



ЖУРНАЛ  
ИЗЯЩНЫХ  
ИСКУССТВ

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

№ 1 (5) 2025



ЖУРНАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.  
НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

№ 1 (5), 2025



Санкт-Петербург

УДК 7  
ББК 85

12+

**Ж 92** Журнал изящных искусств. Наука и образование. — Выпуск 5. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2025. — 152 с. — Текст : непосредственный.

**ISSN 3034-2171**  
**eISSN 3034-2163**

«Журнал изящных искусств. Наука и образование» носит научный, образовательный и культурно-просветительский характер. Входит в РИНЦ. Публикуются оригинальные материалы (статьи, эссе, доклады, обзоры, рецензии и др.), связанные с тематикой изящных искусств: музыка, театр, балет и хореография, изобразительное искусство и архитектура. Выходит четыре раза в год в бумажном и электронном виде. Учредитель — издательство «Планета музыки».

УДК 7  
ББК 85

**Ж 92** Journal of Fine Arts. Science and Education. — 5th Issue. — Saint Petersburg : The Planet of Music, 2025. — 152 p. — Text : direct.

“Journal of the Fine Arts, Scholarship and Education” represents an almanac of a scholarly, educational and cultural character. Included in the Russian Science Citation Index. It presents original materials (articles, essays, reports, reviews, etc.) devoted to subject matter related to the fine arts: music, theatre, ballet and choreography, arts and architecture. It is published four times a year in both print and electronic versions. The journal has been founded by the “Planet of Music” publishing house.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2025  
© Коллектив авторов, 2025  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2025

## ОТ РЕДАКЦИИ

*Дорогие читатели и авторы!*

Издательство «Планета музыки» в своей деятельности стремится быть не просто высокотехнологичной индустрией по выпуску специальной музыкальной литературы, но своего рода центром культуры. Мы видим свою миссию в бережном сохранении традиций прошлого и в творческом созидании новейшей истории культуры и искусства. В этом нам помогают как замечательные авторы наших изданий, так и требовательные, неравнодушные к искусству читатели. Накопленный за почти двадцать лет опыт дает поддержку нашему периодическому изданию — «Журналу изящных искусств. Наука и образование».

Понятие «изящные искусства» впервые было закреплено французским философом и эстетиком Шарлем Баттё (1713–1780) в его трактатах по вопросам эстетики и искусства. Всякое творчество, что с эстетической точки зрения было ориентировано на создание красоты — музыка, театр, танец, архитектура, поэзия и др., — подпадали под это понятие. Именно на эти эстетические принципы опирается в своей деятельности и команда издательства «Планета музыки».

В 1807 году в Москве «Журнал изящных искусств» выпускался философом и историком искусства, профессором Московского университета Иоганном Феофилом Буле (1763–1821). В 1823–1825 годах в историю отечественной периодики с таким же названием вошло издание из Санкт-Петербурга. Авторы публикаций знакомили читателей с именами великих мастеров, историей и теорией искусства России и других стран. Мы, в свою очередь, ставим перед собой задачу продолжать традиции искусствоведческих журналов прошлых эпох. Приглашаем к сотрудничеству на страницах нашего журнала деятелей и исследователей искусства самых разных направлений и жанров.

*Главный редактор  
А. Л. Кноп*

---

---

## РЕДАКЦИЯ

**Кноп А. Л.** — главный редактор, генеральный директор издательства «Планета музыки», член-корреспондент Петровской академии наук и искусств.

**Сергеева Е. А.** — ученый секретарь, заместитель директора издательства «Планета музыки», член Союза театральных деятелей Российской Федерации, лектор-искусствовед «Петербург-концерта», преподаватель кафедры камерного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

**Бородин М. Б.** — советник, вице-президент Фонда поддержки музыкального, театрального и художественного развития «Центр современного искусства», директор академии творческого объединения «Авансцена», действительный член Петровской академии наук и искусств.

**Самойленко А. А.** — редактор журнала, музыковед, музыкальный редактор издательства «Планета музыки», редактор литературно-музыкального отдела Новосибирского государственного академического театра оперы и балета.

**Матусевич А. П.** — редактор рубрики «Оперная публицистика», музыкальный критик, искусствовед, публицист, член жюри театральных фестивалей, лектор семинаров по музыкальному театру.

**Блиок А. А.** — редактор рубрики «Изобразительное искусство», академик Российской Академии художеств, академик Академии художеств Республики Казахстан, ответственный секретарь координационного совета творческих Союзов Санкт-Петербурга.

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**Брейтбург В. В.** — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстрадно-джазового пения Российской академии музыки им. Гнесиных, музыкальный руководитель постановок мюзиклов и эстрадных шоу, почетный работник сферы образования Российской Федерации.

**Брейтбург К. А.** — руководитель направления подготовки «Мюзикл. Шоу-программы» Российской академии музыки им. Гнесиных, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

**Бруссер А. М.** — кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой сценической речи Театрального института им. Бориса Щукина, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации.

**Бурлака Ю. П.** — заслуженный артист Российской Федерации, художественный руководитель балета Самарского академического театра оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича, балетмейстер-реставратор.

**Карасева М. В.** — доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

**Катышева Д. Н.** — доктор искусствоведения, профессор, ведущий профессор кафедры режиссуры и актерского искусства, профессор кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации.

**Ласкин А. С.** — доктор культурологии, историк, искусствовед, профессор Российского государственного института сценических искусств, член Союза писателей Санкт-Петербурга.

---

---

**Логина Л. Н.** — доктор искусствоведения, профессор теории музыки в Школе музыки и танца «Лютье» в Барселоне (Escola Luthier de Música i Dansa, Barcelona, España).

**Людько М. Г.** — заслуженная артистка Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор, декан вокально-режиссерского факультета и ведущая кафедрой камерного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, заместитель председателя Межрегионального Союза концертных деятелей.

**Орлова Н. Х.** — доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика» (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого).

**Оссовская М. П.** — кандидат филологических наук, профессор (ВАК), профессор Театрального института им. Бориса Щукина, заслуженный работник культуры Российской Федерации, заслуженный деятель искусств Кабардино-Балкарской Республики.

**Рапацкая Л. А.** — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования им. Э. Б. Абдуллина Института изящных искусств МПГУ, профессор кафедры музыкального образования и воспитания РГПУ им. А. И. Герцена, заслуженный работник высшей школы России.

**Селицкий А. Я.** — доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

**Тарасова О. И.** — кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусства Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

**Цукер А. М.** — доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

## СОДЕРЖАНИЕ

Редакция .....	4
Редакционный совет .....	4

### ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

<i>Орелович А. А.</i> Британский тандем Гилберт&Салливен. Часть 1 .....	10
<i>Шмаков К. Г.</i> «Княгиня чардаша» Эммериха Кальмана. От «Принцессы варьете» до «Дитя шантана» .....	22
<i>Руссу Д. П.</i> Композитор за пультом: Рихард Штраус как дирижер.....	44

### ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Дерковская А. А.</i> Ирина Богачева и Санкт-Петербургская вокальная школа: искусство преподавания в контексте времени .....	51
<i>Коновалова А.-М. А.</i> Особенности интерпретации и исполнительский анализ камерно-вокальных произведений Владимира Волошина .....	62
<i>Крохина А. С.</i> Взаимосвязь музыки и слова на примере романсов на стихи А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне» .....	70

### ХОРЕОГРАФИЯ

<i>Федорченко О. А.</i> Танцовщица петербургской балетной труппы Елизавета Никитина (1840–60-е гг.) .....	77
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

### ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВ

<i>Дьяченко А. П.</i> Музыка, танец и пение в творчестве художника Уолтера Крейна и его последователей (К 180-летию со дня рождения художника) .....	90
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

### ОПЕРНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

<i>Матусевич А. П.</i> Опера в красном .....	101
<i>Матусевич А. П.</i> Редкого Верди не испортили .....	109
<i>Матусевич А. П.</i> Концертные эксклюзивы Шаляпинского фестиваля .....	113
<i>Борисович Ф.</i> «Евгений Онегин» в Минске: встреча поколений и странные танцы .....	120

<i>Сергеева Н. А.</i> Полина Шароварова: «Главное для певца — быть услышанным» .....	128
--------------------------------------------------------------------------------------	-----

## **ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА**

<i>Ласкин А. С.</i> В. И. Немирович-Данченко — драматург: к истории пьес «Цена жизни» и «В мечтах» .....	135
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Ласкин А. С.</i> Два режиссерских опыта В. Э. Мейерхольтда: о премьерах пьес П. Кальдерона «Поклонение кресту», «Стойкий принц» .....	140
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

## **ИНТЕРВЬЮ**

<i>Тюльпанов В. А., Гаудасинская И. К.</i> Антон Танонов: сегодня из потока людей на улице треть назовет себя композитором ....	144
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

## CONTENTS

Editorial Board..... 4

Editorial Council..... 4

### HISTORY AND THEORY OF MUSIC

*Orelovich A. A.* The british tandem Gilbert&Sullivan. Part 1 ..... 10

*Shmakov K. G.* “The Czardas Princess” by Emmerich Kalman.  
From “The Variety Princess” to “Chantant’s child” ..... 22

*Russu D. P.* The Composer at the podium: Richard Strauss  
as a Conductor ..... 44

### VOCAL ART

*Derkovskaya A. A.* Irina Bogacheva and the St. Petersburg vocal school:  
the art of teaching in the context of time ..... 51

*Konovalova A.-M. A.* Features of interpretation and a performance  
analysis of chamber-vocal works by Vladimir Voloshin ..... 62

*Krokhina A. S.* The relationship between music and text on the example  
of romances set to Alexander Pushkin’s poem “Do not sing, beauty, before  
me” ..... 70

### CHOREOGRAPHY

*Fedorchenko O. A.* Soloist of St. Petersburg ballet company Elizaveta  
Nikitina (1840s — 1860s) ..... 77

### HISTORY AND THEORY OF ARTS

*Diachenko A. P.* Music, dance and singing in the work of artist  
Walter Crane and his followers (Towards the 180<sup>th</sup> anniversary of the  
artist’s birth) ..... 90

### OPERA JOURNALISM

*Matoussevitch A. P.* Opera in red ..... 101

*Matoussevitch A. P.* Rare is the Verdi that has not been spoiled ..... 109

*Matoussevitch A. P.* Concert exclusives of the Shalyapin festival ..... 113

*Borisovich F.* “Eugene Onegin” in Minsk: a meeting of generations  
and strange dances ..... 120

*Sergeeva N. A.* Polina Sharovarova: “The main thing for a singer is to be heard” ..... 128

**FROM THE HISTORY OF THE RUSSIAN THEATER**

*Laskin A. S.* V. I. Nemirovich-Danchenko the playwright: Concerning the Plays “The price of life” and “In dreams” ..... 135

*Laskin A. S.* Two directorial achievements of V. E. Meyerhold: about the premieres of P. Calderon’s plays “Adoration of the cross”, “The steadfast prince” ..... 140

**INTERVIEW**

*Tyulpanov V. A., Gudasinskaya I. K.* Anton Tanonov: today, out of the stream of people on the street, a third will call themselves composers..... 144

---

# ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

---

УДК 782.8

Орелович А. А.

## БРИТАНСКИЙ ТАНДЕМ ГИЛБЕРТ&САЛЛИВЕН. ЧАСТЬ 1

**Аннотация.** Очерк посвящен тринадцати опереттам У. Гилберта и А. Салливена, прозванным «Савойскими опереттами» по названию лондонского театра «Савой», выстроенного специально для их исполнения. Данные оперетты стали ярким явлением в истории английского и мирового музыкального театра. Они были созданы в последней четверти XIX века, когда на европейской опереточной сцене царили произведения парижских и венских авторов. Но и на этом богатом фоне сочинения Гилберта и Салливена не затерялись. Они обращали на себя внимание своеобразием сюжетов, оригинальностью и остротой сатиры и юмора, привлекательной музыкой. Но именно их своеобразие и трудности перевода послужили причиной того, что ареалом распространения этих оперетт стали преимущественно страны английского языка, где и по сей день они не сходят со сцены.

Первая часть очерка включает следующие работы Гилберта и Салливена: «Феспис, или Постаревшие Боги», «Суд присяжных», «Чародей», «Корабль Ее Величества «Пинафор», или Девушка, полюбившая матроса», «Пираты из Пензанса, или Невольник долга», «Пейшенс, или Невеста Банторна», «Иоланта, или Пэр и Пери». Кратко излагая сюжеты этих произведений, автор рассматривает особенности их жанрового решения и музыкальной драматургии.

**Ключевые слова:** английская оперетта, оперетта XIX века, Гилберт, Салливен, «Савойские оперы», музыкальная драматургия.

Orelovich A. A.

## THE BRITISH TANDEM GILBERT&SULLIVAN. PART 1

**Abstract.** The essay is devoted to the thirteen operettas by W. Gilbert and A. Sullivan, dubbed “Savoy operettas” after the London theater “Savoy”, built especially for their performance. These operas presented a vivid phenomenon in the history of English and world musical theater. They were created in the last quarter of the 19th century, when the works of composers from Paris and Vienna reigned supreme on the scene of European operetta. But even against this rich background, the works of Gilbert and Sullivan did not sink into obscurity. They attracted attention toward themselves by the peculiarity of their plots, the originality and sharpness of satire and humor, as well as their attractiveness of the music. But it was precisely their originality and the difficulties of translation of their texts into other languages that have provided the areas of their performance to be mainly

in English-speaking countries, where they have not left the stage to this day. The first part of the essay includes the following works by Gilbert and Sullivan: “Thespis, or The Aged Gods”, “Trial by Jury”, “The Enchanter”, “Her Majesty’s Corral “Pinafore”, or The Girl Who Loved a Sailor”, “The Pirates of Penzance”, “Patience, or Bunthorne’s Bride”, “Iolanthe, or The Peer and the Peri”. Briefly outlining the plots of these works, the author examines the features of their genre solution and musical dramaturgy.

**Keywords:** English operetta, 19th century operetta, Gilbert, Sullivan, “Savoy operas”, musical dramaturgy.

Начиная с Оффенбаха, континентальная оперетта развивалась параллельно опере, как ее младшая сестра, разве что несколько «сбившаяся с пути» (Сен-Санс). Между тем в Великобритании на протяжении большей части XVIII и последующего веков господствующим жанром национального музыкального театра была «балладная опера», то есть музыкальная комедия. Со временем произведения этого рода утратили остроту и сатирическую направленность, свойственную сочинениям Гэя и Фильдинга, перейдя в область чистого развлечения. Однако в последней четверти XIX века лучшие традиции балладной оперы получили яркое продолжение и развитие в английской оперетте благодаря совместному творчеству двух замечательных авторов: У. Ш. Гилберта (1836–1911) и А. С. Салливена (1842–1900).

Уильям Швенк Гилберт (второе свое имя он ненавидел) был плодовитый драматург и поэт-юморист<sup>1</sup>. Он писал оперные либретто, пьесы для драматического театра, стихи и рассказы, обладая талантом художника-карикатуриста, сотрудничал в юмористических журналах, великолепно иллюстрировал собственные иронические стихи, был

постановщиком своих «комических опер» (оперетт). Выступал в печати как театральный критик, во время Франко-прусской войны работал военным корреспондентом.

Артур Сеймур Салливен тоже был, как сказали бы мы, музыкантом «широкого профиля». Получив солидное образование сначала на родине, а затем в Германии, в знаменитой Лейпцигской консерватории, он начинал как серьезный академический композитор, сочинял симфоническую музыку, хоры, оратории, духовные произведения, песни и гимны. К началу сотрудничества каждый из творцов уже успел составить себе имя в искусстве. К своим опереттам оба относились снисходительно, не считая этот вид творчества главным делом своей жизни. Но именно оперетты составили и поныне составляют их славу в истории британского и мирового музыкального театра.

Начало сотрудничества было положено в 1871 году бурлескной оперой «Феспис, или Постаревшие боги». Это была пародия по мотивам античности, в духе оффенбавовского «Орфея в аду». Группа афинских актеров, затеявшая пикник на горе Олимп, встретила там

<sup>1</sup> Автор рекомендует для знакомства с этой творческой сферой Гилберта его сборник стихов “The Bab Ballads”, иллюстрированный его собственными комическими рисунками [1].

постаревших и удрученных человеческим невниманием олимпийских богов и предложила им временно поменяться ролями. Боги спускаются на землю, чтобы понять причины падения своей земной репутации, а актеры пытаются править на Олимпе<sup>1</sup>. Ничего хорошего из этого, естественно, не получается, но возникает ряд комических положений. Особого успеха эта пародия не имела, и большая часть музыки впоследствии оказалась утраченной.

Продолжение и укрепление творческого союза Гилберта и Салливена происходило при деятельном участии талантливого театрального предпринимателя Ричарда Д'Ойли Карта. В молодости он сам сочинял музыкальные комедии, дирижировал ранней оперой Салливена, позже стал бизнесменом и театральным продюсером, среди его клиентов был сам Оффенбах, снижавший популярность в Англии и специально для Лондона создававший оперетту на британский сюжет «Дик Уиттингтон и его кошка». Запланированную постановку оффенбаховской «Перикола» Карт решил дополнить небольшим одноактным сочинением (викторианская мода на длинные спектакли!) и заказал его Гилберту и Саллиvenu. Так в 1875 году появилась маленькая комическая опера «Суд присяжных», открывшая беспримерную серию из тринадцати совместных работ Гилберта и Салливена, впоследствии получивших название «савойские оперы» по имени оперного театра «Савой», выстроенного

Д'Ойли Картом специально для их исполнения.

Одноактная получасовая опера стала «гвоздем сезона». Это была именно опера с речитативами, хотя в последующих сочинениях наших авторов большое место заняла разговорная речь. Действие происходит в суде: молодая девушка обвиняет жениха, нарушившего свои обещания и отказавшегося жениться, так как у него появилась новая пассия. Адвокат девушки напирает на то, что его клиентка успелакупить приданое. Присяжные явно сочувствуют кокетливой истице, хотя мужчины вспоминают между собой, что в молодости тоже были ветрены. Судья повествует о том, как сделал карьеру, женившись на немолодой и некрасивой дочери богатого юриста, которую бросил, достигнув положения и разбогатев. Ответчик, оправдываясь, ссылается на то, что в природе тоже все переменчиво, и, в конце концов, соглашается жениться сегодня на этой, а завтра на другой девушке. Судье нравится такое предложение, но адвокат, апеллируя к закону XVII века, напоминает, что двоеженство — преступление. Возникает патетический ансамбль всеобщего замешательства (секстет с хором), напоминающий монументальный финал второго действия вердиевской «Травиаты», только в миниатюре. Судья находит примиряющее решение, заявляя, что сам женится на истице.

Маленький музыкальный фарс пародирует большую оперу. Используются разнообразные оперные формы — сольные и ансамблевые. Важ-

<sup>1</sup> Здесь и далее сюжет приводится по книге с оригинальными либретто У. Гилберта «The Savoy operas» [2].

ную роль играет хор (присяжные и подружки невесты), постоянно включаясь в действие. Музыка излучает иронию, будь то легкомысленный вальс ответчика или торжественный хоровой гимн-приветствие судьбе, сменяющийся его игривыми куплетами. Эти хвастливые куплеты «саморазоблачения», получившие особую популярность, открывают галерею сатирических портретов представителей разных ветвей власти в последующих «савойских операх». Вообще в «Суде присяжных» заложено многое из того, что развито авторами в дальнейшем.

Первой «полнометражной» опереттой Гилберта и Салливена стал «Чародей» (1877). После бытового и сатирического фарса, каким был «Суд присяжных», новое сочинение оказалось лирической комедией-сказкой. В ее основу легла популярная тема «любовного напитка». Но сюжет был разработан оригинально, вне связи с такими «предшественниками», как «Любовный напиток» Доницетти или «Тристан и Изольда» Вагнера. Молодой восторженный гренадер-гвардеец Алексис, обручившись с возлюбленной Алиной, мечтает одарить счастьем любви всех неженатых жителей своей деревни. С этой целью он обращается к профессиональному чародею и владельцу коммерческой колдовской компании, некоему Дж. У. Уэллсу. Приглашенный колдун уморительным музыкальным монологом-скороговоркой рекламирует специфическую продукцию своей фирмы. Алексис заказывает ему патентованный «окси-водородный» напиток «Любовь-с-первого-взгляда». Картина

колдовства и изготовления напитка — своего рода парафраза сцены в Волчьей долине и изготовления волшебных пуль из оперы Вебера «Вольный стрелок». Колдун зывает к потусторонним силам, ему отвечает хор духов и демонов. Звучат взволнованные реплики Алексиса и ариозо испуганной Алины. На празднике в честь помолвки наших героев напиток раздают ничего не подозревающим гостям, а также одиноким отцу жениха и матери невесты. Последствия оказываются непредвиденными. Для тех, кто уже состоит в браке, напиток безопасен, но отведавшие его холостяки, влюбляясь «с первого взгляда», соединяются в самые неожиданные и не всегда желательные пары. Даже невеста, не сразу согласившаяся, но все же вкусившая волшебного напитка, к ужасу Алексиса внезапно влюбляется в немолодого викария Дэйли, который только что благословлял их помолвку. И старый холостяк отвечает ей взаимностью. Сам Дж. У. Уэллс становится предметом вспыхнувшей страсти со стороны матери невесты. Видя, что дело принимает трагический оборот, колдун благородно искупает свою вину собственной смертью и проваливается в преисподнюю. Чары любовного напитка рассеиваются. Действующие лица с облегчением воссоединяются сообразно своим естественным привязанностям. Алина по-прежнему верна Алексису. Даже немолодой одинокий священник д-р Дэйли без помощи всякого колдовства находит счастье в лице юной Констанс, которая давно питает к нему любовь. Фигура викария в свое время вызвала

упреки некоторых критиков (среди них оказался автор «Алисы в стране чудес» Льюис Кэррол), не пожелавших видеть на театре духовное лицо в комической ситуации. Эти упреки вряд ли были основательны, поскольку д-р Дэйли обрисован авторами с явной симпатией, как, впрочем, и остальные персонажи оперетты, включая загадочного колдуна. Вообще «Чародей», пожалуй, самая лирическая и добродушная из «савойских опер».

Начиная с «Чародея», новые сочинения Гилберта и Салливена появляются почти ежегодно. Уже в 1878 г. создана оперетта, которой суждено было стать одной из наиболее знаменитых «савойских опер»: «Корабль Ее Величества «Пинафор», или Девушка, полюбившая матроса». Это пародийная оперетта, причем пародия начинается с названия. Первоначально кораблю дали имя «Семафор». На флоте так называют систему морской сигнализации с помощью флажков. Название звучало уместно, но не смешно, и композитор предложил заменить его созвучным — «Пинафор», что по-английски означает передник, фартук. Нелепое имя для военного корабля. Смешно!<sup>1</sup>

Сюжет иронически эксплуатирует извечную тему любви между героями, находящимися на разных ступенях социальной лестницы. Конфликт комедийно усложнен. Главные персонажи олицетворяют три социальных уровня. Высший уровень представлен Первым Лордом Адмиралтейства. «Морской

монарх», как он себя именует, хочет жениться на дочери капитана корабля (средний уровень), мотивируя свое намерение тем, что «любовь уравнивает» партнеров. Девушка, однако, не разделяет его чувства, так как влюблена в простого матроса (низший уровень), хотя и стыдится этого.

Персонажи «Пинафора» карикатурны. Капитан Коркоран гордится тем, что не подвержен морской болезни и «почти никогда» не употребляет «сильных выражений». Отношения с командой у него идиллические. Разногласия между ними возникнут лишь тогда, когда вся команда, за исключением комического злодея и скептика Дика, поддержит своего собрата-матроса Рэйфа в его притязаниях на любовь Жозефины, капитанской дочери. Рэйф и Жозефина изъясняются преувеличенно красиво и поют чувствительные арии. Он признается девушке в любви и, поначалу отвергнутый, прилюдно покушается на самоубийство, вырывая у возлюбленной ответное признание. Она разрывается между любовью к матросу и страхом утратить свое общественное положение и связанные с ним материальные блага. Проповедь адмирала о том, что любовь уравнивает любящих (терцет с участием Жозефины и капитана), убеждает девушку сделать решительный выбор в пользу Рэйфа. Выданные злодеем Диком, они застигнуты капитаном в момент, когда под покровом ночи, сопровождаемые всей командой, крадутся по палубе, чтобы тайно сойти

<sup>1</sup> В ранней юмористической балладе Гилберта «Капитан Рис» герой командует судном под названием «Мантэлпис», то есть камин (англ.). Мотивы этой и ряда других баллад использованы в либретто оперетты «Пинафор».

на берег и обвенчаться. Капитан разгневан: матросы не компания для его дочери! На это Рэйф с гордостью возражает: «Я англичанин!» Команда поддерживает матроса торжественным гимном: да, он англичанин и остается(!) англичанином, несмотря на гипотетическую возможность принадлежать любой другой нации. Капитана этот аргумент не убеждает, и в гневе он позволяет себе «сильное выражение» к ужасу окружающих и негодованию «морского монарха».

Первый Лорд Адмиралтейства Сэр Джозеф Портер — самая яркая карикатура этой оперы. До своего высокого назначения он никогда не ступал на палубу корабля и не выходил в море, о чем с гордостью сообщает в своих ставших знаменитыми куплетах. Подобно тому, как в XVIII веке современники «Оперы нищего» видели в ней сатиру на британского премьер-министра, так за фигурой Первого Лорда Адмиралтейства угадывался вполне реальный персонаж, некий лорд У. Г. Смит, получивший, благодаря оперетте, прозвище «Пинафор Смит». На борт стоящего на рейде корабля Сэр Джозеф Портер прибывает в сопровождении многочисленных «сестер, кузин и теток». От своего предполагаемого тестя капитана Коркорана он требует к каждому приказанию прибавлять «пожалуйста» и не употреблять «сильных выражений», в матросах поощряет чувство достоинства («британский матрос равен любому, кроме меня»), рекомендует им танцевать хорнпайп и вручает песню собственного сочинения, которую позже исполнит мужское трио с хором.

В этой песне нарисован гротескный образ британского моряка, всегда готового с помощью кулаков отстаивать свою независимость от любого посягательства на нее. Тем не менее своего неожиданного соперника адмирал отправляет в карцер и велит заковать в цепи.

Пародийный конфликт пародийно и разрешается: оказывается, капитана и матроса перепутали в раннем детстве. Справедливость восстановлена: капитан разжалован в матросы, а матрос становится капитаном и соединяется с дочерью бывшего капитана, теперь уже простого матроса. «Морской монарх» отказывается от своих матримониальных притязаний, ибо любовь хотя и уравнивает, «но не до такой же степени!».

Пародийная условность сюжета позволяет авторам пренебречь достоверностью положений и убедительностью мотивировок. Они как бы забывают, что при такой расстановке персонажей возлюбленный капитанской дочери по возрасту годится ей в отцы, что бывшая нянька, некогда перепутавшая малышей, должна быть значительно старше капитана, которому в конце оперетты предназначена в жены как некий утешительный приз. «Морскому монарху», кстати, тоже назначено утешение в объятиях кузины, сопровождающей его вместе с сонмом других родственниц. В итоге тройная свадьба становится пародией на штамп счастливого финала.

Музыкальные формы «Пинафора» весело пародируют серьезную романтическую оперу. Мы встречаем здесь выразительный речитатив,

арии, дуэты, трио с хором, октет с хором, монументальный финал первого акта. Мужской хор (матросы) и женский хор (родственницы адмирала) принимают большое участие в действии, активно сочувствуя главным персонажам и часто подпевая им.

1880 год: «Пираты из Пензанса, или Невольник долга». В музыкальном театре XIX века фигуры разбойников приобрели популярность благодаря Оберу («Фра Дьяволо») и Оффенбаху («Разбойники»). Героями новой пародийной оперетты Гилберта и Салливена стали морские разбойники. Местом действия избраны окрестности Пензанса, небольшого приморского городка в графстве Корнуэлл, на юго-западе Великобритании. Здесь обосновалась команда пиратов во главе с Пиратским Королем. Как часто у Гилберта, источником сюжета служит событие, произошедшее в прошлом, за пределами действия. Молодой Фредерик стал пиратом по причине давнего недоразумения. Отец предназначал сыну морскую карьеру, но глуховатая нянька Рут, которой была поручена судьба мальчика, перепутала слова *pilot* — лоцман и *pirate* — пират и определила его в ученики к пиратам. Теперь ему исполняется 21 год, он достиг совершеннолетия и становится полноправным членом банды. К удивлению бандитов, празднующих это событие, наш герой объявляет, что ненавидит пиратское ремесло и собирается посвятить себя его уничтожению. Благородный Пиратский Король не осуждает Фредерика: «Всегда поступай по совести, и будь, что будет... но когда начнешь нас

уничтожать, дай нам, по возможности, легкую и безболезненную смерть». Ему же принадлежат такие сентенции: «Я не слишком высокого мнения о нашей профессии, но, в отличие от многих почтенных профессий, она относительно честная». И далее в арии: «Я пускаю на дно несколько больше кораблей, чем подобает благовоспитанному монарху, но многим великим монархам, дабы сохранить корону, приходится делать и более грязную работу». Пираты в оперетте благородны и чувствительны. Они не нападают на слабых, не обижают сирот. Последним обстоятельством пользуется генерал-майор Стенли, который попадает в плен к пиратам вместе с группой своих дочерей. Апеллируя к милосердию пиратов, он объявляет себя сиротой и мучается совестью. Генерал продолжает серию карикатурных персонажей Гилберта и Салливена, таких как упомянутые выше Судья и Первый Лорд Адмиралтейства. Его главный сольный номер — тоже куплеты самовосхваления. Те пели о своей карьере, этот хвалится эрудицией во всех интеллектуальных сферах, кроме военной, где его знания застыли на уровне начала века. (Среди своих достоинств генерал называет умение насвистать все арии «из этого чертова абсурда *«Пинафор»*»).

Неожиданный поворот сюжета. Фредерик должен возглавить полицейскую операцию против пиратов, но оказывается, что, согласно некогда заключенному договору, он должен оставаться пиратским учеником не до двадцати одного года, а до двадцать первого дня рождения. Родился же он в «Касьянов день»,

29 февраля високосного года, и быть пиратом ему предстоит до глубокой старости. Верный долгу Фредерик снова переходит на сторону пиратов, несмотря на завязавшийся роман с Мэйбл, одной из дочерей генерал-майора Стенли. Пираты в результате побеждают, но поверженные полицейские призывают победителей сдаваться «именем королевы Виктории», и те послушно сдаются, ибо «тоже любят королеву». Выясняется, что пираты-патриоты на самом деле сбившиеся с пути аристократы. Генерал-майор приносит Пиратскому Королю извинения за ложь о своем сиротстве, рекомендует пиратам-аристократам отправиться в Палату Лордов и отдает им в жены своих дочерей. Пародия, пародия, пародия! Укол в адрес верхней палаты парламента будет разлит в более поздних опереттах («Иоланта», «Утопия»).

Музыки в «Пиратах» много. Цепочки музыкальных номеров, не прерываемых разговорными диалогами, порою образуют продолжительные сцены, словно оправдывающая принадлежность произведения к жанру оперы. Музыка дышит неподдельным комизмом. Уморительна пародийная колоратура в «выходной» вальсовой арии Мэйбл. Сам этот вальс настолько ярок, что авторы завершают им оперу. Комична вся партия генерал-майора, включая упомянутые куплеты-скороговорку, ставшие популярным шлягером. К другим шлягерам такого рода относятся маршевый хор полицейских и куплеты сержанта о том, что «жребий полицейского жесток». Комична героиня в партии дочерей генерала, вдохновляющих

полицию на «смертельный подвиг». Иногда композитор, как истинный англичанин, шутит, сохраняя невозмутимую серьезность. Так происходит в дуэте Мэйбл и Фредерика, где за прекрасными лирическими строфами следует обещание девушки хранить верность возлюбленному вплоть до его двадцать пятого дня рождения, то есть до 1940 года. Подобным юмором проникнут и краткий молитвенный хор пиратов во славу поэзии, склонной приукрашивать пиратство. Фигуры пиратов пародийно романтизированы. Песня-ария Пиратского Короля и хор пиратов в сцене решающей схватки с полицией принадлежат лучшим музыкальным эпизодам оперы.

Следующая оперетта — «Пейшенс, или Невеста Банторна» (1881). Сатира здесь обращена к эстетическим увлечениям эпохи. Титульная героиня носит так называемое «значимое имя». Подобные имена нередки у Гилберта. Так, один из персонажей «Иоланты» — некий Граф Маунтарарат, то есть «граф горы Арарат». Пейшенс в переводе с английского — терпение. Но это и название карточной игры, которое в России принято произносить на французский манер: пасьянс. Сюжет оперы действительно разворачивается, как затейливый пасьянс, где постоянно меняются комбинации. И с каждой новой комбинацией персонажи меняют «маски».

В центре событий соперничество двух модных эстетствующих поэтов — Реджинальда Банторна и Арчибальда Гроувнера. Оба преисполнены сознанием своей «избранности». Реджинальда окружает хор

восторженных поклонниц. Между тем оба увлечены деревенской молочницей Пейшенс. Та, в свою очередь влюблена в Арчибальда, но отказывает себе в праве его любить, ибо, по ее мнению, красота и совершенство любимого «лишают ее чувство к нему бескорыстия». Убежденная в том, что любовь несовместима с корыстным расчетом, Пейшенс считает своим долгом стать невестой Банторна. При этом она не возражает, чтобы Гроувнер любил ее по-прежнему. Себя она полагает непривлекательной, и, следовательно, его чувство в данном случае лишено «эгоизма». Потеряв надежду на Банторна, его поклонницы переключают внимание на Гроувнера. Для Банторна лишиться стороннего обожания непереносимо. Угрожая конкуренту проклятием, он вынуждает Гроувнера опроститься, а именно: перейти со стихов на прозу, остричь длинные волосы и убрать пробор, сменить изысканный «поэтический» костюм на обычный, деловой — словом, «стать как все». После некоторого сопротивления тот уступает нажиму. Теперь, утратив ореол исключительности, он получает право на союз с любимой Пейшенс. Девуцы-обожательницы, потерпев очередное крушение надежд, бросаются в объятия давно их осаждающих королевских гвардейцев-драгун. Незадачливый Банторн принимает привычную позу одиночества, исключительности и манерно вздыхает над лилией.

Пасьянс, как говорится, «не разложился». Зато состоялась остроумная музыкально-театральная пародия. Предметом ее стал так назы-

ваемый «эстетизм». Первоначально это было чисто художественное движение, признававшее за искусством только эстетические ценности. Постепенно набирая популярность, британский эстетизм перерос рамки литературы и живописи. Его установки распространились на интерьерный дизайн, проникли в область моды, стали диктовать нормы поведения в обществе. В персонажах оперы современники не без основания улавливали шарж на реальных творцов из круга «праерафаэлитов»: поэта и художника Д. Г. Россетти, художника Дж. Э. Миллеса, поэта А. Ч. Суинберна. Позднее иронию оперы стали относить к О. Уайльд.

Поэты в оперетте карикатурны. Реджинальд Банторн утонченно изломан, позиционирует себя апостолом эстетизма и декламирует стих, в котором высоким слогом воспекает слабительные средства. Арчибальд Гроувнер упивается собственной красотой, несет ее как «миссию», порою тягостную. В поэзии объявляет себя апостолом простоты и сочиняет плоские назидательные вирши про «хорошую Джейн» и «дурного Тома». Первый поэт в минуту откровения признается Пейшенс, что вовсе не любит поэзию. В арии «на публику» сообщает, что его эстетство продиктовано болезненной жаждой быть обожаемым. Второй, соглашаясь стать «таким, как все», радостно заявляет, что давно мечтал, но не находил предложения измениться и вот, наконец, нашел: «по принуждению».

Карикатурны поклонницы поэтов, исповедующие эстетизм, поклоняющиеся английскому Средневековью и раннему итальянскому

Возрождению и умиляющиеся поступку офицеров-драгун, которые ради них сменили традиционный красного цвета мундир на нечто «в духе Боттичелли и Фра Анджелико» (намек на идеалы прерафаэлитов).

Карикатурны драгуны. У их командира Полковника в опере две комические арии. В одной он представляет себя и своих гвардейцев вместилищем всяческих мыслимых и немислимых достоинств. В другой — славит драгунский мундир как оружие в сражениях на полях Марса и Венеры.

В некоторой степени карикатурна и сама Пейшенс, наивная молочница, словно пришедшая в оперетту из пасторалей минувших веков. Ее фигура — пародия на романтических героинь, совершающих мучительный выбор между чувством и долгом. Вместе с тем это привлекательный и даже трогательный персонаж и единственный в опере более или менее развитый характер, а не «маска». В своей «выходной» арии она беспечно радуется тому, что не знает любви. Из двух ее дуэтов с Арчибальдом особенно удачен в поэтическом и музыкальном отношении первый — в стиле традиционной английской баллады. Исток ее сюжета лежит в Средневековье: это диалог рыцаря с простолюдинкой, отвергающей его ухаживания. Вторая ария Пейшенс представляет собою прекрасную апологию любви, основанную на «горьком опыте» героини. Салливен завершает ее вальсом, который сделал бы честь любому из современных ему венских авторов.

Собственно говоря, перед нами, оперетта-фельетон. За исключени-

ем карикатурных драгун и условной молочницы Пейшенс, все остальные — персонажи неопределенного социального статуса. Условные фигуры действуют в условном пространстве. Сатира в этой оперетте едкая, но беззлобная. Среди персонажей нет злодеев. Все они простодушны.

«Иоланта, или Пэр и Пери» (1882) представляет собой некий гибридный жанр: сплав музыкального фарса с романтической оперой. Сюжет оперетты — это своего рода художественный эксперимент, по ходу которого пэры Англии (Палата Лордов) — разумеется, карикатурные — вступают в контакт с фантастическим миром фей, или пери. (Последние, как известно, являлись традиционными персонажами английского театра: вспомним «Сон в летнюю ночь» Шекспира). Начало сюжета положено за пределами оперы. За много лет до ее событий прекрасная фея по имени Иоланта нарушила закон, запрещающий феям связь со смертными, и вступила в брак со смертным человеком, да не простым, а самим Лордом Канцлером Англии, за что понесла суровое наказание от Королевы Фей в виде двадцатипятилетней ссылки на дно ручья. От этого союза родился сын Стрефон, о чем его отец не подозревает. Стрефон — существо необычное. Снизу до пояса он человек, верхняя же его половина и, главное, мозг принадлежат волшебному миру. Этого достаточно, чтобы Королева Фей в наказание лордам за непочтительность послала Стрефона в Парламент, наделив властью проводить в жизнь любые законы, какие ему заблагорассудится, в том

числе лишаяющие лордов ряда традиционных привилегий, например, каникул в сезон охоты или рыбалки. Между тем Лорд Канцлер, считая Иоланту умершей, влюбился в опекаемую им по долгу службы «аркадскую пастушку» Филлис. Теперь главная проблема, которая занимает его государственный ум, состоит в том, как юридически оправдать и совместить высокую должность опекуна с любовью к юной подопечной. К тому же прекрасная пастушка привлекает к себе внимание и других лордов, любит же она только Стрефона и ревнует к Иоланте, принимая вечно молодую фею за его любовницу. А Лорда Канцлера нравственные мучения доводят до ночных кошмаров, о которых он горестно повествует в великолепном музыкальном монологе и конец которым кладет лишь появление перед ним живой и по-прежнему прекрасной Иоланты. Развязка оперы эффективна. Влюбчивые лорды тайком от Королевы Фей вступают в брачный союз с феями, а Лорд Канцлер, опытный крючоктвор-законник, помогает Королеве заменить закон, запрещающий такие браки, противоположным — предписывающим их. Лорды приняты в сообщество фей, и у них тут же вырастают крылышки за спиной. Палата Пэров превращается в Палату Пери. Сама Королева тоже не остается одинокой, избирая себе в мужья импозантного парламентского часового Уиллиса. Уиллис всего лишь рядовой гренадер, но при этом «интеллектуал». Долгой ночью стоя на посту, он размышляет о либералах и консерваторах, которые, входя в Палату общин, оставляют за две-

рю собственный ум и голосуют по указке партийных лидеров.

Это едкая сатира на британский парламент, причем больше всего достается палате лордов. В торжественной песне с хором Лорд Маунт-арарат прославляет палату за то, что во время войны с Бонапартом лорды ничего не делали, «и хорошо делали». Музыка песни абсолютно серьезна. Если бы не иронические стихи, получился бы прекрасный патриотический гимн. Такое же парадоксальное сочетание словесной иронии с музыкальной серьезностью встречаем в ряде других номеров. Ирония распространяется на всех персонажей оперы, включая Королеву Фей, которая в арии признается феям, что сдерживает свои желания во имя упомянутого закона. Сами Феи добры, наивны, легкомысленны, и лорды поначалу принимают их за воспитанниц женской школы. Их соло и хоры легки, прозрачны и обаятельны, чему немало способствует оркестровое сопровождение с использованием высоких духовых инструментов и скрипичных *pizzicato*. Титульная героиня выделяется среди остальных персонажей. Ее партия проникнута подлинным лиризмом, а в сцене, когда Иоланта вынуждена открыться Лорду Канцлеру, умоляя того не мешать счастью их общего сына, возвышается до драмы. Партитура «Иоланты» ярка и своеобразна, хотя иногда способна вызвать ассоциации с Вебером, Мендельсоном, Берлиозом или Вагнером, а лихой марш в финале первого действия и вальс в финале второго могут напомнить Оффенбаха. Треугольник Лорд Канцлер — Филлис — Стрефон предвосхищает

аналогичный треугольник Ко- Лорд Канцлер — сатирический персонаж того же рода, что и Адмирал («Пинафор») и Генерал-Майор («Пираты»).  
Ко — Ям-Ям — Нэнки-Пу из более поздней оперетты «Микадо», а феи — сестер и подружек Ям-Ям.

*(Конец первой части)*

### **Список литературы**

1. Gilbert W. S. The Bab Ballads. London: Macmillan and Co. Ltd, New York: St. Martin's Press. 1964.
2. Gilbert W. S. The Savoy Operas. London: Macmillan and Co. Ltd, New York: St. Martin's Press. 1963.

### **Сведения об авторе:**

Орелович Анатолий Александрович — российский музыковед, композитор, музыкальный критик, педагог, член Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: aorelovich@mail.ru.

УДК 782.8

**Шмаков К. Г.**

**«КНЯГИНЯ ЧАРДАША» ЭММЕРИХА КАЛЬМАНА.  
ОТ «ПРИНЦЕССЫ ВАРЬЕТЕ» ДО «ДИТЯ ШАНТАНА»**

**Аннотация.** В статье автор прослеживает историю первых постановок «Княгини Чардаша» на русской сцене незадолго до Октябрьской революции в Гельсингфорсе, Петрограде и Москве, где сначала оперетта была переименована в «Принцессу варьете», «Цыганскую принцессу», «Дитя шантана» и, наконец, в «Сильву». Автор рассматривает первое либретто на русском языке, переведенное и адаптированное В. К. Травским, по которому осуществлялись многочисленные постановки в русских и советских театрах, начиная с 1917 и вплоть до 1960 годов. Статья является четвертой частью исследования автора по данной теме.

**Ключевые слова:** оперетта XX века, венская оперетта, Кальман, «Княгиня чардаша», «Королева чардаша», «Сильва», «Принцесса варьете», «Цыганская принцесса», русский музыкальный театр, русская оперетта, оперетта в России.

**Shmakov K. G.**

**“THE CZARDAS PRINCESS” BY EMMERICH KALMAN.  
FROM “THE VARIETY PRINCESS” TO “CHANTANT’S CHILD”**

**Abstract.** In the article, the author traces the history of the first productions of “The Czardas Princess” on the Russian stage shortly before the October Revolution in Helsingfors, Petrograd and Moscow, where the operetta was first renamed “The Variety Princess”, “The Gypsy Princess”, “The Child of the Chantant” and, finally, “Silva”. The author examines the first libretto in Russian, translated and adapted by V. K. Travsky, incorporation of which numerous productions were carried out in Russian and Soviet theaters, starting from 1917 and up until the 1960s. The article presents the fourth part of the author’s research on this topic.

**Keywords:** 20th century operetta, Viennese operetta, Kalman, “The Csardas Princess”, “The Csardas Queen”, “Silva”, “The Variety Princess”, “The Gypsy Princess”, Russian musical theatre, Russian operetta, operetta in Russia.

Не бывает преступных эпох. Бывают трагические эпохи, в которые совершается много преступлений.

*Александр Зиновьев*

Революция сказала театру:  
«Театр, ты мне нужен...»

*Анатолий Луначарский*

1 августа 1914 года Российская империя вступила в мировую войну на стороне Антанты. Начиная с августа в еженедельном журнале «Театр и искусство» стали публиковать патриотические воззвания: «Война!.. Этим словом, этим понятием исчерпывается... все содержание русской жизни. Долг защитника Отечества, долг гражданина — вот та формула, в кратком лаконизме которой тонут... личные и общественные интересы. Идя на зов Отечества, гордые сознанием исполнения своего долга, мы... не прекращаем нашу профессиональную деятельность, признаваемую всеми... просветительной и культурной» [37, с. 686]. Одновременно с воззваниями сообщалось: «Из-за войны сборы пали до крайних пределов...» [37, с. 676].

Через два года русский книгоиздатель и просветитель Иван Дмитриевич Сытин напишет: «Шла ужасная, трижды проклятая мировая война. Убитые и раненые уже считались миллионами. Русские города переполнились лазаретами и калеками в военных шинелях... А в Петербурге все было по-старому... Чиновники писали бумаги, депутаты говорили речи, министры интриговали... новенькие миллионеры из спекулянтов и поставщи-

ков сводили с ума дорогих кокоток и наводняли шикарные рестораны. Народная страда шла параллельно с оголтелыми кутежами, и, пока на фронте лилась кровь, в столице рекою лилось шампанское...» [32, с. 191].

Для Российской империи 1916 год в военном отношении был в целом успешным. К новому году положение на Восточном фронте стабилизировалось. Однако, несмотря на военные успехи, в феврале 1917 года в столице империи «ждали революцию». По воспоминаниям британского историка Бернарда Пэрса: «Между фронтом и тылом была огромная разница... Тыл, особенно Петроград, являл собой другой мир, который с каждым днем становился все отвратительней и все более разлагался...» [50, с. 350]. Серьезными ошибками, приведшими в феврале к массовым антиправительственным выступлениям, стало использование крупных городов в качестве перевалочных баз для подготовки войск и распоряжение военного министра Поливанова «держать запасные... батальоны в самом Петрограде в тысячных составах...» [7, с. 34]. Как отмечал русский военный историк Антон Антонович Керсновский, «запасные войска были скучены в крупных населенных центрах... глазам солдата открывалась разгульная картина тыла с его бесчисленными соблазнами, бурлившей ночной жизнью... наглой, бьющей в глаза роскошью, созданной на крови». Подобно запасным войскам госпитали также были «...скучены в больших городах. И население, и войска могли свободно созерцать ужасы войны» [11, с. 250].

После февральского восстания в Петрограде и последующего отречения Николая II в марте 1917 года управление разваливающейся империей перешло к Временному правительству и Петроградскому Совету. В течение марта новая власть утвердилась по всей стране, а к началу апреля наступило двоевластие, которое в скором времени привело к крайнему обострению политической ситуации.

### **Венская оперетта в России**

Началотранснациональному «экспорту оперетты» положил Жак Оффенбах. Успех его «Свадьбы при фонарях» в 1859 и «Орфея в аду» в 1860 годах в венском «Карл-театре», а также последовавшие за ним в 1861 году гастрольные туры «Буфф-Паризьен» в Вену и Будапешт создали предпосылки для театрального производства собственных оперетт в столице Австро-Венгрии, «ставшей вскоре центром распространения нового жанра по всей Европе» [51, с. 285]. Национальная оперетта, «бравшая свое начало в пьесах Иоганна Нестроя, исполняемых на местном диалекте и предлагающих пародии на узнаваемых людей и определенные типы венцев» [47], сформировалась в Вене в последней трети XIX века и, благодаря произведениям Франца фон Зуппе, Карла Миллёкера, Иоганна Штрауса (сына) и Карла Целлера, опираясь на австрийскую танцевальную музыку, заменила собой «французскую модель» [51, с. 285], во многом переняв ее ироничность и злободневность, однако наполнив лиризмом и несколько чрезмер-

ными, но все еще реалистичными эмоциональностью и драматизмом, создав тем самым собственный неповторимый стиль, известный сегодня как «венский».

В западной традиции история венской оперетты делится на два сорокалетних периода: «золотой» (1860–1900) и «серебряный» (1900–1940), последний из которых в свое первое двадцатилетие характеризовался небывалой популярностью оперетты как жанра, сопровождаемой значительным экономическим подъемом столичных театров. Именно в это время начался очередной расцвет венской оперетты в Европе, а с 1907 года она вышла на интерконтинентальную сцену. Премьеры оперетт австро-венгерских композиторов почти одновременно проходили в столицах Европы и Америки. Как писал Кевин Кларк: «Многие западные исследователи оперетты считают, что ее «серебряный век» начался с Легара» [46]. Эту же мысль подтверждает и Ричард Траубнер: «В 1905 году Легар возвестил о серебряной венской оперетте своим величайшим произведением. И хотя «Веселая вдова» не сразу была признана таковой, она стала началом новой волны современных оперетт, в которых вальс служил романтическим, конциентальным сюжетным целям и танцевался едва ли меньше, чем целся...» [52, с. 231].

В Российской империи, где с конца XVIII — начала XIX веков зритель возвращался на французских и русских водевилях и фарсах, развитие жанра оперетты пошло по несколько иному пути. В 1841 году русский историк Иван Ильич Пуш-

карев писал: «Водевиль есть настоящее назначение Петербургской французской труппы. Вообще водевиль есть жизнь французского театра...» [27, с. 117]. Моисей Осипович Янковский, говоря об оперетте на русской сцене, справедливо отмечал, что «водевиль, на протяжении предшествовавших десятилетий господствовавший в репертуаре русской драмы, явился... почвой для внедрения оперетты... Русский театр увидел в оперетте водевиль новой формации, но не разглядел того, что оперетта, по сути своей, большая музыкальная форма и что своеобразие нового жанра — именно в соединении буффонного и лирического начал в строении сюжета... Новый зритель русской императорской сцены искал легкого развлекательного репертуара... для обеих сторон, по всей совокупности причин, оперетта оказалась желанной гостьей...» [44, с. 225–226].

С произведениями Жака Оффенбаха русская публика впервые познакомилась в 1859 году, когда на сцене Императорского Михайловского театра приглашенная французская труппа на французском языке представила его оперу-буфф «Орфей в аду». Второй значимой постановкой Оффенбаха, опять же на французском, в 1866 году стала «Прекрасная Елена». Как отмечал советский музыковед и театральный критик Иван Иванович Соллертинский: «В дореволюционных отечественных кругах за Оффенбахом... укрепилась репутация чуть ли не порнографического композитора... композитора фривольного, «с похабинкой»... вроде музыкального Поль де Кока. «Дзинь-ля-ля», сногшиба-

тельный канкан, пикантные ритмы, разрез платья а la «Belle Helene», соблазнительно оголяющий ногу, кувырком летящая «супружеская честь» и распевающие куплеты рогоносцы — вот примерно цепь представлений, возникавшая в памяти обывателя при упоминании имени Оффенбаха. Не удивительно, что и серьезные музыковеды, за малым исключением, относились к Оффенбаху с пренебрежением: бульвар, третий сорт...» [31, с. 236].

«Дзинь-ля-ля»? Несомненно... Канкан? Пожалуй, все же «инфернальный галоп»... Пикантные ритмы? Но отчего «пикантные»?.. Разрез платья а la «Belle Helene»? Речь о Лядовой и о ее фотопортретах, справедливо изруганных Сувориным?.. Кувырком летящая «супружеская честь»? Так это же русский текст Крылова... Распевающие куплеты рогоносцы? Это о ком? Неужели о Менелае?.. И потому для «обывателя» Оффенбах «чуть ли не порнографический композитор»? Но какое отношение все вышперечисленное (кроме «дзинь-ля-ля») имеет к Оффенбаху? Или припоминая Уильяма Шекспира, нам следует пополнить «недочеты нашей фантазией своей» [42, с. 376]? Насколько же поверхностно нужно было заниматься профессией «серьезным музыковедам», чтобы, уподобившись обывателю, относиться к музыке Оффенбаха подобным образом? Далее Соллертинский уточняет: «Впрочем, умы более проницательные подошли к Оффенбаху серьезнее и глубже. Они подметили... не только игривость и эротику, но и злую иронию... пародию... скептицизм... Это действительно так...

Оффенбах встает перед нами как один из величайших сатириков в истории музыки...» [31, с. 236]. Так причина пренебрежительного отношения к Оффенбаху как к композитору кроется в отсутствии «проницательности» у значительного числа «серьезных музыковедов»? Вряд ли. Скорее, в невозможности понять или нежелании принять своеобразие нового, неизвестного им жанра, в первую очередь являющего собой комическую стилизацию. В конце концов, по давней, уже ставшей национальной привычке «перекладывать с большой головы на здоровую», во всех «бедах» постарались обвинить «француза-иноземца». Описывая постановки оперетт на сцене Михайловского театра, Янковский отмечал, что французская труппа: «не умела или... не хотела вскрыть... то основное, что характеризовало творчество Оффенбаха, Галеви и Мельяка... а именно, пародийной сущности произведения. Ориентация на чистый буфф и на обнаженно-фарсовое раскрытие ситуаций привела к тому, что пародия оказалась за скобками спектакля...» [44, с. 221]. Однако причина подобного отношения к жанру оперетты в России была вовсе не в неумении французской труппы.

Начиная с конца 1860-х оперетты в отечественных театрах ставились на основе адаптированных русских либретто или, как писали некоторые их авторы: «переделанные с французского». Первой в 1868 году в Императорском Александринском театре была поставлена все та же «Прекрасная Елена». Однако считать французскими опереттами русские «переделки»

Виктора Александровича Крылова, Василия Степановича и Владимира Степановича Курочкиных, Николая Евстафьевича Вильде, Григория Ставровича Вальяно и иже с ними было бы ошибкой. От оперетт Оффенбаха, Эрве, Лекока, Одрана или Планкетта в них оставалась только музыка, да и то зачастую не в авторской редакции. Как и переводы на любые другие языки, адаптация оригинальных либретто для русской сцены требовала от отечественных либреттистов изменения контекста и национальной принадлежности исходного текста. Менялись названия, имена персонажей, детали сюжета. Менялся сам смысл оперетты. Отдаляясь все дальше от пародийной природы оригинала, его ироничности и злободневности многочисленные русские адаптации все более походили на развязные мелодрамы с глупыми и зачастую пошлыми шутками. Об этом в свое время писали и Ярон: «Классические оперетты XIX века... почти никогда не шли в России в чистом виде. В подавляющем большинстве это были вновь написанные пьесы... или «переделки», искажающие эти классические произведения до неузнаваемости...» [45, стр. 187], и Янковский: «Сама чуждость и неизвестность жанра привели к тому, что на русской сцене он предстал в очень своеобразном виде как результат обращения к совершенно неизвестной специфике и как попытка перевести оперетту на язык российской действительности...» [44, с. 225]. К сожалению, именно в эту благодатную почву, старательно «унавоженную» обрусевшими французскими водевилями, фарсами и оперетками, в конце

XIX века отечественными антрепренерами была высажена... нет, не венская оперетта — ее русская адаптация. Хотя первой «венской» на русской сцене все же стала оперетта «Десять невест и ни одного жениха» Франца фон Зуппе, без какого-либо значительного успеха поставленная по оригинальному либретто на немецком в 1865 году немецкой труппой на сцене Императорского Михайловского театра. Забавно и то, что еще в мае 1864 года в Александринке публике была представлена та же оперетта, но на русском, по либретто Николая Ивановича Куликова. Второй и последней «венской» стала в 1886 году оперетта «Цыганский барон» Иоганна Штрауса, поставленная в Михайловском театре той же немецкой труппой и также на языке оригинала.

Писатель и публицист, на протяжении пятнадцати лет возглавлявший редакцию «Русского слова», Влас Михайлович Дорошевич в начале XX века так описывал русскую оперетту: «По сцене ходили обтрепанные, обшмыганные хористки... Одна из них стояла около рампы и задумчиво разглядывала свой рваный башмак. Хористы в драных пальто с какой-то дрянью, намотанной на шею и, вероятно, скрывавшей отсутствие рубашки...

— Вы обидели мою жену! — догнал меня по дороге муж третьей примадонны.

— Когда? Чем?

— Помилуйте, триковую роль черт знает кому отдали? Хорошее явление, — и жене не дали. Она всегда триковые (трико — фр., от *tricoter* (вязать) — тонкая материя особой выработки, вроде вяза-

ной, которая идет для театральных костюмов... сильно растягивается... и потому плотно облегает тело, обнаруживая все формы...) [26, с. 395] роли играет!

— Мои ноги вся Россия знает! — подтвердила обиженно примадонна.

Когда я на следующий день пришел на спектакль... Эти намазанные лица. Эти голые, словно известкой, густо обмазанные белилами грязные плечи. Эти женщины, раздевавшиеся, чтоб показаться публике. Эти артисты, которые хлопали их по трико и говорили «здорово». Эти примадонны, бегавшие в нижних юбках по коридору... Мне показалось, что я попал в совсем иное учреждение. Стало немножко тошно, и я потихоньку ушел...» [6, с. 503–506].

Описанное Дорошевичем — отнюдь не «литературное преувеличение». В одном из фельетонов в первом номере «Дневника русского актера» за четверть века до Дорошевича некий Граф Швейцарский писал следующее: «Во всех почти случаях русская актриса является размалеванной кокеткой или кокоткой. Лицо намазано донельзя дрянью белого цвета, накрашены губы, нарисованы брови и вообще так подделана наружность, словно та личность, которую играет актриса... вышла продать себя на базар житейской суеты...» [4, с. 28].

Но так ли «распущена», пошла и непристойна была русская оперетта, как о том сообщали немногочисленные исследователи и мемуаристы? Для того чтобы понять, что так называемые триковые роли не были «русским изобретением» достаточно увидеть открытки с изображением

знаменитой венгерской примадонны Илки Палмай в роли Серполетты («Корневильские колокола»). К слову, как и героиня «Княгини чардаша», Палмай (урожденная Илона Петраш), начавшая карьеру в Кассе (Словакия), Клуже и Будапеште, работавшая как приглашенная артистка в Праге, Вене, Берлине, Лондоне и Нью-Йорке [48], в конце концов, вышла замуж за имперского графа Йенё Кински.

Следует отметить, что мезальянсы, а также межсословные отношения не были чем-то необычным и для России, достаточно вспомнить русскую крепостную актрису и певицу Парашу Жемчугову (впоследствии Прасковью Ивановну Ковалеву-Жемчугову, графиню Шереметеву) или актрису и певицу Императорского Александринского театра Марию Александровну Потоцкую, фаворитку Его Императорского Величества Великого князя Николая Николаевича, получившую от «венценосного» покровителя в дар двухэтажный особняк на Итальянской улице [3, с. 143], ныне здание Санкт-Петербургского государственного театра музыкальной комедии [28]. И хотя межсословные браки, в отличие от адюльтера, в патриархальной России «традиционно не приветствовались и даже осуждались», предметом насмешки они никогда не были, будучи для женщин за неимением других возможностей единственной надеждой на «лучшую долю». Однако «после отмены крепостного права, с развитием капиталистических отношений сословия стали разрушаться — и в аспекте социально-экономическом, и в правовом, и в культурном, и в бы-

товом». Начиная с 1870-х, число межсословных браков в Российской империи стало «стремительно увеличиваться», причем по причинам, связанным с индустриализацией, наиболее интенсивно в крупных городах. Вскоре браки между богатыми представителями купеческого сословия и обедневшего дворянства «стали притчей во языцех и предметом изображения комедиографов». Более многочисленны, но менее заметны были браки между представителями мещанского и крестьянского или купеческого сословий. В результате произошедших социальных изменений в обществе «на месте старых сословий начали складываться новые общественные классы» [9, с. 71–73], которые, в свою очередь, сформировали и нового отечественного зрителя.

Критик и публицист Илья Николаевич Игнатов так описывал театральную публику конца 1860-х: «Театральная толпа, куда входил и купец, и приказчик, и мелкий чиновник, и заурядный студент, и человек без определенных занятий, уже в это время представляла собою вместилище недоверия и насмешки. Она уже много слов слышала, многому не верила и над многим, если не над всем, смеялась...» Говоря об опереточных постановках того времени, Игнатов отмечал: «оперетка прилепляется... к психике русского зрителя, опустошает его душу от последних остатков веры в человеческое совершенствование, населяет ее призраками, танцующими канкан над какими бы то ни было устоями» [2, с. 281–282].

Еще в 1886 году в первом номере «Дневника русского актера» кри-

тик, писавший под псевдонимом — Тень Федора Волкова, явно «смотря в корень» [12, с. 97], утверждал: «Театр, каков бы он ни был, сильнее всяких мудрецов! Игнорируя театром... некоторые философы дают ему... полную свободу стать публичным лакеем и, угождая толпе, постепенно и незаметно, под видом шутки, развращать ее, подрывать в ней кредит и уважение к самим господам философам...» [4, с. 9]. Но нарождающееся на рубеже веков новое общество требовало от театра все новых и новых зрелищ, потому «как русскому театру, так и его зрителю, были, естественно, чужды те специфические парижские черты пародийного насыщения оперетты, которые предопределили бурный успех ее на Западе...» [44, с. 226]. Поэт-сатирик и мемуарист Аминад Петрович Шполянский, писавший под псевдонимом — Дон-Аминадо, вспоминал: «У Сабурова ни туник, ни хитонов. На занавесе написано: «Лучше смех, чем слезы». Каждый вечер французский фарс в переводе Бинштока. С самого начала все ясно. Первый любовник в одних исподних, героиня в кружевном халате, и только счастливый супруг в хорошо сшитом фраке... Все кончается вполне благополучно, а Грановская, несмотря на вопиющую пошлость и пьесы и роли, совершенно бесподобна...» [5, с. 109]. К сожалению, именно так выглядел образчик нового репертуара, диктуемого зрительским спросом. Создатель театра «Кривое зеркало» Александр Рафаилович Кугель в июне 1917 года вопрошал: «Нынешний репертуар... скажите, положи руку на сердце, был ли он когда-нибудь глупее, по-

шлее, ничтожнее?.. Скучность нового репертуара — безгранична. Ни одной, не то что литературной и талантливой, а сколько-нибудь занятой пьесы не появилось за последние месяцы... Не возникло ни одно приличное театральное предприятие — зато растут без конца шантаны...» [35, с. 436].

Но скажите, как того просил Кугель, «положи руку на сердце», какое отношение к венской оперетте имели и имеют все те адаптированные для русской, советской или российской сцены либретто оперетт, шедших в отечественных театрах на протяжении более ста пятидесяти лет? Ответ на этот вопрос обескураживает, так как никакого отношения к венской оперетте они не имели и не имеют до сих пор. Венская оперетта, «почившая» в 20-х годах прошлого века, что бы там ни писали признанные «опереточные специалисты», представляла собой, в первую очередь, ироничную пародию на злобу дня, искусно «драпирующуюся в любовную историю со счастливым концом». Тем же, кто этого не понимал или не понимает, непонятна была и есть сама сущность венской оперетты.

### **Столичные театры и мировая война**

Вступление Российской империи в Первую мировую войну на стороне Антанты, как водится, вызвало приступ очередного «квасного патриотизма» у русских антрепренеров, тут же убравших из репертуара театров спектакли немецких и австро-венгерских авторов. Один из четырех «руководителей крупней-

шего опереточного предприятия» пока еще не переименованной столицы — «директор «Палас-театра» г. Мозгов» в интервью журналу «Театр и искусство» говорил: «Что готовит нам осень — трудно вперед решить. Необходимо приспособить к духу военного времени и настроению публики репертуар. Откроем сезон, изгнав немецких авторов...» [34, с. 676].

Кроме глупости квазипатриотов, с самого начала войны театры столкнулись с двумя «трудностями», вызвавшими значительное падение доходов. О первой писали: «призыв многих запасных из числа актеров и музыкантов расстраивает труппы и особенно хоры и оркестры» [34, с. 675]. О второй — недвусмысленно заявлял все тот же Мозгов: «Сборы пали до крайних пределов, до 150–200 руб. в будни... Публика первых рядов, главный контингент нашего театра, будет в значительной степени отсутствовать. Ведь из Петербурга на войну ушла гвардия — наши посетители; их семьям и родственникам, оставшимся в столице, будет не до посещения театра». Далее он сетовал на городские власти: «Не могу также не пожаловаться на отношение к нашим театрам городского управления. С одной стороны, городская дума призывает к трезвости, высказывается против продажи водки и за закрытие театров в 11 ч вечера — в то же время на неделю раньше срока, явилась полиция с требованием от городской управы уплатить 1266 руб. буфетной раскладки. Уплатили, конечно! Но как же это так? Трезвость — трезвостью, а буфетная раскладка — буфетной раскладкой?» и предлагал

некоторые меры для решения назревшей проблемы: «Война ударила по всем, и потому справедливо будет, если актеры и на зиму согласятся на сокращение жалованья, чтобы бюджет театра мог выдержать расходы. Вот в Варшаве театры не только не закрылись, но правительство даже субсидирует их, в эти трудные дни необходимо дать народу развлечение...» А. Н. Шульц, управляющий опереточным театром Валентины Ивановны Пионтковской, поддерживая Мозгова, сообщал: «... мобилизация не коснулась труппы; из нынешнего состава останется около трех четвертей... сборы должны сильно упасть и необходимо будет актерам пойти на уступки, как было это и в 1905 г., когда в начале сезона плату сократили до 50%». Новый директор Малого театра С. И. Пеняков оптимистично «надеялся», что как и ранее «драматические театры будут привлекать публику, тем более, что кафешантаны закроются, потому что не выдержат раннего закрытия (в 11 ч веч.), а кинематографы, по случаю прекращения сношений с заграницей, не имеют новых и подходящих фильмов». «В общем, как можно судить, настроение довольно бодрое...» — писал в заключение автор статьи, некий П. С. [34, с. 676].

Невзирая на «бодрость» в строениях и изгнание «враждебных» авторов, венской и даже берлинской оперетты на русской сцене намного меньше не стало. В течение 1914–1918 годов, несмотря на войну и революции, в театрах Петрограда и Москвы шли оперетты Легара, Жильбера, Эйлера, Гётце, Колло... Шли и оперетты Кальмана.

Хотя, как писали в петроградской газете «Обозрение театров»: «Молодой режиссер труппы А. Н. Феона не побоялся открыто признать, что в области современной оперетки трудно обойтись без услуг венцев, не прибегая ни к каким переменам названий и имен действующих лиц» [14, с. 10].

Возможно поэтому первой постановкой «Княгини чардаша» в Российской империи стала «Принцесса варьете» (фин. «Varietéfurstinnan»), премьера которой прошла 6 марта 1917 года в театре «Аполло» в столице Великого княжества Финляндского — Гельсингфорсе. Роль Сильвы Вареску исполнила специально приглашенная в «Аполло» шведская артистка оперетты Эльна Гистедт, уже зарекомендовавшая себя работой в столичном театре «Бруншус» летом 1916 года. Одновременно с финской постановкой в гельсингфоргском «Шведском театре» под названием «Цыганская принцесса» (швед. «Zigenarfurstinnan») шла и шведскоязычная версия оперетты [53].

### О петроградской премьере

В Петрограде — столице Российской империи «Княгиня чардаша» была представлена публике 29 июня 1917 года через четыре месяца после финской премьеры. Под названием «Сильва (Дитя шантана)» первое исполнение оперетты в постановке режиссера Алексея Николаевича Феона состоялось в театре «Летний Буфф» в Измайловском саду, на сцене которого летом традиционно выступала труппа петроградского «Палас-театра».

15 июня в «Обозрении театров» о предстоящей премьере писали: «В «Летнем Буффе» усиленно репетируют оперетту автора «Осенних маневров» Кальмана — «Сильва», которой в газетах почему-то приписали итальянское происхождение. Эта же оперетта, но под другим названием пойдет и в «Луна-парке...» [15, с. 9].

25 июня в журнале «Театр и Искусство» сообщали: «Опереточный антрепренер г. Зон на будущий сезон сокращает свою деятельность. Вместо двух опереточных трупп, из которых одна зимой играла в провинции, а другая в Москве, будет одна труппа — московская, играющая теперь в Петрограде в «Луна-парке»... На ряд гастролей в театр «Луна-парка» приглашена артистка Музыкальной драмы г-жа Давыдова...» [36, с. 448].

27 июня в «Обозрение театров» появилась новая заметка: «За опереттой Кальмана «Сильва» погнались у нас и «Летний Буфф», и «Луна-парк». Пальма первенства, однако, досталась «Буффу», где эта новинка идет 29 июня в бенефис А. Н. Феона. Пользующийся общими симпатиями бенефициант в нынешнем сезоне очень удачно совмещает в себе и артиста, и режиссера. Мелодичная музыка новинки будет «иллюстрирована» свежими костюмами, декорациями и вообще самой тщательной постановкой...» [16, с. 9].

4 июля еще одна заметка, на этот раз критика, писавшего под псевдонимом — Случайный: «Целое состязание из-за «Сильвы» устроили между собой «Летний Буфф» и «Луна-парк». Победителем ока-

зался первый не только потому, что предупредил постановкой своего конкурента, но и потому, что поставил новинку значительно интереснее и дал более подходящих исполнителей». Также в «Обзрении театров» отмечалось: «Сама оперетта немецкого производства, каковое обстоятельство было дипломатично скрыто в обоих театрах с той, если угодно, разницей, что «Буфф» перенес действие и фамилии в союзную Румынию, а его противник — в нейтральную Швецию. Выходит как будто первый поступил патриотичнее». О Кальмане сообщали: «Будем справедливы и к врагам: «Сильва» написана композитором (Кальман) хоть и неоригинальным, но умелым и способным подражателем Легара, Фалля и других «премьеров» опереточного пера. Мелодичность, вкус, знание оркестра, игривость — все это есть и у Кальмана...» О либретто: «Слаб текст, но это грех, главным образом, переводчика. Ох, уж эти наши опереточные «перевозы», — именно перевозки, а не переводы...» [19, с. 7].

Русский текст либретто написал известный столичный драматург и переводчик Владимир Козьмич Травский, дав оперетте новое броское название: «Дитя шантана». Некоторые имена действующих лиц были также изменены, причем, одно из них — Леопольд Воляпюк — зазвучало с некоторой издевкой, так как произносилось со сцены «на французский манер» [49]. Анхильте называли Юлианой. Канчиану зачем-то превратили в Кониславу. Штази стала Стасси, как и Ферри получив в имени «удвоение согласных». Вареску называли Вереска,

а ее «малую родину» Кис-Кюкюллё переименовали в «Козье болото» [10, с. 10]. Какой из петроградских топонимов «вдохновил» Травского, осталось загадкой: то ли район Пушкинской слободы, то ли район в Коломне, то ли рынок в Кронштадте на острове Котлин.

Премьера прошла с успехом. Вскормленный «французскими прелестями» Огюстины Девериа [43, с. 241] русский зритель благосклонно принял очередную венскую новинку, уже традиционно для русской опереточной сцены превратившуюся из злободневной пародии в лишнюю ироничности пошловатую «мелодраму». В премьерной постановке были заняты артисты труппы «Палас-театра»: Сильва Вереска — польская артистка Казимира Невяровская; Эдвин Роланд — Михаил Ксендзовский; граф Бони Кониславу — польский артист Владислав Щавинский; графиня Стасси — Изабелла Орлова; Ферри — Михаил Ростовцев; князь Леопольд Воляпюк — Андрей Герман; княгиня Юлиана — Дарья Гамалей [17, с. 15].

После показа премьерного спектакля в «Летнем Буффе» известный столичный театральный критик Николай Николаевич Окулов, писавший под псевдонимом Н. Тамарин, отмечал: «Музыка Кальмана мелодична, в ней много «венского шика» и темперамента. Либретто, однако, не уходит от шаблона. Для усиления эффекта на помощь либреттистам призывают режиссера и постановку. Тут стараются «блеснуть по мере сил» и средств... Роли, кроме Сильвы, веселого юноши Бони (Щавинский) и молодого кня-

зя (Ксендзовский), — ничтожны. Но спектакль получается красивый, приятный для слуха и зрения...» [18, с. 8].

В театре «Луна-парк» оперетту в постановке Александра Александровича Брянского показали 30 июня «в бенефис Н. Ф. Монахова». В премьерной постановке в «Луна-парке» участвовали: Сильва Вереска — Мария Давыдова; граф Кнут Бьёрн — Николай Дашковский; граф Фюрнер — Николай Монахов; графиня Ирвин — Дмитриева; Форен Керск — Даниил Данилевский; граф Кунет Бьёрн — Филонов; графиня Ульма — Антонина Раевская [19, с. 12].

О постановке Брянского Случайный писал: «Постановка «Сильвы» в Луна-парке... громоздка и вычурна. Режиссер любит... загромождать сцену, что совершенно не вяжется с легким стилем спектакля... В оперетте ценна не столько пышность, сколько живость и остроумие... М. С. Давыдова... отличная оперная певица, справилась с вокальными требованиями роли шутя. Но для оперетты нужно некоторое легкомыслие, беззаботность. У артистки этого нет, и хорошо, что нет, ибо Сильва — для нее только летняя шалость, а зимой, она, надеемся, снова будет серьезна и «оперна». Монахова, конечно, нельзя сравнивать с Щавинским. Он сочен, ярк, весел... словом, спасает «положение». Орлову в «Буффе» и Дмитриеву в «Луна-парке» можно считать без большой ошибки величинами «равнодействующими». Обе мило резвятся и танцуют и обе же держат свой голос «под секретом». Ростовцева даже обидно сравнивать

с исполнителем на Офицерской — до того последний беспомощен. Дашковский уступает Ксендзовскому как в смысле вокального искусства, так и в смысле сценической опытности. Но самое главное в «Буффе» — оперетта дышит легкостью и оживлением, чего никак не скажешь о конкурирующей постановке...» [19, с. 7–8].

Критик Петр Макарович Соляный, писавший под псевдонимом — П. Ю., сообщал: «Сильва», оперетка Кальмана — в «Летнем Буффе» и «Луна-парке». Я спросил музыканта: — Кто составил оперетку? Музыкант улыбнулся. — А ведь Кальман думает, что он сочинил эту музыку!.. Очень милая музыка, вся из импровизаций на шантанно-румынские номера... В «Луна-Парке» оперная г-жа Давыдова отлично поет Сильву, играет под Кармен, в «Летнем Буффе» жизнерадостная, юная, тонкая, вся в движении, чуть-чуть перекасающаяся... певица несколько суховатая г-жа Невяровская дает не очень убедительную, но приятную фигуру шантанной дивы, всерьез влюбившейся в князя... Сюжет, конечно, из шаблонных — княжеская семья не желает принимать в свою родовитую фамилию певичку из варьете, но, как пишется в рыцарских романах, «сила любви все преодолевает». Кстати, и сама княгиня-мать оказывается из той же шантанно-цыганской породы...»

Далее рецензент отмечал: «Для чего понадобилось в двух больших театрах сразу поставить одну и ту же вещь — это одна из тайн переводных дел мастеров и антреприз, всегда старающихся, в тайне и быстроте,

подсидеть один другого. Готовили втихомолку, зарвались в расходах и — валяй, что будет. В «Буффе» оперетка идет веселее, живее, комедийнее и даже шаржированно, как... роль графа Бони Кониславу (по «Луна-парку» — граф Фюрнер) у Щавинского. Конечно, Монахов дает в этой роли художественную фигуру, но... роль автором (и переводчиком) сделана слабо... актеру... приходится... шаржировать и этим вызывать громкий хохот... Ферри у Ростовцева красочнее, живее, чем у хладнокровного... Данильскаго... недурно поет Дашковский (в «Луна-парке»)... Ксендзовский (в «Буффе»), хороший опереточный тенор, местами бывший... не в голосе. И Герман и Гамалей в «Буффе» были интереснее своих коллег по «Луна-парку», а Орлова — Дмитриева уравнивались в своих достоинствах и недостатках, обе живые и легкие на ногу... Орлова чуть веселее... чересчур дурашливая фигура графа Бони (Щавинский)... не вязалась с неожиданной влюбленностью в него графини Стасси.

В постановке гг. Брянского и Феоны есть разница: Феона стремился к большей красочности, чуть ли не к гротеску: он вывел эстраду варьете даже в публику — при наших-то белых ночах, когда румяна и вся женская красота разоблачаются... В интересных декорациях 3-го акта — смелость; зал 2-го акта, пожалуй, грубоват и шаблонен; есть движение шантана в 1-м акте. У Брянского в декорациях больше спокойствия, солидности, шикарности «хорошего» буржуазного (да простят мне это навязшее в зубах слово!) дома...» [37, с. 488].

Григорий Ярон вспоминал: «В «Летнем Буффе» в постановке Феона... в середине зрительного зала, в проходе, был выстроен помост... После увертюры... конферансье вел на этот помост Сильву, а Бони, Ферри и остальные... стояли на сцене лицом к публике, вдоль рампы, и оттуда слушали Сильву, певшую арию в зрительном зале. Это было очень эффектное начало спектакля. Ферри играл великолепный комик Ростовцев... Для Ростовцева была придумана особая сцена со Стасси во втором акте... оканчивавшаяся вставным дуэтом. Откуда Ростовцев взял музыку — не знаю. Дуэт всегда бисировался...» [45, с. 99].

Рассказанное Яроном частично подтверждается Окуловым: «Г. Феона заставил примадонну, г-жу Невяровскую, в 1-м акте петь и танцевать на особой эстраде среди партера («дирекция не пожалела средств», отняв из сбора с десятка кресел). Это был «сверхтрюк», тем более, что изящная артистка захотела быть, по Бальмонту, «дерзкой и смелой» (имеется в виду стихотворение Константина Бальмонта «Хочу», написанное в 1903 году). Правда, это противоречило характеристике героини, опереточной «дивы» — Сильвы, которая, по пьесе, является образцом скромности и добродетели, но ведь нельзя же требовать реальной правды... в оперетке и как устоять от соблазна воспользоваться «свободой»?..» [18, с. 9].

В конце июля Монахов покинул труппу театра «Луна-парк» и «выехал в Москву» на переосвидетельствование «в связи с... призывом... на военную службу» [20, с. 10].

В июле-августе на сцене «Летнего Буффа» в роли Сильвы попеременно с Казимирой Невяровской стала выступать Ольга Диза, а в трех спектаклях 12, 16 и 17 августа приняла участие приехавшая из Гельсингфорса Эльна Гистедт.

Восторженная критика писала: «Выступившая в Сильве шведская артистка Эльна Гистедт, как это не прискорбно для наших отечественных примадонн, оставила далеко их за флагом. Это настоящая актриса художественного темперамента и тонкой музыкальной природы. Ничтожная в сущности роль, изготовленная автором по затасканному трафарету, в ее передаче становится ярким, пластичным, своеобразно-стильным образом. Благодарные внешние средства, отличная дикция, разнообразные оттенки и переходы, свежий голос, несколько, к сожалению, форсируемый на верхах, — все создает прекрасное впечатление от нашей иностранной гостьи. Успех единодушный и вполне заслуженный. Нашим опереточным «дивам» пусть он будет не на зависть, а в урок и поучение. Вот что может сделать в области оперетты подлинный талант!» [21, с. 10–11].

«Г-жа Эльна Гистедт выступает в оперетте «Сильва» с большим успехом. И, надо сказать, вполне заслуженным. Если сравнивать с кем-нибудь... то менее всего приходят в голову опереточные знаменитости. Среди драматических актрис... напоминает покойную Иду Альберг... Но г-жа Гистедт гораздо красивее, изящнее, эффектнее... очень ритмична, все ее движения будто подчинены музыке внутренних переживаний.

Менее всего г-же Гистедт свойственны опереточное легкомыслие и фривольная мимолетность чувств. Ее Сильва на границе глубокого трагизма. Это раненое сердце, которое может страдать и умереть, не проронив ни одной жалобы...

Она вся далекая и загадочная, влекущая, как сфинкс. В ее темпераменте нет жгучей истомы, но стремительность и переливы чувств изумительные...» [38, с. 580].

Остается только задуматься, отчего «далекая и загадочная, влекущая, как сфинкс» двадцатидвухлетняя шведка Гистедт «оставила далеко... за флагом» «отечественных примадонн», напомнив критикам одну из лучших финских драматических актрис своего времени, и показалась «настоящей актрисой художественного темперамента и тонкой музыкальной природы», которой «менее всего... свойственны опереточное легкомыслие и фривольная мимолетность чувств», что должно было стать «нашим опереточным «дивам» в урок и поучение».

### Немного о либретто Травского

Оригинальное русское либретто «Дитя шантана», переведенное в 1917 году Травским, найти было довольно-таки сложно. Говорили, оно не сохранилось, что представляется весьма странным, учитывая небывалую популярность оперетты и многочисленные постановки в русских и советских театрах, начиная с 1917 и вплоть до 1960 годов. Однако оригинальное либретто «Сильвы», разрешенное Главным управлением по контролю за зре-

лищами и репертуаром при Наркомпросе РСФСР (Разреш. ГУРК № 9/41/0 от 8 марта 1941 г.) с текстом Травского и, как указано на титульной странице, «новыми куплетами» Михайлова и Толмачева [10] все же нашлось.

Кроме сокращений и некоторых изменений в тексте первого акта, от оригинального либретто Штайна и Йенбаха перевод Травского мало чем отличается, представляя собой в меру «олитературенный» подстрочный перевод с немецкого языка. Но ироничность текста австрийского оригинала, его сарказм, социально-политическая направленность намеков, острота и скабрёзная двусмысленность фраз в переводе полностью утеряны. А вот глупые и пошлые шутки встречаются повсеместно. К сожалению, переведенный Травским на русский язык текст либретто оказался значительно хуже оригинала, представляя собой нечто выхолощенное, безвкусное и близкое к мелодраме. Впрочем, об этом как раз и писали критикующие переводчика современники: «либретто, однако, не уходит от шаблона» [18, с. 8], а также: «слаб текст, но это грех, главным образом, переводчика». [19, с. 7].

Неизвестно, насколько либретто образца 1941-го соответствует либретто 1917-го, поэтому ниже приведены краткие пересказы содержания оперетт, поставленных по либретто Травского в театрах «Летний Буфф» и «Луна-парк» в июне 1917 года, опубликованные в петроградской ежедневной газете «Обозрение театров».

Версия «румынская»: «В кафешантанную звезду Сильву влюблен

граф Воляпюк, но родители его, конечно, против столь неравного брака и требуют, чтобы он женился на другой девушке из их же великосветского круга. Сильва собирается на гастроли в Америку; накануне ее отъезда граф тайно от родных успевает подписать с ней брачный контракт. Сильва, однако, узнает о том, что графу готовят блестящую партию и он как будто опасается открыть все своим родителям. Артистка возмущена, является в дом графа и публично разрывает брачный контракт, которым она связана с графом. Граф в отчаянии. Вдруг выясняется, что и его мать также в молодости была кафешантанной актрисой, а впоследствии вышла замуж за какого-то сановника, овдовела и вторично сочеталась браком с отцом графа. Все кончается к общему благополучию; даже невеста графа не остается без мужа, которым оказывается успешный ею увлечённый товарищ графа». [18, с. 16].

Версия «шведская»: «В кафешантанную звезду Сильву влюблен граф Бьёрн...» [19, с. 12]. Далее текст полностью соответствует «румынской» версии.

Как видно из пересказов, варианты либретто Травского, кроме места действия, имен героев, а на сцене ставшей уже давно традиционной «отсебятины» комиков, ничем не отличались. Тем не менее в анонсах «Сильвы» в «Летнем Буффе» переводчиком был указан Травский, а в анонсах «Сильвы» в «Луна-парке» указывалось: «пер. со Шведского П. П. П. и Зон» [19, с. 12], что вряд ли соответствовало действительности.

## Борьба за театр

20 августа 1917 года в Петрограде начала работу «Конференция профессиональных актерских союзов», тут же окрещенная «актерско-пролетарской». Освещая работу конференции в еженедельнике «Театр и искусство», критик Соляный писал: «Смерть антрепренерам или актеры-пролетарии соединяйтесь!» — вот какая трагикомедия разыгрывалась в течение трех дней и трех ночей в кабинете дирекции... Музыкальной Дrame... вдохновителем классовой пролетарской борьбы актеров с антрепренерами... (явился) товарищ Веритэ... Поддержанный председателем конференции г. Таировым, членами гг. Лениным (Москва), Мейерхольдом, Вершининым (Одесса), Сарочаном (Киев), Арди (Николаев) и др., этот представитель всероссийского союза... построил конференцию по линии исключительной борьбы с антрепризой... когда я слышал крики товарища Веритэ... (слова буквальные):

— «Душите антрепренеров, как они душили нас! Эти мерзавцы, подлецы! Они мильоны нажили!»... стало... стыдно. Если эти, лучшие, «сознательные» актеры, посланные в Петроград от актерской громады, так понимают Маркса, социализм, классовую борьбу, то чего же можно ожидать от масс, от улицы, от митинга?!

...Один из делегатов, московский, ярый и громкий... поддерживая резолюцию для конференции, гласящую, что актеры-пролетарии и что их движение: «чисто классовое пролетарское движение», «мотивировал»:

— Чтобы знал антрепренер, что вот его враги!..

Хорошенькое положеньеице: антрепренер Станиславский... Немирович-Данченко, Яворская... да любой из старых антрепренеров думает, что он набирает в труппу актеров, а выходит, что это враги, которые должны, при первой возможности, его, «мерзавца и подлеца», удушить!..

И. Веритэ... с большим удовлетворением заявляет, что их организация не дает нынче... труппы Клара Юнг, предлагая ей записаться в члены союза и ехать туда, куда он, союз, ей укажет, не иначе... Клара Юнг не сдастся, в союз не вступает, но зато сидит без труппы и без дела. Пусть гибнет талантливая Клара Юнг, если она не хочет сделаться социал-демократкой, да еще большевичкой!» [39, с. 599–600].

Через десять лет в январе 1927 года советский государственный деятель Анатолий Васильевич Луначарский напишет: «Клара Юнг — очаровательная актриса. Я только два раза посмотрел ее в двух, в сущности, пустячных полуфарсах и полуоперетках и в окружении артистов, не представляющих из себя чего-нибудь особенно выдающегося. И несмотря на это у меня осталось долгое и необычайно приятное впечатление об этих спектаклях, что редко бывает даже со спектаклями безусловно блестящими... Давно, давно не видел я ни на европейской, ни на русской сцене такой опереточной актрисы, как Юнг, и поэтому совершенно не удивило меня, что в летнюю пору, когда более или менее пустовали остальные театры, всегда битком набит

был Московский драматический театр, где подвизалась эта изящная, обаятельная гостья...» [13, с. 351–352].

Далее критик Соляный сообщал: «Три дня — днем и ночью заседа-ла конференция и, правду сказать, надо удивляться работоспособности ее членов — двужилые, истинные пролетарии, не белоручки!.. Вы-сказывается мысль, что Петроград не нужен союзу: это театральному о-ву приходилось обращаться к пра-вительству, а союз будет основан исключительно на самостоятельнос-ти. Само правительство будет обра-щаться к союзу!

— Для этого достаточно крепкой резолюции! — мрачно, решительно заявляет В. Мейерхольд.

В. Мейерхольд надеется, что союз с переходом в Москву убьет Театр. О-во, единственный козырь которого нынче — обоснование в Москве...» [39, с. 600–601].

Следует указать на то, что Всево-лод Эмильевич Мейерхольд говорил о Российском театральном обще-стве, обладавшем в то время «всеми правами и возможностями профес-сиональной, правовой и социальной защиты своих членов... Ни один ар-тист не мог получить контракт без санкции общества...» [30].

Убийства РТО в 1917 году не слу-чилось, но в 1918 году в Москве был создан Театральный отдел Нарком-проса, которому отошла значитель-ная часть прав РТО и «со време-нем у РТО... были отняты права и функции профессионального сою-за». В Уставе РТО, утвержденном в 1923 году, говорилось: «общество имеет целью содействие всесторон-нему развитию театрального дела

в научном и художественном от-ношении...» В 1932 году РТО было переименовано во Всероссийское театральное общество. В 1938 году «во многих российских городах от-крылись местные отделения ВТО. Устав ВТО неоднократно менялся, но суть его оставалась прежней...» [30].

О выступлении участников кон-ференции критик сообщал: «И. Веритэ уверяет... министр Скобелев объявил, что постановления Съез-да проф. актерских Союзов будут сделаны законами. А ведь в числе постановлений нынешней конфе-ренции значится... — передача всех театров в России в руки Всероссий-ского проф. союза! Социализм бу-дет введен в России... — даже без отмены капиталистической строя... И нашелся только один, и то не теа-тральный человек на конференции, Л. Левидов, который попробовал остановить товарищей-большеви-ков...

— Я слышу здесь несколько дней, больше разговоров о пролетарской борьбе, чем о театре. Вы больше ду-маете о кармане, чем о деле. Нет, ак-тер не будет бастовать каждый день, к чему вы его зовете: он любит еще искусство...

Эти трезвые слова поразили кон-ференцию, большую часть ее, гне-вом...

Председатель г. Таиров заявил... что надо сказать всем организа-циям, до советов раб. и солд. деп. включительно, заводящим театры: «Руки прочь! не касайтесь театра — это не ваше дело. Ваше дело — да-вать деньги. А творить искусство будем — мы, актеры! Нам должно быть отдано искусство!.. Этого мы

добьемся... или теперь или никогда... В числе ряда мер, проектируемых г. Таировым... значительна по размерам — следующая: чтобы все российские театры, все их здания, как венец реформы — перешли в руки государства... а само государство отдало их в распоряжение Всерос. Проф. Союза. Причем и г. Таиров, и г. Мейерхольд, а вместе с ними вся конференция признали образование министерства искусств сузубо вредным.

— Вот ради чего мы поднимаем бунт! — закончил г. Таиров...» [39, с. 601–602].

Несмотря на «особое мнение» Александра Яковлевича Таирова, «организации, до советов раб. и солд. деп. включительно» сочли, что ни «давать деньги», ни «отдавать искусство» новоявленным «творцам» незачем, и в сентябре 1917 года в Петрограде был создан «Пролеткульт» — независимая, добровольная литературно-художественная и культурно-просветительная организация. Провозглашая своей задачей формирование «пролетарской культуры путем развития творческой самостоятельности пролетариата» [1], новая организация «на добровольной основе» начала объединять трудящихся, стремящихся к художественному творчеству.

«Если представить себе... что *«desiderata»* этой конференции осуществились... это означало бы... отчуждение всех театральных зданий, как общественных, так и частновладельческих, с передачей их «профессиональным союзам г.г. Таириных, Мейерхольдов и пр. Впрочем... это... дело... отдаленного

будущего, и создатели «социалистического» театра... это понимают... пока они настаивают на том, чтобы «хватать предпринимателей за горло» и, разоряя предприятия, вести театры к «обобществлению»... затем лишить предпринимателей «всяких прав на репертуар и художественную сторону»... т. е. прямо и открыто вести все театральные предприятия к разорению... это столь нелепо, что можно только развести руками и горько пожалеть русский театр, о котором пекутся гг. Таириновы и Мейерхольды вкупе с представителями цирков и варьете... Мы... говорили, что государственной театр погубит частный театр примером безначалия и опытами расхищения власти... если государственный театр достаточно богат, чтобы позволить... роскошь «автомоний», то... театр частной инициативы... слишком хрупкое создание и таких экспериментов анархо-коммунистического свойства не выдержит...» [39, с. 597].

Позднее русский философ Александр Зиновьев исключительно точно опишет суть происходившего в России: «превращение марксизма в господствующую государственную идеологию сопровождалось превращением диалектики из орудия познания сложных явлений действительности в орудие идеологического жульничества и оглушения людей...» [8, с. 39].

В конце августа в разделе «Хроника» журнала «Театр и Искусство» сообщали: «В целях разгрузки столыцы министерство внутренних дел уже начинает осуществлять первые мероприятия, санкционированные Временным правительством. В пер-

вую очередь будут закрыты кинематографы и увеселительные заведения, а театрам будет предложено заканчивать спектакли ранее обычного времени...» [39, с. 597].

Начиная с сентября 1917 года началось очередное «наступление» властей на столичные и московские театры, которые планировали «закрыть для экономии топлива», что вызвало яростный протест со стороны русского театрального сообщества [23, с. 9–10].

«Старый “прижим”, новый “прижим”, а Театрам все не легче. Можно понять то единодушное негодование, которое проявило собрание московских театральных деятелей... пора, пользуясь хотя бы относительною свободою слова, дать надлежащую оценку этому грубому, некультурному, прямо скажем, невежественному походу на театр...» [41, с. 726].

### **В петроградском «Палас-театре»**

22 августа в «Обзрении театров» была опубликована заметка: «Палас-театр» открывает свой зимний сезон в середине сентября все той же «Сильвой» с К. Ф. Невяровской в заглавной роли» [22, с. 10]. Однако в первом спектакле сезона вместо уехавшей в Москву Невяровской выступила Диза. 15 сентября «Сильвой», из названия которой на афишах исчезло легкомысленное «дитя шантана», открылся театральный сезон 1917–1918 годов. Оперетта шла в «Палас-театре» ежедневно.

В сентябре 1917 года, заменив Невяровскую, по приглашению Феона к труппе «Палас-театра» присое-

динилась Гистедт. В еженедельнике «Театр и искусство» опубликовали анонс: «с 18 сент. начнутся гастроли в этой оперетке Эльны Гистэдт» [40, с. 652].

Журналист Юлий Ильич Боркон, писавший под псевдонимом Юл. Б-он, сообщал: «Зимний сезон здесь открылся той же «Сильвой», при помощи которой с таким успехом был доведен до конца летний сезон в «Летнем Буффе». Несмотря на то, что оперетта эта в течение почти двух месяцев ежедневно шла в «Летнем Буффе» — открытие собрало полный сбор, и, видимо «Сильве» еще долго суждено оставаться гвоздем сезона.

В составе исполнителей произошли некоторые существенные перемены. Уехавшего в Москву Щавинского в роли графа Бони сменил г. Феона... Это уже третья роль, в которой даровитый актер выступает в «Сильве». Сначала он выступил в роли режиссера, затем в роли князя Эдвина и наконец теперь в роли Бони. Г. Феона безусловно талантливо и оригинально поставил «Сильву», доказав наличие большого вкуса; с неменьшим успехом он сыграл роль Эдвина... но, к сожалению... в роли Бони он оказался совершенно не на месте. Г. Феона всецело повторил Щавинского и не внес в эту роль никаких новых индивидуальных черт... Г-жа Диза слишком драматизирует роль Сильвы, совершенно не заботясь об ее углублении. Безусловно вокальные данные у Дизы значительно выше драматических. По прежнему великолепен в роли Ферри был г. Ростовцев. В его игре проглядывает большая чуткость и интеллигентность.

Благоприятное впечатление оставили гг. Ксендзовский и Герман. Изычна, легка и мила г-жа Орлова (Стасси)...» [24, с. 10–11].

С 18 сентября заглавную роль начали попеременно исполнять Диза и Гистедт.

9 октября критика сообщала: «мелодичная и красиво поставленная... Феона... «Сильва» делает в Палас-театре хорошие сборы... в среду состоится 100-е представление... с Эльной Гистэдт» [25, с. 12].

### «Сильва» в Москве

После неудачной петроградской премьеры постановка Брянского из «Луна-парка» перекочевала в московскую «оперетку Зона», где «открыла сезон... с оперной артисткой г-жой Заком в главной роли» [40, с. 653].

«Сколько сейчас в Москве «Сильв»? — задавался вопросом критик в газете «Театр». — *Потопчина, Сара Лин, Невяровская, Заком. Ждали... шведскую примадонну Эльну Гистедт... но теперь... Зон, вместо Эльны, получит... неустойку. Петроградский Палас-театр... «прикрепил» ее таким гонораром, перед которым шведка не могла устоять... Так шведской «Сильвы» мы и не услышим...*» [33, с. 6].

Первую постановку «Сильвы» в Москве с Евгенией Владимировной Потопчиной в заглавной роли осуществил 15 сентября 1917 года режиссер и антрепренер Борис Ефимович Евелинов в «Никитском театре», более известном как «Оперетта Потопчиной» [40, с. 653].

Вспоминая Евелинова и Потопчину, Дон-Аминадо рассказывал:

*«У антрепренера Евелинова... проекты и желания грандиозные... чудом каким-то или напором, в один год создал дело... из задорной, забавной, шаловливой Потопчиной, напевавшей песенки и танцевавшей качучу... сотворил настоящую звезду... выдающуюся опереточную примадонну... Зазвонили «Корневильские колокола», защебетали «Птички певчие»... появилась «Веселая вдова» и «Сильва»... Потопчина превзошла самое себя, делала полные сборы, собирала всю Москву, притоптывала каблучками, танцевала венгерку, отделяла чардаш, уносила в вальсах... и насмешливо вторила жалобам тенора: «Сильва, ты меня не любишь, Сильва, ты меня погубишь...» До рокового 1914-го года не покидала афиш «Веселая вдова». Но так как Франц Легар... оказался подданным Франца-Иосифа, вдову с сожалением сняли с репертуара... года войны прошли под знаком «Сильвы», которую при всех обстоятельствах распевал ошалелый тыл. А кончилась ее карьера только тогда, когда на смену гнилой западной оперетке пришло из недр земли здоровое народное творчество, и, несясь курносой, безмордой лавиной, хором запели революционные матросы: «Эх, яблочко, куда ты котишься, На «Алмаз» попадешь, не воротишься...» [5, с. 107–108].*

### Послесловие

До Октябрьской революции оставалось меньше месяца.

### Список литературы

1. Большая советская энциклопедия в 30-ти томах. 3-е издание. — М.: Совет. энцикл., 1969–1986. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/093/295.htm> (10.03.2025)
2. Вестник Европы. Журнал науки, политики, литературы. Сентябрь. Петроград, 1916.
3. Весь Петербург на 1909 год: адресная и справочная книга. Раздел IV. Алфавитный список улиц. — СПб.: издание А. С. Суворина, 1909.
4. Дневник Русского актера № 1, Отдел II, март 1886 г.
5. Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. — М.: Книга, 1991.
6. Дорошевич В. М. Собрание сочинений. Том VIII. Сцена. — М.: Т-во И. Д. Сытина, 1907.
7. Дубенский Д. Н. Как произошел переворот в России. Русская летопись. Книга третья. Париж: «Русский очаг», 1922.
8. Зиновьев А. А. Коммунизм как реальность. Lausanne, Suisse. Editions l'Age d'Homme, 1981.
9. Иконников-Галицкий А. А. Хроники петербургских преступлений. 1861–1917. — СПб.: Азбука-классика, 2008.
10. Кальман Эммерих; Травский В. К.; Михайлов В. С.; Толмачев Д. Г. Сильва. Оперетта в 3-х действиях. Москва, 1941.
11. Керсновский А. А. История Русской армии. Том четвертый. — М.: Голос, 1994.
12. Козьма Прутков. Полное собрание сочинений. — М., Советский писатель, 1949.
13. Луначарский А. В. В мире музыки. — М.: Советский композитор, 1958.
14. Обзорение театров № 3432–33, 22–23 мая 1917 г.
15. Обзорение театров № 3456, 15 июня 1917 г.
16. Обзорение театров № 3466, 27 июня 1917 г.
17. Обзорение театров № 3468–69, 29–30 июня 1917 г.
18. Обзорение театров № 3470, 1 июля 1917 г.
19. Обзорение театров № 3473, 4 июля 1917 г.
20. Обзорение театров № 3489–90, 23–24 июля 1917 г.
21. Обзорение театров № 3514, 17 августа 1917 г.
22. Обзорение театров № 3519, 22 августа 1917 г.
23. Обзорение театров № 3533, 5 сентября 1917 г.
24. Обзорение театров № 3543–44, 17–18 сентября 1917 г.
25. Обзорение театров № 3564–65, 8–9 октября 1917 г.
26. Попов М. Словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. — М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1911.
27. Пушкирев И. И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С.-Петербургской губернии. Том 3. — СПб.: изд. собств. иждивением авт., 1841.
28. Сайт Санкт-Петербургского государственного театра музыкальной комедии. URL: [https://muzcomedy.ru/about/history/theater\\_building/](https://muzcomedy.ru/about/history/theater_building/) (10.03.2025)

29. Санкт-Петербургские новости № 102, 27 апреля 1866 г.
30. СТД РФ. История. URL: <https://stdrf.ru/souyz/istoria/> (10.03.2025)
31. Соллертинский И. И. Исторические этюды. — Л.: Музгиз, 1963.
32. Сытин И. Д. Жизнь для книги. — М.: Госполитиздат, 1960.
33. Театр № 2061, 1–2 октября 1917 г.
34. Театр и искусство № 33, 17 августа 1914 г.
35. Театр и искусство № 25, 18 июня 1917 г.
36. Театр и искусство № 26, 25 июня 1917 г.
37. Театр и искусство № 28–29, 16 июля 1917 г.
38. Театр и искусство № 34, 20 августа 1917 г.
39. Театр и искусство № 35, 27 августа 1917 г.
40. Театр и искусство № 38, 27 августа 1917 г.
41. Театр и искусство № 42, 15 октября 1917 г.
42. Шекспир В. Король Генрихъ V. Перевод А. Ганзен. Полное собрание сочинений. Том 2. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1902.
43. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: Том X. Давенпорт — Десмин. С.-Петербург. Типо-Литография И. А. Ефрона, 1893.
44. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. — Л., М.: Искусство, 1937.
45. Ярон Г. О любимом жанре. — М.: Искусство, 1960.
46. Clarke, Kevin: The Father Of The “Silver Operetta” Age? Happy Birthday, Franz Lehár. URL: <http://operetta-research-center.org/father-silver-operetta-happy-birthday-franz-lehar/> (21.02.2025).
47. Haas, Michael: The heavy loss of the Light Weight Edmund Eysler. Forbidden Music. URL: <https://forbiddenmusic.org/2016/02/03/the-heavy-loss-of-the-light-weight-edmund-eysler/> (21.02.2025).
48. Magyar színművészeti lexikon. URL: <http://mek.niif.hu/02100/02139/html/sz20/43.html> (23.02.2025).
49. Nagy, Adrienne Darvay: „Csárdáskirálynő”a „hamletológus” szemszögéből. Párhuzamok és gyökerek. URL: <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39297-„csárdáskirálynő”-a-„hamletológus”-szemszögéből> (27.12.2024).
50. Pares, Bernard: The Fall Of The Russian Monarchy: A Study Of The Evidence. New York: Vintage Russian Library, 1939.
51. Sorba, Carlotta: The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth-century Italy. Journal of Modern Italian Studies 11(3), 2006.
52. Traubner, Richard: Operetta: a theatrical history. Second edition, London: Routledge, 2003.
53. Uppslagsverket Finland URL: <https://uppslagsverket.fi/sv/view-170045-Apolloteatern> (21.02.2025).

**Сведения об авторе:**

Шмаков Кирилл Геннадьевич — драматург, комедиограф, прозаик.  
E-mail: kirillrotulo@gmail.com.

УДК 78.071

Руссу Д. П.

## **КОМПОЗИТОР ЗА ПУЛЬТОМ: РИХАРД ШТРАУС КАК ДИРИЖЕР**

**Аннотация.** Статья представляет собой опыт исследования и анализа дирижерской деятельности великого немецкого композитора Рихарда Штрауса (1864–1949). Круг вопросов, затрагиваемых в статье, касается темы интерпретации автором собственных произведений в качестве дирижера на примере анализа архивных видеоматериалов. Всегда ли авторское исполнение является «истиной в последней инстанции», на которую должны ориентироваться молодые исполнители? Или же оно представляет собой лишь один из бесчисленных вариантов трактовки — как это имеет место, например, в случае с Рахманиновым, исполняющим собственные сочинения, — эти вопросы, возникающие у каждого музыканта, рассматриваются в статье.

**Ключевые слова:** Рихард Штраус, дирижирование, исполнительство, интерпретация.

Russu D. P.

## **THE COMPOSER AT THE PODIUM: RICHARD STRAUSS AS A CONDUCTOR**

**Abstract.** The article aims to study and analyze the conducting activities of the great German composer Richard Strauss (1864–1949). The range of issues addressed in the article concerns Strauss's interpretation of his own works as a conductor, using the example of the analysis of archival video materials. Is the does the composer's own performance always present the "ultimate truth" that young conductors should be compelled to follow, (вставить запятую) or is it merely one of the countless versions of interpretation — as in the case, for example, with Rachmaninoff performing his own compositions? These questions, which every musician is frequently confronted with, are addressed in the article.

**Keywords:** Richard Strauss, conducting, performance art, interpretation.

Рихард Штраус, как и его старший современник, Густав Малер (1860–1911), был одним из первых дирижирующих композиторов международного значения. Как пишет Алан Сандерс в брошюре к документальному фильму «Искусство дирижирования» (The Art of Conducting), выпущенному компанией Warner Music Vision в 2002 году, «традиция дирижирующих композиторов существовала очень активно при

Густаве Малере (1860–1911) и Рихарде Штраусе (1864–1949). Малер, одержимая и наделенная железной волей личность, в течение десяти лет руководил Государственной оперой в Вене, затем возглавлял «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке и, в конце концов, Нью-Йоркский филармонический оркестр. Его легендарная репутация как вдохновенного исполнителя, несомненно, была бы увековечена в записях или в кинофиль-

ме, если бы не его ранняя смерть. С другой стороны, Штраус, бывший в течение жизни директором Берлинского филармонического оркестра, Берлинской и Венской государственной оперы, оставил ряд записей и появляется во многих фильмах. Все эти записи относятся ко времени, когда его дирижерская техника была усовершенствована до такой степени, что ему требовались лишь минимальные движения для того, чтобы держать оркестр под контролем. Однако в молодые годы он представлял собой очень энергичную фигуру на подиуме. То, что Штраус порой бывал небрежным и равнодушным в своих интерпретациях, подтверждает Джордж Сэлл<sup>1</sup>, который в молодые годы был ассистентом великого маэстро. В своем интервью он приводит, пожалуй, наиболее крайний пример нетерпения великого человека за пультом. С другой стороны, Штраус как дирижер мог достигать самых больших высот, особенно в музыке, которая была близка его сердцу, — как, например, в произведениях Моцарта. Известно, что никто не дирижировал его собственную музыку с такой ясностью, чувством формы, изящной выразительностью и красотой, как он сам.

В известном смысле Штраус был одним из первых “современных” дирижеров. Он сторонился напыщенности и подходил к партитуре объективно, даже если иногда позволял себе вольности в отношении темпа и пульса» [3, с. 16–17].

Упомянутый документальный фильм «Искусство дирижирования» — бесценный исторический материал. Фильм состоит из двух серий:

*Great Conductors of the Past* (Великие дирижеры прошлого) и *Legendary Conductors of a Golden Era* (Легендарные дирижеры Золотого века). Искусство каждого выдающегося дирижера XX столетия представлено небольшим видеофрагментом, за которым (или перед ним) следуют пояснительные комментарии.

Включение Рихарда Штрауса в этот документальный фильм свидетельствует о причастности немецкого композитора к плеяде выдающихся дирижеров XX века. Небольшой фрагмент фильма, где композитор дирижирует своей симфонической поэмой «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля», требует специального рассмотрения в связи с изучением особенностей исполнительской манеры Штрауса-дирижера. Также будут рассмотрены и комментарии к этой записи, в том числе и комментарии Дж. Сэлла. Но сначала хочется привести краткий обзор дирижерской деятельности и репертуара Штрауса.

Как пишет Э. Краузе, «уже в 1886 году (то есть в возрасте двадцати двух лет), Штраус в качестве “свежеиспеченного” третьего капельмейстера Мюнхенской оперы дирижировал операми “Иоанн Парижский”, “Бал-маскарад” и “Cosi fan tutte» [2, с. 153].

Затем, в годы работы в Берлине и Вене, он осуществил множество оперных постановок, начиная от «Служанки-госпожи» Дж. Б. Перголези (1710–1736) и заканчивая «Моной Лизой» М. фон Шиллингса (1868–1933). Прославился Штраус и как вдохновенный интерпретатор опер Вагнера (так

<sup>1</sup> Сэлл (Szell) Джордж (1897–1970) — венгерский пианист и дирижер.

же, как и Малер). Из вагнеровских опер Краузе особенно выделяет «Тристана и Изольду», — музыкальную трагедию, которая под управлением Штрауса становилась «совершенно своеобразным открытием». Уже в возрасте сорока лет маэстро мог не без гордости сказать, что «дирижировал оркестрами почти всего цивилизованного мира». До конца жизни он стремился поддерживать отношения с лучшими немецкими оркестрами. Краузе приводит строки из письма Штрауса, направленного композитором Дрезденскому государственному оркестру по случаю 400-летнего юбилея этого прославленного коллектива: «Я считаю, что на мою долю выпало редкое счастье принести этому замечательному художественному коллективу в день его прекрасного праздника мои искренние и сердечные поздравления... Из множества прекрасных воспоминаний моей жизни звуки этого образцового оркестра всегда пробуждают вновь чувство сердечной благодарности и восхищения...» [2, с. 154].

Как пишет Краузе, в поздние годы Штраус-дирижер ограничил рамки своего репертуара Моцартом, Вагнером, симфоническим творчеством Бетховена и собственной музыкой. Из своих опер он наиболее часто дирижировал «Саломеей», а также «Электрой», «Арабеллой», «Ариадной», Альпийской и Домашней симфониями.

Как было сказано выше в приведенной цитате Алана Сандерса, записи (в том числе и видеозаписи) дирижера Штрауса относятся к тому периоду его жизни, когда его

дирижерская техника «была усовершенствована до такой степени, что ему требовались лишь минимальные движения для того, чтобы держать оркестр под контролем» [3, с. 16–17]. Эта мысль подтверждается и Краузе, который, характеризуя дирижирование Штрауса в поздние годы его жизни, пишет, что «невозможно было бы требовать от дирижера большей простоты и скупости движений» [2, с. 156]. Маэстро дирижировал почти всегда только правой рукой; левую он предпочитал держать в жилетном кармане и использовал лишь в особых случаях — например, для показа внезапной смены динамики.

Как любой выдающийся музыкант, Штраус эволюционировал в течение своей долгой жизни. Эта эволюция не могла не коснуться и его дирижерского облика. Говоря о молодом Штраусе, Краузе, ссылаясь на Ромена Роллана<sup>1</sup>, замечает: «высокий, элегантный немецкий артист», который «во время дирижирования исполняет бурный танец». К отличительным признакам зрелого дирижера Штрауса Краузе относит «простоту и деловитость даже при исполнении темпераментных музыкальных произведений» [2, с. 156]. Он пишет, что Штраус как дирижер выступил в то время, когда главным признаком красоты считалась декоративность. Поэтому появление за пультом человека, который всем своим видом притягивал внимание не к себе, а к исполняемой музыке — было событием.

Следует вспомнить, что своим главным учителем по дирижированию Штраус считал Ганса фон

<sup>1</sup> Роллан (Rolland) Ромен (1866–1944) — французский романист и драматург.

Бюлова<sup>1</sup> — выдающегося пианиста и дирижера, который был учеником Ф. Листа<sup>2</sup>. По мнению Штрауса, ни один дирижер после Бюлова не мог верно исполнять произведения Бетховена. К сожалению, мы не имеем записей этого выдающегося музыканта, и потому нам остается верить Штраусу на слово. Думается, что это соответствует действительности, ведь Бюлов был прямым музыкальным наследником Ференца Листа — величайшего интерпретатора фортепианных сонат и симфоний Бетховена.

В настоящее время сохраняется разделение дирижеров на тех, кто «хочет показать себя», и на тех, для кого главное — донести до слушателя смысл исполняемой музыки. Поэтому автор не вполне согласен с приведенными словами Алана Сандерса, что Рихард Штраус «был одним из первых “современных” дирижеров». Штраус явился скорее одним из родоначальников так называемого классического направления в современном дирижерском искусстве, когда все средства выражения (прежде всего мануальные, а также эмоциональные, интеллектуальные) направлены **не на внешнюю, а на внутреннюю** сторону исполнения, на раскрытие авторского замысла. В этом смыс-

ле к прямым наследникам Штрауса-дирижера могут быть причислены такие дирижеры, как Евгений Мравинский<sup>3</sup>, Герберт фон Караян<sup>4</sup> и более молодой Эдуард Серов<sup>5</sup>, который продолжил эту традицию. Надо сказать, что подобное разделение присутствует в любом направлении музыкального исполнительства (например, в пианизме к наиболее показательным примерам «внутреннего» и «внешнего» могут быть отнесены Артуро Бенедетти Микеланджели<sup>6</sup> с одной стороны и Владимир Горовиц<sup>7</sup> с другой).

В фильме «Искусство дирижирования» [6] Рихарду Штраусу посвящен небольшой фрагмент, включающий его исполнение эпизода *Gemächlich*<sup>8</sup> (9 тактов до цифры 13) из симфонической поэмы «Веселые проделки Тилиа Уленшпигеля» с Венским филармоническим оркестром. Запись сделана в Венской Musikverein в 1944 году, то есть когда Штраусу было восемьдесят лет. На подиуме мы видим элегантно одетого, стройного пожилого человека. То, как он дирижирует, полностью соответствует характеристике, приводимой Э. Краузе в его книге. Строгий, спокойный взгляд, необыкновенная уверенность и достоинство. Штраус дирижирует наизусть, в его руке дирижерская палочка. Движе-

<sup>1</sup> Бюлов (Bülow) Ханс Гвидо фон (1830–1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный писатель.

<sup>2</sup> Лист Ференц (1811–1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер и педагог

<sup>3</sup> Мравинский Евгений Александрович (1903–1988) — выдающийся русский дирижер.

<sup>4</sup> Караян (Karajan) Герберт фон (1908–1989) — немецкий дирижер.

<sup>5</sup> Серов Эдуард Афанасьевич (1937–2016) — советский и российский дирижер.

<sup>6</sup> Бенедетти Микеланджели Артуро (1920–1995) — выдающийся итальянский пианист и педагог.

<sup>7</sup> Горовиц Владимир Самойлович (1904–1989) — американский пианист.

<sup>8</sup> Пер. с нем. — не спеша, спокойно, удобно.

ния скупы, точны и всегда «точно адресованы». Лицо и фигура напоминают скульптуру (опять-таки по Краузе<sup>1</sup>). Если сравнить это исполнение «Тилия» с интерпретацией Серджиу Челибидаке<sup>2</sup> (включенной в этот же фильм), который, действительно, «во время дирижирования исполняет бурный танец» и всеми своими движениями рук и тела пытается иллюстрировать музыку, то авторское исполнение, на первый взгляд, может показаться и в самом деле холодным и отстраненным. Но это обманчивое впечатление. Краузе приводит слова композитора о том, что «лучше всего исполнять музыку, когда дирижируешь спокойно и тихо»<sup>3</sup> [2, с. 159]. Но это не значит «холодно и отстраненно». В дирижировании следует отличать подлинный темперамент (который может быть и **внутренним**, не обязательно **внешним**), от пустой внешней «иллюстративности», которая заставляет слушателя подумать о том, что дирижер N не лишен музыкальности, — да и только. Думается, что наивысшее достижение дирижерского искусства Штрауса состояло как раз в предоставлении оркестру свободно музицировать, без всякого давления и излишнего подчеркивания того, что и так есть в музыке. Разумеется, малоодаренный дирижер, пойдя по этому пути, рискует стать скучным и малоинтересным, так как не сумеет создать той необходимой творческой атмосферы, в которой исполнение му-

зыки становится для исполнителей не рутинной работой, а доставляет им радость и удовольствие.

Следует оговориться: конечно, любому, даже высокоодаренному дирижеру не всегда удается сохранять одинаковую энергетику и постоянно находиться в состоянии творческой «наэлектризованности». Видимо, такие моменты творческого «спада» бывали и у великого Маэстро, о чем и говорит в своем комментарии Джордж Сэлл. Приведу его полностью: «Было два дирижера Штрауса. Один из них был интересен, другой нет. Часто возникало такое чувство, словно он ждет, чтобы прошло время. Он зарабатывает свои деньги и ждет карточной игры, которая последует за выступлением. Иногда бывало так, что ему становилось невыносимо скучно. Например, в Финале бетховенского «Фиделио» происходило следующее: он смотрел на часы» (перевод с англ. — Д. Руссу) [6].

С другой стороны, звукорежиссер Суви Радж Грубб<sup>4</sup>, сравнивая два исполнения «Тилия Уленшпигеля» — авторское и Вильгельма Фуртвенглера<sup>5</sup> — говорит следующее:

«В исполнении Фуртвенглера “Тиль” был очень радостным. Он обладал всеми качествами типичного фуртвенглеровского исполнения. Но когда вы сравниваете это исполнение с исполнением самого Штрауса, “Тиль” кажется совершенно другим произведением. Он (Штраус) еле заметно двигал дирижерской

<sup>1</sup> Краузе пишет о Штраусе: „Gesicht und Figur zeigten im ganzen statuarische Züge“ (“Лицо и фигура в целом имели статные черты”).

<sup>2</sup> Челибидаке Серджиу (1912–1996) — выдающийся румынский дирижер.

<sup>3</sup> „Am besten wird musiziert, wenn man so ruhig vor sich hin dirigiert“ (Штраус).

<sup>4</sup> Грубб Суви Радж (GRUBB Suvi Raj) (1917–1999) — индийский звукорежиссер.

<sup>5</sup> Фуртвенглер Вильгельм (1886–1954) — выдающийся немецкий дирижер.

палочкой, не занимаясь никакой гимнастикой. Я никогда не верил, что «Тиль» способен так тронуть меня. Но когда Штраус так звучит... (поет)... Это мастерство... Это было волшебство. Просто волшебство» (перевод с англ. — Д. Руссу) [6].

Это комментарий к видеозаписи Штрауса. А вот что говорит Иегуди Менухин<sup>1</sup> о Штраусе: «A remarkable musician and conductor. Even though there was no visual proof that he was conducting»<sup>2</sup>.

Как пишет Краузе, после представления «Интермеццо» в Мюнхене под управлением Кнаппертсбуша<sup>3</sup> Штраус набросал «Десять золотых правил», которые каждый дирижер должен записать в свою настольную книгу. Действительно, эти «правила» по-прежнему актуальны и представляют интерес; кроме того, они написаны человеком, не лишенным чувства юмора. Приведу некоторые из них:

«Ты не должен потеть, когда дирижируешь, но публике должно быть тепло... Никогда не смотри поочередно на духовые; ограничься непродолжительным взглядом, напоминающим о предстоящем вступлении... Зато никогда не упускай из поля зрения валторны и деревянные духовые инструменты: если ты их вообще слышишь, значит, они звучат слишком громко... Если тебе кажется, что медные звучат недостаточно громко, немедленно приглуши их еще... Если ты сам слышишь каждое слово певца, зная наизусть весь текст, этого не

достаточно: надо, чтобы публика могла без труда следить за певцом. Если она не понимает текста, она может заснуть... Аккомпанировать певцу надо всегда так, чтобы он мог петь без напряжения... Если тебе кажется, что ты уже добился максимального *prestissimo*, ускорь темп еще настолько же... Помни, что ты музицируешь не ради собственного удовольствия, а на радость своим слушателям...» [2, с. 160–161].

Дирижирующий композитор — это всегда повышенное внимание и пристальный интерес. Выдающимися дирижерами были Моцарт, Бетховен, Лист, Вагнер. В XX веке — Рахманинов, Стравинский, Прокофьев, Булез. Рахманинов, как известно, дирижировал не только своими произведениями, но и произведениями других, в том числе современных ему авторов (например, Скрябина); Стравинский и Прокофьев почти всегда дирижировали только своими опусами. Из современных петербургских композиторов можем вспомнить Юрия Александровича Фалика (1936–2009), профессора Санкт-Петербургской консерватории, который, наряду с собственной музыкой, включал в свои концертные программы произведения классиков. Рихард Штраус вписал яркую страницу в историю этого уникального вида творческой деятельности. Диапазон его личности был настолько широк, что он не мог пройти мимо этого неповторимого способа творческого самовыражения. Разумеется,

<sup>1</sup> Менухин (Menuchin) Иегуди (1916–1999) — американский скрипач и дирижер.

<sup>2</sup> «Замечательный музыкант и дирижер. Так можно было бы сказать, даже не имея никакого визуального доказательства его дирижирования» (пер с англ. — Д. Руссу).

<sup>3</sup> Кнаппертсбуш (Knappertsbusch) Ганс (1888–1965) — немецкий дирижер.

его дирижирование не претендует на всеобщее признание; возможно, найдутся и те, кто вовсе не признает его профессиональным дирижером. Сейчас, изучая архивные аудио- и видеозаписи великого музыканта, мы, молодые дирижеры, постигаем то, к чему он сам стремился в своих интерпретациях — объективность, доступность и простоту.

#### **Список литературы:**

1. Вайнкоп Ю. Я. Краткий биографический словарь композиторов: Классики русской и зарубежной музыки, советской и современной. Зарубежные композиторы. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1971.
2. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961.
3. Klogman, Booklet editor: Shelagh Hughes. Pages from booklet.
4. Strauss R. Till Eulenspiegel, op. 28, full score. Edwin F. Kalmus, Publisher of music. New York, N. Y. No. 40

#### **Другие источники:**

5. Рихард Штраус (CD MP3). Компания ИДДК. Редактор: Сурис Л. Руководитель группы программирования: Васильев В. Г. (фонограммы из собрания частных коллекционеров виниловых дисков Москвы, исполненные до 1971 г.).
6. Фильм «The Art of Conducting» (2 DVD). Warner Music Group Company, 2002. DVD producer: Marcos.

#### **Сведения об авторе:**

Руссу Дмитрий Павлович — дирижер, преподаватель кафедры оперной подготовки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреат Всероссийского конкурса дирижеров им. И. А. Мусина, член Российского Музыкального Союза, член Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина, член Ассоциации Русского дворянства в Америке.  
E-mail: dmitry\_russu@mail.ru

---

# ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

---

УДК 78.03

Дерковская А. А.

## ИРИНА БОГАЧЕВА И САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА: ИСКУССТВО ПРЕПОДАВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

**Аннотация.** Статья исследует эволюцию методик преподавания вокала от создания Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова до современного подхода профессора Ирины Петровны Богачевой. В ней рассматриваются ключевые этапы развития вокального образования, влияние исторических традиций на формирование современных методик и уникальные подходы, внедренные Ириной Богачевой. Особое внимание уделяется влиянию педагогических принципов и инновационных техник на подготовку вокалистов. Статья подчеркивает преемственность традиций преподавания вокального исполнительства, демонстрируя, как классические традиции и современные подходы взаимодополняют друг друга, обогащая навыки нового поколения преподавателей.

**Ключевые слова:** Ирина Богачева, *bel canto*, резонансное пение, диафрагмальное дыхание, Ниссен-Саломан, Камилло Эверарди, Дженнаро Барра, методика вокала, вокальная педагогика, голосовая техника, резонаторы.

Derkovskaya A. A.

## IRINA BOGACHEVA AND THE ST. PETERSBURG VOCAL SCHOOL: THE ART OF TEACHING IN THE CONTEXT OF TIME

**Abstract.** The article examines the evolution of vocal teaching methods from the creation of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov to the modern approach of Professor Irina Petrovna Bogacheva. It examines the key stages in the development of vocal education, the influence of historical traditions on the formation of modern methods and the unique approaches introduced by Irina Bogacheva. Particular attention is paid to the influence of pedagogical principles and innovative techniques on the training of vocalists. The article emphasizes the continuity of traditions in teaching vocal performance, demonstrating how classical traditions and modern approaches complement each other, enriching the skills of a new generation of teachers.

**Keywords:** Irina Bogacheva, *bel canto*, resonant singing, diaphragmatic breathing, Nissen-Saloman, Camillo Everardi, Gennaro Barra, vocal methodology, vocal pedagogy, voice technique, resonators.

Вокальное искусство как одна из самых выразительных форм человеческого творчества прошло долгий путь эволюции. От зарождения первых вокальных школ до современных методов преподавания в высших учебных заведениях эта область всегда стремилась к совершенству. Одним из важнейших направлений в вокальном обучении является техника *bel canto*, которая, основываясь на идеалах красоты и выразительности, сформировала уникальную традицию исполнения.

Исторические традиции и педагогические подходы, заложенные в основу *bel canto*, нашли отражение в методах современных преподавателей, таких как профессор Ирина Богачева. Ирина Петровна Богачева (1939–2019) была выдающейся российской оперной певицей, народной артисткой Российской Федерации, а также профессором Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Богачева с её уникальным голосом, высоким мастерством и глубоким пониманием музыкальных произведений заслуженно занимает одну из ведущих позиций в отечественной и мировой оперной культуре. Её имя известно не только среди поклонников оперного искусства, но и среди студентов и преподавателей музыкальных вузов благодаря её значительному вкладу в развитие вокального искусства и педагогики.

Не существует отдельного исследования, которое бы в достаточной степени охватывало методическую и педагогическую деятельность профессора И. П. Богачевой, однако её педагогический вклад можно

рассматривать как часть более широкой традиции, передававшейся от одного мастера к другому. Эта традиция образует уникальную цепочку, в которой каждый учитель и ученик оставляли свой след в искусстве. И. П. Богачева стала ученицей И. П. Тимоновой-Левандо, чей путь, в свою очередь, связан с именем М. И. Бриан. Мария Исааковна Бриан, обучавшаяся у Жеребцовой-Андреевой, продолжила традиции своей учительницы, передавшей ей знания и опыт, полученные от Н. Ирецкой. Наталья Александровна Ирецкая, в свою очередь, являлась ученицей выдающегося педагога Генриетты Ниссен-Саломан, сформировавшей основы вокальной педагогики в России. Таким образом, каждый ученик становился связующим звеном, продолжая и развивая педагогическую наследственность, заложенную мастерами предыдущих поколений.

Вокальное искусство в Петербургской консерватории начало развиваться задолго до её официального открытия. Еще в 1860 году, когда консерватория только формировалась, А. Рубинштейн пригласил преподавать пение в музыкальных классах Русского музыкального общества Генриетту Ниссен-Саломан (1819–1879) — известную оперную певицу, камерную артистку и преподавателя родом из Швеции.

Ниссен-Саломан сыграла ключевую роль в становлении вокальной педагогики, преподавая в консерватории и воспитав множество выдающихся российских певиц. Среди её учениц были такие известные певицы, как В. Зарудная, Н. Ирецкая, М. Славина и другие. В своей педа-

гогической практике она придерживалась методов Мануэля Гарсии, при этом акцентируя внимание на индивидуальности каждого певца. Основное внимание в её уроках уделялось интонации, единству текста и звука, а также развитию тембровой выразительности. Она считала, что женские голоса могут быть разделены на два регистра — грудной и фальцетный, с головным регистром как развитием фальцетного. Противница вокализмов, Ниссен-Саломан полагала, что голос следует развивать через упражнения, а не через пение бессмысленных звуков.

Ее ученица Наталья Александровна Ирецкая работала с женскими голосами всех типов — от меццо-сопрано до колоратурного сопрано. В своей педагогической деятельности она основывалась на методах Г. Ниссен-Саломан, но также обогатила их собственными приемами, которые разработала в ходе многолетнего опыта преподавания. Метод Ирецкой был направлен на развитие художественного мышления и музыкального вкуса у своих учениц, что позволяло им глубже понять творчество композиторов. Важной частью её работы был тщательный подбор репертуара, в котором особое внимание уделялось русской оперной и камерной музыке, что способствовало формированию у студентов не только технических навыков, но и глубокого чувства музыкальной культуры.

Метод педагогической работы следующей подопечной — Марии Исааковны Бриан — был основан на глубоком понимании анатомии голосового аппарата и принципов его правильного использования.

Она сосредоточивала внимание на рёберно-диафрагмальном дыхании, которое, по ее мнению, являлось основой для правильной постановки голоса. В подготовке оперных партий или камерных произведений Бриан главным образом требовала органического единства слова, мысли и музыки. Она считала, что каждый элемент произведения должен быть связан с другим, а голосовая техника должна развиваться от слова: правильное выпевание, выразительность и передача смысла слов — вот что лежало в основе ее метода. Для Бриан было важно, чтобы работа режиссера и дирижера, сцена и музыка не были разорванными и чуждыми друг другу. Если эти элементы не согласовывались, она считала, что спектакль обречен на провал.

И наконец, педагог Ирины Петровны Богачевой и ученица Бриан — Ираида Павловна Тимонова-Левандо обладала выдающимися слуховыми способностями, характерными для высококвалифицированного педагога. Она моментально фиксировала ошибки учеников, такие как неправильное дыхание или неверная вокальная позиция, и своевременно корректировала их, подчеркивая важность точности исполнения каждой ноты. В своей педагогической практике Тимонова-Левандо акцентировала внимание на технике дыхания и правильной вокальной позиции, не приступая к разучиванию произведения до тех пор, пока эти аспекты не были доведены до необходимого уровня. Она использовала методику гиперболизации, демонстрируя ученикам разницу между правильным и не-

правильным исполнением для того, чтобы улучшить их интонацию и понимание музыкального материала. Особое внимание Тимонова-Левандо уделяла ровности звуковедения, тембровому разнообразию и легатному исполнению. Низкие ноты она интерпретировала как теноровые, исполняемые на той же звуковой позиции. В случае отсутствия у ученика качественного исполнения низких нот, она обладала методиками, позволяющими развить и достичь нужного уровня звучания в этом регистре. В своей педагогической практике она ориентировалась на систему Станиславского, требуя от учеников не просто изображать персонажа, а «вжиться» в роль. В педагогической деятельности она стремилась к естественности и органичности вокальной подачи, избегая излишних движений, отвлекающих от основной задачи — передачи музыкального образа через голос.

В интервью Владимиру Петровичу Морозову — советскому и российскому физиологу, автору теории резонансного пения, профессору, специализировавшемуся в области психофизиологии пения, музыкальной акустики и вокальной методологии — Ирина Богачева рассказывала: «...учились у Ираиды Павловны Левандо, ...это мой консерваторский педагог. А она ученица М. И. Бриан — известной певицы. Но на кафедре все придерживались эверардиевского направления. А Эверарди, как вы знаете, был сторонником диафрагматического дыхания и резонансного пения» [1].

Действительно, одно из направлений вокальной педагогики Санкт-Петербургской консервато-

рии связано с учением Камилло Эверарди, знаменитого бельгийского бас-баритона, настоящее имя которого было Камилл Франсуа (1825–1899), профессора Санкт-Петербургской консерватории, преподававшего с 1870 по 1888 годы.

Эверарди придерживался принципа объяснения вокальной техники через демонстрацию. Для наглядного объяснения процесса дыхания он использовал небольшой мех, предназначенный для продува музыкальных инструментов. Эверарди объяснял, что мех символизирует легкие: при его расширении он наполняется воздухом, а при сжатии воздух выходит через отверстие, что аналогично процессу выдоха. Такой подход позволял ученикам визуально воспринимать дыхательный процесс, и он призывал их подражать этому инструменту для достижения правильного дыхания.

Профессор считал, что не следует различать дыхательные техники по гендерному признаку, выступая сторонником грудобрюшного дыхания. Он определял дыхательные упражнения как универсальный метод, который подходит как для мужчин, так и для женщин, и настаивал на том, что неправильное дыхание является одной из главных причин неточной интонации в пении.

Эверарди также подчеркивал важность комбинированного дыхания, которое должно осуществляться одновременно через нос и рот. Эта техника считается основополагающей в современных вокальных методиках и активно используется педагогами в консерваториях. Он считал исключительно носовое

дыхание в пении неестественным, утверждая, что оно допустимо только в состоянии покоя, в то время как во время исполнения музыкальных произведений необходима комбинированная техника дыхания для достижения наилучших результатов.

Он считал правильным грудно-брюшной тип дыхания и уделял внимание его правильному освоению. Педагог предлагал делать глубокий вдох, затем постепенно выдохнуть и начинать пение гаммы, при этом фиксируя звук в точке, где задерживался воздух. Он разрешал использовать толчки диафрагмы только в эмоционально насыщенных моментах, таких как драматические восклицания, а для пения высоких нот советовал применять «удар живота», при этом утверждая, что «чем выше нота, тем ниже ее нужно воображать».

После изучения механизма дыхания Эверарди переходил к концепции опоры звука, которая оставалась одной из центральных тем в вокальной педагогике. Он подчеркивал важность этой концепции, особенно когда замечал дрожь в голосе учеников. Эверарди выступал против тремоляции, акцентируя внимание на том, что атака звука должна быть точной и энергичной, но при этом мягкой и плавной. Он внимательно следил за расслабленностью гортанных мышц учеников, утверждая, что звук должен производиться исключительно за счет дыхания, а не зажатия горла. Понятие «опереть звук» означало удержание звука с помощью дыхания и являлось основой его подхода. Особое внимание уделялось неподвижности подбородка, так как он считал,

что любые движения в этой области приводят к дрожанию звука.

Что касается пения на улыбке, популярного среди итальянских педагогов того времени, Эверарди рассматривал это как неэффективный подход и не признавал его полезность для вокального исполнения.

Для улучшения тембра голоса Эверарди предлагал своим ученикам: «ставить грудь на голову, а голову на грудь», то есть соединять грудной и головной резонаторы. Он также акцентировал внимание на правильном формировании верхнего регистра, который должен был быть немного затемненным, но при этом не переходить в слишком глухое и приглушенное звучание.

Эверарди утверждал, что начальные занятия должны проводиться в среднем и более естественном диапазоне. Для смягчения регистров он рекомендовал своим ученикам петь, начиная с низких нот и постепенно усиливая громкость, а затем от высоких к низким с четкой атакой.

Эверарди не поддерживал использование специальных упражнений для губ и языка, считая их ненужными в отличие от мнения некоторых педагогов. В случае, если он замечал недостаточную подвижность языка у ученика, он предлагал упражнения с согласной «Л», что способствовало активизации работы языка.

Маэстро рассматривал резонатор как основу вокального звучания, акцентируя внимание на правильном отражении звука в гортани, что должно происходить «в маске» — полости рта и носа. При переходе на высокие ноты он указывал на необходимость приподнимать воздуш-

ную струю и направлять её немного выше по отношению к резонатору, что требовало определенного усилия от исполнителя. Для успешного перехода на верхнюю ноту Эверарди использовал прием, известный как «*coup de ventre*», предполагающий толчок воздушной струи за счет нажатия диафрагмы.

Профессор Эверарди признавал только итальянские гласные звуки и требовал от учеников произносить некоторые из них в соответствии с итальянскими стандартами, например, заменяя звук «Е» на «Э». Он считал, что такие изменения более благоприятны для вокального исполнения. В отличие от других педагогов, Эверарди не выделял определенные гласные как более важные, рассматривая их все как равнозначные в контексте вокальной техники и исполнения.

Кроме того, он уделял значительное внимание произношению согласных звуков. Эверарди не терпел их проглатывания или излишнего смягчения, утверждая, что ясное и четкое произношение согласных является необходимым условием для формирования красивой музыкальной окраски гласных. Он подчеркивал, что эти два типа звуков взаимосвязаны и должны исполняться с равной тщательностью; в противном случае качество музыкального исполнения не достигнет нужного уровня.

Эверарди указывал, что твердое нёбо должно приподниматься во время вдоха, создавая ощущение купола. На самом деле оно не поднимается, но важно сохранять это чувство до завершения звука. Чем выше нота, тем больше и шире дол-

жен быть «купол», который продвигается вперед вместе с верхней челюстью и лбом. Он советовал открывать рот, вдыхать, словно нюхаете цветок, считая, что такое действие способствует формированию купола из твердого нёба.

Согласно старой итальянской школе, низкие ноты должны звучать так же, как высокие. Звук, размещенный на высокой позиции, при правильной работе дыхания и верхних резонаторов не вызывает напряжения в горле и может показаться недостаточно мощным певцу. Тем не менее такой звук будет звучать уверенно и свободно в любом пространстве. Главное — легкость и звонкость голоса; певцу не следует форсировать дыхание или напрягать горло; важно, чтобы звучали верхние резонаторы.

Эверарди подчеркивал важность пения в резонаторы, а усовершенствовать его методику Ирина Богачева смогла на уроках своего знаменитого педагога Дженнаро Барра во время стажировки в миланском театре «Ла Скала», и, надо признать, Барра, впервые услышав И. Богачеву, был очарован ее голосом и техникой. Примечательно, что метод работы Дженнаро Барра основан на принципах, разработанных в начале XX века представителями Неаполитанской школы *bel canto*, такими как маэстро Верджини и знаменитый тенор Фернандо де Лючия.

Методика Дж. Барра включает несколько ключевых принципов, которые лежат в основе правильного пения:

– пение воспринимается как рефлекторный процесс;

– поиск и поддержка единого механизма звукообразования;

– ровное звучание голоса на протяжении всего диапазона, без излишнего напряжения;

– пение должно быть свободным, легким, с ощущением «полетности» и без напряжения;

– звук формируется на опоре, обеспечиваемой дыханием, основанным на нижнереберно-диафрагмальном типе;

– тембральная равномерность достигается за счет участия головного регистра на всех нотах;

– техника плавного перехода в верхний регистр достигается через работу с прикрытием;

– переходные ноты требуют особого внимания для хорошей подготовки верхнего регистра;

– головной регистр играет ключевую роль в организации певческого голоса;

– важным аспектом является овладение техникой создания как «вертикального», так и «горизонтального» звука. Горизонтальный звук достигается с помощью ряда технических методов:

а) особая позиция губ, известная как горизонтальное раскрытие рта (Гарсия, Дюпре, Лаури-Вольпи);

б) установленное положение корня языка и гортани является важным для формирования горизонтального звука (Тоти даль Монте);

с) применение головного регистра с горизонтальной ориентацией включает в себя такие приемы, как закрытие звука на улыбке, округление звука с сохранением яркости, предложенные Гарсией, а также «техническая улыбка» — *sorriso*

*tecnico*, разработанная Лаури-Вольпи;

д) формирование светлого колорита (*chiaro*) служит важной частью для легкости звукообразования;

е) темный тембр используется только после того, как овладели светлым колоритом.

В итальянской певческой практике различают два типа тембров: головной (светлый) и грудной темные колориты (*scuro di testa, scuro di petto*), при этом предпочтение отдается первому. Темный тембр, который развивается через светлый колорит, сохраняет легкость, не ограничивает гибкость голоса и поддерживает целостность кантилены.

– Основой формирования правильного певческого звука является резонирование через резонаторы, что обеспечивает тембровую равномерность;

– после правильной резонаторной организации звука важен акцент на правильном произношении.

Таким образом, мы рассмотрели методики вокального обучения педагогов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, оказавших значительное влияние на развитие вокального искусства в России, а также знаменитого итальянского педагога Дж. Барра. Ирина Богачева, обучавшаяся у этих выдающихся мастеров, усвоила и адаптировала их подходы к вокальному исполнительству, что позволило ей создать собственную эффективную методику.

Рассмотрев разнообразные методики преподавания вокала в Санкт-Петербургской консерватории предшествующими поколениями

ями педагогов, попробуем сформулировать вокальные принципы профессора Ирины Петровны Богачевой, которые она попыталась осветить в ранее упоминавшемся интервью, данном В. П. Морозову, и в собственной автобиографии. Кратко вокальные принципы методики И. П. Богачевой можно представить следующим образом:

### 1. Дыхание и резонаторы

Основой техники пения является дыхание, которое помогает удерживать голос на всех гласных и нотах в одном месте, даже не дыхание, а вдох. Вдох должен быть не перегруженным, так как любая перегрузка дыхания вызывает зажим. «Вдох нужно делать как бы незавершенным, и петь необходимо, как бы продолжая этот неоконченный вдох» [1], — говорила Ирина Петровна, то есть верхний резонатор не должен перегружаться дыханием. Если при вокальном вдохе у певца возникает ощущение, что его нёбо поднимается, что в области мягкого нёба при вдохе чувствуется холодок, то ребра сами автоматически раздвинутся, как крылья, и нет необходимости контролировать положение диафрагмы или работу мышц живота.

В образовании звука не должны принимать участие мышцы шеи, нижняя челюсть. Они съедают голос певца. Если звук формируется нижней челюстью, образно говоря «пение на жабрах» — певческая жизнь такого певца будет короткой, каким бы голосом он не был одарен от природы.

Есть разные типы дыхания: более высокое — грудное, брюшное — более низкое, а также смешанное,

парадоксальное. Когда на занятиях Ирина Петровна переходила от вдоха к дыханию, она считала, что для первых уроков не важно, какой у певца тип дыхания, главное, чтобы вдох не был очень высоким и мелким, так как при таком вдохе поднимаются плечи и возникает неверное звукоизвлечение.

### 2. Фиксация точки резонанса

Важным элементом является использование головного резонатора (область переносицы и лобных пазух). Певец должен работать с высокой позицией для создания правильного звучания.

Во время стажировки в «Ла Скала» Ирина Петровна удивлялась, что певцы там поют негромко тоненькими голосочками, но в акустических условиях большого зала они заполняли весь театр. А наши певцы с огромными голосами, что в классе стекла дрожат, выходят на сцену и их плохо слышно. После уроков с Дж. Барра она поняла, в чем секрет итальянской школы: для того, чтобы голос в зале увеличивался, чтобы он естественно заполнял пространство, а не тонул в нем, звук должен быть собранным, головным.

А где «собирается» звук? Как правило, у вокалиста это происходит там, где, согласно представлениям восточной медицины, находится третий, воображаемый, глаз. Туда, в эту точку должен пройти вдох, оттуда и начинает петь вокалист, поддерживая звук мышцами живота.

Ощущение звука должно быть «в костях» (зубы, твердое небо), и не следует «выходить» из этих костей. Звук необходимо ощущать «под носом», а резонанс должен быть в об-

ласти между бровями. Это место связано с лобными пазухами, которые Ирина Петровна называла «резонаторы-индикаторы». Она настоятельно рекомендовала не выходить за пределы этой области, постоянно сохраняя её ощущение. При этом он подчеркивала, что чем ниже звук, тем больше необходимо акцентировать внимание на данной зоне.

### 3. Грудной резонатор

Грудь должна всегда звучать, но нижние ноты не следует «сажать» на грудь, чтобы не повредить середину диапазона и верха. Грудной резонатор не должен быть полностью отключен, он поддерживает естественное звучание и дыхание. «Все должно звучать естественно. И грудь как бы от ощущения стопа», — утверждала Ирина Петровна. Нижние ноты должны быть в верхнем резонаторе, а верхние ноты нельзя лишать грудной опоры, дыхания и резонирования, то есть нижний резонатор не может быть использован отдельно от головного. Головной резонатор является регулирующим центром на всех диапазонах голоса» [1].

### 4. Отказ от фокусировки на головных связках и гортани

Вокалист должен забыть о головных связках и гортани. Резонаторы должны «петь», а не связки. «Голосовые связки? Надо забыть о них. Гортани нет! У меня поют резонаторы. Да! Именно резонаторы поют! Такое должно быть ощущение» [1], — говорила Ирина Петровна. Сосредоточение внимания на головных связках может привести к зажато-горловому звуку.

И. П. Богачева считала, что лицо, шея, язык — все должно быть сво-

бодным и мягким в процессе пения, любой зажим или закрепощение рождает неправильное звукоизвлечение, в мышцах во время пения не должно быть ни малейшего напряжения. Чем тише нужно спеть фразу, тем активнее должны работать мышцы диафрагмы.

### 5. Правильная организация звука

Ирина Петровна предпочитала распевке термин «настраивать аппарат» и считала, что основой развития вокальных навыков является не разогрев мышц голосового аппарата, а настройка резонаторов по принципу настройки музыкального инструмента. Все упражнения на своих уроках она строила именно по принципу постепенной настройки резонирующих отделов.

Занятие начиналось с «мычания» с закрытым ртом, например, элементарной последовательности нот квинты от доминанты к тонике, причем не должны быть задействованы мышца шеи и нижняя челюсть. В противном случае упражнения должны повторяться снова и снова до момента получения естественного звукообразования. «Здесь торопиться нельзя. Это азы, но они и есть фундамент» [2, с. 99], — повторяла певица.

Далее шел переход к упражнениям в пределах той же квинты, но уже с открытым ртом, чередуя гласные. Важно было, чтобы в процессе звукоизвлечения принимали участие только резонаторы и диафрагма.

Со слов Ирины Петровны, человеческий голос соединяет собой музыку, мелодию и поэтическое слово. Вокальное слово не должно разрушать дыхательный столб, воз-

никающий во время фонации. «Петь надо гласные, слоги петь нельзя, ... лучшие певцы поют музыкальную фразу, а не слова», — повторяла на занятиях педагог. А как же согласные? Их произносить нужно сверху, они должны быть легкими, четкими — тогда и дикция будет хорошей, и дыхательный столб позволит петь фразу, мелодию» [2, с. 102].

Сравнивая методики распевок Ирины Петровны Богачевой и Эверарди, мы видим, что они демонстрируют различные подходы к вокальной подготовке, но обе ориентированы на развитие резонирующего и естественного звучания. Богачева акцентирует внимание на использовании настройки резонирующих отделов, в свою очередь, Эверарди предлагает проработку гласных и специфические упражнения, направленные на создание правильной «маски» звука и избегание носового звучания. Оба подхода подчеркивают важность формирования свободного и объемного голоса, что является ключом к успешному вокальному исполнению.

#### 6. Естественное звучание

И. П. Богачева, говоря о творческом долголетии, предупреждала, что петь нужно только то, что удобно твоему аппарату. «Не в свои сани не садись — работай только своим голосом» [2, с. 104], — учила она. Как постичь эту естественность и простоту? Процесс звукоизвлечения должен быть органичным, не следует искать силы в звуке, искусственно укрупнять голос или излишне его компрессировать.

«Драматизировать голос, специально укрупнять его — это путь в никуда. И даже если природа на-

градила человека мощным объемным голосом, то петь драматический репертуар раньше тридцати лет не стоит» [2, с. 102], — поясняла Ирина Петровна.

По мнению Богачевой, обучение пению возможно только через личное взаимодействие между педагогом и учеником, где знания и навыки передаются непосредственно от мастера к ученику. Важным аспектом этого процесса является способность ученика усваивать и адаптировать полученные от педагога умения, превращая их в свою собственную практику. Таким образом, искусство вокала развивается не только через технические навыки, но и через глубокое личное восприятие и интерпретацию, что делает каждое исполнение уникальным.

Как мы видим, вокальные принципы Ирины Петровны Богачевой представляют собой продолжение и важное дополнение к традициям преподавания, основанным на опыте предыдущих поколений. Ее методика, подчеркнутое внимание к дыханию, резонаторам и естественному звучанию, а также отказ от излишнего напряжения подтверждают эффективность подходов, усвоенных у выдающихся педагогов, таких как Камилло Эверарди и Дженнаро Барра. Эти принципы не только помогают развивать вокальные навыки, но и создают основу для свободного, гармоничного и выразительного пения, что делает их значимыми для современного вокального искусства. «Те, кто серьезно относится к своему дарованию, должны осознать, что самое главное — это вокальная технология, а потом уже артистизм, музыкальность, владение собой, это

все прикладывается по мере становления певца» [2, с. 104], — говорила Ирина Петровна.

Ее практика демонстрирует, как классические традиции могут быть преобразованы и интегрированы в современное преподавание, что наследие прошлого активно встраивается в современное вокальное искусство, создавая прочный фундамент для новых поколений. Применяя

лучшие наработки своих предшественников, Ирина Богачева не только сохранила их, но и обогатила его новыми идеями и подходами, которые способствовали успешному развитию ее учеников и продолжают оказывать влияние на современное вокальное обучение, что подчеркивает актуальность и значимость педагогического наследия для будущих поколений вокалистов.

### Список литературы

1. Беседа В. П. Морозова с Ириной Богачевой о технике пения // Персональный сайт В. П. Морозова. <https://www.vmorozov.ru/content/view/83/56/> (режим доступа 20.03.2025).
2. Богачева И. П. Ирина Богачева. ЛИК. СПб., 2009.
3. Жарков И. А. Педагогический метод Камилло Эверарди // Научная палитра. № 1 (15), 2017.
4. Ирина Петровна Богачева // Интернет-портал Belcanto.ru. <https://www.belcanto.ru/bogacheva.html> (режим доступа 20.03.2025).
5. Лючия ди Ламмермур. Мнение о премьере // Газета «Мариинский театр». № 1–2. 2019. [https://www.mariinsky.ru/paper/mariinsky\\_paper\\_2019\\_1\\_2.pdf](https://www.mariinsky.ru/paper/mariinsky_paper_2019_1_2.pdf) (режим доступа 20.03.2025).
6. Мартынова Ю. А., Сухова А. М. Методические аспекты итальянской вокальной школы // Международный академический вестник. Автономная некоммерческая организация «Исследовательский центр информационно-правовых технологий». № 3 (23). 2018. С. 6–9.
7. Ниссен-Саломан Г. Школа пения, 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2017.
8. Силантьева И. И. Путь к интонации: Психология вокально-сценического перевоплощения. М.: КМК, 2009.
9. Счастливый дар Ирины Богачевой // Люди РФ. Репортаж 02.12.2015. <https://vmeste-rf.tv/programs/214/136979/> (режим доступа 20.03.2025).

### Сведения об авторе

Дерковская Анжелика Александровна — выпускница Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреат премии им. академика Д. С. Лихачева.  
E-mail: wensdaylee@icloud.com

УДК 78.08

Коновалова А.-М. А.

## **ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЛАДИМИРА ВОЛОШИНА**

**Аннотация.** Статья посвящена камерно-вокальному творчеству современного крымского композитора Владимира Волошина. Особое внимание уделяется романсам, написанным на стихотворения поэтов серебряного века: «Это было у моря», «Белые сирени», «Крысолов», «Мне хочется», «Отрывок» и «Русалка». Автор анализирует мелодическую линию произведений и художественный образ стихотворного текста. Показано, как вокальная партия взаимодействует с аккомпанементом, как гармония романса раскрывает замысел композитора. Статья будет полезна как для дальнейших научных исследований творчества композитора, так и для расширения современного вокального репертуара исполнителей.

**Ключевые слова:** Владимир Волошин, камерно-вокальная музыка, романс, современная музыка, крымский композитор, вокальная интерпретация, серебряный век, символизм.

Konovalova A.-M. A.

## **FEATURES OF INTERPRETATION AND PERFORMANCE ANALYSIS OF CHAMBER-VOCAL WORKS BY VLADIMIR VOLOSHIN**

**Abstract.** The article is devoted to the chamber-vocal works of the modern Crimean composer Vladimir Voloshin. Particular attention is paid to romances written to the poems set to the verses of poets of the Russian Silver Age: "It was by the sea", "White lilacs", "The Pied Piper", "I want to", "Excerpt" and "Mermaid". The author analyzes the melodic lines of the works and the artistic images of the poetic texts. It is shown how the vocal part interacts with the accompaniment, how the harmony of each romance reveals the composer's intention. The article will be useful both for subsequent scholarly research of the composer's work and for expanding the modern vocal repertoire of performers.

**Keywords:** Vladimir Voloshin, chamber vocal music, romance, contemporary music, Crimean composer, vocal interpretation, Silver Age, symbolism.

Не так часто мы обращаемся к творчеству ныне живущих современных композиторов, но именно это влияет на формирование и развитие культурной среды. Особенно важно изучение музыкального наследия композиторов различных регионов, сохранивших свои связи с традициями, которые формируют как музыкальное искусство прошлого, так и актуальные тенденции сегодняшнего дня. Данная статья посвящена композитору, отражающему культурную картину Республики Крым.

Одним из ярких представителей современного академического музыкального искусства Крыма является Владимир Витальевич Волошин [10]. Он родился в 1972 году в городе Гурзуф. В его доме всегда звучала классическая музыка, что во многом определило его будущую профессию. Мать, будучи хормейстером, вдохновила его на занятия музыкой, а отец, хотя и работал инженером, также привил сыну любовь к музыкальному искусству. Увидев, как играет его отец, в возрасте шести лет Волошин начал учиться играть на фортепиано. В восемь лет он уже сочинял свои первые пьесы. Однако родители не стали уделять особого внимания его музыкальному образованию. Несмотря на это в пятнадцать лет Волошин поступил в музыкальную школу, которую закончил экстерном за два года. В 1989 году он продолжил образование в Симферопольском музыкальном училище по классу фортепиано. Параллельно с этим молодой композитор берет уроки у известного крымского композитора А. Н. Лебедева.

Окончив два курса училища, он поступил в Одесскую государственную консерваторию им. А. В. Неждановой по классу композиции, где продолжал развивать свои навыки под руководством профессора Георгия Леонидовича Успенского. За два года в консерватории он достиг значительных успехов и привлек внимание профессора Т. Н. Хренникова, что позволило ему перевестись в Московскую государственную консерваторию.

Творчество композитора охватывает множество жанров, включающих симфонические произведения, сочинения для фортепиано и оркестра, а также инструментальные сочинения [5]. В нашей статье особое внимание уделяется образцам камерно-вокальной музыки. Нам известны только шесть романсов композитора. Все шесть из них написаны на стихи поэтов серебряного века, поэтому их можно объединить, выделив характерные особенности как музыкального стиля Волошина, так и эстетики серебряного века в музыке романсов-стихотворений [7].

Эстетика «Серебряного века» привлекала и продолжает привлекать многих композиторов. Этот период (с конца XIX века до начала 1920-х годов) характеризуется новыми эстетическими поисками, экспериментами в форме и содержании, а также глубокими философскими и социальными размышлениями. Он стал символом творческого поиска и духовного пробуждения, который отразился в богатстве образов и разнообразии стилей.

К «Серебряному веку» обращались и обращаются множество ком-

позиторов: А. Скрябин, И. Стравинский, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, С. Слонимский. Не остался равнодушным и Владимир Волошин. В качестве первоисточника композитор выбрал стихотворения Игоря Северянина («Это было у моря»), Поликсены Соловьевой («Белые сирени»), Валерия Брюсова («Крысолов»), Константина Бальмонта («Мне хочется»), Максимилиана Волошина (романс «Отрывок»), Николая Гумилева («Русалка»). Рассмотрим отдельно и подробно каждый романс.

Романс «Это было у моря» написан на стихотворение Игоря Северянина, которое было посвящено поэтессе Анне Воробьевой. Оно является поэмой-мишенью, одной из десяти строфических форм стихотворения, созданных Северянином. Таким произведениям свойственна некоторая манерность и будуарность. Сюжет стихотворения описывает историю любви в фантазийном мире. С образа природы, картины моря внимание переключается на лирических героев стихотворения — королеву и паж. Тема любви отодвигает проблему классового неравенства персонажей: «Перерезая гранат», паж снимает оковы королевы, чтобы она превратилась в обычную женщину: «до восхода рабыней проспала госпожа...» Само по себе стихотворение очень мелодично, ведь поэтическая форма его взята из музыки: мишенью является танцем, схожим с вальсом.

Состояние создается благодаря аккомпанементу, где повторяющиеся секвенции ассоциируются с покачивающимися волнами. В самостоятельных эпизодах (вступлении,

проигрыше, отыгрыше) звучат «волны» и непрерывно колышущиеся триоли. Когда вступает голос, он немного замолкает, переходя в медленно раскрывающуюся аккордовую фактуру с гармонической поддержкой вокальной партии.

Мелодическая линия также волнообразна. Вокальные фразы закругляются, переходя одна в другую, сосредотачиваясь, в основном, вокруг тонической терции. Мелодия романса достаточно простая и бесхитростная, она естественно выходит из волн аккомпанемента. По складу она декламационна, в ней практически отсутствуют распевы. Но ее постепенно развертывающийся характер отвечает тону рассказа.

Во втором разделе уплотнение и развитие аккомпанемента идет следом за текстом, приводя к кульминации романса. Во втором разделе учащаются «волны» и становится более разнообразным верхний голос фортепианной партии. Кульминация происходит на развязке истории: «до восхода рабыней проспала госпожа». Этот ход вокальной мелодии очень выразительный — целотонный. Этот ход остается неразрешенным, как и проблема героев остается повисшей в воздухе. Этот целотонный ход вместе с «волной» будто бы смывает все. Возвращение к первоначальному состоянию в вокальной партии дает «успокоение» аккомпанемента, хотя остаются «волны», они становятся реже и затихают.

С точки зрения гармонии, романс имеет интересную особенность: он весь построен на органном пункте тоники *Gis-dur*. Красочные пластичные гармонии, натуральная

доминанта, септаккорды, частое секвенцирование на органном басу тоники создают ощущение далекой фантастической картины, длящейся и как будто погружающей нас в глубину этой безысходной любовной истории пажа и королевы, в которой нельзя ничего изменить.

Романс «Белые сирени» основан на стихотворении поэтессы, переводчицы и художницы Поликсены Соловьевой. В ее стихотворении белая сирень представляется как главный символ жизни. Композитор сократил и изменил слова из-за их мрачности. К. Г. Рикман объясняет это тем, что «романс В. Волошина знаменует собой не смерть как самоцель, а завершение одного и начало другого этапа» [8, с. 100].

Романс «Белые сирени» отражает символистскую направленность в эстетике серебряного века. Неуловимые движения полутонов как светотени расцвечивают мерцающую картину умирающих сиреней на фоне пробуждающейся весны. Насыщенная гармония, яркая плагальность, отголоски мажоро-минора, альтерации, «воздушный» аккомпанемент — все это создает ощущение весны, светлой, нежной и печальной.

Воздушность аккомпанемента создается благодаря полиритмии: ровная мелодия накладывается на триольное движение. «На ветру колыхающиеся белые цветы» создают колорит, который можно рассмотреть, как жизнь цветов, с другой стороны, предвестие их скорой смерти.

Вокальная партия декламационна. Все тяготения здесь сглажены, и есть ощущение объема, облигат-

ности. Аккомпанемент имеет множество подголосков, при этом он, как и во многих других романсах, автономен, он нигде не повторяет мелодическую линию, не входит с ней в дуэт.

Романс разворачивается очень объемно. Уже первый раздел трагивает достаточно высокий ди-апазон. Контраст жизни и смерти передан переходом в тональность *A-dur*. Все как будто расцветает с этим смелой модуляцией: «а вокруг все дышит жизнью смелой». Но на кульминации фокус возвращается в трагическую тему. Интересно, что тема смерти обыгрывается светлейшим *As-dur*, что является тоже символистским приемом, работающим на принципе контраста. Трагический смысл дается в светлой тональности с ясным колоритом высокого регистра.

Вокальной сложностью в произведении является интонационная точность в незаурядном мелодическом движении. Полутоновые ходы, мелодический мажор, переинтонирования, активное гармоническое движение и при этом отсутствие дублирования мелодической партии в аккомпанементе, а также тихая кульминация делают романс непростым для исполнения. Однако именно эти особенности и делают его особенно привлекательным.

В основу романса «Крысолов» легло стихотворение Валерия Брюсова. В этом стихотворении особое внимание уделяется образу Крысолова. Автор позаимствовал его у И. В. Гёте, который впервые создал поэтический отклик на сюжет о Гамельском дудочнике. Поэт использовал только треть гётевского

варианта сюжета, сосредоточившись на покорении героем сердца девушки.

Брюсовское произведение иронично, именно поэтому он меняет возвышенную гётевскую лютню на дудочку. Темой текста Брюсова становится звук удивительной дудочки Крысолова, который решен в ироническом ключе: «Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля». Крысолов обращается к завораживающей силе музыки для получения сердца и расположения возлюбленной, которую он обманывает и соблазняет с помощью волшебной дудочки: «Что ей душу отдал я. И в лесу под дубом темным, Тра-ля-ля-ля-ля-ля, будет ждать в бреду истомном, в час, когда уснет земля».

Романс написан в куплетно-вариационной форме, имеет четыре куплета, структура каждого из куплетов немного разнится. Первый куплет является периодом из трех предложений. Второй куплет является периодом, состоящим из двух больших предложений, которые делятся на два меньших предложения.

Особый интерес по структуре представляет кульминационный третий куплет, где уплотняется фактура, которая не мешает сохранить начальную метrorитмическую формулу в размере 6/8 и 4/16. Кроме того, этот куплет отличается от остальных тональным планом и диапазоном. Последний куплет воспринимается как своеобразная реприза, слегка ускоряется темп. В этом моменте, также, как и во втором куплете, четыре предложения. Обрамляет всю эту структуру зеркальное вступление и заключение.

Очень интересно представлено тональное решение в этом романсе.

Знаки выставлены как для тональности *A-dur*, но из *A-dur* в этом романсе присутствует только начальный интервал. В этом случае можно провести аналогию со средневековыми ладами, которые периодически используются в тексте.

В аккомпанементе поддерживаются метrorитмические и мелодические формулы вокальной партии. В нем смешаны гармонический склад с элементами подголосочной полифонии. Любопытно, что на протяжении романса редко встречается гармонически окрашенный *dis*, что позволяет предположить как ладовую основу романса миксолидийский *E-Dur*. На протяжении романса происходит своеобразная «игра» между устоями *A-Dur* и *E-Dur*.

Также интересным со всех точек зрения является раздел «*sostenuto*», который определяется структурно как третий куплет, однако вполне мог бы выполнить функцию середины. Этот кульминационный куплет отличается от основного текста. Здесь происходит смена знаков, встречается обилие диссонансов в аккомпанементе, кажущаяся простой мелодия, которая будто гипнотизирует пастушку. Этот накал приводит к наивысшей звуковысотной вершине романса на словах «будет ждать в бреду истомном» [6].

В последнем куплете заманивания поддержаны приглашающей интонацией, сменяющейся хитрыми напевами, которые возвращают в словарь обманщика Крысолова. Достаточно статусная в Средневековье профессия крысолова, своей игрой выманивающего крыс, оказывается не такой уж невинной: этот

герой — охотник за красотками, который умело «играет», увлекая за собой. Так и Брюсов, а вслед за ним, и Волошин увлекают нас в эту средневековую историю.

Романс В. Волошина «Мне хочется» написан на стихи Константина Бальмонта. В своем стихотворении он передает чувство восторженной юношеской любви. Мечтательный нетерпеливый порыв вызывает ассоциации с цветущей весной пылающего чувства.

Фактура романса отражает его порывность. Оживленный темп, активно бурлящие фигурации в аккомпанементе с постоянным гармоническим движением и альтерациями, широкая мелодия фортепианной партии создают настроение безудержной мечтательной влюбленности.

Вокальная партия декламационна, использует метрический тип интонирования: в ней нет распевов, на один звук дается один слог. Мелодическая линия вокальной партии написана в диатонике, она закругленная и повествовательная. Любопытно, что в романсе регулярно происходит смена размера, с четыре на три, так как автор точно следует за ритмом стихотворения.

Гармоническое усложнение, терпкие аккорды приводят в кульминации. В музыкальных произведениях она нередко встречается на кадансовом квартсекстаккорде. Так происходит и в этом романсе. На *ff* в высокой тесситуре лирический герой восторженно просит о высшем счастье — поцелуе. Восторг поддерживается восходящим ходом в фортепианной партии и бурным отыгрышем.

Стихотворение романса «Отрывок» принадлежит перу Максимилиана Волошина. Оно отличается символичностью, образной расплывчатостью, многозначностью. Такой музыкальный образ вслед за поэтом создает и композитор.

С первых нот романс как под движение веретена или шелест сада вводит в старую детскую сказку. Повторяющиеся возвращения в *do* во вступлении и в мелодии первой строфы и особенно кружения на *ми*, *фа* на протяжении всей второй строфы будто плетут эту бесконечную нить познания. Это остигато очень выразительно и создает ту временную связь с детством, в которое возвращается лирический герой стихотворения.

Язык романса декламационный. Автор выразительно повторяет мелодические обороты, которые звучат как эхо («слышишь, сказки шелестят», «привели меня назад»). Так звучит гулкой внутренний голос в раздумьях автора или отзывается эхом сам «старый сад»? Романс словно окутан завесой тайны и распутываемым клубком мыслей. Очень оригинально организована кульминация, с подходом на увеличенном трезвучии. Как открытие звучит светлое мажорное трезвучие III# ступени на текст «на нити темного познания». Игра слов и смыслов идет в философском романсе «Отрывок».

Романс «Русалка» написан на стихотворение Николая Гумилева. Автор погружает нас в мистическую атмосферу мира русалки. Она привлекательна, но в то же время опасна. Рубины, которые она носит на шее, не только красны, но еще

и греховны. Поэт описывает это видение, которое произошло на фоне мирового безумия и похмелья, странно-печальным. Ее мерцающий взгляд светит то длиннее, то короче, как маяк. Тогда поэт начинает раскрывать свои чувства, признаваясь в любви к морской девушке. В последних строках он раскрывает причины своей любви: «Потому что я сам из пучины, из бездонной пучины морской».

Стихотворение раскрывает мистическо-лирическую натуру поэта, который вкладывает в него свои чувства к Анне Ахматовой, в которую тогда был влюблен.

Образ русалки ундины, морской девы нередко встречается в мировом искусстве. Его можно встретить и в творчестве многих композиторов: морские девы вдохновляли Шумана, Дворжака, Дебюсси, Равеля. Особое место русалки занимают в творчестве русских композиторов. Нельзя не вспомнить «Русалку» Даргомыжского, «Садко» или «Свитезянку» Римского-Корсакова, морскую тему Бородина, «Русалочку» Метнера.

«Русалка» Волошина вслед за «Русалкой» Гумилева имеет трагический смысл. Образ ундины олицетворяется с образом безысходной любви к мифологическому существу, любви к русалке, которая погубит того, кто в нее влюбится.

В романсе Волошина уже во вступлении слышится трагическая направленность романса. Постоянная пульсация создает ощущение морской волны, русалочьих переливов, которые не прекращаются ни на секунду. Щемящие хроматизмы являются тематической интонаци-

ей, они передают зыбкость видения и таинственную болезненность состояния влюбленного юноши.

Вокальная мелодия декламационна, она отражает взволнованное дыхание героя. Мелодические обороты, как замороженные, движутся в одном звуковом диапазоне. Постепенно напряжение растет, как и tessitura вокальной партии. Фактура уплотняется, и в аккомпанементе появляется новый голос как «зов» русалки. Кульминация звучит как болезненное осознание природы своей любви.

В сопровождении романса колористически используются аккорды многогерцовой структуры. Еще у гармонических средств, кроме увеличенного трезвучия, которое неоднократно здесь встречается, и средств мажоро-минора.

Рассмотрев вокальные сочинения одного из современных композиторов, Владимира Витальевича Волошина, хочется отметить их высокую художественную ценность. Его шесть романсов не объединены в цикл, но общим для них является выбор литературного первоисточника — это стихотворения поэтов Серебряного века. Все произведения очень разные и имеют свои индивидуальные черты. Однако в каждом из них прослеживается романтически-трагический музыкальный язык Волошина [9]. Композитор удивительно тонко создает настроение каждого романса и оживляет стихотворный мир музыкальными красками. Безусловно, эстетика Серебряного века близка композитору. Представляется, что данная статья послужит не только дальнейшему исследованию творчества

композитора, но и заинтересует исполнителей пополнить свой репертуар прекрасными современными романсами.

### **Список литературы:**

1. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки. Симферополь: Акъмесджит, 2001.
2. Бальян В. Спендиаров о музыке. Ереван: ЦК КП, 1971.
3. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2010.
4. Возгрин В. Исторические судьбы крымских татар. М.: Мысль, 1992.
5. Джемшарова А. Б. Композиторы Крыма // Сайт Инфоурок // Режим доступа: <https://infourok.ru/prezentaciya-po-vneurochnoy-deyatelnosti-kultura-dobrososedstva-na-temu-kompozitori-krimaklass-2584832.html> (дата обращения: 10.12.2024).
6. Изидинова С. О национальной музыке крымских татар. Севастополь: СО «ЭКОСИ — Гидрофизика», 1995.
7. Кадырова М. Р. Ладовые и ритмические особенности крымско-татарской народной музыки // Гуманитарная парадигма. 2018. № 4 (7). С. 120–131.
8. Рикман К. Г. Весенние образы в современной академической музыке Республики Крым (на примере сочинений Е. Троценко, М. Устинова, В. Волошина) / Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : сборник материалов IX Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых (Белгород, 28 апреля 2021 года). В 5 т. Т. 4. Белгород: БГИИК, 2021. С. 318–323.
9. Тимофеева Л. Песни крымских композиторов. Режим доступа: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3B55EVE6D182D59F> (дата обращения: 30.01.2025).
10. Юсова О. Композитор Владимир Волошин: «Я человек с романтическим мироощущением» // [belcanto.ru](https://belcanto.ru). 2016. С. 2–7. Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/16052102.html> (дата обращения 20.01.2025)
11. Яцков А. В. Музыкальная культура Крыма 1900–1980-х годов в аспекте регионики: автореферат дис... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2012.

### **Сведения об авторе:**

Коновалова Анна-Мария Александровна — солистка Мариинского театра, студентка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: [an.maria0804@mail.ru](mailto:an.maria0804@mail.ru)

УДК 784.3

Крохина А. С.

## **ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКИ И СЛОВА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ НА СТИХИ А. С. ПУШКИНА «НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ»**

**Аннотация.** В данной работе автор ставит своей целью провести анализ музыкальных интерпретаций образов далекой возлюбленной и воспоминаний о Грузии в вокальной миниатюре, особое внимание уделяя разнообразию их прочтений. Показывается, как музыка влияет на смысл стихотворения, но также не зависит от нее. На примере романсов великих русских композиторов стихотворение А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне» играет разными красками и приобретает новые эмоциональные стороны. Обобщается практический опыт изучения данной темы других исследователей.

**Ключевые слова:** русский романс, поэтический текст, восточные черты в вокальной музыке, интерпретация, поэзия А. С. Пушкина, М. Глинка, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, М. Балакирев.

Krokhina A. S.

## **THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND TEXT ON THE EXAMPLE OF ROMANCES SET TO ALEXANDER PUSHKIN'S POEM "DO NOT SING, BEAUTY, BEFORE ME"**

**Abstract.** In this work, the author aims to analyze the musical interpretations of the images of the distant beloved and memories of Georgia in small-scale vocal works, paying special attention to the diversity of their interpretations. It is shown how music influences the meanings of the poem, and, at the same time, does not depend on it. Drawing upon the example of romances by a number of great Russian composers, Alexander Pushkin's poem, "Do not Sing, Beauty, before me" shows off different colors and acquires new emotional sides. The practical experience of studying this topic by other researchers is summarized.

**Keywords:** Russian romance, poetic text, oriental features in vocal music, interpretation, Pushkin's poetry, M. Glinka, N. Rimsky-Korsakov, S. Rachmaninov, M. Balakirev.

Вокальное искусство — это синтез музыки и слова. Особенности вокальной линии тесно связаны с отражением в мелодии смысловой стороны текста. Как правило, музыкальный образ соответствует характеру и образу многогранного поэтического слова. Но каждый

композитор воспринимает стихотворение индивидуально, выделяя те или иные стороны художественного образа.

Вопрос о взаимоотношении слова и музыки остается предметом дискуссий и в современном мире. Е. А. Ручьевская [7, с. 57] отстаивает

ет концепцию равноправного союза слова и музыки, утверждая, что ни один из этих элементов не доминирует над другим в полной мере. По ее мнению, такое скрытое соперничество способствует обогащению как слова, так и музыки. Б. В. Асафьев [2, с. 376] пишет следующее: «Область Lied никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее “договор о взаимопомощи”, а то и “поле брани”, “единоборство”». А вот Н. Рюве [9, с. 15] утверждает, что текст и музыка изолированно друг от друга не обладают особой значимостью и обретают свое истинное значение лишь в синтезе — в форме песни.

Особое значение взаимосвязи музыкального и поэтического текста придается в жанре романса. По своей сути романс представляет собой сценическую миниатюру, где сюжет подчиняется внутреннему эмоциональному состоянию, настроению. Содержание стихотворения, положенного на музыку, зачастую является любовным, лирическим.

Как известно, романс возник в средневековой Испании и первоначально обозначал песню на испанском языке. В России появление романса как жанра было связано с расцветом романтизма в мировой, в том числе и русской литературе. Со времен своего появления романс играл немаловажную роль в развитии культуры. Основными характеристиками, определяющими притягательность жанра, являются его интимность и камерность. Романс ставит на первое место способность тронуть слушателя, вызвать у него волнение и пробудить чувства. Это

предоставляет слушателю возможность соприкоснуться с наследием выдающихся поэтов и композиторов.

В основе любого романса лежит поэтический текст. У стихотворения есть прямой смысл, который мы можем понять, прочитав или послушав его. Кроме того, можем уловить и скрытый смысл. Проанализировав полученную информацию, мы определяем, какие чувства будет вызывать у нас то или иное произведение. Но когда к тексту со всем его собственным наполнением добавляется музыка, то вопрос о том, какие чувства у нас вызовет сам текст, немного опускается. Ведь музыка воздействует на чувственную сторону восприятия, и в зависимости от того, что увидел в тексте композитор, мы ощущаем его точку зрения. Таким образом, музыка становится важным элементом, который влияет на то, как мы воспринимаем и чувствуем текст.

Интересно сравнить, как разные композиторы пишут произведения на одно и то же стихотворение. Вспомним «Не пой, красавица, при мне» Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837):

Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной:  
Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальный.  
Увы! напоминают мне  
Твои жестокие напевы  
И степь, и ночь — и при луне  
Черты далекой, бедной девы!..  
Я призрак милый, роковой,  
Тебя увидев, забываю;  
Но ты поешь — и предо мной  
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной:  
Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальный.

В справочнике 1976-го года [4, с. 221] мы находим, что на эти стихи было написано 48 различных музыкальных произведений. Можно предположить, что к сегодняшнему дню это количество значительно выросло. Каждый композитор создает свой неповторимый художественный образ, а также индивидуальный строй языка, колорит, эмоциональный фон. Об этом Н. А. Сохор писал: «Композитор всегда прочитывает стихотворение по-своему, привнося в него частицу собственного мировоззрения и мироощущения, индивидуального опыта и вкуса. Он вступает в сотворчество с поэтом, а не остается лишь его музыкальным “переводчиком” (впрочем, ведь и переводчик в стихах, как известно, не раб, а соперник автора). Романс высокого художественного уровня — результат взаимодействия двух сильных и в чем-то неизбежно разных творческих индивидуальностей» [8, с. 236].

Обратимся к истории создания стихотворения «Не пой, красавица, при мне», которое связано с выдающимся русским писателем Александром Грибоедовым. Однажды на службе в Тифлисе в 1828 году он услышал старинную грузинскую песню. Простая, но трогательная мелодия произвела на него впечатление, и Грибоедов, владевший нотной грамотой, записал ее на бумаге. Вскоре, вернувшись в Петербург, писатель был приглашен гостить в имение «Приютино»

к президенту Императорской Академии художеств Алексею Николаевичу Оленину. Встретившись там с Глинкой, Грибоедов представил ему грузинскую мелодию и предложил композитору ее аранжировать. Глинка незамедлительно сочинил музыкальное произведение, а его ученица Анна Оленина исполнила мелодию под его аккомпанемент. Однако песне не хватало слов. Один из гостей предложил Пушкину, находившемуся среди присутствующих, написать стихи. Так произошел уникальный случай совместного творчества: стихи были написаны на уже готовую мелодию, а не наоборот. Простая грузинская народная песня послужила вдохновением для создания гениального стихотворения, проникнутого личными переживаниями великого поэта. Впоследствии это стихотворение породило целый ряд романсов различных композиторов, среди которых: Глинка, Балакирев, Рахманинов и Римский-Корсаков. В настоящей статье автор стремится проанализировать музыкальное воплощение образов далекой возлюбленной и воспоминаний о Грузии в романсах этих четырех композиторов, подчеркнув многообразие их интерпретаций.

В творчестве Михаила Ивановича Глинки (1804–1857) камерно-вокальная музыка была излюбленной сферой, к которой он обращался на протяжении всей своей жизни. Даже самые ранние сочинения можно отнести к выдающимся. Романс «Не пой, красавица, при мне» — первый восточный романс Глинки и первое обращение к поэзии Пушкина. Характерной особенностью

романса является полное слияние поэтического образа и его музыкального прочтения. В основе романса лежит подлинная грузинская диатоническая мелодия. Композитор схватывает основное настроение текста и передает его в мелодии, следуя за нюансами поэтической речи.

Главные эмоционально-смысловые моменты сюжета получили отражение в куплетной форме. Композитор использовал только две строфы с точным повторением всей музыкальной структуры, гармонии, особенностей фактуры начального куплета. Куплет написан в форме периода из двух предложений с четкой и ясной структурой, где оба предложения заканчиваются в основной тональности *B-dur*. Ритмическая основа сопровождения соответствует ритмической основе мелодии. Некоторым нарушением структуры стихотворного текста является повторение последней фразы в завершении периода. Это не случайно. Во втором предложении происходит отклонение в тональность *G-moll*. Первое предложение полностью выдержано в основной тональности с остигнутым басом, подчеркивающим постоянство настроения. Во втором предложении вводится новая окраска, связанная с отклонением. Но здесь заканчивается строчка стихотворного текста. Для того чтобы сделать завершение в основной тональности, композитор вводит повторение последней фразы с возвращением в основную тональность. Весь романс выдержан в спокойном темпе *andantino* и раскрывает умиротворенность и покой воспоминаний.

Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910) с особенной полнотой проявил себя в вокальной лирике. Многие в его романсах идут из глубин личных переживаний. «Грузинская песня» на слова Пушкина — выдающийся образец балакиревского ориентализма. Зрелое мастерство, темперамент и страстность раскрываются в звучании этого романса. Широкое мелодическое дыхание, рельефность воплощаемого в музыке настроения и настоящий виртуозный размах самой композиции музыкального материала, где значительная роль отведена не только вокальной мелодии, но и фортепианному сопровождению: в партии рояля используется изобразительный элемент, подчеркивая народный характер музыки особыми ритмическими фигурами, имитирующими ударный народный инструмент.

Форма романса трехчастная с репризным повторением начального раздела. В среднем разделе используется две строфы, поэтому данную форму можно назвать трехчастной репризной, но отнести ее к промежуточной форме: крайние разделы — период, а середина — простая двухчастная форма. Сложность этого романса связана со многими факторами: тональность *b-moll*, очень развитая интонационная основа мелодии, богатая прихотливой ритмикой с использованием триолей, шестнадцатых в сочетании с шестьюдесятью четвертыми, использование элементов дважды гармонического минора в ладовой основе мелодии. Это в основном касается крайних разделов. По структуре традиционный период из двух предложений,

где второе предложение начинается переходом в субдоминантовую тональность, но завершаются оба предложения в основной тональности. В среднем разделе наблюдается несколько более спокойный характер мелодии, но если крайним разделам в большей степени свойственна *песенность*, то для среднего раздела более характерна *речитация*.

Преимущественной сферой вокального творчества Сергея Васильевича Рахманинова (1837–1943) была лирика, мир личных чувств и настроений. Рахманинов стремился запечатлеть основное настроение поэтического текста в ярком мелодическом образе, показывая его в росте, динамике и развитии.

«Не пой, красавица при мне» является одним из популярных романсов Рахманинова, выделяясь сдержанностью, скрытым внутренним характером эмоций, сочетанием элементов повествовательного и драматического начал. Это своего рода монолог, рассказ о невозвратном прошлом. Есть мнение, что романс в художественном отношении значительно выше своего поэтического первоисточника. По словам советского музыковеда-историка Ю. В. Келдыша, «Рахманинов создал произведение не только не уступающее их музыкальному истолкованию того же поэтического текста, но во многом более глубокое, яркое и сильное по выражению. Среди разных музыкальных сочинений на слова этого пушкинского стихотворения романс Рахманинова вполне заслуженно пользуется наибольшей популярностью» [6, с. 123].

Рахманинов не стремится в музыкальной интерпретации стихотворения Пушкина к этнографической точности колорита. Музыка романса окрашена в самые общие условные ориентальные тона: узорчатый мелодический рисунок, материал которого развивается в партии фортепиано, многочисленные органые пункты. Самое основное в романсе — чувство глубокой ностальгической грусти, тоски по прекрасному, дорогому, но далекому и недостижимому. Композитор очень тонко передал лирическую многозначность поэтического текста посредством одновременного сочетания нескольких самостоятельных музыкальных планов: ровное однообразное движение аккомпанемента с остинатным басом представляет постоянный фон. Вокальная партия начинается сразу со взлета до наивысшей точки и с постепенным движением вниз освобождается от яркого эмоционального напряжения.

Оригинальна форма романса. При общей трехчастной структуре в целом этот романс представляет собой трехчастность на основе сквозного развития. Влияние сквозного развития приводит к преодолению куплетности и связано с отходом от строфической структуры. Основной интонационно-тематический материал излагается в фортепианном вступлении и представляет собой характерную секундовую интонацию, которую можно назвать интонацией вздоха. Нарушение строфичной структуры связано с тем, что первые две строчки поэтического текста представляют собой своеобразную заставку, эпиграф и завершаются

тонику, хотя стихотворный текст не дает окончания. В дальнейшем мелодическое развитие связано с распевами. Остановки в мелодии на доминантовой гармонии дают возможность говорить о срединных кадансовых окончаниях. Логическая кульминация, она же является и смысловой, на самом высоком звуке — *ля* второй октавы. Затем после яркого динамического спада происходит некоторый спад динамики в завершении романса. Заключительная строфа состоит из двух разделов, где первый раздел выполняет функцию репризы, а второй раздел выполняет функцию коды. Характерной особенностью заключительного каданса является окончание не на тонике, а на терции в вокальной партии и на квинте в сопровождении.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908), как и Глинка, воспеваает красоту пушкинского текста и рисует картину созерцательности. По форме так же просто и прозрачно. Если у Глинки начало идет восходящими интонациями, как изображение эмоционального нарастания, то у Римского-Корсакова это сразу скачок. Смысловая кульминация совпадает с музыкальной так же, как у Балакирева. Тему востока он передает с помощью переходов в тональности субдоминантовой группы аккордов

(широко применяет *e-moll* и *a-moll*, а также нонаккорд II ступени). Также есть сходство и в то же время различия с романсом Рахманинова. Например, в трактовке слова «красавица», «печальной» оба композитора используют нисходящий ход. А слова «Напоминают мне оне» имеют схожие ходы (*d-e-f-g-f-e* — у Римского-Корсакова; *a-h-c-e-f-e* — у Рахманинова).

Важную роль у композитора имеют крайние высокие и низкие ноты. Используя самые низкие, композитор чаще всего хочет сказать о чем-то ушедшем, забытом или недостижимом. Самые высокие ноты могут означать пик восторга или очень сильной боли.

В заключение работы можно отметить, что каждый композитор индивидуально отразил содержание стихотворного текста. Начиналось все с романса Глинки, в присутствии самого Пушкина, а после другие композиторы подхватили его и показали свой угол восприятия. У каждого из них свое видение текста в наложении их собственного стиля и жизненных ситуаций, которые они пережили, получились такие разные, но такие схожие романсы. Поэтому вопрос о взаимосвязи музыки и текста в романсах, несомненно, остается предметом индивидуальной интерпретации.

### Список литературы:

1. Антипина Е. С., Прохоренкова С. А. Моделирование творческой языковой личности на материале романсов на стихотворение А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» // Преподаватель XXI век. 2020. № 2-2. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-tvorcheskoy-](https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-tvorcheskoy)

- yazykovoy-lichnosti-na-materiale-romansov-na-stihotvorenie-a-s-pushkina-ne-rou-krasavitsa-pri-mne (дата обращения: 10.02.2025).
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971.
  3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1956.
  4. Винокур Н. Г. Пушкин в музыке: Справочник. М.: Сов. композитор, 1974.
  5. Келдыш Ю. В. История русской музыки: Учебное пособие для консерваторий. М.: Музгиз, 1948–1954. 2 т.
  6. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
  7. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Л.: Музгиз, 1960.
  8. Сохор А. Н. Лирика Пушкина в творчестве советских композиторов. С. 234–254. [Электронный ресурс]. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is5/is5-234-.htm>. (дата обращения 01.02.2025).
  9. Ruwet, N. Fonction de la parole dans la musique vocale // Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 1961. Vol. 15, № ¼. P. 8–28.

**Сведения об авторе:**

Крохина Аделина Сергеевна — студентка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.  
E-mail: adelkrohina@gmail.com

# ХОРЕОГРАФИЯ

УДК 792.8

Федорченко О. А.

## ТАНЦОВЩИЦА ПЕТЕРБУРГСКОЙ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ЕЛИЗАВЕТА НИКИТИНА<sup>1</sup> (1840–60-е гг.)

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству солистки петербургской балетной труппы Елизаветы Никитиной. Ее творческий путь начался в 1840-е годы, завершился в 1860-е и совпал с высшими завоеваниями русского романтического балета. Она танцевала главные и сольные партии в балетах «Восстание в серале», «Сильфида», «Жизель», «Талисман», «Наяда и рыбак», «Мечта художника», «Балетмейстер в хлопотах» и др. Ее талант сформировался под воздействием искусства Марии Тальони и русских балерин Елены Андреевны и Татьяны Смирновой, совершенствовался рядом с Фанни Эльслер и Карлоттой Гризи. Никитина обладала тонким лирическим дарованием, ее танец отличался легкостью и воздушностью. Сестра знаменитого Ираклия Никитина, первого русского Альберта в «Жизели», она долгие годы была единственной (и признанной) исполнительницей партии Мирты в «Жизели». В статье, написанной на основе архивных материалов и газетных публикаций середины XIX века, воссоздается творческий путь балерины Елизаветы Никитиной.

**Ключевые слова.** Елизавета Никитина, Антуан Титюс, Жюль Перро, русский балет, петербургская балетная труппа, исполнительское искусство.

Fedorchenko O. A.

## THE SOLOIST OF ST. PETERSBURG BALLET COMPANY ELIZAVETA NIKITINA (1840s — 1860s)

**Abstract.** The article is devoted to the work of the soloist of St. Petersburg ballet company Elizaveta Nikitina. Her creative path began in the 1840s, finished in the 1860s, and coincided with the highest achievements of Russian romantic ballet. She danced principal and solo roles in the ballets «La Révolte au sérail», «La Sylphide», «Giselle», «The Talisman», «The Naiade and the Fisherman», «Le Délire d'un peintre», «The Ballet Master in Trouble» and others. Her talent was formed under the influence of the art of Maria Taglioni and Russian ballerinas Elena Andreyanova and Tatiana Smirnova, and perfected alongside Fanny Elsler and Carlotta Grisi. Nikitina had a subtle lyrical talent,

<sup>1</sup> Статья написана по плану научного исследования «Петербургский балет. 1850-е годы. Танцовщики», Российский институт истории искусств.

her dance was characterized by lightness and airiness. Being the sister of the famous Irakly Nikitin, the first Russian Albert in «Giselle», „ she was for many years she was the only (and the recognized) performer of the role of Myrta in «Giselle». In the article, written on the basis of archival materials and newspaper publications of the middle of the 19<sup>th</sup> century, recreates the creative path of ballerina Elizaveta Nikitina is recreated.

**Keywords.** Elizaveta Nikitina, Antoine Titus, Jules Perrot, Russian ballet, St. Petersburg ballet company, performing art.

Успех спектакля обеспечивают не только балерины и кордебалет, но и солисты. Они, если сравнить балетную труппу с хорошо обученной армией, являются отличными командирами полков. Солисты уверенно «держат фронт», возглавляя хореографические атаки: будучи «почти балеринами», могут выйти на замену и исполнить главную роль в балете. В то же время они могут остаться «внутри сражения» и блестяще влиться в ансамбль, где главное — быть чутким партнером товарищам по сцене, не разрушая гармонии и рисунка танца, создаваемого кордебалетом и корифеями. Высокий профессиональный уровень солистов демонстрирует высокую профессиональную состоятельность труппы: это ценнейшие артистические силы, в совершенстве владеющие секретами мастерства. Elizaveta Nikitina была одной из таких замечательных солисток, танцевавших на петербургской сцене в 1840–60-х годах.

Звезда Никитиной взошла во второй половине 1840-х годов; танцовщица занимала в балетной труппе почетное третье место, сразу же после двух бесспорных балерин Елены Андреевской и Татьяны Смирновой (Невахович). Будучи первой солисткой, ей часто поручали ведущие партии лирического романтического репертуара, порой она

выступала дублершей Андреевской и Смирновой, о ней благосклонно отзывалась пресса. Но ее творческая биография, в отличие от знаменитых старших современниц, не прописана даже пунктиром. Лишь зыбкий контур судьбы танцовщицы прослеживается в двух небольших публикациях историка балета Янины Гуровой [5; 6], где автор создает эскизный набросок будущего портрета танцовщицы, одной из «лучших артисток первого положения» [9, с. 168] эпохи романтического балета в Петербурге. Пришло время поместить в галерею русских танцовщиц и полноценный портрет Elizaveta Nikitichny Nikitinoi.

\*\*\*

Elizaveta Nikitichna Nikitina родилась 29 декабря 1827 года. Она была незаконнорожденной дочерью Никиты Всеволожского (1799–1862) и танцовщицы петербургской балетной труппы Авдотьи Овощниковой (1804–1846). От своих родителей она унаследовала талант и красоту. Отец — один из блестящих представителей русской аристократии, «помещик, владелец рыбных промыслов, <...> певец-любитель, скрипач, ценитель театра и литературы» [6, с. 59], создатель общества «Зеленая лампа» и послелицей-

ский приятель А. С. Пушкина. Ее мать — «одна из лучших солисток своего времени» [9, с. 105], служила в императорских театрах в 1822–1840 годах. Авдотья Овошникова стала возлюбленной и гражданской женой Никиты Всеволожского, родив от него двух детей — Ираклия (1823) и Елизавету (1827). Причем Елизавета родилась, когда Никита Всеволожский уже был официально женат на Варваре Хованской<sup>1</sup>.

31 декабря 1827 года девочку крестили в храме Живоначальной Троицы Императорского театрального училища, восприемниками были бывший гвардии штаб-капитан Афанасий Федорович Шишмарев и «придворная актриса Варвара Васильева Величкина» [13, л. 4], и эти имена также весьма примечательны, отчетливо представляя «ближний» круг общения родителей будущей солистки.

Афанасий Шишмарев — представитель старинного дворянского рода, гвардии штаб-капитан, богатый коннозаводчик и страстный театрал. В 1827 году, когда родилась Елизавета, овдовел и привел в дом свою возлюбленную — балерину петербургской балетной труппы Екатерину Телешеву, которая стала его гражданской женой. Телешева и Овошникова были ровесницами (обе родились в 1804 году), и, судя по выбору крестного отца для новорожденной Елизаветы, танцовщицы находились если не в дружеских, то в приятельских отношениях. Что же до «придворной актрисы Варвары Васильевой Величкиной», то здесь, скорее всего, в запись где-то

вкралась ошибка. В истории отечественного драматического театра первой половины XIX века были две актрисы Величкины: Александра (старшая) и Варвара, ее дочь [8]. Указанная в свидетельстве Варвара Величкина, которой в 1827 году было 10 лет, теоретически, крестной быть могла, но звания «придворной актрисы» еще не имела. Мать Варвары — Александра Величкина, с 1813 года служила в русской драматической труппе, занимая амплу старух и, вполне возможно, была дружна с родителями маленькой Елизаветы и была приглашена на роль крестной матери. И таким образом, у будущей солистки в крестных были представитель знатной аристократической фамилии и артистка императорских театров.

Никита Всеволожский, дав свое имя для фамилии незаконнорожденных детей, официально их не признавал, но не оставлял попечением. Он оплачивал учебу в Императорском театральном училище старшего брата Елизаветы, Ираклия, тем самым, по словам Марины Ильичевой, «освободив от сиротских условий бесплатного содержания и обеспечения» [7, с. 109]. С дочерью было по-другому. В 1835 году, через два года после зачисления в Театральное училище Ираклия Никитина своекоштным воспитанником, Авдотья Овошникова пишет «всепокорнейшее прошение» директору императорских театров А. Гедеонову. В нем солистка балетной труппы, получавшая жалование 1300 рублей в год [9, с. 105], сообща-

<sup>1</sup> Варвара Петровна Хованская (1805–1834), замужем за Н. В. Всеволожским с 12 апреля 1825 года.

ла, что она «не в состоянии дать приличное воспитание» восьмилетней дочери Елизавете и «осмеливалась утруждать» господина директора просьбой о принятии девочки в число казенных воспитанниц Театрального училища [11, л. 2].

Вероятнее всего, к этому времени Никита Всеволожский оставил свою побочную семью: в 1836 году он женился вторым браком на Екатерине Жеребцовой, получил ряд высоких и ответственных должностей, его назначили церемониймейстером императорского двора. Новая должность требует больших расходов, супруги живут не по средствам, в «вечных кредитах», что привело в итоге к банкротству и смерти Никиты Всеволожского в долговой тюрьме...

11 марта 1836 года восьмилетнюю Елизавету Никитину приняли в Театральное училище на казенное содержание [11, л. 3]. Ее постоянно занимали в спектаклях. Одна из первых афишных ролей — пастушка Лиза в балетике «Любовное зелье» в исполнении воспитанников Театрального училища, показанном в бенефис Елены Андреевны 22 апреля 1841 года. Тринадцатилетняя Лиза была чрезвычайно мила и кокетлива в игровых сценах. Через полтора года представилась возможность продемонстрировать и танцевальное мастерство: Титюс представил своих лучших учениц, в числе которых были Ольга Шлефохт, Елизавета Никитина и Анастасия Яковлева, в технически сложном *pas de six*, вставленном в дивертисмент оперы «Фаворитка» (18 ноября 1842 года). Вскоре воспитанница Никитина принима-

ла участие в соблазнительных танцах чародейств Наины на премьере оперы Глинки «Руслан и Людмила» (27 ноября 1842 года).

Титюс, опытный педагог, отлично видел возможности своих учениц. На премьере балета «Пери» 20 января 1844 года он представил петербургской публике своих лучших воспитанниц в сольных номерах дивертисмента невольниц. Купец Осман предлагал скушающему и пресыщенному Ахмет-паше (Христиан Иогансон) четырех невольниц — из Шотландии, Испании, Франции и Германии; они пытались своими танцами вернуть интерес героя к жизненным наслаждениям. Этими четырьмя пленницами были ученицы Титюса — Екатерина Мишева (Шотландка), Александра Рюхина (Испанка), Анастасия Яковлева (Германка), Елизавета Никитина представляла игривую Французенку. Критики, не конкретизируя и не выделяя персонально танцовщиц, определили сочиненные Титюсом танцы как «прелестные» [15], Никитина вложила в общий успех частичку своего молодого таланта.

Весной 1845 года ее обучение в Театральном училище закончилось, но Никитину оставили на год пансионеркой для усовершенствования в танцах — так Дирекция императорских театров отмечала лучших учениц, подготавливая их к сольной карьере.

17 сентября 1845 года Елизавета Никитина получила первую главную роль в балете — она выступила в партии Зюльмы в балете «Восстание в серале». Спектакль не считался хитом, он шел в Петербурге уже десять лет, и главным событи-

ем его сценической жизни было выступление в роли Зюльмы Марии Тальони в 1837 году. После отъезда Тальони в 1842 году интерес к «Восстанию в серале» сошел на нет, он редко появлялся на афишах, как правило один три раза за театральный сезон.

Титюс правильно рассчитал стратегию, представляя свою лучшую ученицу в тальониевском балете: ее красивые внешние данные, легкость и изящество танца способствовали закреплению за ней репутации лирической танцовщицы. А назначение Никитиной в партнерши идеального и надежного Христиана Йогансона должно было вселить уверенность в трепещущую дебютантку.

В роли Зюльмы соединялись преданность и скромность возлюбленной Исмаила; пикантность и соблазнительность обитательницы гарема; неустрашимость и решительность бесстрашной женщины, возглавившей восстание. Главным, конечно, были танцы, прекрасные, легкие, воздушные. По словам Рафаила Зотова, Никитина в вечер дебюта «была мила» [16]. Конечно, невозможно требовать от семнадцатилетней танцовщицы абсолютного совершенства, им Никитина еще не владела: критик пожелал начинающей артистке быть «поживее» и «придать лицу своему побольше одушевления»; отметил «слабость» в ногах в танцах первого акта и «не совсем грациозное округление рук» [16]. Замечания критика относятся к существу танца — «слабость» в ногах, несомненно, была вызвана

волнением; недостаток «живости» в танцах, возможно, говорит о недостаточно совершенном владении темпами аллегро; отсутствие на лице «одушевления», скорее всего, свидетельствует о внутренней сосредоточенности, что тоже простительно для девушки, впервые выходящей на сцену в балеринской партии.

Дебют Елизаветы Никитиной в «Восстании в серале» все же стоит отнести к ее творческим удачам — Вольф отмечал в «Хронике»: «Воспитанница Никитина дебютировала в *Восстании в серале* и была хорошо принята» [2, с. 116], а дирекция зафиксировала внезапный всплеск интереса публики к этому спектаклю: в 1845–1846 годах не самый популярный балет был дан семь раз, поставив абсолютный рекорд сезона<sup>1</sup>.

Продолжая числиться еще пансионеркой Театрального училища, Елизавета Никитина вскоре получила еще один балет: 14 января 1846 года состоялся ее дебют в «Сильфиде».

Учитывая сделанные ею успехи, «бывшая казенная пансионерка» Елизавета Никитина с 1 апреля 1846 года была определена «на службу Театра в балетную труппу танцовщицею с производством жалованья по четыреста рублей серебром в год» [11, л. 4] — это было наивысшее жалованье для выпускниц Театрального училища в те годы, которое назначали лишь самым лучшим воспитанницам. Ее поступление в театр совпало со смертью матери Авдотьи Овощниковой в марте 1846 года [13, л. 4].

<sup>1</sup> За сезон 1845/46 годов «Восстание в серале» было показано 7 раз, «Воспитанница Амура» 4 раза, «Две волшебницы» 3 раза, «Мельники» и «Дая» — по 2 раза.

Никитина пришла в балетную труппу в очень сложный период. После отъезда Марии Тальони в 1842 году интерес к балету упал. Занимавший положение первого балетмейстера Антуан Титюс как хореограф обладал весьма скромным дарованием, при этом он был очень хорошим «переносчиком балетов» — Титюс блестяще переносил в Петербург яркие европейские премьеры. Таким ярким событием стала петербургская премьера «Жизели» в декабре 1842 года, где главную мужскую партию Альберта станцевал старший брат Елизаветы Никитиной Иракий. Но последующие премьеры Титюса — балеты «Две тетки», «Две волшебницы», «Талисман» выдержали лишь несколько представлений. Резко сократилось количество балетных спектаклей: так, в сезон 1845/46 годов балетная труппа дала всего восемнадцать (!) представлений, а репертуар насчитывал лишь пять названий («Восстание в серале», «Воспитанница Амура», «Две волшебницы», «Мельники», «Дая, или Португальцы в Индии»). Спектакли шли раз в неделю, по воскресеньям, и «посещались только приносящими балетоманами» [2, с. 123]. Составитель «Хроники петербургских театров» А. И. Вольф печально констатировал: «Балет влачил довольно жалкое существование» [2, с. 112].

Положение балерин занимали Елена Андреянова и Татьяна Смирнова. Но зимой 1846 года Андреянова уехала за границу, Смирнова болела, в мае 1845 года в возрасте 24 лет от чахотки умерла талантливая балерина Ольга Шлефохт. Но, с другой стороны, для молодой Ели-

заветы Никитиной то был хороший шанс занять лидирующее положение в труппе.

В репертуаре пришедшей в театр Никитиной остались «Восстание в серале» и «Сильфида»; похоже, она нравилась публике, пусть и немногочисленной: Вольф в «Хронике» бросает замечание, что театр наполняли лишь «обожатели юных сильфид» [2, с. 123].

Ее репертуар расширяется новыми танцами — Елизавета Никитина танцует *Pas de cinq* в балете «Дая, или Португальцы в Индии». На премьере оперы «Карл Смелый» («Вильгельм Телль») Дж. Россини в итальянской труппе Никитина вместе с Анастасией Яковлевой и Христианом Иогансоном танцует очень сложный и «превосходно» [18] поставленный *Pas de trois*, которое исполнялось под пение тирольского хора. С этим номером на премьере случилась курьезная история: публика, оценившая мастерство танцовщиков, начала им аплодировать, в то же время другие зрители, «которые полагали, что это профанация музыкального искусства, чтобы в итальянской опере аплодировать чему-нибудь другому, кроме певцов и певиц, шикали танцующим. Едва ли они были правы» [18], — сокрушался Рафаил Зотов. Несмотря на досадный инцидент на премьере, артисты ценили этот номер и часто исполняли его в дивертисментах, где уже не было никакого шиканья, а звучали заслуженные аплодисменты.

В самом начале сценической карьеры Никитиной отмечали ее нестабильность и ошибки в исполнении («не очень остались довольны г-жою

Никитиной», — цитирует чью-то статью А. Плещеев) [14, с. 131], но танцовщица усердно и упорно работала над техникой. Очень скоро ее поставили в один ряд с Екатериной Санковской — первой русской Сильфидой. Осенью 1846 года Санковская выступила в Санкт-Петербурге в своей коронной партии, она произвела фурор. Но критики, восторгаясь московской балериной, отметили и творческие удачи Елизаветы: «Мы должны отдать справедливость г-же Никитиной. Дарование ее видимо совершенствуется» [17]. Этим замечанием Рафаил Зотов «легализовал» право петербургской танцовщицы на эту культовую роль романтического репертуара, признав ее талант.

На премьере балета «Талисман» (19 января 1847 года) Антуан Титюс поручил Елизавете Никитиной главную роль злой волшебницы Зеилы. Влюбленная в принца Альмавира (его роль исполнял Христиан Иогансон), Зеила похищала юношу накануне свадьбы с княжной Далией (Анна Панова), уносила в свой зачарованный замок и лишала памяти. Альмавир забывал и о возлюбленной, и о предстоящей свадьбе. Далия получала от доброго волшебника Изманора (Фредерик) волшебный шарф; девушка приходила в чертоги колдуньи, с помощью талисмана разрушала злые чары, за получала обратно все вспомнившего жениха; в финале влюбленные соединялись узами законного брака. Сюжет балета рецензенты признали «ничтожным», танцы — «занимательными». Больше всего понравилось *Pas de deux* во втором акте Иогансона и Елизаветы Никитиной, в котором волшебница пыталась

обольстить принца, оно «было принято с величайшими аплодисментами» [19].

Приезд в Петербург Мариуса Петипа и премьеры «Пахиты» 26 сентября 1847 года значительно встряхнули сонную публику и наконец наполнили зал театра. Балетная труппа в этом спектакле явилась «во всем блеске своем» [20], а газетные рецензии запестрели восклицательными знаками. Елизавета Никитина принимала участие в столь важной для отечественного балета премьеры. В первом акте она вместе с другими первыми сюжетами солировала в *Pas de Manteaux* («Танец с плащами»), «весьма эффектным» [2, с. 128]. В третьем акте ей и Анне Прихуновой, Анне Пановой, Анастасии Амосовой и Марии Соколовой доверили участие в *Pas de cinq*, которое хоть и было исполнено прекрасно, но номер шел вслед за *Pas de Fleurs* («Танец цветов») в исполнении воспитанниц Театрального училища и *Pas de Folie* («Безумный вальс») в исполнении Елены Андреевны и Мариуса Петипа. Эти два номера были признаны лучшими во всем спектакле, их исполнение сопровождалось овацией, после которой «мудрено было заставить публику аплодировать чему-нибудь» [20], поэтому *Pas de cinq* и его исполнительницы не оставил отклика в театральных рецензиях.

23 ноября 1847 года Елизавета Никитина получила еще одну балеринскую роль — она дебютировала в партии Мирты, повелительницы вилис в балете «Жизель». Представление вызвало ажиотаж в театральных кругах: в заглавной партии после долгого перерыва, вызванного

зарубежными гастролями, вышла Елена Андреевна, создательница этого образа на русской сцене, а в партии Альберта дебютировал Мариус Петипа. Большой театр был переполнен, Андреевна танцевала «превосходно и восхитительно», зрители пребывали «во восторге» и «выразили свое удовольствие блистательными аплодисментами» [21]. Елизавета Никитина стала третьей петербургской Миртой: до нее в этой партии выступали Татьяна Смирнова (Невахович) и Ольга Шлефохт. Смерть Шлефохт летом 1845 года «оголила» спектакль и заставила дирекцию искать срочную замену, чтобы в случае нездоровья Смирновой (а балерина много болела в 1845–1846 годах) не снимать балет с афиш.

Никитина, судя по всему, идеально подходила на партию. Стать и красота молодой танцовщицы — «одаренная прекрасным ростом и счастливо сложенная» [26] — обещали новой Мирте особую значительность. Темпы адажио, на которых строилась роль, особенно удавались Никитиной и позволяли не испытывать технических затруднений. В рецензии, зафиксировавшей восторги по поводу выхода Андреевны в партии Жизели, упомянули и дебютантку Никитину (про другого дебютанта, Мариуса Петипа, не написали ни слова). Увы, из статьи невозможно понять что удалось и с чем не справилась юная балерина: Рафаил Зотов написал о «сожалении» поклонников Татьяны Смирновой, что «роль царицы вилис занимала не она, а г-жа Никитина!» [21]. Многозначительный восклицательный знак в конце предложения намекал на неудачу.

Можно лишь предположить, что дебютантка была робка и ее царицу вилис не отличали те царственность и повелительность, которые демонстрировала Смирнова в давно уже отточенной ею партии. Замечу, что, как правило, дебюты Никитиной в первые годы ее артистической деятельности не отличались совершенством — вполне понятное волнение выдавало робость дебютантки. Когда же Елизавета Никитина обрела необходимый сценический опыт, она почувствовала себя уверенно, и упреки критиков сошли на нет.

Мирта закрепились в репертуаре балерины, определив характер ее дарования как лирический, и стала ее наиболее удачным созданием. Именно Мирта Елизаветы Никитиной противостояла двум самым знаменитым Жизелям — Фанни Эльслер и Карлотте Гризи во время их петербургских дебютов. Как знать, может, именно на контрасте с воздушной и легкой русской танцовщицей Жизель-вилиса Фанни Эльслер показалась отечественным критикам более приземленной и менее фантастической?.. И наоборот, невесомость, присущая танцу Карлотты Гризи, словно «удвоилась» танцем Елизаветы Никитиной — все журналисты, писавшие о дебюте Карлотты, отмечали необычайную полетность II акта: «легка, как перо, порхает по сцене бабочкою» [27, с. 44].

Еще одной важной ролью, которую Никитина исполняла на протяжении всей своей карьеры, была партия Елены в опере-балете Дж. Мейербера «Роберт-дьявол», которую она получила после выступления в роли Мирты в «Жизели».

Обе героини, Елена и Мирта, были близки друг другу в своей «готической» [3, с. 86], по определению А. А. Гозенпуда, романтике — души умерших красавиц выходили из могил и преследовали появившихся путников, увлекая их в смертельном танце. Абатиса Елена, изрядно нагрешившая в земной жизни, появлялась в III акте оперы. Ее и других монахинь-блудниц вызывал из могил дьявол Бертрам, заставляя соблазнить целомудренного Роберта. Спектакль, премьеры которого состоялась в парижской Опере в 1830 году, считается «первенцем» романтической хореографии, партию Елены исполняла Мария Тальони, и сразу вызвал невиданный энтузиазм публики. Энтузиазмом сопровождались и спектакли в Петербурге, где роль Елены прежде исполняли Луиза Круазет, Мария Тальони, Елена Андреянова, Александра Рюхина.

Елизавета Никитина продолжила славный ряд виденных петербуржцами Елен, и ей удалось произвести впечатление. «Воздушной тенью» она скользила по сцене, заманивая Роберта в свои «нежно-сладостные» объятия, с «пылом желаний» вилась вокруг юноши и старалась увести его в опасное «море сладостных грез», даря «безумное неистовое лобзание» [4]. Петербургские рецензенты, отметили «грациозность» [28] балерины, и ее «прелесть» [24], подытожили: Никитина «хорошо исполнила» [24] эту сложнейшую партию.

Добросовестное отношение Никитиной к службе не осталось незамеченным. 26 февраля 1848 года директор Императорских театров

А. М. Гедеонов «во внимание успехов, оказанных танцовщицею Елизаветою Никитиною в танцах и усердия в усовершенствовании себя в сем искусстве» [13, Л. 9], увеличил жалованье до шестисот рублей в год, прибавка, таким образом, составила 50%. Через десять лет, 20 февраля 1858 года он же увеличил Никитиной жалованье до 1142 рублей серебром в год и назначил спектакльные в размере 7 рублей 15 копеек за выступление [13, Л. 15]. То было одно из последних благодеяний Александра Михайловича, через несколько месяцев, в мае 1858 года, он был уволен с должности директора.

Приехавший в конце 1848 года Жюль Перро оценил поэтический талант Елизаветы Никитиной; он оставил за балериной ее лучшие партии — Мирту и Елену, поручал ей партии лирических героинь или ставил ее в центр бессюжетных композиций. Так, на премьере «Эсмеральды» она танцевала во вставном *Pas de quatre* вместе с Гюге, Анастасией Яковлевой и Варварой Волковой и удостоилась перечисления в ряду прочих «прелестных дарований» балетной труппы, кого приняли «большими аплодисментами» [22]. В «Мечте художника» Никитина выходила во вставном *Pas de deux*, где ее партнером был Эжен Гюге. В «Своенравной жене» она и ее товарищи по сцене Анна Прихунова, Мария Соколова, Анастасия и Надежда Амосовы, Мария Снеткова и Александра Макарова «были осыпаны рукоплесканиями» [23] за «прелестный» танец «*Pas de nymphes*»...

Важным спектаклем стал для Елизаветы Никитиной балет «На-

яда и рыбак» в постановке Перро. В первой, «петергофской версии», показанной на Ольгином пруду на открытом воздухе 3 июля 1850 года, она выступила в роли повелительницы наяд Гидролы. На театральной премьере, 30 января 1851 года, Перро сохранил за ней эту балеринскую партию. Повелительница возглавляла самый поэтический ансамбль в спектакле — Grand pas наяд. В нем «прелестный рой» фантастических обитателей моря «резвился» в самых «очаровательных и грациозных» танцах под «предводительством своей царицы» [1]. Несмотря на то, что ее героиня принадлежала морю, Никитина поразила зрителя воздушными и парящими полетами, словно была девой воздуха. Она привольно взлетала и буквально парила над сценой, олицетворяя «стихию водную наяд», заставив восхищенного критика сложить незамысловатые, но искренние вирши: «Меж них стройна, легка Гидрола, царица живописных дев...» [1]. В этой роли Елизавете Никитиной удалось проявить и балеринские амбиции, и особый поэтический дар — ее Гидрола приковывала внимание утонченным обликом и отнюдь не бойким, но нежным и прозрачным танцем. Наградой за ее выступление были благожелательные отзывы рецензентов о «прелестном даровании г-жи Никитиной» [25] и брошь с синим топазом, подаренная императором Николаем I [12, л. 3].

Балеринский статус Елизаветы Никитиной Перро подчеркнул и в комедийном спектакле «Балетмейстер в хлопотах», показанном в бенефис Елены Андреевны

6 января 1851 года. Никитина исполнила роль Клоринды — одной из капризных балерин, которая в первой картине своим взбалмошным поведением и «премьерскими» причудами доводила хореографа до нервного срыва, а во второй представляла невозмутимой Минервой, с олимпийским спокойствием танцевавшей величественную вариацию, построенную на красивых пластических позах.

Важнейшие свершения творческой карьеры Елизаветы Никитиной приходятся на ее первые десять лет: она зарекомендовала себя балериной лирического дарования, исполнив партии Сильфиды, Мирты, Елены, Повелительницы наяд. Вторая половина 1850-х годов не принесла танцовщице ярких ролей и образов, в основном она выходила во всевозможных классических *pas de deux*, *pas de trois* и многофигурных ансамблях в балетах «Эсмеральда», «Своенравная жена», «Фламандская красавица», «Армида», «Эолина». Везде ее замечали и отмечали, называя ее то «милой», то «прелестной», то «талантливой», то «одной из лучших».

Любимой ролью Елизаветы Никитиной была Мирта в балете «Жизель», в ней она выходила на сцену чаще всего. Высокий рост танцовщицы, ее замечательная фигура, уверенное владение темпами адажио и легкий воздушный прыжок способствовали прекрасному исполнению; бесстрастность, холодность и властность, которые придавала Никитина образу повелительницы вилис, — все способствовало успеху танцовщицы в этой роли. Она была идеальной исполнительницей пар-

тии Мирты на протяжении 1850-х годов. Ее ставили на эту роль во все самые ответственные представления «Жизели», когда в Петербурге дебютировали европейские звезды; Мирта Никитиной вызывала из могилы тень Жизели при первых выступлениях Марфы Муравьевой и Надежды Богдановой...

Дебют в партии Мирты 19-летней Елизаветы Никитиной в 1847 году обозначил начало ее балеринской карьеры. Эта же роль в 1861 году драматически ее карьере прервала. 19 сентября 1861 года во время представления балета «Жизель» балерина, исполнив первую сольную вариацию, подошла к кусту, чтоб сорвать цветы, в это самое время уже были открыты люки для появления вилиц; «г-жа Никитина, делая па и не рассчитав пространства находившегося подле себя люка, незаметным для себя образом оступилась и упала в него» [13, л. 24 об. — 25], — значится в рапорте организованного после трагедии расследования. Балерина получила тяжелые травмы спины и позвоночника, от которых не смогла оправиться. И хотя на премьере «Дочери фараона» 18 февраля 1862 года Никитина исполнила сольную вариацию Рейна, восстановить прежнюю превосходную танцевальную форму она не могла. Артистка с трудом дотянула до окончания срока службы, выходя на сцену уже в пантомимных ролях; 1 января 1864 года Никитина была уволена на пенсию с выплатой в 1142 рубля в год.

17 мая 1865 года отставная артистка Елизавета Никитина вышла замуж за подпоручика Корпуса

корабельных инженеров Николая Субботина, венчание состоялось в Николо-Богоявленском Морском соборе; проживала семья недалеко от театра, на Офицерской улице (ныне улица Декабристов), дом 33 [13, л. 53 об.]. 28 февраля 1872 года 44-летняя Елизавета Никитина скончалась от рака [13, л. 54]. Ее смерть осталась практически незамеченной: лишь журнал «Всемирная иллюстрация» посвятил танцовщице две строчки: «скончалась бывшая балетная солистка Е. Н. Никитина, несколько лет тому назад оставившая сцену» [10].

\*\*\*

Елизавета Никитина прослужила на петербургской сцене полных 20 лет. Поэтому исправим не вполне корректное утверждение Янины Гуровой, автора единственной статьи, посвященной артистке, что «сценическая деятельность талантливой балерины была скоротечной» [5, с. 33]. Она исполняла лирический романтический репертуар (Сильфида, Мирта, Елена, Повелительница наяд), выступала в сольных номерах и классических ансамблях. Елизавета Никитина не раскрылась в достаточной мере в балетах Жюль Перро, как это произошло с ее подругами и коллегами по сцене — Анной Прихуновой, Зинаидой Ришар, Александрой Рюхиной, сестрами Амосовыми, Марией Соколовой и другими. В силу некоторой ограниченности своих творческих сил она вряд ли могла исполнить главные партии лирических героинь в балетах Перро (Ундины, Маргариты, Эоллины, Жизели), к тому же эти роли

танцевали, главным образом, приглашенные гастролерши. Никитина могла бы реализоваться на положении «вторых балерин» — в партиях, которые противопоставлялись главным героиням. Но в спектаклях Жюля Перро контрастом по отношению к нежным и романтическим персонажам выступали вполне реалистические и практичные пейзажи и горожанки. Они, обладая смет-

ливыми и живыми характерами, напропалую кокетничали и наслаждались всеми радостями жизни, однако их образы не были близки тонкой и поэтической натуре Никитиной.

«Одна из лучших артисток первого положения» [9, с. 168] Елизавета Никитична Никитина осталась в истории петербургского балета как лучшая Мирта 1850-х годов.

### Список литературы

1. Брандт Л. Праздник в Петергофе // Северная пчела. 1850. 18 июля. С. 630.
2. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. СПб.: Типография Р. Голике, 1877.
3. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века: (1836–1856). Л.: Музыка, 1969.
4. Григорьев А. «Роберт-дьявол» // Репертуар и пантеон. Т. XIII. Кн. 1. С. 255.
5. Гурова Я. Ю. Ираклий и Елизавета Никитины (материалы к биографии) // Вестник Академии Русского балета. № 3, 2014. С. 30–34.
6. Гурова Я. Ю. Елизавета Никитична Никитина // Иван Александрович Всеволожский и его современники. СПб.: НППЛ «Родные просторы»; Скифия-принт, 2016.
7. Ильичева М. А. «Тщетная предосторожность» в Петербурге. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2001.
8. Майданова М. Величкина (по сц. Величкина бóльшая) Александра Дмитриевна [1796–?]; Майданова М. Величкина (по мужу Каратыгина) Варвара Михайловна [1817, Петербург — 1860, Петербург] // Александринский театр. Актеры. Режиссеры: Энциклопедия. СПб.: РГАДТ им. А. С. Пушкина, 2019. С. 159.
9. Материалы по истории русского балета / Под ред. М. В. Борисоглебского. Т. 1. Л.: Изд. Ленингр. гос. хореографического училища, 1938.
10. Некролог // Всемирная иллюстрация. 1872. 11 марта. С. 183.
11. О воспитаннице Елизавете Никитиной // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 696.
12. О всемилостивейшем пожаловании подарков некоторым артистам за участие в балете 3 июля в Петергофе // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 12889.

13. О службе состоявшей при С.-Петербургских театрах танцовщицы Елизаветы Никитиной // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 10732.
14. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899. СПб., 1899.
15. Р. З. [Зотов Рафаил] Большой театр. «Пери», фантастический балет // Северная пчела. 1845. 28 янв. С. 86.
16. Р. З. [Зотов Рафаил] Петербургские театры // Северная пчела. 1845. 4 окт. С. 891.
17. Р. З. [Зотов Рафаил] Театральная хроника // Северная пчела. 1846. 23 сент. С. 849.
18. Р. З. [Зотов Рафаил] Театральная хроника. Итальянская опера. Первое представление «Карла Смелого» // Северная пчела. 1846. 19 дек. С. 1141.
19. Р. З. [Зотов Рафаил] Театральная хроника // Северная пчела. 1847. 27 янв. С. 81.
20. Р. З. [Зотов Рафаил] Театральная хроника. Большой театр. «Пахита», большой балет в трех действиях // Северная пчела. 1847. 6 окт.
21. Р. З. [Зотов Рафаил] Театральная хроника. Большой театр. Балет Жизель. Г-жа Андреянова // Северная пчела. 1847. 4 дек. С. 1097.
22. Р. З. [Зотов Рафаил] Театральная хроника. Большой театр. Бенефис Фанни Эльслер. «Эсмеральда» // Северная пчела. 1848. 30 дек. С. 1170.
23. Р. З. [Зотов Рафаил] Театральная хроника. Большой театр. Бенефис Карлотты Гризи. «Своенравная жена» // Северная пчела. 1850. 27 нояб. С. 1062.
24. Р. З. Театральная хроника. Большой театр. Роберт // Северная пчела. 1850. 18 дек. С. 1130.
25. Р. З. [Зотов Рафаил] Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Перро. «Наяда и рыбак» // Северная пчела. 1851. 9 февр. С. 126.
26. Тан [Григорьев Я. И.] Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 17 окт. С. 963–964.
27. Театральная летопись. Балет в Петербурге // Пантеон. 1850. Т. V. Кн. 10. С. 44. Статья: 41–45.
28. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 21 янв. С. 62.

### **Сведения об авторе**

Федорченко Ольга Анатольевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург), доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: [olgafedorcenco@gmail.com](mailto:olgafedorcenco@gmail.com)

---

# ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВ

---

УДК 7.036

Дьяченко А. П.

## **МУЗЫКА, ТАНЕЦ И ПЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА УОЛТЕРА КРЕЙНА И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ (к 180-летию со дня рождения художника)**

**Аннотация:** Статья посвящена теме музыки, хореографии и вокала в творчестве выдающегося английского графика и живописца Уолтера Томаса Крейна (1845–1915). Рассмотрены художественные особенности произведений Крейна, связанных с указанными темами. Проанализированы эстетические принципы художника, лежащие в основе произведений на данные темы. Особое внимание уделяется работам последователей Уолтера Крейна, разрабатывавших аналогичные мотивы.

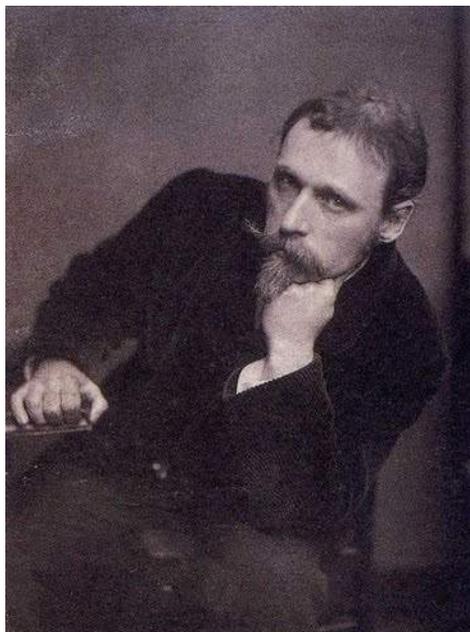
**Ключевые слова:** музыка, синтез искусств, движение «Искусства и ремесла», искусство книги, Уолтер Томас Крейн, Генри Осповат, Роберт Эннинг-Белл, Луи-Морис Буте де Монвель.

Diachenko A. P.

## **MUSIC, DANCE AND SINGING IN THE WORK OF ARTIST WALTER CRANE AND HIS FOLLOWERS (towards the 180th Anniversary of the Artist's Birth)**

**Abstract:** The article is devoted to the subject matter of music, choreography and the art of vocalism in the works of the outstanding graphic designer and painter Walter Thomas Crane (1845–1915). Crane's stylistic peculiarities associated with the indicated topics are described. Analysis is made of the aesthetic principles introduced by this artist and related to the works dealing with the indicated subject matter. Special attention is given to the works of Walter Crane's adherents, who dwelt upon the same topics in their works.

**Keywords:** music, synthesis of the arts, the Arts and crafts movement, book design, Walter Thomas Crane, Henry Ospovat, Robert Anning Bell, Louis-Maurice Boutet de Monvel.



Уолтер Крейн. Фотография

Английский художник, яркий представитель жанра книжной иллюстрации **Уолтер Крейн** (1845–1915) вошел в историю изобразительного искусства, как подлинный новатор прикладной графики. Особый интерес для нашего исследования представляют образы, посвященные темам музыки, танца и пения в творчестве художника, а также его последователей. Именно этот аспект будет стоять в центре последующих наших наблюдений.

Уолтер Томас Крейн родился в 1845 году в Ливерпуле. Его отец Томас Крейн (1808–1859) был художником классического викторианского типа, и вполне естественно,

что Уолтер получил первые уроки рисования в семье. Крейн-старший был внимательным и доброжелательным наставником мальчика в изобразительном искусстве. Затем его учителем стал выдающийся мастер гравюры на дереве Уильям Джеймс Линтон<sup>1</sup>). Он прививал ученикам любовь к искусству Возрождения и уделял большое внимание иллюстрированию религиозной литературы.

Биография Крейна небогата на внешние события. Он начал выставляться в 1862 году и прошел через увлечения академизмом и символизмом. Важную роль в его жизни сыграло путешествие по Италии, после которого художник на всю жизнь сохранил благоговение перед искусством Возрождения.

Крейн проявил себя как художник-живописец, график, иллюстратор и мастер декоративно-прикладного искусства. Его охотно принимали в художественные общества и союзы, среди которых, например, общество мастеров художников-прикладников «Гильдия века». Он был президентом Мюнхенской академии искусств и в течение непродолжительного времени возглавлял несколько известных художественных колледжей.

Крейн так же, как и мастера эпохи Возрождения, создавал штудии голов и фигур, уделяя большое внимание проблеме типажа. Он использовал эти рисунки при иллюстрировании художественной литературы.

<sup>1</sup> Линтон Уильям Джеймс (1812–1898) — английский и американский график, виртуозный мастер гравюры на дереве. Известен в России как автор барельефного изображения пяти казненных декабристов. Боготворил А. Дюрера и активно ему подражал. В педагогической практике характеризовался бесконтрольными вспышками гнева. Был сторонником чартистского движения.

Работая над сказками, художник должен был рисовать то прекрасных принцесс, то уродливых карликов и чудовищ. Великолепное мастерство рисовальщика позволило ему создавать такие циклы иллюстраций, которые не выглядят устаревшими и сегодня.

Однако наибольший вклад в искусство Крейн внес, будучи членом движения *Arts & Crafts*<sup>1</sup>, которое возникло в Англии в эпоху эклектики. Его становление и развитие связано с именами выдающихся деятелей английской культуры **Уильяма Морриса** (1834–1896) и интересующего нас в рамках настоящей статьи **Уолтера Крейна** [4].

Уильям Моррис и его последователи были противниками массового производства, считая, что предметы быта утратили эстетический облик. Группа художников и философов, сплотившихся вокруг Морриса в начале 1880-х годов, хотели объединить производство с художественным творчеством. Следуя идеям Оуэна Джонса (теоретика орнамента и одного из организаторов Лондонской выставки 1851 года), они стремились распространить эстетические идеи на все сферы жизни.

Культивируя красоту, художники стиля *Arts & Crafts* внимательно относились к предметам быта, в том числе к музыкальным инструментам. Появлялись, например, фортепиано и клавесины, украшенные резными панелями и живописными панно, выполненными в стиле прерафаэлитизма. Даже обыкновенные шарманки получали орнаментально-декоративное оформление. Та-

кова была реакция на массовое производство.

Уолтер Крейн разработал свою графическую систему, выдержанную в стиле *Arts & Crafts*. Это тонкий контур, стилизация под Дюрера и Боттичелли, музыкальный ритм композиции. Благодаря этим особенностям манера Крейна вошла в историю английской графики [1].

Излюбленными для Крейна были мифологические и библейские персонажи. Аллегорическая женская фигура в древнегреческой тунике, являвшаяся олицетворением свободы, на рубеже веков появилась в прикладной графике многих стран мира как символ родины и аллегория независимости. Разработанная Крейном аллегорическая женская фигура стала *дискурсивной эмблемой*.

И сам Крейн, и художники, разделявшие его идеи, искренне мечтали возродить старые традиции ручного производства товаров и рукописной книги. Они мечтали насытить материальную среду красотой [2, с. 141–142], и многое им удавалось.

Но производство становилось массовым. Техника развивалась, появлялись новые машины и станки, и было не до рукописной книги и не до кустарного изготовления каждого предмета быта руками человека. Представители движения *Arts & Crafts* боролись с гегемонией машинного производства и стремились сохранить красоту обыденных предметов, развивать дальше эстетику повседневности.

Страстно любя графику Средневековья и Возрождения, Крейн

<sup>1</sup> Иначе называемое по-русски — «Искусства и ремесла».

отдавал должное разным пластам человеческой культуры. Он предложил свою интерпретацию диалога культур (хотя такого понятия в его эпоху еще не существовало).

Теория Крейна состояла в том, что культуры взаимодействуют через художническое видение. Творческий человек смотрит на мир в режиме так называемого взаимодействия *двух кругов видения*. Первый круг он назвал внешним глазом (*outward eye*). Это зрительное взаимодействие художника с окружающим его и современным ему миром. Внутренний глаз (*inner eye*) — это мысленный взгляд в сокровищницу памяти (то, что в русском языке обозначается словом *багаж*). Применительно к рассматриваемой теме таким внутренним зрительным багажом для художника являются образы музыкальных инструментов прошлых эпох, одежда и походка странствующих музыкантов, динамика движений участников хороводов и т. д.

На стыке внешнего и внутреннего зрения, в условиях взаимодействия багажа накопленных впечатлений и текущей повседневности и рождаются запоминающиеся образы, которые прославили художественный метод Крейна.

Художник обладал большой эрудицией. В своих детских книгах он мог соединить такие разные культурные конструкты, как идеи Льва Толстого о единении всего человечества и эстетику японской гравюры. Получались синтетические произведения искусства, в которых сплавлялись воедино идеи, стили и манеры разных художников, разных стран и эпох.

И это эклектическое по своей сути сочетание (Дюрера и Боттичелли, Льва Толстого, Шекспира и Хокусаи) давало в сумме удивительно гармоничный сплав разных национальных культур.

Этот сплав встречается нам на страницах знаменитых детских книг Крейна «Сказки братьев Grimm», «Кот в сапогах», «Али-баба и сорок разбойников». Это настоящие шедевры в жанре иллюстрации к детской литературе.

Иллюстрируя сказку «Али-баба и сорок разбойников», художник создал композицию «Танец Моргьяны», которая может считаться настоящим шедевром графики модерна. Аналог этой композиции создал впоследствии финский художник Рудольф Койву (1890–1946).



Уолтер Крейн. Танец Моргьяны.  
Иллюстрация к сказочной повести  
«Али-баба и сорок разбойников»



Уолтер Крейн. Сонное царство.  
Иллюстрация к сказке  
«Спящая красавица»

В 1880-е годы художники-иллюстраторы, работавшие над сборником детского фольклора «Сказки Матушки-Гусыни», обратили внимание на смешное двустишие:

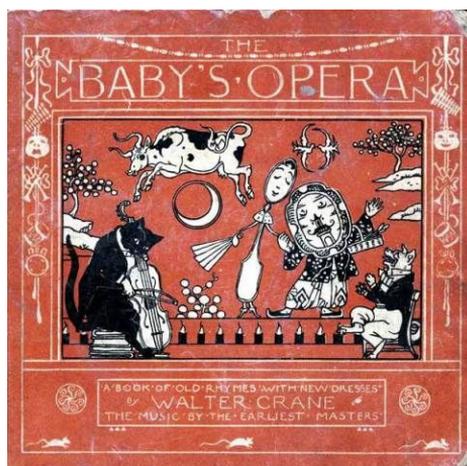
Aye-diddle-diddle.  
The cat and the fiddle!

В переводе С. Я. Маршака это двустишие выглядит так:

Играет кот на скрипке<sup>1</sup>;  
На блюде пляшут рыбки.

В оригинале нет глагола *играет*. Безымянный автор просто предлагает оценить необычное сочетание

двух слов: обозначений животного и музыкального инструмента. Перед нами соединение двух на первый взгляд несоединимых слов. Однако что означает этот бином: кот плюс скрипка? Это отнюдь не случайное сочетание. Существует много различных интерпретаций этих слов. Например, было высказано мнение, что скрипка плюс кот — это взаимодействие двух созвездий: льва и лиры. Но это только догадка ученых-искусствоведов.



Уолтер Крейн.  
Обложка сборника детских песенок

Иллюстраторы детских песенок полюбили кота со скрипкой. Он предстал перед читателями в изысканных позах профессионального музыканта. Без него немислим ни один графический цикл, сопровождающий сборник детских песенок (*Nursery rhymes*). На обложке одного из них под фамилией Крейна указано: На музыку композиторов Средневековья.

<sup>1</sup> Судя по тому, что кот удерживает инструмент «ногами», перед нами, конечно, виолончель.

Эстетика Крейна может быть описана в терминах, в которых искусствоведы обычно дают интерпретацию стилю *Arts & Crafts*. основополагающими принципами индивидуального стиля Крейна являются декоративно-плоскостная трактовка форм, тщательная выверенность композиции с точки зрения оптического равновесия и внимания к историческим деталям, т. е. достоверность изображения предметов, в том числе музыкальных инструментов Средневековья и эпохи Возрождения. Важной чертой графических произведений Крейна является богатство орнаментики.

Крейн иллюстрировал святочные гимны и при этом активно разрабатывал образ поющего ангела и музицирующего ангела. Эти персонажи прорисованы с особой нежностью и художническим тщанием. Скрипка, лютня и мандолина — наиболее часто встречающиеся в творчестве Крейна музыкальные инструменты. Все они прорисованы с высокой степенью точности.

Важной особенностью изображения музыкальных инструментов в творчестве Крейна является их расположение в интерьере. Если лютня или мандолина не находятся в руках музыкантов, они прислонены к стене и становятся частью жилого пространства.

Музицирующие ангелы прекрасны. При этом не менее важной темой для художника была тема танца. Так, например, им была создана обложка для немецкого журнала *Jugend* с изображением танцующей девушки. Эта жизнерадостная композиция вошла в книги по истории музыки.



Уолтер Крейн. Обложка немецкого журнала *Jugend*. Начало XX века

Сцены танцев являются очень важной гранью творчества художников круга У. Крейна. Корифеи детской книги Рэндольф Кальдекотт (1846–1886) и Кейт Гринэуэй (1846–1901) уделяли большое внимание теме хоровода и танцев на природе. Созданные ими циклы иллюстраций полюбились детям. Известно, что книги с иллюстрациями Крейна, Кальдекотта и Гринэуэй сыграли определенную роль в формировании творческого мировоззрения выдающейся танцовщицы Айседоры Дункан (1877–1927).

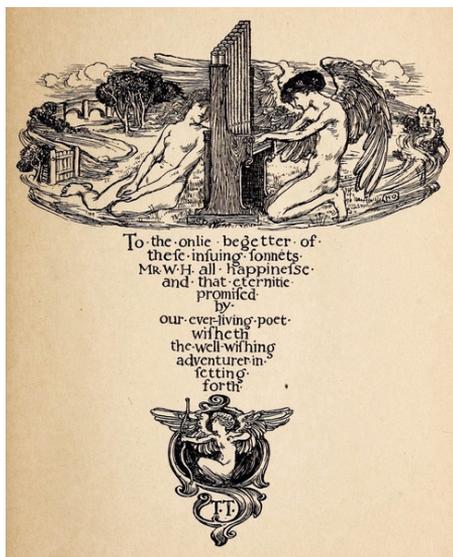
Эти книги, изданные предпринимателем Эдмундом Эвансом, были любимым чтением многих музыкальных деятелей. На них воспитывался художественный вкус.

Особо следует отметить сцены игр на природе и детских хороводов.

Р. Кальдекотт рос слабым и болезненным ребенком и был лишен радостей свободного движения: танцев и спортивных игр. Поэтому он был так внимателен к хороводам и забавам на природе. Он изображал то, чего был лишен сам. В его рисунках, посвященных хороводам, чувствуется не только высочайший уровень жизнеподобия, но и особая ритмика, завораживающая зрителя.

Ниже мы скажем несколько слов о двух художниках, которые развили традиции Крейна в своем творчестве, затронув при этом музыкальную и хореографическую тему.

Талантливый график **Генри (Генрих) Осоват** (1877–1909) считается одним из самых виртуозных мастеров эпохи *Arts & Crafts*. В его биографиях часто подчеркивается, что он имел русские корни (художник родился в Двинске, ныне Даугавпилс).



Генри Осоват. Оформление книжной страницы с изображением ангела, играющего на органе

Грация и красота были в высшей степени значимыми для Осовата категориями. В рамках композиции одного из книжных знаков он создал трогательную сцену пения по нотам. Другое изображение содержит образ ангела, играющего на органе.

Манера У. Крейна узнается благодаря особенностям формообразования и особой романтической атмосфере, пронизывающей все произведение. Осоват — тонкий лирик, проиллюстрировавший множество поэтических текстов.

Не менее известный в Великобритании художник **Роберт Эннинг Белл** (1863–1933) печатался в журнале *The Studio*, в котором сотрудничал Уолтер Крейн. Его манера отличается яркой индивидуальностью. Художник почти никогда не прибегал к обводке фигур четким контуром, и часто изображенные им фигуры выглядят несколько размыто. Но эта нечеткость намеренная, т. к. это часть индивидуального стиля Эннинг-Белла. Работая в малых жанрах графики, к которым относятся заставки и концовки, художник пользовался четким контуром в стиле У. Крейна.

Эннинг-Белл уделял музыкальной и хореографической теме большое внимание. В 1897 году он выполнил декоративное панно «Музыка и танец», изготовленное из тонированного гипса. Образ девушки с лютней получился очень выразительным. А в 1900 году художник создал произведение «Музыка у воды», исполненное в смешанной технике (гуашь и акварель).

В 1906 году Эннинг Белл написал картины маслом «Сад сладких звуков» и «Слушатели». А год спустя,

в 1907 году художник создал образ музыканта, играющего на лютне, в композиции, иллюстрирующей стихи поэта Мэтью Прайора. Отметим, что художник изображал музыкантов в разных ракурсах, чаще всего со спины. Чувствуется, что музыкальная тема была дорога его сердцу.

Как и Г. Осоват, Р. Эннинг-Белл был по натуре лириком. Он любил создавать пластические аналогии поэтических высказываний.

В 1907 году он проиллюстрировал строки из П.-Б. Шелли:

Музыка со звуков нежных смертью  
В памяти трепещет круговертью<sup>1</sup>...

Художник дважды иллюстрировал произведения Шекспира. Он создал композицию «Песнь Ариэля» из пьесы «Буря» и картину «Песня русалки» из пьесы «Сон в летнюю ночь» (1909).



*Роберт Эннинг-Белл. «Песня русалки».*

*Иллюстрация к пьесе Уильяма Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1909)*

Нельзя не отметить и еще два талантливых произведения Эннинг-Белла. Это картины «Танец жниц» (1913) и «Мандолина» (1918).

А в 2014 — на аукционе Кристиз была представлена картина «Музыканты». Во всех произведениях Эннинг-Белла чувствуется любовь

<sup>1</sup> Перевод с англ. Натальи Ивановой.

к музыке и — шире — к лирической стороне жизни.

Как Ошоват, так и Эннинг-Белл развили традиции Крейна, и его приемы получили новое воплощение. Работы этих художников-графиков по праву считаются шедеврами стиля модерн.

За пределами Великобритании Крейн также был широко известен и имел многочисленных подражателей<sup>1</sup>. Особенно популярен он был в Германии, где выходило множество детских книг, буквально насыщенных подражаниями как самому Уолтеру Крейну, так и художникам его круга. Показательно, что в России Крейна нередко считали немецким художником и писали его имя в немецкой транскрипции: Вальтеръ Краанъ [3].

Нельзя не упомянуть и культуру Франции. Морис Буте де Монвель (1850–1913) — талантливый французский мастер детской книги [6] — был настолько талантлив, что проиллюстрированные им сборники детских песен переиздаются и сегодня. Буте де Монвель положил некоторые принципы стилистики Уолтера Крейна в основу своего оригинального стиля. Так, например, создавая художественное оформление для французских народных песен, художник разместил текст и ноты на белой плашке, которая смещена относительно центра листа (влияние японской графики), а вся остальная часть листа занята изобразительным материалом.



Морис Буте де Монвель.  
Иллюстрация к сборнику «Французские народные песни»

<sup>1</sup> Подробнее см.: [5].

Талантливые рисунки Буте де Монвеля навсегда соединились в сознании французов с песенным фольклором и стихами для детей. Влияние Уолтера Крейна проявилось и в макрокомпозиции листов, и, собственно, в формообразовании. Декоративно-плоскостная манера и локальный цвет, характерные для де Монвеля, делают иллюстрации доходчивыми и понятными детям.

Важным событием для биографов Крейна стал выход на экраны в 2018 году фильма режиссера Клер МакКарти «Офелия», в котором чувствуется почтительное отношение кинематографистов к наследию движения *Arts & Crafts*. Вольная экранизация «Гамлета» подарила зрителям волнующую встречу с грациозным и колоритным миром Уолтера Крейна.



*Ожившие на экране образы У. Крейна. Кадр из фильма «Офелия». 2018*

Обобщая вышесказанное, отметим, что исследование тематической палитры Уолтера Крейна может быть интересным для музыковедов. Музыкальная и хореографическая темы поданы художником в оригинальном стиле, оказавшем влияние на оформление обложек нотных изданий, особенно сборников песен

и книг по истории музыкального фольклора во многих странах мира. Теория Крейна о взаимоотношении так называемых внутреннего глаза и внешнего глаза подготовила почву для новых проявлений исторического сознания у художников-иллюстраторов, позволившего сопрягать прошлое и настоящее.

### **Список литературы**

1. Василиади О. Игры со сказками URL: <https://www.liveinternet.ru/users/5876790/post408183342/> (04.02.2025).
2. Верижникова Т. Ф. Книжная графика Морриса // Эстетика Морриса и современность. М., Изобразительное искусство, 1987.
3. Дульский П. Современная иллюстрация в детской книге. Казань: Типография императорского университета, 1916.
4. Искусства и ремесла. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Искусства\\_и\\_ремесла](https://ru.wikipedia.org/wiki/Искусства_и_ремесла) (09.03.2025).
5. Фивер Уильям. Когда мы были детьми. М.: Советский художник, 1979.
6. Maurice Boutet de Monvel. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Louis-Maurice\\_Boutet\\_de\\_Monvel](https://en.wikipedia.org/wiki/Louis-Maurice_Boutet_de_Monvel) (09.03.2025).

### **Сведения об авторе**

Дьяченко Андрей Петрович — искусствовед и публицист, автор статей по искусству рубежа XIX и XX веков. E-mail: makukhin56@mail.ru.

# ОПЕРНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

Матусевич А. П.

## ОПЕРА В КРАСНОМ

Matoussevitch A. P.

### OPERA IN RED



*Сцена из спектакля. Андрей Батуркин (Жерар), Даниил Малых (Щеголь).  
Фото — С. Родионов*

Опера Умберто Джордано «Андре Шенье» — редчайший гость на отечественной сцене. Да и в целом творчество этого композитора у нас мало известно, хотя Джордано принадлежит к значительным именам итальянского оперного веризма. Самое его известное сочинение — как раз «Шенье» — имеет в России еди-

ничные постановки за почти 130 лет своего существования, еще меньше повезло «Сибири» (хотя опера про Россию, но ее ставили только два раза уже в постсоветское время: в Красноярске и «Геликоне»), и почти совсем не повезло третьему хиту Джордано «Федоре» (тоже на русскую тему), которую до сих пор

удосужился взять в репертуар лишь Театр оперы и балета Северной Осетии — Владикавказский филиал Мариинского театра. Относительно других девяти опер самые туманные представления имеют даже специалисты. Но одна небольшая подвижка тут имела место совсем недавно — в 2023 году была осуществлена успешная постановка на Камерной сцене им. Покровского Большого театра России последней оперы Джордано «Король».

Причин тут можно усмотреть две. Во-первых, оперный веризм выдвинул одного гения (Джакомо Пуччини) и несколько отдельных ярких опер других композиторов («Сельская честь» Масканьи, «Паяцы» Леонкавалло, «Валли» Каталани, «Адриенна Лекуврёр» Чилеа и пр.). Остальной огромный пласт веристского наследия находится сегодня на периферии внимания театров (и не только российских, но и мировых). Некоторые из этих опер были даже очень популярны в начале XX века, но потом о них основательно подзабыли. Что же до Джор-

дано, у которого есть, безусловно, одна-две несомненные удачи (из числа упомянутых опер), но здесь появляется и еще одна причина невнимания: прочные связи композитора с режимом Муссолини.

Хотя в России «Андре Шенье» впервые появился меньше чем через год после мировой премьеры в Милане — сначала в Москве силами итальянских артистов, а чуть позже в Харькове, уже исполненный русскими певцами — за весь XX век он ставился на отечественных просторах лишь дважды: в далеких революционных 1920-х в Свердловске, и в уже также достаточно отдаленном от нас 1979-м на сцене Донецкого оперного театра. Несколько лет назад «Шенье» давали в Москве в концертном исполнении силами Капеллы Валерия Полянского, потом на «Крещенском фестивале» в «Новой опере», было концертное исполнение и в Мариинском театре, но то все были разовые акции. К сожалению, полноценно эта замечательная своей музыкой опера в России так до сих пор и не прижилась.



*Андрей Батуркин (Жерар). Фото — С. Родионов*

Говорят, что в советские годы «Шенье» был негласно объявлен персоной нон-грата в репертуаре наших театров из-за однобокого освещения в либретто событий Великой французской революции. Действительно, освещение объективностью не очень обремененное — революция показана только с одной стороны, через атмосферу страха, подозрительности, шпиономании, господства террора. Скроенный на потребу буржуазной публике конца XIX века, сюжет расставляет соответствующие акценты, рисуя Робеспьера исключительно чудовищем, а представителей поверженных революцией классов — невинными жертвами. С этой точки зрения литературная основа оперы совсем мало заслуживает доверия и, разумеется, такое произведение едва ли могло быть рекомендовано советской цензурой к популяризации. Хотя его появление в репертуаре Свердловской оперы сразу после революции, когда как раз якобинцы за свою радикальную революционность были весьма популярны — в них видели непосредственных прототипов победивших большевиков — и на сцене Донецкого театра оперы и балета в самые пышные годы цветения «развитого социализма» свидетельствует о том, что, возможно, не только и не столько в этом была причина. Возможно, что оперу эту, как и в целом творчество Джордано, просто плохо у нас знали, как и немало прочих хороших европейских произведений, незаслуженно обойденных вниманием. Вероятно, причина нерепертуарности еще и в том, что вокальные партии в ней достаточно сложны, и найти на них

подходящих исполнителей — не так уж и просто. Как бы там ни было, но если «Шенье» и был у нас известен, то в основном по итальянской киноверсии 1973 года с блистательными Франко Корелли, Пьеро Каппуччилли и Челестиной Казапьетрой в главных ролях.

На Западе ситуация совсем иная: с самого своего появления на миланской сцене в 1896 году опера пользуется заслуженным вниманием театров и публики. Нет, она не стала столь же часто исполняемой, как «Кармен», «Травиата» или «Волшебная флейта», но в двадцатку-тридцатку репертуарных опер, что в Европе, что в Америке входит стабильно. Поэтому культуртрегерский посыл премьеры в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко переоценить трудно — Александр Титель и его труппа наконец возвращают «Андре Шенье» в активный культурный контекст России. Тем более, что для современного российского социума, а в особенности для российской элиты, тема очень подходящая: Россия предала анафеме собственную революцию, больших социальных движений теперь принято бояться, бунтами пугают на каждом углу, революционную идею, а в особенности практику преподносят исключительно в кровавом свете, а тут такой подарок, сделанный средствами высокого академического искусства — готовая опера про то, какая революция плохая штука, а революционеры — какие злодеи. Вот и Титель в своем интервью накануне премьеры высказывается в том же ключе, что это опера «о странной закономерности почти всех револю-

ций “пожирать своих детей” или “отцов”. О способности революции в процессе борьбы за торжество своих идеалов менять их порой на прямо противоположные». Хочется ему на это ответить мудрыми словами Виктора Гюго: «Да, грубые проявления прогресса носят названия революций. После того, как они закончены, становится ясно, что человечество получило жестокую встряску, но сделало шаг вперед». Жестокою, но необходимую: странно, что этого не понимает такой уважаемый мастер. Или понимает, но хорошо чувствует конъюнктуру своей эпохи?

Как бы там ни было — опера уж какая есть, такую и надо ставить, вне зависимости от того, вписывается она в сегодняшнюю идеологию или нет: в конце концов, ценим мы

оперные сочинения не за это, а за их музыкально-драматургическое качество. А оно у Джордано безусловно на высоте — музыку он написал глубокую и страстную, выразительную и очень красивую, сама же партитура сделана мастерски. Руководствуясь просветительской миссией, худрук оперы МАМТа не стал придумывать на сцене что-то невероятное, а решил для знакомства публики с фактически неизвестной ей оперой неизвестного автора дать вполне традиционное решение — интерпретационные изыски, возможно, будут нас ждать в следующих постановках этого опуса, если он приживется на российской сцене после попытки станиславцев: особого диалога с материалом в новой работе нет, скорее, добротная,



*Елена Гусева (Магдалена), Нажмиддин Мавлянов (Андре Шеньё).  
Фото — С. Родионов*

не без выдумки и проявления мастерства иллюстративность. Спектакль получился по сути классический: в целом он сделан, следуя либретто Луиджи Иллики и ремаркам композитора. По-хорошему, в «Шенье», имеющем четкую привязку к конкретным историческим событиям, иного и не дано. Впрочем, современный режиссерский театр с этим весьма мало считается (да и сам Тителъ, бывало, ставил не одно классическое произведение с ног на голову), поэтому то, что на сцене МАМТа этот опус реализован в основном так, как задумывалась создателями — большая удача и для публики, и для исполнителей.

На все четыре акта — одна декорация. Красная аркада, держащая пространство спектакля, уместна как контур изящного салона во дворце графини де Куаньи в первом акте, который решен условно, как, впрочем, и иные: нет дорогой обстановки роскошного зала, избыточного декора — лишь канделябры, праздничный стол, несколько стульев в чехлах. Огромное зеркало на заднике являет собой символ уходящей эпохи праздности и неумных удовольствий аристократии. В сочетании с пышными костюмами знати, немислимыми прическами дам в стиле Марии-Антуанетты этот символ вполне достаточен для создания атмосферы пресыщенного общества. И эта же красная аркада подходит для улиц революционного Парижа: строгая и яркая, она годна и для кишачих толпами площадей взбунтовавшейся столицы, и для зала трибунала, и для тюремного застенка — то есть гармонична и в последующих трех актах.

Красный цвет, безусловно, доминирует на сцене — опера про революцию в целом обрисована одной краской — кровавой. Обилие революционной символики, французских триколоров, красных фригийских колпаков наэлектризовывает атмосферу, создавая чувство тревоги, опасности, беспокойства: за всем этим пафосом революции словно кроется тень жестокости и антигуманности. Сценография Александра Боровского замечательно звучна музыкальному строю, звуковой атмосфере оперы, она не является самодовлеющей, но выполняет исключительно служебные функции усиления эффекта, общего впечатления от произведения. Костюмы Марии Боровской сочетают историзм с иными аллюзиями: историзм особенно выходит на первый план в аристократическом акте, а вот далее явственна переключка с русской революцией 1917-го: на революционерах кожаная униформа (правда, не черная, как в России, а красная), на освобожденных революцией парижанках — красные косынки и высокие грубые, мужские сапоги.

Во втором акте проемы аркады перекрывает сетка с частично разбитыми стеклами — так визуализированы последствия революционной бури, опрокинувшей привычный мир. В финальном акте проемы наглухо закрыты стальными листами — прямая аллюзия на гильотину, которая царит в охваченном террором Париже: открывается лишь узкая дверца-щель в камеру к заточенному поэту — финал начинается сильно напоминать последнюю картину «Аиды», где тоже — замурованы обреченные на смерть



*Элеонора Макарова (Маддалена), Наталья Владимирская (Графиня).  
Фото — С. Родионов*

любовники. В целом постановка весьма музыкальна, она — именно та необходимая рама, благодаря которой музыкальные красоты оперы выступают на первый план и полностью овладевают вниманием публики. Внутри этой рамы Александр Титель создает драматическое напряжение, созвучное музыкальной драматургии оперы — бой на шпагах, пробежки мальчишек-газетчиков с воплями по длинному балкону у задника сцены, пугающие пустынные пространства между колоннами аркады, выразительные выпуклые мизансцены объяснений героев, изящные пейзажные танцы на балу аристократии (хореограф Максим Севагин) и много чего еще — поставлено точно и метко, работает на общий результат. Получается действие, быть может, иногда суховатое в своем академизме, не захватываю-

щее стихийно и всецело, но грамотное, продуманное и дающее фору проявлениям актерских индивидуальностей солистов.

«Шенье» — опера трех «первачей», бенефисная история для тенора, сопрано и баритона: хотя она густо населена, все остальные герои эпизодические и большой погоды не делают. Например, колоритные, но короткие меццовые партии, несмотря на отличное их исполнение Оксаной Корниевской и Натальей Владимирской (Графиня), Екатериной Лукаш и Натальей Зиминной (Берси) и Ларисой Андреевой и Вероникой Вяткиной (Мадлон), да и на роли, великолепно сыгранные этими артистками, не способны всерьез задеть за живое — так это написано композитором. В центре повествования — поэт-герой: Нажмиддин Мавлянов наделяет своего Шенье

мужественной красотой и сильным, страстным голосом темного тембра, подлинной драматической краской, но его напряженный, туговатый верх существенно портит картину; Чингис Аюшеев проигрывает ему во многом, кроме великолепного легато и свободно взятых, звенящих верхних нот. Антипод героя — выходец из народа революционер Жерар: у Антона Зараева он груб и прямолинеен, оттого одномерен и не слишком убедителен актерски, но вокально — невероятно хорош, его чистого золота баритон блестяще справляется со сложностями экспрессивной партии; маститый Андрей Батуркин более разнообразен и интересен, у него герой — более сложный персонаж, звучит же он, быть может,

с меньшей роскошью, но с большей культурой и интеллектом, с большим мастерством выражения в звуке и мыслей, и чувств. Лирическая героиня Мадлен однозначно пока получилась только у примы Елены Гусевой: ее тебальдианский по красоте тембр, убедительная актерская харизма, которую артистка выростила за годы карьеры, стать и в целом примадонский личностный посыл сделали ее персонажа по праву притягательнейшим образом всей оперы. Молодой сопрано Элеоноре Макаровой пока родной театр дал слишком большой аванс: пестроватый звук, форсирование, неокрашенный нижний регистр — уже чрезмерно большой список изъянов для статусной партии Мадлен.



Сцена из спектакля.  
Нажмиддин Мавлянов (Андре Шенье), Евгений Качуровский (Руше).  
Фото — С. Родионов

Работу молодого итальянского маэстро Пьетро Маццетти можно в целом охарактеризовать как добротную: дирижер чувствует веристский стиль (гораздо лучше, чем, например, россиниевский — в этом репертуаре его довелось слышать за несколько дней до премьеры в зале

«Зарядье») и хорошо координирует работу оркестра и певцов, все звучит убедительно и без нареканий, форма сочинения не разваливается, итальянец способен провести единую драматургическую линию через весь опус и придать ему гармоничную законченность.

### **Сведения об авторе**

Матусевич Александр Петрович — музыкальный обозреватель, критик, искусствовед, публицист; редактор рубрики «Оперная публицистика» «Журнала изящных искусств. Наука и образование». E-mail: [matusевич@yandex.ru](mailto:matusевич@yandex.ru)

Матусевич А. П.

## РЕДКОГО ВЕРДИ НЕ ИСПОРТИЛИ

Matoussevitch A. P.

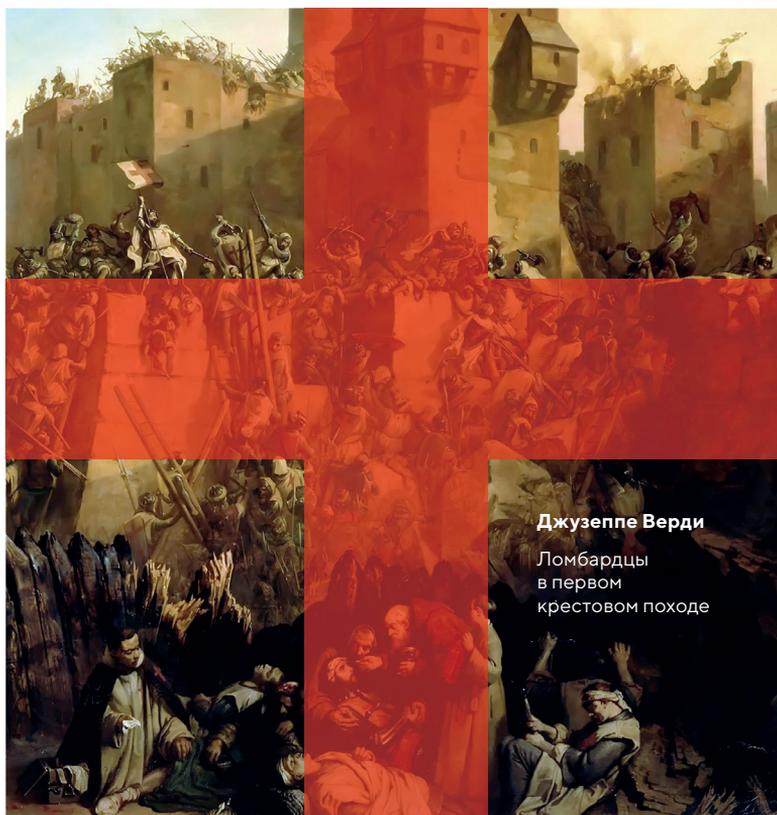
### RARE IS THE VERDI THAT HAS NOT BEEN SPOILED

*Раритетную в России оперу раннего Верди «Ломбардцы в первом крестовом походе» представила Симфоническая капелла России под управлением Валерия Полянского в Московской филармонии в рамках своего вердиевского абонемента.*

Удивительно, но первый оперный композитор мира — Джузеппе Верди — все еще имеет в своем портфолио сюрпризы для России: из его 26 опер есть еще такие, которые не звучали в нашем отечестве никогда. Три таких можно назвать совершенно точно — это «Оберто», «Король на час» (обе — самые первые опыты маэстро в оперном жанре) и «Альзира». Но есть и иные, которые так редки в российской исполнительской практике, что их можно считать здесь до сих пор практически неизвестными. Лишь совсем недавно «Новая опера» познакомила российских меломанов с до того никогда не звучавшими «Стиффелио» и «Разбойниками»: первая даже удостоилась постановки в этом театре, вторая прозвучала пока лишь концертно, но уже несколько раз (обе делал выдающийся молдавский дирижер Александр Самоилэ). Пару сезонов назад в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко опять же впервые в России прозвучал «Корсар» — также в концертном варианте (работа дирижера Феликса Коробова). Лакуны постепенно заполняются: даже у великого Верди не все творчество равноценно, не все его оперы имеют право быть на постоянной

основе представленными в отечественном театральном репертуаре, однако Верди есть Верди, его вклад в оперную сокровищницу столь велик, что маэстро вполне заслуживает того, чтобы наконец все его оперы были исполнены в нашей стране хотя бы разово.

Тем более, что Верди в России любили всегда. И всегда помнили, что однажды маэстро написал оперу и для России: в 1862 году в петербургском Большом театре состоялась мировая премьера его «Силы судьбы». Но задолго до этого события была им создана другая романтическая история — «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1843). Ее премьера вызвала манифестацию в «Ла Скала»: стонущие под австрийским игом итальянцы увидели в сюжете о далеких по времени и расстоянию от Аппенин победах их предков призыв к освобождению родины и ее объединению. Ситуация, похожая на историю с третьей оперой Верди — «Набукко»: «Ломбардцы» были его следующей работой, вышедшей всего лишь спустя год. Стиль этого сочинения также близок к «Набукко»: здесь еще очень мало индивидуального вердиевского, четко вырисовывается стилистика позднего бельканто,



Обложка программки

родственная Беллини и Доницетти, тем не менее, некоторые фрагменты уже напоминают авторские вердиевские находки, позже которые можно будет услышать с блеском реализованными, например, в его гениальном «Риголетто». А кроме того «Ломбардцам», как и «Набукко», свойственны многочисленные величественные хоры ораториального типа.

«Ломбардцы» — редкая гостья в России, хотя впервые эта опера появилась у нас всего через два года после мировой премьеры в Милане (ее поставили в 1845-м одновременно в Одессе и Петербурге).

Тем не менее к ней иногда обращаются: в прошлом десятилетии она в концертном исполнении звучала на Крещенских фестивалях в «Новой опере» и на фестивале Мстислава Ростроповича в Зале Чайковского (вторая редакция опуса, сделанная Верди для парижской сцены в 1847 году — под названием «Иерусалим»). По сравнению с «Набукко» у «Ломбардцев» есть достоинства и недостатки: первое — это четко очерченная романтическая линия, позволившая композитору изящно обрисовать лирические страницы повествования; второе — крайне запутанное либретто Темистокле Со-

леры со множеством действующих лиц и сюжетных линий, что снижает драматургическую цельность опуса, лишает его динамики и как следствие — силы эмоционального воздействия.

Валерий Полянский уже не одно десятилетие строит в Москве свою концертную оперу — исполнение его Капеллой оперных полотен случается регулярно, репертуарный охват за прошедшие годы огромный. Полянский обращался и к популярным, и к редким операм, и к иностранным, и к русским, возрождал он раритеты и даже проводил российские премьеры (например, оперы Альфреда Шнитке «Джезу-альдо»). Эти культуртрегерские усилия маэстро вызывают искреннее уважение, хотя воплощению всех замыслов дирижера по высшему разряду нередко мешает вокальный состав этих исполнений. Если хор и оркестр Капеллы — высококлассные коллективы, чаще откровенно радующие качеством исполнения, или, по крайней мере, никогда не вызывающие нареканий, то подбор солистов нередко приносил разочарование. Валерий Кузьмич долгие годы работает с одной и той же командой певцов, как штатных солистов его Капеллы, так и приглашенных артистов из московских театров: в этой команде есть откровенно слабые звенья, певцы, по меньшей мере, вызывающие досаду у слушателей.

К счастью, январское исполнение «Ломбардцев» в столичном Зале Чайковского было лишено самого проблемного звена кастов Капеллы, что резко подняло качество исполнения и общее от него впечатление.

Коллективы Полянского звучали как всегда отлично, особенно порадовала ритмическая и интонационная точность хора, отличный баланс между партиями; качественно звучал и оркестр, в котором убедительными оказались все ответственные соло, особенно скрипичное в исполнении концертмейстера Андрея Кудрявцева — Верди подарил первой скрипке настоящую развернутую пьесу, полную технических сложностей, с которыми солист совладал уверенно, местами не без блеска. Качество подготовки материала, его проработанности, а также владение им маэстро, у которого четко выстроена драматургия партитуры, отделаны все детали, нет ничего проходного, вызывали искреннее уважение и даже восхищение — московская публика получила добротное прочтение, из которого вполне можно было составить объективное представление о плюсах и минусах раннего творения Верди. Не вина маэстро Полянского, что наряду с изяществом и ораториальной приподнятостью страницы опуса полны общих мест позднего бельканто и драматургической чересполосицы: ГАСК и ее руководитель сделали все, чтобы представить «Ломбардцев» максимально выигрышно.

Три партии густонаселенной оперы являются ведущими — Пагано, Джизельда и Оронте, по исполнителям именно этих ролей судят об успехе всего предприятия. Солист Капеллы бас Руслан Розыев на этот раз сумел в максимальной степени преодолеть свое привычное заглушенное звучание, поэтому в партии Пагано в его интерпретации можно было насладиться весомым,

объемным голосом темного окраса, а в эмоциональном решении роли он сумел избежать переигрывания, каким иногда грешил ранее, отчего образ вышел значительным и академичным. Ярко спел партию Оронте тенор из МАМТа Чингис Аюшеев — его богатый спинтовый голос наделил героя подлинной экспрессией, отчего образ вышел убедительным, а со всеми техническими сложностями непростой партии Аюшеев справился мастерски. Партию Джизельды — виртуозную и героическую одновременно — на мировой премьере в 1843-м пела Эрминия Фреццолини, чей голос сам композитор определял как ангельский; в XX веке роль исполняли как лирические (Рената Скотто),

так и драматические (Гена Димитрова) сопрано, поэтому допустимы разные трактовки. Солистка ГАСК Юлия Томина спела главную женскую партию «Ломбардцев» красивым, ясным, сфокусированным звуком, продемонстрировав чудесное владение верхним регистром, изящество вокализации и продуктивность фразировки, лишь ее крайним нижним нотам несколько не хватало плотности и драматизма. Из исполнителей партий второго плана стоит отметить двух дам — Екатерина Чудотворова из Московского театра оперетты явила вновь мощное и гибкое сопрано в роли Виклинды, а Евгения Сегенюк из Большого — сочное, густое контральто в роли Софии.

#### **Сведения об авторе**

Матусевич Александр Петрович — музыкальный обозреватель, критик, искусствовед, публицист; редактор рубрики «Оперная публицистика» «Журнала изящных искусств. Наука и образование». E-mail: [matusovic@yandex.ru](mailto:matusovic@yandex.ru)

**Матусевич А. П.**

## **КОНЦЕРТНЫЕ ЭКСКЛЮЗИВЫ ШАЛЯПИНСКОГО ФЕСТИВАЛЯ**

**Matoussevitch A. P.**

### **CONCERT EXCLUSIVES OF THE SHALYAPIN FESTIVAL**

*43-й Шаляпинский оперный фестиваль в Казани наряду с традиционной театральной программой подарил своим поклонникам интересные концертные странички.*



*Дж. Верди. Реквием. Солисты — Светлана Касьян (сопрано), Агунда Кулаева (меццо-сопрано), Алексей Татаринцев (тенор), Михаил Казаков (бас).*

*Фото предоставлено пресс-службой Татарского академического государственного театра оперы и балета имени Мусы Джалиля*

Нынешний Шаляпинский фестиваль растянулся более чем на месяц: он открылся 31 января, а финальные гала-концерты прошли 1 и 2 марта. Его программа традиционно насыщена итальянскими, французскими, русскими и татарскими операми — в чем сложившаяся годами многовекторность

форума — а афишу вновь украсили голоса как штатных солистов Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля, так, конечно же, и многочисленных приглашенных звезд. Графиню в «Пиковой даме» спела Ольга Бородина — выдающаяся мариинская меццо-сопрано через много лет вновь возвратилась

на Шаляпинский. Яркие звезды российской оперы исполнили ведущие партии — Светлана Касьян, Екатерина Лукаш, Иван Гынгазов, Агунда Кулаева, Михаил Пирогов, Михаил Казаков и др. Удалось как всегда привлечь и иностранных исполнителей: певцов — египтянина Рагаа Эльдина, белорусов Станислава Трифонова и Андрея Валентия, узбека Отабека Назирова, израильтянку Софью Голд; дирижеров — итальянца Марко Бозми и азербайджанца Эйюба Кулиева.

Инаугурации форума была посвящена премьера «Кармен»: оперы, которая многожды ставилась в Казани, начиная с первых сезонов бытования жанра в городе (в прошлом году памятного событию как раз отмечалось 150 лет). На 43-м фестивале новую постановку сделала итальянская команда во главе с Марко Гандини. Итальянские страницы фестиваля традиционно наиболее представительные — в нынешней афише значились такие оперы с Апеннинского полуострова, как «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Манон Леско», «Трубадур». И именно в итальянской программе фестиваль организовал встречу казанского меломана с эксклюзивными сочинениями — нечасто или даже никогда не звучавшими в столице Татарстана.

Первым таким украшением итальянского раздела фестивальной программы стало и исполнение Реквиема Джузеппе Верди — архипопулярная месса прозвучала в строгом концертном варианте, без малейших элементов театрализации. Нередко это сочинение называют 27-й оперой композитора,

подчеркивая его неразрывную связь с оперной эстетикой мастера, — и это еще один аргумент в пользу того, что на оперном фестивале исполнение данного сочинения не просто уместно, но абсолютно необходимо. К сожалению, на Шаляпинском фестивале Реквием звучит не так часто — в предыдущий раз это было в 2017 году, однако, думается, что это сочинение могло бы стать своего рода визитной карточкой, обязательным сочинением каждого форума, и присутствие его в афише было бы оправдано во всех отношениях.

Для нынешнего исполнения был подобран весьма качественный, крепкий вокальный квартет: незаменимая в последние годы исполнительница драматического сопрано-вого репертуара на Шаляпинском фестивале Светлана Касьян, примадонна Большого театра меццо Агунда Кулаева, солист «Новой оперы» и давний друг Шаляпинского тенор Алексей Татаринцев, прославленный бас Большого и завсегдагай Шаляпинского Михаил Казаков. Однако идеальным состав вряд ли можно назвать — у каждого исполнителя есть свои плюсы и минусы, ярко проявившиеся на данном концерте: Реквием — сочинение очень сложное, беспощадно выявляющее малейшие недостатки певцов.

Светлана Касьян порадовала темным тембром настоящего насыщенного драматического сопрано, мягкостью подачи звука, пластичностью звуковедения, плотными и звучными низами и оглушающей яркостью верхов на нюансе форте. Однако ее стремление опорным нюансом исполнения сделать пиано приносило как удовлетворение, ког-

да певица мастерски парила в высоком регистре над оркестрово-хоровыми толщами партитуры, так и разочарование, когда, увлекшись пианиссими, певица в ряде случаев оказывалась плохо слышимой, ее вокальная строчка едва угадывалась. Кроме того, Касьян оказывалась не всегда ритмически корректной, бывало, чуть затягивала темп, и маэстро Марко Боэми приходилось прилагать дополнительные усилия, чтобы обеспечить точность исполнения сопрановой партии.

Агунда Кулаева начала партию чуть тускловатым, слишком сумбурованным звуком, но вскоре этот недостаток был преодолен, и в целом солистка спела ярко и убедительно и по нюансам, и по фразировке. Прекрасно сфокусированный звук, замечательно озвученный нижний регистр, в котором голос Кулаевой звучал насыщенно и властно, уверенные верха, которые певица торжественно разворачивала в кульминациях — все это доставляло радость меломанскому уху и полностью соответствовало задачам исполнения Реквиема. К недостаткам можно отнести не всегда внятное звучание в ансамблях — но тут вопрос не только к солистке, но и к дирижеру, к его умению обеспечить баланс. Проблемным местом также стал дуэт Касьян и Кулаевой *Agnus Dei*, в котором при акапельном исполнении уж слишком были явственны разные манеры звукообразования солисток, вследствие чего наблюдалось посредственное слияние их голосов и не всегда убедительный ансамбль.

Алексей Татаринцев оказался, пожалуй, самым беспроблемным

участником квартета, к которому и придаться не за что — партия была проведена уверенно и ярко, очень музыкально, с великолепно продуманной фразировкой, с мастерским владением дыханием и верхним регистром. Единственный момент — от природы лирический голос певца не идеально подходит эстетике вердиевского пения, особенно в таком опусе как Реквием, который стилистически примыкает к операм типа «Силы судьбы», «Дона Карлоса» и «Аиды», где, безусловно, требуется более плотное, более героическое теноровое звучание. Но за счет яркости тембра и полетности звука Татаринцев в известной степени компенсировал этот недостаток и в целом был на месте в исполняемом опусе.

Михаил Казаков радовал осмысленностью пения, продуманностью фразировки и нюансировки, достойной ансамблевой культурой, однако его голос звучал суше и экономнее, чем хотелось бы, чуть не хватало мощи и сочности, весомости и глубины, каких обычно ждешь от баса в Реквиеме. Казаков исполняет этот опус с ранней юности — и, безусловно, его пение в плане наполненности смыслами, тонкости эмоциональной подачи материала одно из самых замечательных не только в этом квартете, но в глобальном контексте.

К хору Юрия Карпова и оркестру Театра имени Джалиля особых вопросов нет — все было спето и сыграно в стиле, с нужными нюансами и посылом, красота хоровых голосов завораживала, выразительность оркестровых солистов подкупала. Скорее, вопросы есть к маэстро Бо-

эми. Чувствуется, что Реквием для него — не каждодневный хлеб, поэтому полного владения партитурой, ее сложной формой не наблюдалось. Случались небольшие расхождения, неточности вступлений и снятий, в целом не идеален был и баланс между хором и оркестром, между коллективами и солистами, иногда и между отдельными партиями внутри хора и оркестровыми группами внутри инструментального коллектива. Не отличалась ювелирностью и подзвучка (ею был поддержан стоящий в глубине сцены, у ее задника, хор), что также не добавляло плюсов балансу. Отрицательным моментом исполнения стал антракт в середине мессы, который явно расколодил и артистов, и публику, снизил общий градус исполнения, не добавил цельности впечатления у слушателей.

В то же время нельзя не отметить, что в целом тонус прочтения оказался весьма высок, эмоциональное напряжение соответствовало драматургическим замыслам композитора, отдача, с которой творили солисты, коллективы и маэстро, свидетельствовала о высокой заинтересованности участников в наилучшем донесении до публики смыслов и настроений величайшего ораториального сочинения всех времен и народов.

Но если вердиевский Реквием хотя бы изредка появляется в Казани, то «Манон Леско» Джакомо Пуччини не исполнялась в столице Татарстана никогда: именно эта опера и стала вторым концертным эксклюзивом фестиваля. Театр нередко прибегает к практике концертного исполнения опер — как правило,

на каждом фестивале наряду с традиционной театральной программой есть хотя бы одно сочинение, представленное в таком формате. Часто такие концерты являлись своего рода преддверием будущих постановок (как не так давно было с «Паляцами»), но не всегда: так, прошлогодняя «Богема» пока не переросла в полноценный спектакль, едва ли участь театрального воплощения ждет и «Манон». Третья опера Пуччини — редкая гостья на российских сценах: в прошлом десятилетии она была поставлена в Михайловском театре и впервые в Большом (с Анной Нетребко в титульной партии) — и это единичные постановки в современной России, даже в циклопическом репертуаре Мариинского театра этой оперы пока нет. Директор Театра имени Джалиля Рауфаль Мухаметзянов перед открытием фестиваля справедливо сказал, что пока и коллектив, и казанская публика только знакомятся с этим сочинением, присматриваются к нему, пытаются проникнуться им и полюбить. В целом Пуччини не обижен вниманием в оперном театре Татарстана — в репертуаре есть «Тоска», «Баттерфляй», «Турандот»: «Манон Леско» пока — лишь проба пера, своего рода эксперимент, проверка на уместность этого названия в постоянной казанской афише.

Но, возможно, дирекция еще и пересмотрит свои намерения касательно этой оперы в будущем — причиной чего может стать большой успех, который сопутствовал первому исполнению шедевра Пуччини на казанской земле. Успех явился прямым следствием очень качественного исполнения сочине-



*Дж. Пуччини. «Манон Леско».*

*Светлана Касьян (Манон), Ахмед Агади (Кавалер де Гриё).*

*Фото предоставлено пресс-службой Татарского академического государственного театра оперы и балета имени Мусы Джалиля*

ния, которое прозвучало в Казани без преувеличения вдохновенно. Яркая мелодраматическая музыка «Манон» была подана чувственно, экспрессивно, театру удалось прочесть сочинение позднего итальянского романтизма поистине аутентично: широкие сочные мелодии и изящные ансамбли, почти буффонные скороговорки второстепенных персонажей и накал страстей в драматических кульминациях — все это было подано стилистически точно и с большим чувством.

Главная заслуга здесь у азербайджанского маэстро Эйюба Кулиева, который знаком с этой партитурой давно (он ставил «Манон Леско» в родном Баку): дирижеру удалось свести воедино трудную, полную ка-

верзных мест партитуру, выстроить драматургическое развитие опуса, не забыть про отделку деталей. Его взаимодействие с солистами было идеальным, он не раз выручал их в самых проблемных местах — певцы откликнулись на большинство его посылов, благодаря чему удалось обеспечить естественность развития музыки и высокий эмоциональный уровень прочтения. И оркестр, и хор театра (хормейстер Юрий Карпов) оказались подготовленными к единственному в Казани исполнению очень достойно, демонстрируя поистине столичный класс.

Очень порадовал ансамбль исполнителей второстепенных партий, коих в этой опере немало: певцы Театра имени Джалиля Иркин



*Дж. Пуччини. «Манон Леско».*

*Фото предоставлено пресс-службой Татарского академического государственного театра оперы и балета имени Мусы Джалиля*

Мустафин (Трактирщик), Роберт Миннуллин (Сержант), Динар Шарфетдинов (Фонарщик), Айдар Нургаянов (Комендант порта) спели свои партии точно и весьма артистично. Небольшое, но яркое соло Музыканта было выразительно и очень красиво исполнено меццо Любовью Добрыниной. Море комедийного обаяния продемонстрировал в игровой партии студента Эдмонда солист Михайловского театра Дамир Закиров: его светлый легкий тенор буквально купался в буффонной стихии его персонажа. Сочный бас Ирека Фаттахова нарисовал весомый образ негодяя-откупщика Жеронта. Важная партия Леско, брата героини, была мастерски спета и выразительно обыграна баритоном Юрием Ившиным.

Основная же нагрузка в этой опере — на теноре и сопрано: партии Манон и Кавалера де Гриё поистине убийственны — протяженные по

времени, эмоционально насыщенные, изобилующие высокими нотами, нашпигованные ариями и сложными ансамблями. Тут требуются настоящие драматические голоса, способные и оркестр пробить, и наполнить чувственным звучанием вокальные образы своих героев. Театр имени Джалиля сделал ставку на проверенные кадры, на певцов, с которыми работает много и уже давно (или даже очень давно) и не прогадал — выбранные солисты полностью соответствовали многотрудным задачам пуччиниевской партитуры, а с партиями не просто справились, но прожили судьбы своих героев с невероятной отдачей.

Речь идет о Светлане Касьян и Ахмеде Агади. Касьян неоднократно исполняла Манон в постановках зарубежных театров, ее мягкий, объемный, темный, плотный голос, звучный на низах, но одновременно сверкающий в верхнем регистре

и обладающий как великолепным, нежным пиано, так и стенобитными форте, просто идеален для этой веристской партии. Все преимущества своего голоса и своей техники певица сумела продемонстрировать сполна — гораздо в большей степени, чем в Реквиеме Верди. Исполнение отличала повышенная экспрессия, что более чем уместно в партии подобного типа, вследствие чего артистке удалось правдиво передать характер своей героини — особы экзальтированной, ветреной, непостоянной, интеллектуально неглубокой, но при этом способной на глубокие и искренние чувства.

Агади обладает большим пучиниевским репертуаром. Его лирический по своей изначальной природе тенор к настоящему времени совер-

шил большую эволюцию, и сегодня звучит состоятельно в драматическом репертуаре. Певец радуется красотой тембра, сохраняющейся его свежестью, насыщенностью звучания, благородством фразировки и стабильными и эстетичными верхами, включая самые экстремальные. Своего Де Гриё Агади спел со страстью, повышенной экзальтацией, что не мешало при этом и проявлению изящества, насыщения образа нежными, пастельными красками (особенно в первом акте оперы). Дуэт с Касьян — Манон оказался у певца исключительно гармоничным, благодаря чему центральная пара в казанской «Манон Леско» соответствовала всем канонам исполнения этой обязывающей оперы.

### **Сведения об авторе**

Матусевич Александр Петрович — музыкальный обозреватель, критик, искусствовед, публицист; редактор рубрики «Оперная публицистика» «Журнала изящных искусств. Наука и образование».

E-mail: matusevic@yandex.ru

Борисович Ф.

**«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В МИНСКЕ:  
ВСТРЕЧА ПОКОЛЕНИЙ И СТРАННЫЕ ТАНЦЫ**

Borisovich F.

**“EUGENE ONEGIN” IN MINSK:  
A MEETING OF GENERATIONS AND STRANGE DANCES**



*Плясовая. Татьяна — Анастасия Храпицкая.  
Фото — Татьяна Бервина*

«Травиата», «Богема», «Кармен». В русскоязычном культурном пространстве к этим трем репертуарным китам, гарантированно привлекающим внимание любителей оперы, можно смело добавить четвертый титул — «Евгений Онегин». Быстро завоевав сцену в первые годы после создания, опера П. И. Чайковского еще в XIX веке получила постоянную прописку в афишах. И уж если постановку

все-таки снимают, верная примета — готовится новая.

***Отставка корифея***

Казалось бы, остались в прошлом степенные времена, когда оперные постановки жили десятилетиями и через них проходили поколения артистов. Но ушедший в историю Белорусского Большого театра «Евгений Онегин» **Валерия Шишова** в декорациях **Дмитрия Мохова** был

именно таков, его премьера состоялась в 1986 году.

Причины, по которым та или иная постановка отправляется в архив, обычно скрыты от рядового зрителя. Из зала чувствовалось, что прежний спектакль в умиротворяющих живописных декорациях, традиционный и неспешный, становится нелюбимым ребенком. Особенно когда в последние годы без предварительного уведомления купировали хореографию. Странное и печальное зрелище: в шестой картине под полонез зрителей встречала почти пустая сцена, на которую в течение действия выходили только солисты да испанский посланец. Как бы то ни было, сезон 2023/24 стал для спектакля-корифея последним.

### *Предчувствия, которые не обманули*

Режиссер **Анна Моторная** пришла в Белорусский Большой театр из Белорусского государственного академического музыкального театра, где ставила преимущественно оперетты и мюзиклы. Новый «Евгений Онегин» — уже ее шестая за 4 года оперная работа, поэтому некоторые фамильные особенности новой постановки нетрудно было предугадать: яркость, динамичность, многолюдность. Не полагаясь только на музыкальную драматургию, режиссер подчас насыщает сцену многоплановым движением даже там, где солистов можно было бы оставить наедине с чувствами их героев, музыкой и залом.

Но «Евгений Онегин» имеет свою специфику. Опера создавалась в расчете на подмостки консерваторских

театров. Малое количество действующих лиц и подчеркнутая камерность большинства картин, когда на заднем плане некому расхаживать, танцевать или пировать, создают сопротивление при реализации масштабной оперной постановки.

Анна Моторная нашла убедительные художественные средства, благодаря которым действие не теряется на большой сцене. В камерных картинах героям придуман сложный и органичный рисунок перемещений по всей сцене, взаимодействие с декорациями и режиссурой. В первой картине статичность дуэта и квартета помогает преодолеть вводный персонаж без слов — гувернантка, словно зашедшая из «Пиковой дамы», чтобы придирчиво следить за соблюдением бонтона. Отдельного внимания заслуживает работа с хором, когда десятки человек заполняют сцену в несколько секунд и так же быстро, без суеты, исчезают.

Значительная заслуга в адаптации действия к большой сцене принадлежит художнику **Любови Сидельниковой**. Перемещающиеся по сцене в 1–5 картинах четыре колонны создают пространственный ритм и отсылают к классической постановке Станиславского. Созвучные им универсальные объекты в виде малых колонн формируют интерьер. В финальной картине два огромных зеркала сокращают пространство, обостряя конфликт, а на фразе Онегина «Позор, тоска...» зеркала быстро втягиваются в потолок и на заднике эффектно разбиваются вдребезги виртуальное стекло.

Из визуального благолепия выпадают боковые стены-трансфор-



*Ленский – Иосиф Никитенко.  
Фото — Татьяна Бервина*

меры с дверями, собранные из металлических ферм. Их колыхание, особенно заметное с балкона, и неуверенное закрытие дверей портит эффект погружения.

Как и во всех новых работах театра, в премьерном «Онегине» полный порядок с компьютерной графикой (художник **Виктория Злотникова**). Качественные проекции на супер-занавес, арьерсцену и задник дополняют богатую работу со светом (художник **Ирина Вторникова**).

Изюминка визуальной концепции спектакля — работа художника по костюмам **Татьяны Лисовенко**, представившей богатое разнообразие детально проработанных моделей, в которых народные и исторические элементы смело соче-

таются с яркими акцентами и фотопечатью.

Дирижер-постановщик **Артем Макаров** представил почти полную партитуру. Небольшая купюра — крошечная сцена, где Ларина благодарит крестьян и на прощанье просит Филиппьевну дать им вина.

### ***Звала Полиною Алину***

По какой-то причине публикация в программке традиционного либретто показалось авторам спектакля действием недостаточно креативным, и каноническая история была снабжена вычурными костылями с навязываемыми поверх сюжета образами. Наиболее яркий пример — демонизация Зарецкого, который в сцене ссоры на балу «с *мефистофель-*

*ским злорадством следит за происходящим, выстраивая свой коварный план». Те, кто читал Пушкина, помнят, что Зарецкий умел*

*Друзей поссорить молодых  
И на барьер поставить их.*

Именно к Зарецкому обратился Ленский после ссоры и ему поручил наутро доставить письмо с вызовом для Онегина. Но при всем фабульном сходстве между конфликтом друзей в поэме и в опере лежит при-

личного размера пропасть. Поэтому после исчерпывающей яростной перепалки на балу, не просто так полностью придуманной Чайковским, муссировать роль Зарецкого в организации дуэли — даже не бессмыслица, а оксюморон.

Указан точный хронометраж картин, согласно которому Татьяна на предельном накале чувств ждала ответа Онегина не один полный день, как у Пушкина, а около двух месяцев. Что по-человечески не вызывает доверия.



*Татьяна — Марта Данусевич, Филиппьевна — Ольга Малиновская.  
Фото — Татьяна Бervина*

Лариной в программке добавлено имя Прасковья — «пасхалочка», построенная на цепочке зыбких предположений. Стоит ли заниматься подобными ономастически-

ми расследованиями с апелляцией к роману, если вспомнить насколько глубоко текст Пушкина был переработан для либретто. В котором московская кухня для удобства

пения из Алины превращается в Полину, а «толстый генерал» получает фамилию и хрестоматийную арию.

### ***Щепоть спецэффектов и пригоршня эклектики***

К спорным находкам постановщиков следует отнести посторонние звуки, наложенные на музыку: щебет птиц в первой картине и взрывы хохота на обоих балах. Да и компьютерные осколки онегинских надежд в финале были бы не менее эффектно без перекрывающего музыку звона разбитого стекла.

Минский «Евгений Онегин» стал оперным дебютом в театре **Игоря Колба** — известного артиста балета, а с 2022 года главного балетмейстера. Масштабность и разнообразие танцевальных номеров спектакля впечатляет. «Уж как по мосту-мосточку» объединяет заливчатскую народную пляску со стилизованным танцевальным номером в исполнении солистов балета. Так балетмейстер смело и зрелищно решил дилемму «или танцы, или пляски», казалось бы, соединив несочетаемое. Разве что излишне вычурно выглядит пантомима выхода танцоров в «слоумо» под хор крестьян. Помимо танцев, предусмотренных в партитуре, в балетную пантомиму превращен хор «Девы-красавицы». Для этого «мелькающие в кустах сенные девушки» перенесены в качестве живых декораций в первую картину, а хор поет за сценой. На сцене же разворачивается авторское видение сна Татьяны с изображающей ее балериной и пластической метафорой качелей. Вальс и котильон на балу у Лариных, исполняемые ар-

тистами балета, виртуозно вплетены в происходящие на сцене события — от хора и трапезы до ссоры.

Наибольшее количество недочетов и даже возмущенных комментариев к премьере вызвало хореографическое решение полонеза, также сочетающее несочетаемое. После классического начала на сцену чинно выходят танцовщицы в масках, одетые в воздушные красные платья и... Начинаются танцы буквально из другой оперы. Будто позаимствованные напрокат из «Травиаты», с бала у Флоры. А после того, как в кульминации экосеза на сцену под одобрительное гиканье художественно вываливается приударивший за дамой не вполне трезвый кавалер, градус фривольности оставляет далеко позади опереточный канкан.

На первый взгляд, в контексте эстетики оперы Чайковского постановку экосезов можно назвать вызывающе одиозной. С другой стороны, Игорь Колб создал интересный контрапункт, который можно рассматривать как визуализацию «хладного разврата света» — внутреннего мира светского общества, скрывающегося за чопорной холодностью. В итоге каскад танцев с мелькающими женскими ногами становится острой специей, придающей спектаклю неповторимый вкус и служащей триггером для выражения зрительских эмоций.

### ***Опыт + молодость***

Мне удалось посетить два спектакля — 25 января и 25 февраля. В первом титульную партию исполнил **Денис Яnceвич**, представив отточенный, по-хорошему традици-

онный вокальный и пластический образ с широким диапазоном оттенков голоса и красивым вставным «fal» в арии. **Марта Данусевич** спела Татьяну ярко, эмоционально и с полной отдачей. Взрывной темперамент и надежность хорошо вплетой партии сочетал Ленский в исполнении **Александра Михнюка**. Свежее меццо **Дарьи Горожанко** уверенно справилось с нижним си-бемолем в арии Ольги. Верхние ноты у певицы иногда непослушно постреливали, но это не испортило общее впечатление от обаятельно-

го и непосредственного образа. Подвижный бас **Дмитрия Капилова** выгодно звучит в россиниевской партии Бартоло и рондо Фарлафа, но в арии Гремина опытному певцу ощутимо не хватало кантилены. «Евгений Онегин» часто становится местом встречи молодости и опыта. Так было и в этот раз, когда в небольшой партии Лариной на сцену вышла **Нина Шарубина** — одна из певиц, чье имя неотделимо от самых ярких страниц нескольких десятилетий истории Белорусского Большого театра.



*Онегин — Денис Янцевич.  
Фото Татьяна Бервина*

В главных ролях второго спектакля были заняты, в основном, артисты, только пробующие голос на сцене театра. Наиболее цельной и убедительной получилась Татьяна в исполнении **Анастасии Храпицкой**.

Певица обладает приятным теплым тембром и многообещающим сочетанием мягкой подвижности голоса с уверенным пением «гвоздей» на форте-фортиссимо, которых в партии Татьяны хватает. **Андрею**

**Логвинову**, певшему Онегина, по началу недоставало кантилены. Вся первая картина и ария прозвучали почти речитативно. Это стало неприятной неожиданностью, ведь недавно состоялся весьма удачный дебют певца — Валентин в «Фаусте». Но как только в действии появился накал страстей — голос зазвучал пластично и ярко, полностью реабилитировавшись в захватывающе эмоциональном финале. Обладатель специального приза конкурса М. И. Глинки **Иосиф Никитенко** делает первые шаги на большой сцене, и роль Ленского пока самая значительная в его репертуаре. Было

заметно, что певец сильно волнуется. Из-за этого голос не всегда летел в зал и расходился с оркестром, особенно заметно в ариозо. «Резва, беспечна, весела» — очаровательным воплощением образа Ольги блеснула **Ирина Полещук**, только в этом сезоне ставшая солисткой театра. Молодым басам приходится трудно, ведь львиную долю басового репертуара составляют персонажи, как минимум, зрелого возраста. Наверное, поэтому Гремин у **Владислава Зозульки** прозвучал без ожидаемой солидности и той особой харизматичности, которой наполняют знаменитую арию опытные певцы.



*Гремин — Вячеслав Зозулько, Онегин — Андрей Логвинов,  
Татьяна — Анастасия Храпицкая.  
Фото — Татьяна Бервина*

Нельзя не отметить хор под управлением главного хормейстера **Нины Ломанович**, сделавшей выра-

зительность и слаженность хоровых номеров любой сложности визитной карточкой театра.

Звук оркестра, на первом спектакле ведомого **Юрием Караваяевым**, был более сбалансирован, чем на втором, где за пульт впервые встал **Виталий Грищенко**. К сожалению, в моем экземпляре программки, где по старинке галочками указывают текущий спектакль, не были отмечены солисты оркестра. Поэтому остался неизвестным музыкант, украсивший второй спектакль проникновенным и лиричным «золотым» звуком валторны.

По итогам двух посещенных спектаклей было бы заманчиво придать впечатлениям соревновательный формат «опыт или молодость».

Ведь первый состав собрал более опытных артистов, второй — преимущественно «первогодков», только начавших выходить на минскую сцену. Но оперный театр — не ринг, и опыт тех, кто дарит нам искусство, правильнее не сталкивать, а складывать и умножать. Новый «Евгений Онегин» — красочный, динамичный, нетривиальный — обречен на успех у публики. Пусть спектакль станет украшением репертуара Белорусского Большого театра с участием опытных певцов и достойной учебной площадкой для новых исполнителей.



*Финал. Татьяна — Марта Данусевич, Онегин — Денис Янцевич.  
Фото — Татьяна БERVина*

### **Сведения об авторе**

Борисович Федор — независимый музыкальный обозреватель, автор популярных интернет-журналов об опере и классической музыке, создатель и главный редактор блога «Голос публики».

E-mail: [f.borisovich@mail.ru](mailto:f.borisovich@mail.ru)



Сергеева Н. А.

**ПОЛИНА ШАРОВАРОВА:  
«ГЛАВНОЕ ДЛЯ ПЕВЦА — БЫТЬ УСЛЫШАННЫМ»**

Sergeeva N. A.

**POLINA SHAROVAROVA:  
“THE MAIN THING FOR A SINGER IS TO BE HEARD”**

*В январе в Московском музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко прошел II Международный конкурс вокалистов и концертмейстеров Хиблы Герзмавы. Обладательницей гран-при престижного состязания стала солистка МАМТа меццо-сопрано Полина Шароварова. С победителем специально для «Журнала изящных искусств» побеседовала Наталья Сергеева.*

**НС: Что для вас значит победа на конкурсе Хиблы Герзмавы?**

**ПШ:** Это особенное событие для меня, потому что вокальных конкурсов сегодня действительно много, но престижные состязания, которые дают путевку в жизнь, можно пересчитать по пальцам. Я думаю,

что этот конкурс, хоть он и молодой, именно такой: уже сейчас его первые лауреаты и финалисты выступают как по России, так и по всему миру, а это, на мой взгляд, показатель успешности конкурса. Так что эта победа, надеюсь, и для меня открывает многие двери. Через некоторое время будет видно.

**НС:** А как именно эта победа может повлиять на вашу карьеру?

**ПШ:** Я думаю, что благодаря трансляции мои выступления увидели далеко за пределами моего родного театра. А для певца очень важно быть услышанным, особенно людьми, которые могут повлиять на его творческую жизнь. И невозможно угадать, когда это произойдет.

Конкурс дает именно эту возможность: все внимание приковано к выступающим, здесь можно запомниться, понравиться и впоследствии получать ангажементы как по своей стране, так и за границей. Хибла Леварсовна пригласила высокое международное жюри, куда входили представители разных театров и международные агенты. Пожалуй, только на конкурсах можно одновременно прослушаться в несколько театров и агентств. Это большая удача — быть участником такого крупного события. И мне особенно приятно, что многоуважаемое жюри отметило меня столь высокой наградой.

**НС:** Давайте вернемся к самым истокам. Почему и когда вы решили связать жизнь с музыкой?

**ПШ:** В гимназии № 19 в Омске, где я училась, была вокально-эстрадная группа. И я с первого класса там пела. Когда родители заметили, что мне очень нравится музыка, они решили, что мне стоит получить музыкальное образование: меня отдали в детскую школу искусств № 4.

Сначала я поступила на хоровое отделение, но вскоре появилась воз-

можность перевестись на вокальное. И через несколько лет, волею судьбы, я встретила своего педагога, Наталью Маратовну Сухотерину, у которой затем продолжала обучение в музыкальном училище и благодаря которой я поступила в Московскую консерваторию.

**НС:** А когда выбирали музыкальный вуз, рассматривали какие-то альтернативы или точно знали, что хотите учиться только в Московской консерватории?

**ПШ:** Вообще я всегда хотела переехать в мой любимый Петербург. Но ближе к окончанию училища поняла, что все-таки в Москве намного больше музыкальных вузов, надо попробовать поступать сюда. Помню, что я приезжала на день открытых дверей весной перед поступлением. Когда я шла по Большой Никитской и посмотрела на консерваторию, то подумала, да, я хочу здесь учиться. Так и сбылось. Я поступила в МГК имени Чайковского на бюджет с первого раза. Сейчас я понимаю, что это было одно из лучших моих решений. Я очень благодарна Alma mater за все, что было со мной за эти пять лет.

**НС:** Что для вас самое сложное и самое легкое в музыкальных курсах?

**ПШ:** Даже когда конкурс проходит на родной сцене, это все равно испытание твоей нервной системы, стойкости, технической подкованности. А в моем случае это еще и большая ответственность, ведь весь театр смотрит на меня. Поэтому

я думаю, что легкого в конкурсах ничего нет. Начиная с выбора программы (а это та еще головоломка) и заканчивая тем моментом, когда ты стоишь на сцене и борешься с волнением, доказываешь себе и всем, на что способна. А в зале никто не должен заметить, насколько тебе трудно, ведь ты даришь радость и исполняешь прекрасную музыку. И зрители, и жюри должны получить удовольствие от твоего исполнения. Так что, наверное, самое легкое — это выйти за наградой, когда уже все туры закончились и все переживания позади.

**НС: Как вы с этим стрессом справляетесь? Может, у вас есть какие-то «ритуалы» или способы настройки на то, чтобы выдать на сцене свой максимум?**

**ПШ:** Я обычно настраиваю себя на то, что хочу просто хорошо спеть, вдохновенно и с удовольствием. И стараюсь не думать о денежных премиях и месте, которое хотела бы занять. Если я хотя бы на секунду об этом задумаюсь, то сразу провал. Мне нужно качественно и интересно исполнить программу, а остальное уже не в моей власти, поэтому переживать об этом не стоит. Главное, чтобы получилось то, что я задумывала и так долго готовила.

Еще мне важно побыть в тишине в день выступления, и особенно перед выходом на сцену. Я стараюсь почти ни с кем не общаться, только по необходимости. В такие дни максимально ухожу в себя и расслабляюсь, только когда захожу за кулисы.

**НС: Как вы относитесь к критике? Помогает ли она артисту?**

**ПШ:** Мне рассказывали истории, что люди, благодаря критике, воодушевляются, подпитываются ею и со злостью идут на сцену и выдают свой максимум. Но я абсолютно не такой человек.

Поначалу критика в мой адрес давалась мне тяжело, но я уже научилась более равнодушно к ней относиться. Я понимаю, что, несмотря ни на что, иду своей дорогой. А еще важно помнить, что любая критика субъективна, и артист не может всем нравиться. Обязательно будут и ненавистники, и почитатели, и каждый имеет право на свое мнение. Поэтому самая ценная критика для меня только от педагогов, концертмейстеров и коучей, которые могут подсказать, в каком направлении мне двигаться, что изменить, чтобы стать лучше.

**НС: Как вы восстанавливаетесь после конкурсов и спектаклей? Как о себе заботитесь?**

**ПШ:** Пока что это не очень получается. У нас только закончились конкурсные испытания, гала-концерты, а впереди уже много другой работы, которая тоже требует внимания и голосовой нагрузки. Помогают хороший сон, молчание, прогулки, массаж, время в тишине и покое: чтение или просмотр фильма.

**НС: А что любите читать?**

**ПШ:** Наш художественный руководитель, главный режиссер Му-

зыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Александр Борисович Титель часто рекомендует много литературы для домашнего чтения, чтобы мы могли ею напитаться и лучше подготовиться к спектаклям.

Я до сих пор не все прочитала из его списка, но стремлюсь к этому. Это и проза, и поэзия, и пьесы. Сейчас я читаю Набокова, Островского, Пушкина. Когда готовилась к «Сказкам Гофмана» Жака Оффенбаха, погрузилась в фантастический мир Гофмана; когда учила партию Розины в опере «Севильский цирюльник», перечитывала трилогию Бомарше; а при подготовке к «Евгению Онегину» Чайковского вновь прикоснулась к роману Пушкина и познакомилась с комментариями к нему. И это минимум, который нужно освоить до выхода в партии, а затем все время дополнять и разукрашивать роль. А чтение как раз очень помогает в работе.

**НС: Готовясь к спектаклю, помимо чтения, вы наверняка слушаете какие-то аудиозаписи. На кого ориентируетесь?**

**ПШ:** Люблю записи певцов XX века. Я часто обращаюсь к записям Тересы Бергансы, у нее так много прекрасных альбомов, из которых нахожу для себя репертуар, учусь хорошему стилю. Я ее очень уважаю, и к тому же она мне близка по типу голоса. Нравятся записи Мерилин Хорн, Джульетты Симионато, Кристи Людвиг. А еще Джоан Сазерленд. Она фантастическая! Конечно, я слушаю и русских певиц. Мне ближе всего Ирина Архипова,

также я часто обращаюсь к записям Елены Образцовой, Надежды Обуховой. У каждой из них есть то, что мне очень нравится в их исполнении. Из современных певиц мне очень нравятся Элина Гаранча и Ольга Бородина. Я очень люблю их невероятной красоты тембры и восхищаюсь филигранной техникой. Мы живем в такое прекрасное время, когда можно сравнить множество разных интерпретаций, найти записи почти любого произведения.

**НС: Если бы сейчас у вас была возможность спеть в абсолютно любой постановке, в любом театре, с любым дирижером и любым режиссером, кого бы вы выбрали?**

**ПШ:** Из дирижеров, наверное, я бы хотела спеть с Клаудио Аббадо, Джеймсом Ливайном или Гербертом фон Караяном. Они гении! Счастье, когда в жизни встречаются такие дирижеры. А еще у меня есть давняя мечта поработать с Теодором Курентзисом. Надеюсь, когда-нибудь она все-таки осуществится.

**НС: А из режиссеров?**

**ПШ:** Из режиссеров прошлого я бы хотела поработать с Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко, Борисом Покровским, Андреем Тарковским. И, честно говоря, я бы поучаствовала в съемке фильмов-опер. Это совершенно необычный опыт, думаю. Мне нравится такой синтез искусств. Благодаря этому широкая аудитория смогла познакомиться с оперой, сидя дома в удобном кресле перед телевизором. Сейчас, воз-



можно, это уже не так актуально, потому что есть трансляции спектаклей из многих театров по всему миру.

**НС:** Что для вас важнее в исполнении: филигранная техника или эмоциональная выразительность? Как находите баланс между этими составляющими?

**ПШ:** И то и то очень важно. Но первоначально мне нужно быть уверенной в своих вокальных возможностях, что все сделано, все впето. Только потом я могу вдыхать в это жизнь, эмоции, разукрашивать эмоционально. И тогда может появиться что-то цельное. Но даже в этом случае часть умственных усилий на сцене все равно направлена на контроль техники. Я пока что не могу иначе, наверное, так проявляется мой перфекционизм. Но в спектаклях мне легче увлечься образом

и происходящем на сцене и не думать о вокале все время.

**НС:** А как вы считаете, какую роль здесь играет личность исполнителя? Нужно ли максимально эту личность отодвигать на второй план, чтобы лучше погрузиться в образ?

**ПШ:** Артист всегда через себя пропускает роль. И без сильного нутра, я думаю, невозможен выразительный персонаж. Например, когда я смотрю спектакли Хиблы Леварсовны, то всегда чувствую, как много внутренней работы проделано. Я вижу на сцене ее личность, сильную и яркую, которая создает этого персонажа, которому действительно веришь и сопереживаешь. Поэтому, полагаю, что одно от другого неотделимо.

Когда есть возможность посмотреть разные составы одного и того

же спектакля, видишь, насколько постановка меняется в зависимости от индивидуальностей артистов. И это прекрасно! Каждый вносит что-то свое.

Конечно, важно, чтобы какие-то личные штампы не затмевали создаваемый образ, чтобы зритель все-таки видел перевоплощение. Но я думаю, что такие ситуации встречаются только при поверхностном отношении к спектаклю, а у больших певцов такого почти никогда не бывает.

**НС: Можно ли для оперной певицы как-то измерить успех? Как понять, что солистка достигла высот в карьере?**

**ПШ:** Здесь много критериев. Главный, наверное, любовь зрителя, наличие своей публики и аудитории. Но и немаловажный — это работа с определенными режиссерами и дирижерами, в известных театрах, а также внушительный список исполненных заглавных партий.

**НС: Как вы относитесь к современным интерпретациям классических оперных произведений?**

**ПШ:** Думаю, должна быть золотая середина. Я видела постановки, которые вызывают у меня много вопросов к режиссерам, и главный — «зачем». Но их интересно один раз посмотреть для общего развития. «Бородатые» исторические спектакли должны существовать как дань традиции, но лично у меня они уже не вызывают восторга. Мне нравится что-то среднее между этими крайностями. Я люблю интересные

решения, исполненные со вкусом, когда привычная история звучит свежо и актуально нашему времени.

**НС: Можете привести пример?**

**ПШ:** «Хованщина», которая идет в нашем театре. Мне очень нравится этот спектакль, много раз его смотрела и каждый раз восхищаюсь. Мне кажется, что здесь есть тот самый баланс между сохранением важного, традиционного и новым режиссерским взглядом на оперу.

У нас очень хороший «Евгений Онегин». Он не в исторических декорациях и костюмах, но там есть аллюзии на то время. Это очень стильно!

**НС: В одном из интервью вы признались, что вам очень близок стиль belcanto. Чем он вас привлекает?**

**ПШ:** Да, это так. Я чувствую, что моему голосу это очень подходит. Петь belcanto, конечно, трудно, но это не те трудности, после которых нужно неделю молчать и приводить свой голос в порядок. Оставаясь в этом стиле, певец может долго и красиво петь. Так делали многие в XX веке. Даже в 80 лет артисты звучали свежо, потому что пели этот репертуар. Я тоже хочу в 80 лет звучать юно.

**НС: Пусть так и будет. А на ближайшее время есть профессиональные цели?**

**ПШ:** Я бы очень хотела спеть где-нибудь в Италии или побывать там. Член жюри конкурса Хосе Кура пожелал нам, участникам, по-

жить хотя бы месяц в Италии, почувствовать эту атмосферу, поесть пасты, пиццы. Я бы очень этого хотела! Мечтаю, чтобы новые партии belcanto появились в моем репертуаре по соседству с Адальджизой в «Норме» или Розиной в «Севильском цирюльнике». Может быть, Золушка или что-то другое.

**НС:** В профессиональном обществе часто спорят, нужно ли в оперные театры и на концерты классической музыки привлекать молодую аудиторию. Что вы думаете по этому поводу?

**ПШ:** Думаю, молодежь не придет, если ее не привести. Нужно с детства прививать любовь к музыке. Сейчас есть много детских программ в филармониях и театрах. И если старшее поколение — родители, бабушки, дедушки — не привлекают молодых, то огромный культурный пласт просто пройдет мимо детей.

**НС:** То есть это задача именно семьи, да?

**ПШ:** Многое идет из семьи, и я считаю, что культурное воспитание должно начинаться именно там. Музыкальная школа может привить любовь, а может и отвращение. Очень многое зависит от того, какие педагоги встречаются. Эт, как в общеобразовательной школе с математикой или литературой, многим знакомо. С музыкой тоже так. Поэтому вся надежда на семью.

**НС:** Какой бы главный совет вы дали юным коллегам?

**ПШ:** Не останавливаться никогда, даже если думаешь, что все плохо, и ты ничего не можешь. Всегда идти вперед и пробовать. Искать. Искать себя, искать людей, которые помогут расправить крылья и не будут их подрезать, искать союзников, наставников. Знать, что есть и падения, и взлеты. Важно, чтобы это осознание было в голове, чтобы были люди, которые поддержат и скажут, что, если сегодня что-то не получилось, то завтра мы попробуем по-другому, и все обязательно получится.

### **Сведения об авторе**

Сергеева Наталия Александровна — музыкальный журналист, обозреватель, ведущая радиопрограмм на радио «Орфей».

E-mail: abc.artistica@gmail.com

## ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

Ласкин А. С.

**В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО — ДРАМАТУРГ:  
К ИСТОРИИ ПЬЕС «ЦЕНА ЖИЗНИ» И «В МЕЧТАХ»**

Laskin A. S.

**V. I. NEMIROVICH-DANCHENKO THE PLAYWRIGHT:  
TO THE HISTORY OF THE PLAYS “THE PRICE OF LIFE”  
AND “IN DREAMS”**

*В рамках проекта «Забытые пьесы», реализуемого санкт-петербургским издательством «Планета музыки», в 2025 году планируется ряд изданий, посвященных серии некогда популярных пьес, но сейчас редко или вовсе не входящих в репертуар отечественных театров. Вновь привлечь внимание к несправедливо вычеркнутым произведениям, возобновить интерес и в глазах профессионалов, и театральных любителей призваны данные очерки. В простой, лаконичной форме автор делится рассказами о драматургах, режиссерах — К. С. Станиславском, В. И. Немировиче-Данченко, В. Э. Мейерхольде, Е. Б. Вахтангове и др. — как в конкретные моменты их биографий, так и в контексте их судеб.*

*Данная статья посвящена судьбе одного из самых знаменитых русских режиссеров — Владимира Ивановича Немировича-Данченко, который начал свою жизнь в театре как драматург. Автор рассказывает о разных событиях его писательской деятельности — о его пьесах «Цена жизни» и «В мечтах» и истории их первых воплощений на сцене.*

Свою жизнь в искусстве В. И. Немирович-Данченко (1855–1943) начинал как драматург. Если К. С. Алексеев-Станиславский до Художественного театра был подающим надежды актером-любителем, то Немирович уже приобрел твердое положение. На премьерах спектаклей по своим пьесам он не раз выходил на аплодисменты вместе с великими М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой.

Казалось бы, его судьба определена. К сорока годам он — состо-

явшийся драматург, приятель, или, по крайней мере, хороший знакомый всей театральной Москвы. Тем удивительней, что он решает посвятить себя профессии, которой пока не существует. Единственными ее представителями являются Станиславский и он сам.

Один умный человек говорил, что успех надо развивать в том направлении, на которое он указывает. Этому способствовали как деятельность драматурга, так и семейные связи. Сестры жены Владимира



*Н. Ф. Сазонов — Данила  
Демурин. «Цена жизни»  
В. И. Немировича-  
Данченко. 1897*



*М. Г. Савина — Анна  
Демурина. «Цена жизни»  
В. И. Немировича-  
Данченко. 1897*



*Сцена из спектакля  
«Цена жизни»  
В. И. Немировича-  
Данченко. 1897*

Ивановича Екатерины Николаевны вышли замуж за известных актеров — Лидия за А. И. Сумбатов-Южина, а Мария за А. П. Ленского.

Легко представить, как бы складывалась судьба Немировича, не пожелай он стать режиссером. Все бы так и продолжалось — благо театру всегда нужны новые пьесы, а актерам — новые роли. Как сказал его товарищ Антон Чехов: «Если хотите заработать — пишите пьесы». Вот он бы писал — и зарабатывал.

Ни одно произведение Владимира Ивановича не залегло в письменный стол. Чем-чем, а чувством сцены будущий театральный реформатор обладал. Актеры с удовольствием в них играли: тут были выразительные характеры, острые и необычные сюжеты, которые стремительно двигались от завязки к развязке.

Можно вспомнить, что премьер Малого театра А. П. Ленский хвалил Чехова за прозу, но не советовал

писать для сцены. Ничего такого своему родственнику Немировичу он не говорил. Был неизменно ему благодарен за драматургический материал.

Кто-то новаторами рождается, а кто-то становится. Немирович начинал с пьес, которые в его эпоху получили название «хорошо сделанных». Еще их именуют «самоигральными» — в них было все то, что без помощи режиссера могло обеспечить успех.

Владимир Иванович не только помог раскрыться актерам, исполнившим его пьесы, но сыграл немалую роль во внесценической истории театра. Речь, прежде всего, о двух эпизодах — в первом случае драматург и будущий режиссер одержал моральную победу, а во втором проиграл.

В 1896 году Немирович-Данченко с «Ценой жизни» и Чехов с «Чайкой» участвовали в конкурсе на получение Грибоедовской премии. Первая

премия досталась Немировичу. Как видно, судьи (так назывались члены комиссии) решили, что странно награждать произведение, недавно провалившееся в Александрино.

Немирович смотрел дальше и глубже. Ему было ясно, что неуспех «Чайки» временный, и пьесу ждет долгая слава. Поэтому он от премии отказался. Скорее всего, это единственный случай, когда награжденный добровольно уступает место сопернику.

Значит, Немирович знал, что будущее за Чеховым. Вряд ли без этой уверенности можно было бы создать Художественный театр. С тех пор он своей позиции не изменял. Однажды в разговоре высказался в том смысле, что «Чехов — это талантливый я».

Эта фраза свидетельствует не только о его адекватности, но о том, к чему он стремился. Тут слышится что-то вроде: чтобы осуществить себя, каждому, в том числе и ему самому, следует хотя бы отчасти стать Чеховым.

Это тем более важно, что в своих пьесах Немирович Чеховым не был. То, что у того скрыто в подтексте, у него выходит наружу. Правда, выстрел — главное событие «Цены жизни» — происходит за сценой. Автора интересует не фигура самоубийцы, а собственно цена жизни — отношение разных людей к смерти близкого человека.

Умение Немировича держать напряжение, а в конце порадовать позитивным итогом в полной мере видно в этой пьесе. В прощальном письме самоубийца прославляет смерть, а в финале утверждает жизнь. «О какой смерти вы можете

говорить... — спрашивает герой, — когда перед нами вот — целое потомство? Вам радоваться».

Как видите, в своей драматургии Немирович не усложняет, а упрощает. Зато в выборе репертуара для МХТ Владимир Иванович был максимально строг. Он не раз говорил (в частности, в письме Чехову), что они создают «театр с образцовым репертуаром».

Декларируемый принцип нарушил сам Владимир Иванович. Случилось это по совету Саввы Морозова, в 1901 году вошедшего в руководство МХТ. Вообще-то заведующему финансовой частью не следует вмешиваться в дела художников, но он был их старым знакомым. К тому же больно лестной для Немировича была идея. Савва Тимофеевич предложил поставить его пьесу «В мечтах».

Наверное, Немирович хотел, чтобы его поставили в родном театре, но как воспользоваться служебным положением? Так что Морозов ему очень помог. Они не были близкими друзьями, и его не упрекнешь в желании поглотить приятелю.

Устоять перед таким соблазном было сложно — и Владимир Иванович не устоял. Тем более, что все складывалось очень удачно. Савва Тимофеевич не только продвигал пьесу, но помог материально. Сказал, что не намерен жалеть денег на постановку.

Так Немирович возвращал себе прежние позиции. Недавно став режиссером, он опять был драматургом. Мог спокойно ждать момента, когда он будет выходить на поклонны, а потом принимать поздравления и выслушивать комплименты.



*М. Ф. Андреева  
в роли Веры Кирилловны  
в спектакле «В мечтах». 1901*



*О. Л. Книппер-Чехова  
в роли т-те Широковой  
в спектакле «В мечтах». 1901*

Если постановка «В мечтах» К. С. Станиславским и А. А. Саниным вошла в историю театра, то как первый компромисс Художественного театра. В этом смысле день премьеры 21 декабря 1901 года имеет поистине переломное значение.

Вместо чеховских учителей и телеграфистов на сцену пришли другие герои. Главным событием пьесы стал юбилей актрисы, но это был не рядовой день рождения, как в «Трех сестрах», а важное светское мероприятие. Первое действие происходит на фоне букетов и корзин с цветами, а третье в ресторане. Тут если и поговоришь, то вперемежку с пением «Славы!» и произнесением тостов.

Чеховские спектакли МХТ поражали своей узнаваемостью. Хотя

среди героев были писатели и артисты, но зрители видели в них себя. Ничего такого пьеса Немировича не предполагала. Действие на сцене мало напоминало обычную жизнь. Обстановка, фраки и пышные платья свидетельствовали об особом статусе хозяйки и ее гостей.

В «Чайке» или «Трех сестрах» зрителей вроде как приглашали в усадьбу Сорина или дом Прозоровых, а тут допускали к жизни творческой элиты. Позволяли узнать о том, какие настоящие и выдуманные проблемы ее волнуют.

Вновь повторим: пьеса была хорошо сделанная и вполне соответствовала репертуару любого другого театра. Хоть Малого, хоть Суворинского, хоть Корша. Театр, дороживший своей отдельностью, становил-

ся похож на другие коллективы. Он был не хуже, но и не лучше, чем они.

На премьере громко шикали. Дальше все происходило так, как это бывает в любых, даже самых лучших театрах. До Немировича дошли слухи, что скандал спровоцировали В. Э. Мейерхольд и А. А. Санин. В свою очередь Мейерхольд и Санин решили, что их невключенные в число пайщиков МХТ связано с обидой Немировича.

Кстати, Санин был не только одним из режиссеров спектакля, но играл в нем одну из главных ролей. Следовательно, недовольные находились не только в зале, но среди участников. Последовавший затем его уход вместе с Мейерхольдом это подозрение подтверждал.

Театральные люди часто суеверны. Может, потому «В мечтах» в отличие от других пьес Немировича не имела сценической судьбы?

В МХТ она прошла только 38 раз и больше нигде не ставилась. Уж очень помнился первый неудачный опыт.

Вряд ли Немирович долго страивался. Ведь с 1898 года у него и Станиславского началась другая жизнь. Если Константин Сергеевич продолжал делать то же, что в любительском «Обществе литературы и искусства», то Владимир Иванович по сути начинал заново.

Поначалу создатели Художественного театра не рвали с прошлым, а вроде как умножали усилия. Владимир Иванович соединял режиссуру с драматургией, а Константин Сергеевич с актерским творчеством. Такая двойная жизнь у Станиславского затянулась до двадцать восьмого года, а Немирович поступил решительней — после «В мечтах» он пьес не писал.

### **Сведения об авторе:**

Ласкин Александр Семенович — доктор культурологии, историк, искусствовед, профессор Российского государственного института сценических искусств, член Союза писателей Санкт-Петербурга.

E-mail: [a\\_laskin@mail.ru](mailto:a_laskin@mail.ru)

Ласкин А. С.

**ДВА РЕЖИССЕРСКИХ ОПЫТА В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА:  
О ПРЕМЬЕРАХ ПЬЕС П. КАЛЬДЕРОНА «ПОКЛОНЕНИЕ КРЕСТУ»,  
«СТОЙКИЙ ПРИНЦ»**

Laskin A. S.

**TWO DIRECTORIAL EXPERIENCES OF V. E. MEYERHOLD:  
ABOUT THE PREMIERES OF P. CALDERON'S PLAYS  
“ADORATION OF THE CROSS”, “THE STEADFAST PRINCE”**

*В рамках проекта «Забытые пьесы», реализуемого Санкт-Петербургским издательством «Планета музыки», в 2025 году планируется ряд изданий, посвященных серии некогда популярных пьес, но сейчас редко или вовсе не входящих в репертуар отечественных театров. Вновь привлечь внимание к несправедливо вычеркнутым произведениям, возобновить интерес и в глазах профессионалов, и театральных любителей призваны данные очерки. В простой, лаконичной форме автор делится рассказами о драматургах, режиссерах — К. С. Станиславском, В. И. Немировиче-Данченко, В. Э. Мейерхольде, Е. Б. Вахтангове и др. — как в конкретные моменты их биографий, так и в контексте их судеб.*

*Данная статья раскрывает историю двух постановок пьес испанского драматурга Педро Кальдерона «Поклонение кресту» и «Стойкий принц», осуществленных Всеволодом Мейерхольдом.*

Как известно, Серебряный век грезил «жизнетворчеством», мечтал о гармоническом союзе жизни и искусства. Если литераторы об этом больше говорили, то В. Э. Мейерхольд (1874–1940) попытался синтез осуществить. Он буквально соединил театр с жизнью. Произошло это в знаменитой башне поэта Вячеслава Иванова на углу петербургских Таврической и Тверской улиц.

Надо сказать, такое решение напрашивалось. Иногда у Ивановых собиралось до семидесяти человек гостей. Одни активно участвовали, а другие были зрителями. Так что и в этом смысле эти вечера представляли что-то вроде спектакля.

Что и говорить, было что послушать и на что посмотреть! Блок полночи читал стихи, гости часто

возлежали на коврах в хитонах, предпочтение отдавалось не электрическому освещению, а колеблющемуся огню свечей.

Перевоплощения и переодевания культивировались. Благо в доме был сундук с кусками разноцветной материи. Из нее делались тоги и чалмы. Все это подготавливало настоящий театр и настоящий спектакль.

Именно этим занялся В. Э. Мейерхольд. 19 апреля 1910 года состоялась премьера пьесы «Поклонение кресту» испанского драматурга П. Кальдерона (1600–1681).

Испания в этом спектакле была ненастоящая, созданная на живую нитку из того, что оказалось под руками. Ставшую сценой часть комнаты отделяли свернутые ковры. Ко-



*Постановка Мейерхольдом на «Башне» Вячеслава Иванова  
спектакля по пьесе Кальдерона «Поклонение кресту».  
19 апреля 1910 года. В. Э. Мейерхольд — справа*

стюмы сделали из того, что нашли в сундуке. Если бы, к примеру, отмечали Новый год, вряд ли придумали что-то более затейливое.

Надо ли удивляться, что арапчатами, выполнявшими обязанности «слуг просцениума», были вымазанные сажей дети швейцара? Столь же естественно то, что другими исполнителями стали гости дома. Словом, иллюзия если и создавалась, то сразу разрушалась.

Самая большая смелость — даже дерзость! — заключалась в отсутствии «четвертой стены». Прежде граница считалась непреодолимой, а тут ее просто не было. Это становилось очевидно тогда, когда поэт Вла-

димир Пяст, игравший разбойника Риккардо, неожиданно появлялся среди публики.

Словом, действие не хотело быть похожим на жизнь. Риккардо пересекал зал, доходил до того места, где шло основное действие, и передавал лестницу разбойнику Эусебио. Его играла Вера Шварсалон — дочь первой супруги Иванова и его будущая жена. Эти обстоятельства вместе с узнаваемыми внешностью и манерами тоже входили в постановку.

Каждый художник живет по своей логике, но все вместе они образуют одну картину. Существует связь между интересом к Анри Руссо в конце девятисотых годов, откры-

тием Пиросмани в начале десятых — и спектаклем Мейерхольда. Приемы режиссера удивляли наивностью: «если надо прятаться, — писал критик, — прячутся за занавес; если надо засыпать травой или ветками — попросту натягивают ковер...; если надо спешно уйти — не стесняются сойти в зрительный зал».

Простота — совсем не однозначность. Тут был двойной и даже тройной смысл. Во-первых, подчеркивалось, что это театр. Во-вторых, что это квартира Вячеслава Иванова. Если бы в этот вечер не показывали спектакль, участники были бы те же. Сидя за столом или лежа на коврах, они бы проводили время в разговорах.

Может, потому Мейерхольд выбрал забытое, давно не доставаемое с книжной полки произведение? В нем его привлекла не испанская экзотика, а очень важная для гостей «башни» тема родства по духу. Ведь именно в этом был смысл организованного Ивановым сообщества.

Пьеса рассказывала о препятствиях, которые мешали брату узнать сестру, а сестре брата. Юлия уходит в монастырь, а затем странствует по стране. Эусебио становится главарем шайки. Сложно понять, куда ведут эти повороты в разные стороны, но в финале все проясняется. Сюжет приводит к кресту, рядом с которым когда-то нашли брата, а теперь ему предстояло умереть.

Так возникает то самое, в чем Набоков увидел «тайный узор в явной судьбе». Если бы жизнь Эусебио не заканчивалась, как бы он получил отпущение грехов? Да и Юлия, одновременно нашедшая и потеряв-

шая близкого человека, не обрела бы спокойствия в молитве.

Союз барочной пьесы с наивным искусством (в начале века этих мастеров называли «художниками святого сердца») оказался удачным. Спектакль продемонстрировал свободу от быта. Тут существовала логика более высокого порядка — та, из которой создается искусство и творятся театральные чудеса.

Почему Мейерхольду не понадобились профессионалы? Даже в суфлеры определили критика и сотрудника «Аполлона». Как видно, в этом и был замысел режиссера. Сквозь пеструю ткань спектакля (ткани из сундука тут имели значение) просвечивал важный для участников смысл. Он говорил о том, что жизнетворчество возможно. Если не в реальности, то хотя бы в искусстве.

«Поклонение кресту» разбудило в Мейерхольде интерес к самому значительному драматургу семнадцатого века. 23 апреля 1915 года, почти день в день с премьерой первого спектакля, на сцене Александринского театра показали «Стойкого принца».

Понятно, что обстоятельства спектакля были другие. Прежде это была квартира знаменитого поэта, а сейчас один из самых красивых театров мира.

Да, местом действия стал театр, все красно-золотое пространство сцены и зала. Ирония присутствовала, но наивности не было совсем. Ведь пьеса разыгрывалась не петербургской богемой, а знаменитыми мастерами императорской сцены.

Связь между спектаклями по Кальдерону подчеркивалась тем,

что главные мужские роли играли женщины — в первом В. Шварсалон, а во втором Н. Ковалевская. Видно, режиссеру требовалась не брутальность, а нежность и лиричность. То, что мужчины не могут сыграть, а женщинам дано от природы.



*Н. Г. Коваленская в роли принца Фернандо. Петроград, Александринский театр. 1915*

Условность была и в пластике актеров — одни двигались медленно и осторожно, а другие решительно и грозно. Смысла в этом контрасте было не меньше, чем, в диалогах. Так режиссер утверждал права театра, который наравне с пьесой говорит свое.

Еще не скоро Пастернак напишет о Мейерхольде: «вы всего себя стер-

ли для грима», но в спектакле это присутствовало. Можно увидеть это и в «Поклонении кресту». Тут прививка театра была еще наглядней, чем в Александринке. Уж очень удивительным казалось превращение квартиры в сцену и зал.

Для хозяев и гостей «башни» спектакль по Кальдерону стал событием. Поэтому никакое преувеличение не воспринималось как чрезмерное. В стихотворении 1910 года Вячеслав Иванов сравнил Мейерхольда со строителем Петербурга. Ведь они оба — что царь, что режиссер — объединили вокруг своей идеи самых разных людей.

Короткий портрет вместил в себя не только прошлые впечатления Иванова, но и будущее, уже живописные изображения Мастера. Борис Григорьев в шестнадцатом и Головин в семнадцатом году нарицали режиссера двуликим. Впрочем, каким еще может быть человек театра? Ведь он, как мы убедились на примере двух испанских спектаклей, существует в двух ипостасях — в пространстве жизни и пространстве игры.

Мейерхольд, кляня, моля,  
Прядал, лют, как Петр Великий  
При оснастке корабля,  
Вездесущий, многоликий!..

### Сведения об авторе:

Ласкин Александр Семенович — доктор культурологии, историк, искусствовед, профессор Российского государственного института сценических искусств, член Союза писателей Санкт-Петербурга.

E-mail: a\_laskin@mail.ru

---

## ИНТЕРВЬЮ

---

Тюльпанов В. А., Гаудасинская И. К.

### АНТОН ТАНОНОВ: СЕГОДНЯ ИЗ ПОТОКА ЛЮДЕЙ НА УЛИЦЕ ТРЕТЬ НАЗОВЕТ СЕБЯ КОМПОЗИТОРОМ

**Аннотация.** В интервью с композитором, директором Санкт-Петербургского филиала Союза композиторов России, доцентом и заведующим кафедрой специальной композиции и импровизации Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Антоном Валерьевичем Таноновым поднимаются такие вопросы, как роль профессии композитора в современном мире, поиски и применение новых технологий в композиции, sound-дизайн, о навыках и умениях композитора в нынешних реалиях, студентах консерватории, а также о проектах Союза композиторов Санкт-Петербурга.

**Ключевые слова:** Антон Танонов, композитор, современная музыка, музыка XXI века, современные композиторские технологии.

Tyulpanov V. A., Gaudasinskaya I. K.

### ANTON TANONOV: TODAY, OUT OF THE STREAM OF PEOPLE ON THE STREET, A THIRD WILL CALL THEMSELVES A COMPOSERS

**Abstract.** In the following interview with the composer, director of the St. Petersburg section of the Union of Composers' union of Russia, associate professor and head of the Department of specialized composition and improvisation of the St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory Anton Valerievich Tanonov, such issues as the role of the profession of a composer in the modern world, the search for and application of new techniques and technologies in composition, the phenomenon of sound design, the skills and abilities of a composer in present-day realities, the students at the conservatory, as well as the projects of the St. Petersburg Composers' Union are discussed. **Keywords:** Anton Tanonov, composer, contemporary music, music of the 21st century, modern composition technologies.

*В рамках цикла радиопередач «Онегин», выходящего на Радио России, 30 января 2025 года состоялась встреча с Антоном Валерьевичем Таноновым — композитором, директором Санкт-Петербургского филиала Союза композиторов России, доцентом и заведующим кафедрой специальной композиции и импровизации Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. О профессии композитора, современных технологиях, музыкальном*

*образовании, студентах консерватории и деятельности Союза композиторов Санкт-Петербурга с Антоном Таноновым беседовали Владимир Тюльпанов и Ирина Гаудасинская.*

**ВТ:** Антон мы знаем, что Вы начали заниматься музыкой в 5–6 лет, «виноваты» в этом, как часто бывает, наверное, родители, но почему и когда Вы решили сочинять музыку?

**АТ:** «Виноваты», конечно, родители, они даже имя мне дали созвучное фамилии — Антон Танонов — здесь конфигурации сочинять не надо, тема уже написана. Родился я 9 мая, что во многом определило мой жизненный посыл и жизненный тонус. Сочиняя музыку с пяти лет, получаешь определенную уверенность. Это связано и с тем, что у тебя уже есть накопленный опыт, и с тем, что у тебя уже другое, не такое болезненное восприятие критики. А критикуют с самого детства, сначала это делают близкие люди, разумеется, по-доброму, затем учителя, а потом ты понимаешь, что творчество существует в параллельной вселенной, оно не подвержено никакой критике. Если ты пишешь искренне, пытаешься разговаривать со слушателем понятным ему языком, то и критика не страшна, главное только творчество. Самое большое достоинство настоящего композитора в том, что он уже давным-давно изобрел машину времени и все этапы его жизни сопряжены с какими-то произведениями. Помню, одну тему написал в десятилетке при Санкт-Петербургской консерватории, а потом она стала одной из тем мюзикла «Демон Онегина».

**ИГ:** Прежде чем задать следующий вопрос, я расскажу небольшую историю. Во время обучения, кстати, в той же десятилетке нам дали задание написать произведение, кажется, в простой сонатной форме. Меня, девяти-десятилетнюю девочку, очень вдохновило это задание. За критикой я, естественно, обратилась к самым близким. Моя мама, будучи профессиональной пианисткой, посмотрела ноты и сказала: «Я это сыграть смогу, потратив полдня на разбор, но ни один нормальный пианист точно не согласится даже при всей любви к тебе». После этого я задумалась, а где та золотая середина между «тонишкой-субдоминантой-доминантой-тонишкой» и, пусть даже очень искренним, переусложнением?

**АТ:** У меня был замечательный учитель — Сергей Михайлович Слонимский. Он часто, когда уже несколько раз объяснил что-то студенту, а тот не понимал, играл до мажорный аккорд, держа его на педали, а потом резко — по всему роялю, чуть ли не локтем, самые разные звуки. После чего спрашивал: как Вы думаете, что это такое?.. Не было печали — черти накачали. Подобное искусственное усложнение — очень часто один из этапов становления автора. Единственное преодоление этого — писать музыку эмоциональным языком, доступным широкой аудитории. Композитор должен чувствовать вибрации

и постоянно искать, но искусственно не усложнять, у нас и так жизнь сложная.

**ВТ:** Антон, какие популярные жанры классической музыки, с которых можно было бы начать знакомство с ней, Вы бы выделили?

**АТ:** Это самый сложный и самый важный вопрос. Человека, который может оценить живопись или симфонию Малера, нужно воспитывать. Это сродни аристократическому вкусу. Без определенных усилий и наставничества не обойтись. Раньше музыкальные школы в первую очередь выпускали профессиональных слушателей, которые несмотря на то, что кто-то в будущем стал учителем, кто-то бизнесменом, кто-то ученым и т.д., и сейчас посещают филармонию. Они любят приходить в этот храм музыки и наслаждаться настоящим искусством.

Знакомство можно начать с переходных жанров. Так, «Богемская рапсодия» группы Queen является ярким примером полистилистики. С одной стороны, это комическая опера, с другой — рок, арт-рок, хард-рок, при этом у Меркьюри все нанизано на великолепный мелодический дар — тема за темой. Еще мало кто перевел с английского языка текст этой композиции, а в нем тоже несколько слоев. С помощью подобной музыки хорошо входить в классику, потому что, во-первых, мы слышим и звучание оркестра (у самого Меркьюри присутствуют и оркестровые переключки, как в итальянской опере, и есть интересные тембры, например, там-там), во-вторых, это более доступно.

Не будем забывать и про советские песни. Только что я закончил серию оркестровок для проекта к 100-летию Вениамина Баснера в Большом зале филармонии. Когда слушаешь его музыку, то просто хватаешься за голову, какой у него был мелодический дар. А Матусовский какие тексты писал! «С чего начинается Родина? С картинки в твоем букваре». Сейчас найти такую строчку лично я не могу. Но мало найти текстовую идею, так ее еще надо мелодически заострить. И конечно, молодых ребят надо ориентировать сразу в нескольких направлениях, Меркьюри — хорошо, это продукт одной культуры, но у нас есть и свои замечательные традиции.

**ВТ:** Антон, а слушаете ли Вы сегодняшнюю эстраду?

**АТ:** Слушаю, и зарубежные чарты, и отечественные. Есть очень талантливые ребята. Но русская эстрада вторична. Не с точки зрения смыслов, потому что тексты последние 3–5 лет очень здорово трансформируются в сторону плюса, что не может не радовать, а в области аранжировки — здесь мы всегда отстаем на несколько лет. Это связано с тем, что нет соответствующих российских программ для редактирования музыки, нет ни одного секвенсора, ни одного профессионального прибора. Отставание нужно сокращать.

**ИГ:** Насколько технический прогресс помогает или усложняет сейчас работу композитора?

**АТ:** Начинать я писал карандашом. Но технологии наступали

очень быстро, и на старших курсах у нас уже появились две программы для набора нот — Finale<sup>1</sup> и Sibelius. Когда я освоил вторую профессию звукорежиссера и sound-продюсера, то познакомился с программами-секвенсорами. В них действительно присутствует настоящая свобода — можно создавать все что угодно — аудио, видео, совмещать их с миди и много чего еще.

Кстати сказать, сейчас есть проекты, которые существуют только внутри компьютера. Например, у знаменитого композитора Ханса Циммера («Дюна», «Гладиатор», «Начало») часто музыкальный эскиз идет уже под кадр. Эти эскизы — основа современного композиторского творчества. Можно работать и с искусственным интеллектом. Сочиняет он пока плохо, но вот звукорежиссерские функции выполняет великолепно — микс, мастеринг, эквалаизация и др.

Да, компьютерные технологии сокращают время работы. Вдохновение — его не удержать, и тут софт позволяет творить чудеса. Но я — человек, который любит винтаж, сесть с утра за чашкой чая и ручкой что-то написать, для меня это бесценно.

**ВТ:** Можно ли как-то совместить современные технологии и обучение? Например, учить ребенка азам композиции с их помощью.

**АТ:** Да, такие программы существуют. Другое дело, что выработанной системы, встроенной в начальное музыкальное образование, пока нет. Но в некоторых музыкальных

школах есть курсы игры, например, на синтезаторе. Если мы говорим о компьютерных программах, то существует FL Studio (ранее — FruityLoops), содержащая множество звуковых и ритмических заготовок, которые ребенок или любой начинающий может как из кубиков собрать в композицию. Так детей можно научить комбинировать музыкальные идеи, а потом уже формировать собственные.

**ИГ:** Есть расхожая фраза «Воруй как художник». Зачастую режиссер музыкального театра, создавая определенный кадр, делает оммаж кадру другого режиссера. И так устроено в нашей индустрии, что буквально на следующий день его могут за это распять, конечно, если это не отсылка к Бергману или Тарковскому, что не менее удивительно. Мне же как режиссеру нравится отсылаться к картинам (меня так учили), такой подход уже считается привилегированным. Но я не вижу разницы. Где грань между знакомством нового поколения с творчеством, стилистикой прошлых эпох и художников и тем, чтобы не сделать свое творчество вторичным?

**АТ:** Вы затронули большой вопрос. Современное творчество невозможно без искусства цитаты. Оммажи — это целое направление и в музыке, и в промышленном дизайне и т.д. Однако у людей искусства изначально так построена матрица мышления, что они не могут идти по чужой канве. Однако путь совершенствования — это сначала повтор. Борис Иванович Тищенко, уче-

<sup>1</sup> С 2024 закрыта и не поддерживается (прим. редактора).

ник Шостаковича, говорил: сначала я обезьянничал. В консерватории у нас есть курс стилизации, где надо стилизовать произведение под Мусоргского, Бородина и т.д. Потом, конечно, в творчестве надо обо всем этом забыть и писать свое. Весь мир вокруг организовать невозможно, но вполне реально привести в порядок то, что находится вокруг тебя. Как говорил мой коллега, санкт-петербургский композитор Леонид Резетдинов, для художника цитата опасна тем, что она может стать самым ярким моментом произведения.

**ВТ:** В одном из интервью Вы сказали, что интересуетесь модой, дизайнерским искусством и считаете, что композиция и дизайн, например, одежды имеют много общего. Расскажите об этом.

**АТ:** Я просто стал находить общие закономерности между фактурой, выделкой музыкальной ткани, когда вы ее оркеструете, и дизайном одежды, тканями и т.д. Современный композитор может, не используя ни одной музыкальной темы, создать музыкальное полотно. Мы сегодня говорили о Хансе Циммере, у него есть великолепные треки к «Интерстеллару» или «Дюне» без тем. Он использует так называемый Vocal Chop — вокальный сэмпл, вокальную интонацию, которая задает характер. В фактуре ткани и в фактуре музыкального произведения есть много общего, поэтому я увлекся этой темой, а тяжелый люкс интереснее всего изучать.

**ВТ:** Антон, к Вам приходят юные дарования начать свой творческий

путь. Кто эти ребята? К чему они идут и что для них является композиторской высотой? Что в Вашей профессии определяет талант?

**АТ:** Ответ на последний вопрос сформулирован уже давно: умение написать оригинальную мелодию = таланту у композитора. Это было во все времена. Все мы знаем гениального композитора Джорджа Гершвина, да, он не умел оркестровать, но разве мы поспорим с тем, что он был гениальным композитором?

Кто те ребята, которые приходят в консерваторию? Это, конечно, романтики, я бы даже сказал, романтики-самураи. Понимая хоть чуть-чуть, как устроена жизнь композитора сегодня, насколько это сложная профессия, прийти отдать пять лет учебы, полжизни прежде, чем тебя начнут признавать, узнавать и с тобой начнут считаться — надо быть очень смелым человеком и любить свое дело. И такие ребята есть. Приходят почти готовые композиторы, в таком случае главная задача педагога — не расплескать, донести до пятого курса этот талант, только чуть-чуть его направить. Но приходят и с очень ограниченным багажом, наслушавшись киномузыки, где в саундтреках звучит симфонический оркестр, думают, что в консерватории научат их писать именно такую музыку. Более того, могу сказать, что сегодня из потока людей на улице треть назовет себя композитором. В своем сообществе мы любим называть их «авторами мелодической идеи». Да, у нас есть курс киномузыки и практика с кинорежиссерами. Но у нас акцент на другом — мы готовим

самостоятельных композиторов, которые пишут самодостаточные произведения от прелюдии до симфонии, оперы и балета. Пройти этот путь в пять лет — каждый раз приключение, никогда не знаешь, кто на каком курсе выстрелит, а кто, наоборот, свернется.

**ИГ:** Музыкальная история нашей страны действительно насыщенная, богатейшая, разнонаправленная. Если бы Вас попросили в 5–10 предложениях сформулировать тот путь, который мы прошли, проходим и будем проходить в плане композиторского творчества, что Вы ответили?

**АТ:** Русская композиторская школа — величайшая в мире. Она зародилась задолго до Глинки, но он тот стихийный гений, который сумел синтезировать европейское музыкальное искусство и русский мелос, русскую интонацию. Чайковский, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, в XX веке — Прокофьев, Шостакович, Стравинский, поколение уже наших учителей — Слонимский, Тищенко, Петров, Гаврилин, Фалик, Кнайфель, XXI век и поколение моих сверстников — это величайшая традиция. И наша задача сегодня — выстроить твердую стратегию развития, которая, по моему мнению, должна опираться с одной стороны на сохранение традиций (как однажды сформулировал Малер: «Традиция — это передача Огня, а не поклонение пеплу»), а с другой — на инновации. И для нас сейчас крайне важно технологическую составляющую при под-

держке государства дотянуть до творческого потенциала сегодня живущих российских композиторов.

**ВТ:** Вы руководите Союзом композиторов Санкт-Петербурга. Расскажите об этой организации, чем она живет, какие есть новые проекты?

**АТ:** Организация возникла в 1932 году, руководили ей такие личности, как Дмитрий Шостакович, Исаак Дунаевский, Василий Соловьёв-Седой, Андрей Петров. Она имеет свои традиции, которые мы, конечно, стараемся сохранять и приумножать. В прошлом году после долгого перерыва мы возродили фестиваль «Ленинградская музыкальная весна». Моя задача как продюсера была перезагрузить фестиваль, мы справились. Сейчас набирают обороты «Петербургские дожди» — самый романтичный фестиваль современной музыки. Параллельно проходит проект Питчинг-оперы, в рамках которого на сцене Союза композиторов прозвучали три оперы молодых композиторов в постановках молодых режиссеров. Такого не было никогда. Кроме того, у нас есть совместные проекты с балетмейстерами, отдельно работает студия звукозаписи и электронная студия Союза композиторов. Мы делаем концерты электронной музыки. Поэтому сегодня Союз живет, развивается, очень много в него вступает новых деятелей — ежемесячно 1–2 композитора. Да, есть сложности, в первую очередь, материальные, так как это общественная организация, но мы

их преодолеваем и благодарим за так и Союз композиторов России, поддержку, как Министерство комитет по культуре Санкт-Петербурга культуры Российской Федерации, бурга.

### **Сведения об авторах**

Тюльпанов Владимир Альбертович — оперный певец, вице-президент Национальной оперной премии «Онегин».

Гадасинская Ирина Константиновна — режиссер-постановщик, президент благотворительного фонда «Ирина Богачева Арт-Петербург».

**ЖУРНАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ. НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ**

№ 1 (5), 2025

**JOURNAL OF FINE ARTS. SCIENCE AND EDUCATION**

№ 1 (5), 2025

12+

Ответственный редактор — *Е. А. Сергеева*

Верстальщик — *Д. Бекхэм*

Корректоры — *Л. Дорохина*

Порядок предоставления рукописей и требования к материалам опубликованы  
на официальном сайте



Тел. 8 (812) 329-36-67

E-mail: [f-arts@lanbook.ru](mailto:f-arts@lanbook.ru)

Адрес редакции: 196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, 1

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028 от 14.04.2016 г.,  
выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**

[www.m-planet.ru](http://www.m-planet.ru); [planmuz@lanbook.ru](mailto:planmuz@lanbook.ru)

196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.

Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Подписано в печать 08.04.25. Печать офсетная/цифровая.  
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 70 x 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Усл. п. л. 12,35. Тираж 55 экз.

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных материалов в типографии «Т8».

**«Издательство  
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА  
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»  
МОЖНО ПРИОБРЕСТИ  
В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ  
ОРГАНИЗАЦИЯХ**

### **САНКТ-ПЕТЕРБУРГ**

ООО «Лань-Трейд»  
РФ, 196105, Санкт-Петербург, пр-кт Ю. Гагарина, 1,  
тел./факс: (812)412-54-93,  
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,  
412-85-82, 412-85-91;  
trade@lanbook.ru  
[www.lanbook.com](http://www.lanbook.com)  
пункт меню «Где купить»  
раздел «Прайс-листы, каталоги»

### **МОСКВА**

ООО «Лань-Пресс»  
115432, Москва, пр-кт Андропова, д. 10  
(БЦ Технопарк Плаза), этаж 6, оф. 6.006,  
тел.: (499) 350-62-10, (495) 252-79-20;  
e-mail: lanpress@lanbook.ru

### **КРАСНОДАР**

ООО «Лань-Юг»  
350010, Краснодар, ул. Зиповская, д. 9, литер Д, пом.31,  
тел.: (861)274-10-35;  
lankrd98@mail.ru