



ЖУРНАЛ
ИЗЯЩНЫХ
ИСКУССТВ

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

№ 2 (10) 2026



ЖУРНАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ. НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

№ 2 (10), 2026



Санкт-Петербург

- Ж 92** Журнал изящных искусств. Наука и образование. — Выпуск 10. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2026. — 180 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** The Journal of Fine Arts. Scholarship and Education. — 10th Issue. — Saint Petersburg : The Planet of Music, 2026. — 180 p. — Text : direct.

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

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2026
© Коллектив авторов, 2026
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2026

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, член Гильдии театроведов, театральные критики и театральные издатели.

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.

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

Блюк 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.

Карасёва 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.

Логинова 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, ведущая кафедру 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>Гусейнова З. М. Ц. А. Кюи: «Либретто, либретто! Полцарства за либретто!»</i>	10
<i>Шмаков К. Г. «Княгиня чардаша» Эммериха Кальмана. Как из двух оперетт сделать одну</i>	18
<i>Цодоков Е. С. «Риголетто» Джузеппе Верди. Мифы и реальность московской премьеры 1859 года.</i>	42

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

<i>Сайгушкина О. П. Концерт Моцарта KV 365 (316a): интерпретация Л. Брук и М. Тайманова в контексте мирового дуэтного исполнительства. К 100-летию со дня рождения выдающихся артистов</i>	48
--	----

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

<i>Андреева Ю. В. Концепция звучащего бытия в философии культуры В. Розанова</i>	59
--	----

ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ

<i>Усманов О. В. Белтинг: опыт исследования</i>	69
---	----

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Нестерук К. В. Музыка <i>tacet</i> как способ дематериализации объекта</i>	80
--	----

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И МАСТЕРСТВО АКТЕРА

<i>Оссовская М. П. Речевой спектакль как жанр сценического искусства: опыт постановки поэзии и прозы</i>	95
--	----

ОПЕРНАЯ РЕЖИССУРА

<i>Ядрышникова А. Ю., Любимов Д. В.</i> «Лючия ди Ламмермур»: от партитуры Г. Доницетти к спектаклям К. Контокристоса (2019) и Н. Столбовой (2020)	103
--	-----

ОПЕРНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

<i>Алексеева Е. В.</i> Мариинский голливуд в Большом	112
<i>Матусевич А. П.</i> Вагнер без затей	117
<i>Лаврова Л. Л.</i> К луне, к луне!	121
<i>Матусевич А. П.</i> Музыка вместо сумбура	125
<i>Лаврова Л. Л.</i> Золотые ноты Резеды Ахияровой	132

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

<i>Ласкин А. С.</i> Чужие слова — и своя жизнь. В. Ф. Комиссаржевская в начале и конце пути	139
<i>Ласкин А. С.</i> Два спектакля по пьесам А. Файко: скорости и замедления	143

ТЕАТР И ЛИТЕРАТУРА

<i>Иванова-Шелингер Т. Н.</i> Волшебник из малых Святонёвиц и его старший брат	148
--	-----

РЕЦЕНЗИИ

<i>Шкуратова Т. В.</i> «Быть артистом»: книга, которая заглядывает за кулисы души	156
<i>Гасанова А.</i> Театр стирает границы: Венгрия и Петербург заговорили на одном языке	160

ТВОРЧЕСКИЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ

<i>Зинчук А. М.</i> «Домики драматургов»: сохранение традиций и формирование нового поколения драматургов	166
---	-----

КУЛЬТУРНЫЕ ХРОНИКИ

<i>Петерсон А. В.</i> Издательству «Планета музыки» — 20 лет!	177
---	-----

CONTENTS

Editorial Board.....	4
Editorial Council.....	4

HISTORY AND THEORY OF MUSIC

<i>Guseinova Z. M. C. A.</i> Cui: “Libretto, libretto! Half a Kingdom for a Libretto”	10
<i>Shmakov K. G.</i> Emmerich Kalman’s “The Csardas Princess” How to Make One from Two Operettas... ..	18
<i>Tsodokov E. S.</i> Giuseppe Verdi’s “Rigoletto”: Myths and Reality of the 1859 Moscow Premiere	42

INSTRUMENTAL PERFORMANCE

<i>Saigushkina O. P.</i> Mozart’s concerto KV 365 (316a): L. Bruk and M. Taimanov’s Interpretation in the Context of World Duet Performance. Dedicated to the 100 th Anniversary of the Birth of Outstanding Artists	48
---	----

PHILOSOPHY OF ART

<i>Andreeva Yu. V.</i> The Phenomenon of Tragic Optimism in the Philosophy of V.V. Rozanov’s Sounding Being	59
---	----

PEDAGOGY AND TEACHING METHODS

<i>Usmanov O. V.</i> Belting: a Research Study	69
--	----

MODERN ART: INTERDISCIPLINARY RESEARCH

<i>Nesteruk K. V.</i> Tacet Music as a Way of Dematerializing an Object	80
---	----

STAGE SPEECH AND ACTING SKILLS

<i>Ossovskaya M. P.</i> Speech Performance as a Genre of Performing Arts: Experience of Staging Poetry and Prose	95
--	----

OPERA DIRECTING

<i>Yadryshnikova A. Yu., Lyubimov D. V.</i> «Lucia di Lammermoor»: From G. Donizetti's Score to Productions by C. Contokristos (2019) and N. Stolbova (2020)	103
--	-----

OPERA JOURNALISM

<i>Alekseeva E. V.</i> Mariinsky Hollywood at the Bolshoi	112
<i>Matoussevitch A. P.</i> Wagner Without Fuss.....	117
<i>Lavrova L. L.</i> To the Moon, to the Moon!	121
<i>Matoussevitch A. P.</i> Music Instead of Chaos.....	125
<i>Lavrova L. L.</i> Golden Notes of Rezeda Akhiyarova	132

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN THEATER

<i>Laskin A. S.</i> Other People's Words — and One's Own life. V. F. Komissarzhevskaya at the Beginning and End of Her Journey	139
<i>Laskin A. S.</i> Two Productions Based on the Plays of A. Fayko: Speed and Slow	143

ТЕАТР И ЛИТЕРАТУРА

<i>Ivanova-Szelinger T. N.</i> The Wizard from Malé Svatoňovice and His Elder Brother	148
---	-----

THEATER AND LITERATURE

<i>Shkuratova T. V.</i> "To Be an Artist": a Book that Peeks Behind the Scenes of the Soul.....	156
<i>Gasanova A.</i> Theatre Erases Boundaries: Hungary and St. Petersburg are Speaking the Same Language.....	160

CREATIVE ASSOCIATIONS

<i>Zinchuk A. M.</i> "Playwrights' House": Preserving Traditions and Forming a New Generation of Playwrights	166
--	-----

CULTURAL CHRONICLES

<i>Peterson A. V.</i> "Planet of Music" Publishing House is 20 years old!	177
---	-----

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

УДК: 782

EDN: MOXOCC

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-2-10-17

Гусейнова З. М.

Ц. А. КЮИ: «ЛИБРЕТТО, ЛИБРЕТТО! ПОЛЦАРСТВА ЗА ЛИБРЕТТО!»

Аннотация. Основой настоящей статьи стало письмо Ц. А. Кюи, написанное начинающим композитором в 1856 году к главе Новой русской школы М. А. Балакиреву, где Кюи сообщает о замысле оперы «Замок Нейгаузен» по повести А. А. Бестужева–Марлинского и излагает свое понимание принципов либретто оперы и его музыкального воплощения. Замысел оперы остался неоконченным, но позиции Кюи реализовались в его последующих сочинениях. Они касаются как сюжета произведения и его литературного источника, так и жанровой разновидности оперы, ее драматургических и музыкальных особенностей. В целом ряде случаев Ц. А. Кюи работал с известным литератором В. А. Крыловым, ставшим сценаристом и автором либретто опер композитора. В их основу были положены пушкинские сюжеты и тексты («Кавказский пленник», «Пир во время чумы»), драматическая баллада Г. Гейне и авторские произведения Крылова, написанные в тесном сотрудничестве с композитором.

Ключевые слова: Ц. А. Кюи, В. А. Крылов, опера, сценарий, либретто, драматургия, письмо.

Guseinova Z. M.

C. A. CUI: “LIBRETTO, LIBRETTO! HALF A KINGDOM FOR A LIBRETTO”

Abstract. The basis of this article is a letter written in 1856 by an aspiring composer C. A. Cui to the head of the New Russian School M. A. Balakirev, where Cui informs Balakirev about his idea for an opera based on the novel «Neigauzen Castle» by A. A. Bestuzhev-Marlinsky and explains his understanding of the principles of opera libretto and its musical embodiment. Although the opera remained unfinished, Cui's ideas were later realized in his subsequent compositions. They relate to both the plot of the work and its literary source, as well as the genre of the opera, its dramatic and musical features. In many cases, Cui collaborated with the renowned writer V. A. Krylov, who served as the screenwriter and author of the composer's operas. These operas were based on Pushkin's stories and texts («The Prisoner of the Caucasus»,

«A Feast During the Plague»), Heinrich Heine's dramatic ballad, and Krylov's own works, which were created in close collaboration with the composer.

Keywords: C. A. Cui, V. A. Krylov, opera, scenario, libretto, drama, letter.

Этот броский, художественно-значимый лозунг провозглашен Ц. А. Кюи в письме к В. В. Стасову 20 февраля 1877 года [3, с. 88], где композитор преобразует знаменитую фразу короля Ричарда III: «Коня, коня! Полцарства за коня!» (действие 5, картина 4) из трагедии У. Шекспира. Ко времени написания данного письма Кюи был уже автором пяти опер (включая его первый акт несостоявшейся коллективной «Млады»¹), разных по содержанию, жанровой принадлежности, стилистическому решению. Но проблема хорошего либретто оставалась для композитора постоянной, ее Кюи поднимал во многих письмах, что позволяет сегодня попытаться осмыслить его понимание собственно данного жанра.

В значительном по объему письме к М. А. Балакиреву от 17 июля

1856 года Кюи сообщает о намерении сочинить двухактную оперу на сюжет повести А. А. Бестужева-Марлинского «Замок Нейгаузен»². Композитор пишет: «1) Как повесть — она вовсе не так ужасно нелепа; 2) как опера — она превосходна! Либретто несколько изменено против повести» [3, с. 33]³. И далее в письме Кюи излагает детально сценарий оперы⁴, завершая фразой: «...план либретто составлял я сам. <...>. В либретто очень много драматизма, в этом не откажете даже Вы» [3, с. 36]. Автором же либретто выступил однокашник Кюи по Инженерной академии, впоследствии известный драматург Виктор Александрович Крылов, писавший также под псевдонимом «Александров» (1838–1906), автор более сотни произведений для сцены⁵.

¹ 1872 году директор Императорских театров С. А. Геденов предложил композиторам Новой русской школы (Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргскому, А. П. Бородину, Н. А. Римскому-Корсакову, а также постоянному балетному композитору Императорских театров Л. Минкус) сюжет «Млады» для коллективной оперы-балета. Кюи написал первый акт, Римский-Корсаков впоследствии самостоятельно создал целиком оперу-балет, написанные фрагменты Мусоргского и Бородина позднее вошли в другие сочинения авторов (см.: [2]).

² Повесть имеет подзаголовок «Рыцарская повесть», где в первом авторском примечании указывается: «Эпохою своей повести избрал я 1334 год, заметный в летописях Ливонии взятием Риги герм. Эбергардом фон Монгеймом у епископа Иоанна II; он привел ее в совершенное подданство, взял с жителей дань и письмо покорности (Sonebref), разломал стену и через нее въехал в город. Весьма естественно, что беспрестанные раздоры рыцарей с епископами и неудачи сих последних должны были произвести в партии рижской желание обессилить врагов потаенными средствами» [1, с. 386].

³ Автограф письма хранится в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории.

⁴ Кюи излагает сценарий, не либретто, хотя определяет его именно так.

⁵ В истории русской музыки он известен как либреттист оперы-фарса А. П. Бородина «Богатыри», 1867 год.

Оперу «Замок Нейгаузен», как известно, Кюи в итоге не написал, но интересен сам подход к проблеме либретто, которая затем обсуждается музыкантом во многих письмах и статьях. А. Ф. Назаров отмечал: «...работа над оперой не была закончена по нескольким причинам. Сюжет, выбранный Кюи (действие происходит в XIV веке в Ливонии), был справедливо забракован Балакиревым как несостоятельный и совершенно оторванный от жизни. Сказались также отсутствие у молодого автора композиторского опыта, который бы позволил ему справиться с такой сложной задачей, как сочинение оперы, а также недооценка роли либретто, не содержащего интересного сценического решения. Все же Кюи написал несколько сцен и начало увертюры, которые он показывал Балакиреву и Серову» [5, с. 29]. В письме к Балакиреву от 3 сентября 1856 года Кюи сообщает: «Познакомился я с Даргомыжским, и что мне было крайне лестно, это то, что он сам пожелал, чтобы я был у него. Был я у него два раза; вчера вечером второй раз, и имел удовольствие слышать у него пропетыми дуэт и трио из моей оперы» [5, с. 32–33].

В переписке Кюи с различными деятелями русского искусства мы узнаем о замыслах композитора и тех требованиях, которые он предъявляет к сюжету, к либретто, к текстам предполагаемых сочине-

ний. Количество возможных источников для опер, упоминающихся на страницах писем, более десятка. Например, в одном из посланий к Стасову Кюи пишет: «Не доставите ли мне драмы А. Dumas-отца? Их бездна, и в них, кажется, есть весьма оперные *сценические положения*» [3, с. 88] (выделено мной — З. Г.). В письме к Алексею Сергеевичу Суворину¹ от 13 октября 1877 года Кюи пишет: «...придумайте мне оперный сюжет. <...> Обращаюсь к вам, ибо вы (хотя подчас писали самые неприятные для меня вещи) — талантливый, горячий, страстный и искренний лирик и после Достоевского самый нервный писатель. Ваш выбор, Ваше указание мне может быть весьма ценным. Но хотя мы с вами люди ultra-нервные, все же нужно их несколько успокоить, поэтому я бы желал сюжет прочувствованный, теплый, но без выворачивания кишок, как «Ратклиф» и «Анджело»², сюжет более лирический, чем драматический, ради более широкого и закругленного пения; сюжет с ансамблями, толково мотивированными; сюжет не русский» [3, с. 90]³.

При этом в замыслах Кюи возникают любопытные пересечения с произведениями других музыкантов. В начале 1900-х годов он обращается к М. И. Чайковскому: «Мне Рахманинов говорил, что у вас есть сценарий, а может быть, и либретто «Ундины». Если это правда, то

¹ Алексей Сергеевич Суворин — известный писатель, драматург, литератор, издатель газеты «Новое время».

² «Вильям Ратклиф» и «Анджело» — оперы Ц. А. Кюи.

³ Среди источников, рассматриваемых Кюи в качестве сюжетов для своих опер, выделяются следующие: Лопе де Вега «Овечий источник»; Г. Э. Лессинг. «Эмилия Галотти»; М. Ю. Лермонтов «Литвинка»; А. Дюма «Карл VII»; У. Шекспир «Ромео и Джульетта» и др.

не найдете ли возможным прислать мне его прочесть, а если оно меня захватит, то не разрешите ли на нем попробовать свои силы» [3, с. 205]. Опера на этот сюжет была написана П. И. Чайковским в 1869 году и впоследствии уничтожена. Автором ее литературного текста был прозаик и драматург В. А. Соллогуб, подготовивший в свое время данное либретто для А. Ф. Львова. Вероятно, речь у Кюи шла о тексте либретто, хранящемся у М. И. Чайковского, который подготовил копию в период работы над монографией о брате¹.

5 октября 1901 года в письме к М. С. Керзиной Кюи пишет: «Мне несколько раз предлагали “Сервилию” Мея², где я мог бы воспользоваться многими великолепными стихами Мея. Я перечитывал ее по нескольку раз и все не решался ввиду указанных затруднений» (под «указанными затруднениями» Кюи имеет ввиду те, из-за которых он отвергает в том же письме драму французского литератора Д. Пароди «Побежденный Рим». Кюи пишет: «Но вот именно этого Рима и опасуюсь. Боюсь, что не в состоянии был бы на-

писать подходящую музыку. Пришлось бы от многого отрешиться: от рафинированной гармонизации, широкой мелодичности и т. д.» [3, с. 250]. Далее Кюи заключает: «Как-то удалось выполнить эту задачу Р[имскому]-Корсакову? Он ведь, помимо крупной талантливости, замечательно ловок?» [3, с. 250].

Кюи не только знакомился с сюжетами, читал сценарии и тексты либретто, но и сам писал в них отдельные литературные эпизоды, хотя относился, правда, к ним скептически. В послании к М. П. Мусоргскому от 27 июля 1868 года в период работы над «Вильямом Ратклифом», которым все кучкисты активно интересовались³, Кюи пишет: «На свои слова (сцена Лесли с хором⁴ перед его песней⁵) написал музыку, полагаю, по фактуре — безукоризненную. Пишу стихи (довольно гнусные) для финала 1-го акта»⁶.

Возвращаясь к рассматриваемому письму к М. А. Балакиреву от 17 июля 1856 года относительно замысла «Замка Нейгаузен», мы устанавливаем следующее. Прак-

¹ Текст либретто хранится в Государственном Доме-музее П. И. Чайковского в Клину (см.: [6, с. 25]). Там же упоминается находящаяся в Государственном Доме-музее П. И. Чайковского «Рукоп[исная] копия либретто [после 1893?]. Тетрадь в синей бумажной обл[ожке]. 42 листа. 22,5 x 18. Черные чернила. Лл. 38–42 не заполнены. На л. 1 выписано заглавие: “Унди́на”. Опера в 3-х действиях. Музыка А. Ф. Львова». [6, с. 27].

² Опера Н. А. Римского-Корсакова на этот сюжет создавалась в 1900–1901 годах, ее премьера состоялась в 1902 году.

³ Мусоргский в ответном послании 15 августа 1868 года пишет: «Вот что странно: “Ратклиф” Гейне — ходуля, “Ратклиф” Ваш — тип бешеной страсти и до того живой, что из-за Вашей музыки ходули не видишь — ослепляет. Вот еще почему “Ратклиф” более чем хорошая вещь, п[отому], ч[то] это первый подобный тип в музыке выполненный. А vous l’honneur — le charme a nous!» («Вам честь — нам удовольствие» — франц.)» [4, с. 105].

⁴ В опере это действие 2, картина 1, сцена 2.

⁵ В опере это действие 2, картина 1, сцена 3.

⁶ Речь идет, вероятно, о тексте: «Вас от души граф Дуглас поздравляем, чествуем славный ваш брачный союз».

тически все позиции, обозначенные Кюи в данном послании, в дальнейшем так или иначе обговариваются им в его письмах, а также воплощаются в завершенных операх, хотя в разное время формулировались и противоположные взгляды по отношению к высказанным условиям.

Важными компонентами действия Кюи считает:

- Использование традиционных оперных форм и жанров (ария, романс) как основных для характеристики героев и выражения чувств. В связи с «Замокком Нейгаузен» Кюи отмечает: «Характер один, но сильный — Мей (“изверг”)». Очень жаль, что добродетельные люди большею частью бывают бесхарактерны.

- Большая роль хора: в опере предполагается грандиозный хор с контрастной серединой (романсом), а также двойной хор, обрисовывающий противоборствующие стороны — освобожденных пленников и «тайного судилища».

- Широкое использование ансамблей: дуэты (любовный с прощанием о несчастье в середине, и конфликтный («Большой и эффектный дуэт» [3, с. 34]); трио, где любящей супружеской паре противостоит злодей Мей, влюбленный в жену героя и т.д.

- Введение крупных финальных сцен в актах как обобщение произошедших событий: «Финал с большим скандалом» [3, с. 34] в первом действии и «Большой хор с турецким барабаном» во втором действии [3, с. 34].

Небезынтересно, что в повести Бестужева-Марлинского «Замок Нейгаузен» сюжет построен на показе ливонцев и русских персонажей

первой половины XIV-го века, но в повести между ними нет резкого противостояния, наоборот, сначала ливонский рыцарь Эвальд фон Нордек (в либретто оперы — Риттер), взяв в плен русского Всеслава, относится к нему как к почетному гостю, а потом Всеслав со своим братом Андреем спасает рыцаря от смерти. Если бы Кюи сохранил данную основу сюжета, то ему пришлось бы раскрывать образы и рыцарей, и русичей. Эта линия была Кюи отринута, и события в опере разворачиваются как борьба двух рыцарей за любовь прекрасной дамы, а спасителями выступают освобожденные чуть ранее (еще до начала оперы) «пленники». В изложении сценария Кюи отмечает: «Пленники эти русские или китайцы — это все равно. Риттер этот немец или монгол — тоже все равно» [3, с. 33]. Таким образом, сюжет оперы оказывался бы «наднациональным», а герои получили бы обобщенные характеристики.

Еще одна важная позиция сценария «Замок Нейгаузена» — противопоставление действия реально-го и контрастного ему фантастического, а в данном случае мистически-религиозного («Тайное судилище»); оно очень показательно. В письме к В. В. Стасову от 8 февраля 1877 года Кюи пишет: «Религиозный и мистический элемент очень бы мне улыбался» [3, с. 88]. Данная позиция вообще важна в операх Кюи: это образы Священника (представитель религии) в «Пире во время чумы», муллы Фехердина в «Кавказском пленнике», жрецов и жриц Радегаста в полной «Младце», сцена у «Черного камня» (мистика) в «Вильяме Ратклифе».

Выделим внимание композитора преимущественно к нерусским, главным образом, французским сюжетам. В письмах Кюи обращается к корреспондентам с просьбой подобрать ему «сюжет не русский»¹. Но представлены и противоположные просьбы: в письме к М. С. Керзиной от 29 марта 1901 года Кюи отмечает: «...я одинаково был бы рад и всякому другому хорошему сюжету немецкому, французскому, итальянскому, испанскому. Боялся бы я только сюжета русского с резким народным колоритом и необходимою подделкой под народную музыку. Боюсь нянюшек, мамушек, бояр, юродивых, пьянства и т. п., но я бы не испугался цивилизованной современной среды. Сюжет, заимствованный русского автора, был бы мне особенно приятен» [3, с. 235]. Таким образом, отношение к русскому сюжету было сложным: Кюи стремился к русским сюжетам, но не простонародным, не крестьянским, а, вероятно, что-то ближе к «Евгению Онегину». Это, однако, не мешало ему в «Капитанской дочке», законченной в 1909 году, [см.: 7], ввести сцену народного бунта.

Для Кюи подготовка текста предполагала наличие нескольких компонентов: «исходный литературный текст» [3, с. 33], «сюжет» и «сценарий» [3, с. 107], «либретто» [3, с. 33], «распределение сцен» [3, с. 33]. В них должны быть «весьма оперные сценические положения». Данная «сценичность», «сценические положения» предполагают стремление создать не череду выразительных эпизодов, а

подлинно драматическое действие. В рассматриваемом письме к Балакиреву о «Замке Нейгаузен» Кюи характеризует либретто: «Для сцены оно превосходно и даже не требует слишком больших издержек на декорации. <...> Действия немного, но лучше такое бездействие, чем полет Черномора с Русланом наподобие воздушных шаров». Но при этом ряд сюжетов Кюи отвергается, если в них возникают ситуации, уже как-то обозначенные в созданных операх. Например, он пишет о «Ромео и Джульетте»: «Есть бесподобные положения, но есть и повторения положений “Анджело” (бал, усыпительный порошок). Вследствие сего боюсь и музыкальных повторений». Таким образом для Кюи существенно постоянное требование новизны (ситуационные повторы могут привести к музыкальным повторам)². Поиски сюжета проходят через всю творческую жизнь Кюи и приводят к философскому отношению к проблеме. Уже на склоне лет в письме к М. С. Керзиной от 12 мая 1903 года композитор пишет: «...на все был бы согласен. И на сюжет интимный с глубокой сердечной драмой; и на сюжет грациозный с комическим оттенком; и на сюжет фантастический, сказочный, волшебный, но не лишенный человеческих чувств; и на сюжет грандиозный с народом, как действующее лицо» [3, с. 297–298]. Эволюция взглядов налицо.

Своей несомненной удачей Кюи считает «Флибустьер» (1889). В письме к М. С. Керзиной от 11 февраля 1901 года композитор пишет: Это моя лучшая опера. Думаю так-

¹ Письмо к А. С. Суворину от 13 октября 1877 года ([3, с. 90]).

² Об этом Кюи пишет в письме к Н. С. Кругликову от 30 мая 1884 года ([3, с. 115]).

же, что это моя самая симпатичная опера. В ней нет адских исчадий, как Галеофа (шпион в “Анджело”), злодеев, как Анджело, сумасшедших, как Ратклиф, загадочных особ, как Мария (“Вильям Ратклиф”); все пять действующих лиц во “Flibustier” люди обыкновенные, но люди честные и любящие сильно и глубоко. Мне кажется, что их интимный, внутренний мир мне удалось передать звуками» [3, с. 220].

Излагая сценарий оперы «Замок Нейгаузен», Кюи обозначает некоторые особенности инструментовки, отдельные приемы. Например, вторая группа хора — «Хор тайного судилища», его вход предполагается композитором в интересном реше-

нии: «Хор этот можно сделать с аккомпанементом там-тама и пикколо obligate» [3, с. 34]. Или финал 2-го действия: «Большой хор с турецким барабаном» [3, с. 34].

Таким образом, сценарий ранней, неосуществленной оперы Кюи (написаны только отдельные номера) открывает оперные взгляды композитора. Сформулированные им положения так или иначе находят отражение в последующих опусах. В конце изложения сценария в рассматриваемом письме Кюи со свойственной ему язвительностью пишет: «конец оперы, автора вызывают или не вызывают» [3, с. 34]. Такому исходу не суждено было осуществиться.

Список литературы

1. Бестужев-Марлинский А. А. Замок Нейгаузен, Рыцарская повесть // Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. Серия: Литературные памятники. — М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1960. — С. 362–387.
2. Булычева А. В. Коллективная опера-балет «Млада» (1972): первый выход в свет. Проблемы музыкальной науки. — 2017. — № 7. — С. 106–110.
3. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост., авт. вступ. статьи и примеч. И. Л. Гусин. — Л.: Музгиз, 1955.
4. Мусоргский М. П. Литературное наследие: В 2 кн. — М: Музыка, 1971. Кн. 1: Модест Петрович Мусоргский: Письма, биографические материалы и документы / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис; под общ. ред. М. С. Пекелиса. — М.: Музыка, 1971.
5. Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. — М.: Музыка, 1989.
6. Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. — М.: П. Юргенсон, 2006.
7. Холодова М. В., Семенцова Е. Д. Опера «Капитанская дочка» Ц. А. Кюи и роман А. С. Пушкина (опыт сравнительного анализа либретто и литературного первоисточника) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2023. — № 2. — С. 116–125.

Сведения об авторе

Гусейнова Зивар Махмудовна — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

E-mail: zivar-g@mail.ru

УДК: 782.8

EDN: FFSZCC

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-1-18-41

Шмаков К. Г.

«КНЯГИНЯ ЧАРДАША» ЭММЕРИХА КАЛЬМАНА. КАК ИЗ ДВУХ ОПЕРЕТТ СДЕЛАТЬ ОДНУ...

Аннотация. Статья исследует трансформацию оперетты Эммериха Кальмана «Княгиня чардаша» и ее адаптацию в советском культурном пространстве. Автор прослеживает эволюцию произведения — от оригинальной версии 1915 г. (либретто Лео Штайна и Белы Йенбаха) через венгерскую «Королеву чардаша» 1916 г. (либретто Андора Габора) до «социалистической» редакции 1954 г. (либретто Иштвана Бекеффи и Дежё Келлера).

Ключевое событие — гастроль будапештского «Столичного театра» в СССР (1955–1956 гг.), когда советским зрителям представили обновленную версию оперетты. Автор анализирует влияние марксистско-ленинских установок на либретто: усиление классово-агитационной направленности и пародирование аристократов и иностранцев.

В работе также освещается роль художественного руководителя «Столичного театра» Маргит Гашпар и специфика советских адаптаций (версии Юрия Шипмони́на, Михаила Пляцковского, Михаила Мишина и Яна Фрида, Юрия Димитрина). Показано, как на советской сцене изменялась музыкальная структура произведения: делались купюры, добавлялись фрагменты из других оперетт, объединялись акты. История оперетты помещается в историко-культурный контекст: политические изменения в Венгрии после Второй мировой войны, «оттепель» в СССР и ее влияние на культурные связи со странами Восточного блока, особенности репертуарной политики советских театров в 1950–1980-е гг.

В итоге приводятся выводы, как венская оперетта превратилась в площадку для экспериментов с идеологией и эстетикой — от социалистических реформ до постсоветской свободы выбора репертуара.

Статья является восьмой частью исследования автора по данной теме.

Ключевые слова: оперетта, Эммерих Кальман, «Княгиня чардаша», «Королева чардаша», либретто, Венгерская народная республика, культурный обмен, советские адаптации.

Shmakov K. G.

EMMERICH KALMAN'S "THE CSARDAS PRINCESS." HOW TO MAKE ONE FROM TWO OPERETTAS...

Abstract. This article explores the transformation of Emmerich Kálmán's operetta "The Csárdas Princess" and its adaptation in the Soviet cultural space. The author traces the work's evolution — from the original 1915 version (libretto by Leo Stein and Béla Jenbach) through the 1916 Hungarian "The Csárdas Queen" (libretto by Andor Gabor) to the "socialist" version of 1954 (libretto by István Békeffi and Dezső Keller).

A key event was the Budapest Stoliczny Theatre's tour of the USSR (1955–1956), when Soviet audiences were presented with a revised version of the operetta. The author analyzes the influence of Marxist-Leninist principles on the libretto: a strengthening of the class-based agitational focus and the parodying of aristocrats and foreigners.

The work also highlights the role of the Stoliczny Theatre's artistic director, Margit Gaspar, and the specifics of Soviet adaptations (versions by Yuri Shishmonin, Mikhail Plyatskovsky, Mikhail Mishin and Yan Frid, and Yuri Dimitrin). It shows how the musical structure of the work changed on the Soviet stage: cuts were made, fragments from other operettas were added, and acts were combined. The history of operetta is placed within a historical and cultural context: political changes in Hungary after World War II, the "thaw" in the USSR and its impact on cultural ties with Eastern Bloc countries, and the specifics of Soviet theaters' repertoire policies from the 1950s to the 1980s.

Finally, conclusions are drawn about how Viennese operetta became a platform for experimentation with ideology and aesthetics — from socialist reforms to post-Soviet freedom of repertoire choice.

This article is the eighth part of the author's research on this topic.

Keywords: operetta, Emmerich Kálmán, "The Csárdás Princess," "The Csárdás Queen", libretto, Hungarian People's Republic, cultural exchange, Soviet adaptations.

Ложь в истолковании прошлого приводит к провалам в настоящем и готовит катастрофу в будущем.

Василий Ключевский

В области идеологии главное — не идеи, а механизмы их распространения.

Александр Зиновьев

В январе 1946 года, менее чем через год после окончания Второй мировой войны, Королевство Венгрия — бывший союзник нацистской Германии, стало Венгерской республикой, а после парламентских выборов 1947 года и принятия новой конституции в 1949-м — Венгерской народной республикой, окончательно примкнув к странам Восточного блока. Однако отношения между Венгрией и СССР в области культуры и искусства начали

налаживаться только после смерти Иосифа Виссарионовича Сталина в марте 1953 года, несмотря на изменения политического строя в ставшей социалистической Венгрии и неоднократные обращения с предложениями о культурном сотрудничестве ее нового руководства. После присоединения в мае 1955 года к Организации Варшавского договора (военному союзу европейских социалистических государств при ведущей роли СССР по обеспечению мира и безопасности в Европе), в результате длительных переговоров между чиновниками культурных и политических ведомств, правительства стран наконец пришли к соглашению провести в Москве и Ленинграде в декабре-январе 1955–1956 годов двухнедельные гастроли будапештского «Столичного театра», ставшие первыми гастролями венгерского театра оперетты в СССР.

В феврале 1956 года на закрытом заседании XX съезда КПСС первый секретарь ЦК КПСС Никита Сергеевич Хрущёв прочел доклад «О культе личности и его последствиях». По итогам доклада, положившего начало процессу десталинизации, было опубликовано постановление ЦК КПСС, в котором *«правильность политического курса на построение социализма и коммунизма в СССР не подвергалась сомнению»*, но подчеркивалось, *«что „культ личности не изменил и не мог изменить демократической природы социалистического строя“...»* [10, с. 250]. Доклад Хрущёва вызвал широкий резонанс в СССР и странах Восточного блока. Реакция на новый политический курс привела к революции в Венгрии, разрыву с коммунистическими правительствами Энвера Ходжа в Албании и Мао Цзэдуна в Китае. Однако *«осуждение культа личности Сталина»* и последовавший за этим *«перевод классово-борьбы с капиталистическими странами в экономическую сферу сопровождались „оттепелью“ в сфере культуры... Советский Союз становился все более открытым для мира»* [10, с. 253–254].

Рождение советской «Королевы»

24 декабря 1955 года в Москве труппой будапештского «Столичного театра» советским зрителям впервые была представлена обновленная «социалистическая» версия «Королевы чардаша» по либретто Иштвана Бекеффи и Дежё Келлера.

Необходимо отметить, что в России кроме узкого круга специалистов мало кто знает, что «Княгиня

чардаша» 1915 года, «Королева чардаша» 1916 года и «Королева чардаша» 1954 года — разные оперетты. Более того, многие считают, что отечественные адаптации «Сильвы» и «Королевы чардаша» — одна и та же оперетта. На самом деле, оригинальное либретто «Княгини чардаша» Лео Штайна и Белы Йенбаха, как и либретто «Королевы чардаша» Андора Габора (первой адаптации «Княгини чардаша» для венгерской сцены), имеют мало общего с либретто «Королевы чардаша» Бекеффи и Келлера. У оперетт разное содержание. Их связывают частично сюжет и музыка Кальмана. Либретто же Габора, на основе которого в 1954 году Бекеффи и Келлер написали «социалистическую» версию «Королевы чардаша», в России практически неизвестно и на отечественной сцене никогда не ставилось. Исключением, пожалуй, можно считать постановку Габора Миклоша Керенши в Санкт-Петербургском театре музыкальной комедии, по непонятным причинам именуемую театром «Княгиней чардаша», хотя ничего общего с венской постановкой 1915 года «петербургская княгиня» не имеет.

Либретто «Королевы чардаша» Бекеффи и Келлера, как полагает венгерский историк театра Дьёндьи Хелтай, написанное *«с учетом дидактических, марксистско-ленинских идеологических требований своего времени»*, все же удовлетворило *«ожидания зрителей»*, так как помимо нового смысла и привычных шуток те смогли услышать *«известные и любимые мелодии»*. Также Келлер, Бекеффи и принявший участие в работе над текстами музыкальных номеров Эрнё Инно-

сент-Винце «не стали существенно менять тексты хитов Габора, ставших (к 1950 годам. — Прим. авт.) частью национальной памяти, позволив зрителю наслаждаться знакомыми культурными кодами». Однако, как отмечает Хелтай, остается неизвестным, насколько зрители поняли и приняли тот «критический, пародийный посыл... в адаптации и режиссуре... а также его классово-агитационную направленность, усиливающуюся во втором акте... Эта уничижительная пародия была направлена против персонажей иностранцев и аристократов... которые изображались невдумчивыми идиотами и были выписаны с исключительно комизмом» [23, с. 210–211].

По мнению назначенной в 1949 году художественным руководителем «Столичного театра» Маргит Гашпар, советская оперетта, несмотря на ее весьма недолгую историю, отсутствие значимых традиций и какой-либо мировой известности, «стала очевидным источником для... неизбежного „возрождения“ (истинно народного. — Прим. авт.) жанра», некогда «присвоенного буржуазией». Фактически, провозглашая «возвращение к истокам» новоявленный «реформатор» Гашпар подчиняла «самобытную местную традицию традиции несуществующей, или, в лучшем случае... лишь зарождающейся» [23, с. 54], хотя, скорее, «изобретенной», так как в СССР «новые» традиции чаще «изобретались... потому как старые... более сознательно не использовались» [24, с. 8]. В результате предпринятых «реформ», возглавляемый Гашпар «Столичный театр» уже в начале

1950-х стал «мастерской номер один» по изготовлению «опереточного новодела» в социалистической Венгрии [20]. О давно ушедшей венской оперетте Гашпар писала: «ее музыка традиционна, но тексты глупы, лживы и никчемны... Эти полушедевры заслуживают, чтобы их оригинальный китчевый текст был выброшен, а на музыку написаны новые либретто, так как тексты эти безвредны только там, где — как, например, в Советском Союзе — они кажутся обычными сказками, гротескными или даже сатирическими историями. Здесь же (в Венгрии. — Прим. авт.) все иначе, поскольку эти сказки имеют прямые политические корни, а потому их влияние вредно...» [23, с. 53].

Лет за двадцать до Гашпар советский драматург Владимир Захарович Масс, размышляя о жанре, отмечал: «Область оперетты — это область человеческого легкомыслия... Яркий гротеск и выразительность опереточных масок, законных наследниц... персонажей итальянской импровизированной комедии, юмор положений, их чрезмерность и гиперболизм, юмор словесного каламбура, элементы пародии и политического шаржа — все это соединяет оперетта в одно нарядное целое, в один блестящий и радостный праздник самодовлеющей театральности... У оперетты есть своя полезная социальная функция. Она заряжает зрителя бодростью и весельем. Она действует освежающе... Она совершеннейшее выражение радостного утверждения жизни, целая философия душевного здоровья

и душевной свободы... вместе с тем романтична... не... лишена налета искреннего лирического раздумья и трогательной поэтической грусти... эти моменты... еще сильнее оттеняют ее изумительную жизнерадостность... Таковы, конечно, лишь лучшие и немногочисленные образцы, так называемой, классической оперетты. Такую оперетту может создать только молодой и творческий класс... А тянуть ее в чуждую природу... жанра область бытовой и политической сатиры, а равно и всякого идейного глубокомыслия не следует. Не в этом ее смысл и сила...» [12, с. 4–6].

Судя по всему, Гашпар была не так и далека от «истины», говоря о «безвредности» и «сказочности» текстов либретто «венских» оперетт в СССР, а вспоминая критика Розенталя: «Содержание и характеры каждой оперетты глубоко не реальны, и в своем причудливом сочетании могут быть уподоблены только фантастическому сну» [6, с. 13], определенно права, заявляя подобное.

Однако все вышеизложенное Массом, Розенталем и иже с ними обретает смысл, если предположить, что как и подавляющее большинство отечественных «специалистов», высказывались они не о зарубежной оперетте, а о ее многочисленных адаптациях для русской и советской сцен. Как писал о «Летучей мыши» Штрауса (русский текст Николая Робертовича Эрдмана и Михаила Давыдовича Вольпина) знакомый с «предметом обсуждения» не понаслышке Григорий Маркович Ярон: «едва ли («Летучая мышь». — Прим. авт.) была чисто штраусовским

спектаклем. Скорее, это была заново написанная комедия... с музыкой Штрауса» [19, с. 150]. К сожалению, написанное Яроном можно отнести к любой из венских оперетт (да и не только венских), когда-либо шедших на отечественной сцене.

Краткое содержание либретто «Королевы чардаша» 1954 года

Для советских зрителей «адаптированное» краткое содержание новой венгерской «Королевы чардаша» было напечатано в программке, изданной специально для гастролей будапештского театра оперетты:

«ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ. Кафе-кабаре в Будапеште „Орфеум“, где бываю́т представители богемы — артисты и ищущие развлечения члены „высшего общества“. Время действия — 1913 год.

Сильва Верецки, любимица посетителей „Орфеума“, талантливая певица, исполняет свой коронный номер: „О ты, моя роза...“. Она прощается с неистовствующей публикой „Орфеума“ — это ее последнее выступление перед отъездом в Париж.

Два поклонника Сильвы — герцог Эдвин Валерсхейм и Граф Бони — должны драться на дуэли.

Появляется граф Бони; его окружают девушки из „Орфеума“, пытаясь отговорить своего любимца от дуэли. Но приходят секунданты, и Бони вынужден готовиться к дуэли. Входит дядюшка Фери, завсегдатой „Орфеума“. Узнав о дуэли, он старается охладить пыл секундантов и интересуется причиной дуэли. Оказывается, дело в том, что герцог Эдвин протестовал против поездки его возлюблен-

ной Сильвы в Париж, а граф Бони уговаривал ее совершить это путешествие. Они поссорились. И герцог Эдвин дал пощечину графу Бони.

Входит Мишка, старый метрдотель. Появляется герцог Эдвин, которого Мишка встречает с подобострастием, напоминая о его обещании рекомендовать Мишку главным камердинером в венский дом родителей Эдвина. Мишке надоел „Орфеум“, он мечтает о более спокойном месте. „Не следует чело- веку с убеленный сединами головой прислуживать в отдельных кабинетах... Потчевать шампанским, сводить влюбленных... Чего искать в табачной лавке человеку, бросив- шему курить?“

Приходит Бони с секундан- тами. Но, к величайшему изумлению окружающих, недавние враги броса- ются друг другу в объятия и мирят- ся. Эдвин и Бони остаются одни. Бони пытается убедить Эдвина послушаться матери герцогини — порвать с Сильвой и согласиться на ее отъезд в Париж. Но Эдвин не согласен.

Входит Сильва. Эдвин отсыла- ет Бони. Сильва сообщает Эдвину о своем решении уехать. Желая удержать Сильву, Эдвин напоми- нает ей об их любви, и Сильва не в со- стоянии противиться его мольбам.

Возвращается Бони. Он окружен девушками из „Орфеума“, только среди них он чувствует себя хоро- шо.

Неожиданно появляется мать Эдвина, герцогиня Цецилия, в сопро- вождении генерала. Она намерена отыскать здесь сына и увезти его с собой в Вену. Герцогиня просит генерала оставить ее одну, но при-

ти через полчаса и вручить Эдви- ну повестку о призыве на военную службу. Таким образом, если он не послушает родительского при- каза, ему все равно придется вер- нуться в Вену. Герцогиня остается одна. Входит метрдотель Мишка и с изумлением узнает в „знатной даме“ знаменитую когда-то звез- ду „Орфеума“ Цилику. Он думает, что Цилика — подружка генерала. Обрадованный Мишка хочет пре- поднести ей бутылочку ее любимого шампанского. Цецилия прячется в ложу и задерживает портьера.

Шумно, но не без грусти все про- щаются с Сильвой и уходят.

Дядюшка Фери остается один. Приходит Мишка с шампанским для Цецилии, раздвигает портьеру ложи, и дядюшка Фери видит Цеци- лию. Оба взволнованы воспоминани- ями о минувших временах.

Цецилия заставляет дядюшку Фери и Мишку поклясться в том, что, где бы и при каких бы обсто- ятельствах не встречались они с ней, они не покажут и виду, что знакомы. Оба шутиливо клянутся ей в этом, согнув свои указатель- ные пальцы: „Да сгорбимся мы сами так же, как этот палец, если когда-либо, кому-либо расскажем о том, что ты в свое время была „королевой чардаша““.

Цецилия остается одна. Но вот она встречается с сыном, герцогом Эдвином, и снова превращается в высокомерную, суровую мать-гер- цогиню. Она требует, чтобы сын порвал с Сильвой. Когда же ни роди- тельский приказ, ни слезы матери не помогают, возвращается генерал и вручает Эдвину повестку, призы- вающую его на военную службу.

Эдвин идет за Сильвой — быть может она смягчит сердце герцогини. Входит Бони и представляется герцогине как один из лучших друзей ее сына. Цецилия пользуется случаем сообщить, что в Вене ее сына ждет невеста, графиня Стази. Уже назначен день их свадьбы, на которую она приглашает графа Бони и дает ему пригласительный билет. В это время входит Мишка, который с изумлением обнаруживает, что жестокосердная герцогиня и Цилика — это одно и то же лицо. Но Цецилия, приподняв согнутый палец, напоминает Мишке о его клятве.

Входит Сильва. Цецилия удаляется, разрешив сыну в последний раз попрощаться со своей возлюбленной. Вскоре за ним должен прийти генерал и увезти его с собой для прохождения военной службы в Вене. Однако Эдвин решает немедленно жениться на Сильве вопреки воле родителей. Он приглашает в „Орфеум“ нотариуса. Происходит свадебная церемония при участии всех посетителей кафе. Эдвин в присутствии нотариуса подписывает обязательство по истечении восьми недель официально объявить Сильву своей женой. Присутствующие танцуют чардаш. В это время входит генерал, который пришел за Эдвином. Эдвин должен уехать, но он обещает вернуться за Сильвой.

Приходит Бони. Узнав о происшедшем, он считает своим долгом, как ему ни горько, сообщить Сильве о том, что Эдвин не может ни на ком жениться: у него уже есть невеста, с которой он обручен. В качестве доказательства Бони по-

казывает Сильве полученный от герцогини пригласительный билет на свадьбу. В отчаянии Сильва решает уехать в Париж, чтобы там искать забвения и успокоения. Она удаляется в сопровождении Бони.

„Орфеум“ опустел. Остаются только два старика — Мишка и дядюшка Фери.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ. В венском доме герцога Валерсхейм Липперта бал. Герцогиня Цецилия вместе со своим придурковатым мужем беседует с гостями, когда под звуки гимна габсбургской династии появляется друг дома — эрцгерцог Фердинанд Сальватор.

О прибытии эрцгерцога объявляет новый старший камердинер, в котором мы узнаем старого знакомого Мишку. Он еще не совсем освоил новую роль: он постоянно путает обязанности старшего камердинера с обязанностями официанта, чем вызывает возмущение присутствующих, и особенно самого герцога.

Цецилия старается успокоить мужа, она занята только тем чтобы помолвка Эдвина и Стази прошла удачно. После ухода герцога Цецилия отзывает в сторону Мишку и делает ему выговор за то, что он ведет себя не так, как подобает в светском обществе. Затем герцогиня предлагает ему, применив свой старый опыт и ловкость, сделать так, чтобы Эдвин и Стази понравились друг другу.

На сцене появляются Эдвин и Стази. Из их разговора выясняется, что они питают к друг другу только дружеские чувства. Эдвин все еще любит Сильву и ежедневно

атакует ее в Париже телеграмма-ми. Но телеграммы возвращаются невскрытыми.

Стази тоже не стремится стать женой Эдвина. Но их связывают предрассудки и условности высшего света. Танцуя вальс, они говорят о том, что напрасно искать счастья в этих стенах.

В герцогский дворец прибывают неожиданные гости: дядюшка Фери, Бони и Сильва. Мишка растерянно объявляет об их прибытии, он боится последствий. Фери выдает себя за отца Бони, а Сильву — за его жену. Весь этот разговор устроен по желанию Сильвы, которая хочет еще раз повидать Эдвина. Муж Цецилии знал отца Бони еще по военной службе, но, к счастью, он так глуп, что не заметил обмана.

Эдвин потрясен, узнав, что Сильва уже успела выйти замуж за Бони.

А Бони с первого взгляда понравился Стази, так же как и она ему.

Дядюшка Фери встречается с Цецилией. Не подозревая, что она и есть „старая герцогиня“, Фери рассказывает ей, как он думает устроить счастье Эдвина и Стази. Но тут появляется Мишка и дядюшка Фери с ужасом убеждается, что его собеседница Цилика и есть герцогиня Цецилия, мать Эдвина. Однако дядюшка Фери не сдаётся. Вместе с Мишкой они задумывают новый план.

Убегает Бони, преследуемый Эдвином. Эдвин взбешен. Он ненавидит Бони за то, что тот женился на Сильве. Только появление Сильвы прекращает ссору. Бони исчезает. Влюбленные остаются наедине.

Мишка по просьбе Бони устраивает ему свидание со Стази.

Эригерцог говорит своему адъютанту, что ему нравится Сильва. Он напоминает адъютанту, что и раньше всегда назначал мужей своих любовниц куда-нибудь послами.

Во время бала встречаются Эдвин, Стази, Бони и Сильва.

Эдвину удастся объясниться с Сильвой. Он убегает искать мать. Счастливая Сильва сообщает Бони, что Эдвин любит ее. Но Бони предупреждает Сильву: может быть Эдвин только потому говорит ей о своей любви, что считает ее теперь разведенной графиней. К Сильве и Бони подходит герцогиня Цецилия. Она ведет себя так, будто не знает, кто Сильва на самом деле, и рассказывает ей историю Эдвина и неизвестной певицы. Цецилия говорит, что она дала бы ей даже денег, лишь бы только та оставила Эдвина. Глубоко оскорбленная Сильва отходит от герцогини.

Появляется дядюшка Фери. Он упрекает Цецилию за то, что, хотя она и сама когда-то была певицей, она все-таки препятствует счастью молодых. Цецилия оправдывается: ей хочется сделать карьеру, хочется стать придворной дамой, она многого уже добилась и не допустит, чтобы ее остановили на этом пути. Она трижды выходила замуж, с каждым браком поднимаясь на все более высокую ступень в обществе, и теперь ничто не остановит ее в достижении конечной цели. „Поверьте, — говорит она Фери, — останавливаться посреди лестницы трудно, даже на пути вверх...“. Мишка заявляет

о том, что он не хочет служить у столь бессердечной госпожи.

Сильва, у которой возникло подозрение, что Эдвин, может быть, и не согласился бы жениться на ней, если бы она была для него по-прежнему только певицей, в полном отчаянии собирается уйти, но Цецилия и гости не отпускают ее. Герцог объявляет присутствующим о помолвке Эдвина со Стази, но Эдвин прерывает отца и заявляет, что он по-прежнему любит Сильву. Цецилия и герцог оскорбляют Сильву и заявляют, что она вовсе не графиня.

Сильва предъявляет письменное обязательство Эдвина жениться на ней и, заявив, что она не намерена воспользоваться им, тут же рвет документ. Суровыми словами она клеймит „высшее общество“, рассказывает о предложении эрцгерцога стать его любовницей. Грандиозный скандал. Все ошеломлены. Эдвин решает оставить родительский дом и уехать с Сильвой. Цецилия в отчаянии. Оскорбленный эрцгерцог уходит. Растерявшийся герцог обращается за помощью к Мишке.

„Не извольте беспокоиться, — говорит ему Мишка и, обращаясь к гостям, заявляет: — Кафе закрывается, просьба расплачиваться!“

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ. Мариенбад. Площадка около минерального источника. Здесь отдыхают Цецилия и герцог. Сегодня день рождения Цецилии. Они ожидают прибытия эрцгерцога, с которым хотят обсудить последние семейные события. Дело в том, что сбежали не только Эдвин с Сильвой, но и Стази с Бони.

Появляется эрцгерцог, и, когда остается наедине с Цецилией,

выясняется, что их связывают не только дружеские узы.

Приходит Мишка и раздает программки концерта Сильвы, который она дает в Мариенбаде. Аккомпанирует ей Эдвин. Невиданный скандал! Цецилия собирается применить энергичные меры и заключить Эдвина в сумасшедший дом. Вместе с эрцгерцогом они уходят, чтобы вызвать санитаров.

Появляется дядюшка Фери. Он рассказывает Мишке, что намерен разоблачить Цецилию и заставить ее согласиться на брак Эдвина с Сильвой. Он пригласил в Мариенбад всех бывших мужей Цецилии. Это понадобилось потому, что Мишка и дядюшка Фери связаны клятвой не говорить о прошлом Цецилии, а появление трех ее бывших мужей, несомненно, вызовет нужный эффект. Мишка и дядюшка Фери уходят.

Появляются две молодые влюбленные пары, которые хотя и бедны, но все же очень счастливы.

Начинается праздник в честь дня рождения Цецилии. Оркестр, который подговорил Мишка, играет любимую ею во времена „Орфеума“ песенку. Один за другим являются прежние мужья Цецилии. Герцог поражен. Он знал только о том, что до него у Цецилии был муж граф, но не подозревал, что был еще барон, а еще раньше богатый торговец свиньями и что до этого Цилика была просто певицей в „Орфеуме“. Все это совершенно ошеломило его. Цецилия чувствует, что пришел конец ее карьере, она прощает молодых, но эрцгерцог в высокопарных словах объявляет, что милостью императора

Цецилия назначена первой дамой императрицы — это подарок эрцгерцога ко дню ее рождения, — а герцог назначается послом в Мадрид. Герцог вдруг соображает, что этим назначением он обязан неверности жены. Он начинает бесноваться и попадает в руки двух санитаров, пришедших за Эдвином. Санитары забирают герцога.

Мишка, обращаясь к публике, объявляет:

— *Кафе закрывается!»* [15]

Музыкальные номера клавира «Королевы чардаша» [1]

Увертюра

Акт I.

1. Ария Сильвии (Сильвия, ансамбль)

2. Марш-ансамбль (Бони, Фери, ансамбль)

3. Дуэт (Сильвия, Эдвин)

4. Песенка Бони (Бони, танцовщицы)

5. Квартет (Сильвия, Эдвин, Бони, Фери)

5а. Терцет (Цецилия, Фери, Мишка)

6. Финал I акта (ансамбль)

Акт II.

7. Интродукция

8. Дуэт (Стази, Эдвин)

9. Дуэт (Сильвия, Эдвин).

10. Квартет (Сильвия, Стази, Эдвин, Бони)

11. Дуэт (Стази, Бони)

12. Дуэт (Сильвия, Эдвин)

13. Финал II акта (ансамбль)

Акт III.

14. Интродукция

15. Реприза дуэта (Акт II, № 11. Стази, Бони)

16. Финал III акта — реприза терцета (Акт I, № 5а. Ансамбль)

О клавирах и либретто «Сильвы» и «Королевы чардаша»

Писать что-либо о многочисленных клавирах «Сильвы» или «Королевы чардаша» не имеет смысла, так как в большинстве случаев на каких бы отечественных сценах оперетты не ставились, режиссерам-постановщикам вкупе с музыкальными руководителями, судя по их обращению с музыкальным материалом Кальмана, были совершенно не интересны ни идеи, ни замыслы композитора, определившие когда-то музыкальную драматургию «первоисточника». Возможно поэтому в советских и российских театрах оригинальные клавиры «венских» оперетт беспощадно «корёжили» и «кромсали». Они то купировались, то прирастали новыми музыкальными номерами, как из оперетт самого автора, так и из оперетт других композиторов; оригинальные музыкальные номера, меняя установленный автором порядок, переносились в другие действия; второй и третий акты объединялись, сокращая в угоду таймингу финал второго и диалоги третьего.

Либретто «Сильвы (Дитя шантана)» Травского, как и «Сильвы» Михайлова и Толмачёва уже рассматривались в предыдущих частях этой статьи. Что же касается «Королевы чардаша» Бекеффи и Келлера, то в СССР она ставилась по либретто Юрия Ивановича Шишмонина, сделавшего перевод с венгерского «социалистической версии» оперетты в 1956 году. При этом, по неизвестным причинам Шишмонин сохранил почти без изменений тексты музыкальных номеров, написанных

опять же Травским, Михайловым и Толмачёвым.

В 1960-х к либретто Шишмони на советским поэтом-песенником Михаилом Спартаковичем Пляцковским были написаны новые стихотворные тексты, но постановок с этими текстами крайне мало.

В 1981 году сатирик Михаил Анатольевич Мишин и кинорежиссер Ян Борисович Фрид, используя тексты музыкальных номеров все тех же Травского, Михайлова и Толмачёва, написали киносценарий, не имевший никакого отношения к оригинальному либретто оперетты Кальмана и представлявший собой «производное произведение», на основе которого в разное время в советских театрах ставились то ли «Сильвы», то ли «Королевы чардаша» в различных режиссерских редакциях.

Наконец в 2005 году Юрием Георгиевичем Димитриным была написана новая версия либретто «Королевы чардаша», в которой опять же были сохранены стихотворные тексты Травского, Михайлова и Толмачёва.

Ознакомившись с вышеизложенным, напрашивается вывод, что для советских, а позднее, и для российских либреттистов связь «чужеродных» стихотворных текстов и написанного ими нового прозаического текста, равно как и сюжетно-образная концепция произведения в целом, были не столь важны, ведь, по большому счету, ничем эти либретто друг от друга качественно не отличались, а стихотворные тексты Травского, Михайлова и Толмачёва подходили «к любому случаю», будучи давно привычны большинству

советских зрителей и даже заучены наизусть «завзятыми отечественными театрами», «обожающими» так называемый «легкий жанр». Оригинальная же «Княгиня чардаша» как художественное произведение ни «вневременным», ни «созвучным эпохе» никем из них не воспринималась, потому как, в отличие от Вены и, в меньшей степени, от Будапешта начала XX века, не была для отечественного театра «актуальным» или «злободневным» произведением, несмотря на то, что определенно говорила о социально-политических, межнациональных и нравственных проблемах, однако сугубо своего времени.

В 1977 году Людмила Викентьевна Михеева и Анатолий Александрович Орелович писали: *«Наиболее прочные корни пустила оперетта на австрийской почве. Здесь пионером жанра стал Ф. Зуппе... он подражал Оффенбаху, стремясь... использовать национальные сюжетные мотивы и... музыкальный фольклор... Позднее венская оперетта обрела самобытность и достигла выдающихся успехов в творчестве И. Штрауса-сына... Пройдя период подражания, она утратила вкус к пародиям и злободневности, почти отказалась от сатиры и редко касалась социальных тем. Едкая насмешливость парижских оперетт венской оперетте не свойственна, смех ее достаточно беззлобен, а общая атмосфера благодушна и безмятежна. Венские либретто... обычно построены на легкой водевильной интриге с путаницей: переодеваниями, недоразумениями, неожиданными поворотами действия. Логика в них часто уязвима, юмор*

не безупречен, зато широкий простор открыт лирике» [11, с. 17]. Поразительно, насколько же надо было не знать предмет изучения, чтобы утверждать подобное? Хотя, возможно, авторы, не знакомые с оригинальными либретто, вновь судили о венской оперетте по текстам их адаптаций. Далее Михеева и Орелович продолжали: «Основой музыкального языка и музыкальной драматургии венских оперетт являются многообразные формы венского вальса, наряду с маршем, полькой, галопом, мазуркой, чардашем. Интернациональный музыкальный колорит (венгерский в „Цыганском бароне“, польский в „Нищем студенте“, итальянский в „Боккаччо“) венские авторы воспроизводят более тщательно, чем это делал Оффенбах... Музыкальную драматургию Штрауса и Зуппе, в меньшей степени Миллёркер, трактуют близко к традициям итальянской оперы-буффа, создавая развернутые и сложные ансамбли, финалы, внося в оперетту элемент симфонизации. Некоторые их сочинения... тяготеют к монументальной оперной форме... заметно усилились сентиментально-лирические мотивы, предвосхищая последующую эволюцию венской оперетты. В начале XX века австрийская оперетта... вступила в полосу нового подъема и широкого международного признания. Но ее облик изменился. Глубокие социальные потрясения эпохи, главным из которых была первая империалистическая война, отозвались в оперетте взрывом сентиментализма... оперетта превратилась в чувствительную мелодраму с развитыми буффонно-фарсовыми эле-

ментами» [11, с. 17–18]. Интересно, авторы действительно не понимали, что вышеперечисленные ими оперетты вовсе не «утратили вкус к пародиям», равно как и никогда не были «чувствительными» мелодрамами с какими бы то ни было «элементами»? И названный ими «интернациональным» «музыкальный колорит» на самом деле таковым не был, будучи «австро-венгерским»?

Австрийский историк Морис Чаки отмечал, что «именно многогранность жанра оперетты дает возможность помимо ее чисто развлекательной ценности, обратить внимание на внутренние связи, которые становятся явными лишь тогда, когда оперетта вновь помещается в социокультурный контекст в котором она создавалась», так как «оперетта не только иллюстрирует основные черты» современного ей временного контекста, но и «выдвигает на первый план вопросы... австрийской культуры и истории» [21, с. 15].

Однако игнорируя тот факт, что либретто «Княгини чардаша», как и либретто большинства венских оперетт, представляет собой не только литературное произведение, но и исторический документ, отражающий время, в СССР исходили из «установки», что «объектом иронии» в классических опереттах должны быть исключительно представители социальных классов, «господствующих» в западном обществе, а именно — буржуа и аристократы. В результате репертуарные спектакли советских музыкальных театров, выполняя задачи по идеологической и воспитательной работе, были вынуждены

пропагандировать единственно правильные нравственные ценности, введенные в оборот «чиновниками от культуры». Впрочем, ни одна из поставленных на отечественной сцене «Сильв» или «Королев чардаша», равно как и иные образчики «советско-венских» оперетт, задач этих не выполнили, так как зрительская аудитория, казалось бы, воспитанная «в шорах социалистического мировосприятия», вовсе не собиралась клеймить «их нравы», а наоборот, воспринимала происходящее на сцене с сочувствием, как сказку о бедной падчерице, безвинно страдающей по причине выпавших на ее незавидную женскую долю «житийских невзгод». Происходило же подобное потому, что так называемая «венщина», беспощадно критикуемая с середины 1920-х, насквозь пропитанная «перебродившими соками старого мира», была искусно соткана из мелкобуржуазных ценностей, приятных и близких советским гражданам в послевоенные и особенно в «застойные» годы.

Эжен Ионеско как-то заметил: «идеологии разлучают нас, мечты и страдания объединяют». Возможно, именно поэтому ни государству, ни его чиновничьему аппарату так и не удалось создать условия, необходимые для возникновения классовой ненависти у нового поколения советских зрителей. «Праведный революционный огонь» в их сердцах давно погас и возгораться не собирался. В результате, словно соответствуя «снобистским наставлениям» Жоржа Роденбаха об искусстве, «последнее принизили до уровня народа», а «чуждое пролетарским ценностям» многострадальное «буржуазное» ли-

бретто «Сильвы» переписали, сведя всю остроту ироничного фарса к мелодраматическим коллизиям «мыльной оперы» с едва уловимой ноткой ностальгии по чему-то ушедшему, но определенно когда-то являвшемуся неотъемлемой частью того времени и той страны, которую (по «меткому» определению заслуженного кинорежиссера, общественного деятеля, депутата Государственной думы от нескольких политических партий Станислава Сергеевича Говорухина) «мы потеряли».

СССР в 1950–1960-е

События второй половины 1950-х годов оказали значительное влияние как на политическую, так и на культурную жизнь страны. С 1953 года в СССР наступила эпоха так называемой «оттепели» — периода, когда до начала 1955 года страной руководил Председатель Совета Министров СССР Георгий Максимилианович Маленков, а с конца 1954 до 1964 года — Первый секретарь ЦК КПСС Никита Сергеевич Хрущёв.

После выступления Хрущёва на XX съезде КПСС в феврале 1956 года и начала процесса десталинизации, «хрущёвская оттепель» стала ассоциироваться с развенчанием культа личности Сталина, сменой тоталитаризма на более мягкую форму «диктатуры», провозглашением открытости западному миру и началом государственного курса на «мирное сосуществование» со странами «капиталистического лагеря», выдвижением тезиса о многообразии форм перехода стран к социализму, относительной либерализацией политической и общественной жизни внутри страны,

ослаблением цензуры и большей свободой творческой деятельности.

Впервые за долгое время в СССР стало возможным объективное и критическое освещение действительности. Были изданы *«произведения репрессированных писателей... писателей и поэтов, чье творчество не отвечало требованиям социалистического реализма»*. Печатались *«публицистические статьи и художественные произведения, в которых ставились... вопросы об искажении действительности в литературе и искусстве, о социально-нравственных последствиях сталинизма, о бюрократизации советского общества... Атмосфера „оттепели“ способствовала формированию особой субкультуры „шестидесятников“*. Она была представлена творчеством поэтов, писателей, драматургов, режиссеров, художников... Советское общество стало более открытым, начали развиваться международные культурные и научные контакты. В 1954 г. СССР вступил в ЮНЕСКО... В 1957 г. в Москве прошел VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Проявлением *„оттепели“* стали также заявления советского руководства об изменении внешнеполитической доктрины, которые в целом сводились к отказу от идеи мировой пролетарской революции и замене ее концепцией *„мирового революционного процесса“*. Осенью 1959 г. Н. С. Хрущев первым из советских руководителей посетил США, выступил на Генеральной Ассамблее Организации Объединенных Наций. Признаком *„оттепели“* во взаимоотношениях СССР со странами социалистичес-

кого лагеря стало восстановление в 1955 г. дипломатических отношений с Югославией» [2].

В то же время СССР, воспользовавшись распадом колониальной системы, *«проводил активную политику сотрудничества с освободившимися (от иностранной зависимости. — Прим. авт.) странами»*, поддерживая *«наиболее радикальные режимы»*, взявшие курс на *«социалистическую ориентацию»*, что вызывало крайне *«негативную реакцию Запада»*, воспринимавшего внешнюю политику СССР как попытку распространить в мире чуждую ему советскую политическую систему. В 1961 году народной армией ГДР был установлен *«контроль над... границей»* и возведено Берлинская стена, что вызвало *«резкое противодействие западных стран»* и привело к очередному усилению *«противостояния в центре Европы»*. В том же году *«правительства СССР и Кубы решили разместить на Кубе советские ракеты... США установили морскую блокаду Кубы»* [10, с. 252]. В октябре 1962 года начался Карибский кризис, угрожавший перерасти в третью мировую войну. Однако *«стороны проявили... способность идти на компромиссы. СССР вывел с Кубы ракеты, США сняли блокаду и дали гарантии невмешательства во внутренние дела Кубы»* [Там же].

Резкий поворот в социальной политике СССР произошедший в середине 1950-х, восстановление разрушенного войной хозяйства и дальнейшая индустриализация создали условия для повышения жизненного уровня населения. В стране, несмотря на некоторое замедление

темпов экономического роста, рос объем производства промышленной продукции, строились первые атомные электростанции, проводилась электрификация железнодорожного транспорта, радикально изменился топливный баланс за счет использования высокоэффективных нефти и газа, осваивался космос. Однако все эти достижения осуществлялись в отраслях военно-промышленного комплекса и в тяжелой индустрии. В результате предоставление льготных кредитов и безвозмездной помощи странам «третьего мира», а также ряд ошибочных преобразований в сельском хозяйстве «в связи с неоправданными и волюнтаристскими действиями... Хрущёва в управлении экономикой» [18, с. 3] привели к ухудшению экономической ситуации. «Недовольство Хрущёвым приняло крайние формы. Объединились противники форсированного строительства коммунизма и те, кто был недоволен авторитарным руководством Хрущёва. В октябре 1964 г. на Пленуме ЦК КПСС он был освобожден от обязанностей Первого секретаря ЦК и Председателя Совета Министров СССР» [10, с. 251].

Во второй половине 1960-х «основной тенденцией политического развития стало усиление роли партийной и государственной бюрократии, создание условий для складывания нового правящего класса» [10, с. 261]. В 1966 году на XXIII съезде КПСС в устав партии были внесены изменения, в том числе восстановлен пост генерального секретаря ЦК, ликвидированный после смерти Сталина. На пост был избран Леонид Ильич Брежнев. «Теоретической основой политической системы стал

курс на „возрастание руководящей роли партии“. Возникла ситуация, когда для занятия... руководящей должности... продвижения по служебной лестнице необходимо было иметь билет члена КПСС» [Там же].

В 1967 году после избрания первым секретарем ЦК КПЧ Александра Дубчека началась так называемая «Пражская весна». Придя к власти, новое чешское руководство, провозгласив построение «социализма с человеческим лицом», попыталось предоставить гражданам страны больше демократических прав. Ввод на территорию Чехословакии войск Варшавского договора в августе 1968 года положил конец реформам. Политика ограниченного государственного суверенитета в странах Восточного блока, допускающая при необходимости применение военной силы, получила на Западе название «доктрины Брежнева».

Театр в СССР в 1950–1960-е

С середины 1950-х особое внимание в театральной сфере было уделено кадровой и репертуарной политике, усилению идеологической и культурно-просветительской работы.

В письме МК РСФСР от 29 марта 1958 года сообщалось, что «в штатах театров и концертных организациях... большое количество артистов, имеющих большой стаж работы. В силу возраста и особенностей профессии этих артистов уже нельзя полноценно в художественном отношении занимать в сцене. В драматических театрах РСФСР имеется сейчас около 600 актеров в возрасте свыше 55 лет и около

680 актрис в возрасте 50 лет, большинство которых необходимо срочно заменить молодыми исполнителями. В возрасте свыше 50 лет, после 20–25-летней работы на сцене, утрачивают свои прежние голосовые и, что не менее важно, внешние данные солисты-вокалисты театров оперы, музыкальной комедии и филармоний» [5]. В Постановлении коллегии МК СССР «О задачах учреждений культуры в области дальнейшего улучшения работы по эстетическому воспитанию» отмечалось, что «театры порой не проявляют должной требовательности к отбору репертуара и ставят пьесы низкого уровня, не отвечающие художественным вкусам народа» [16].

28 мая 1958 года Постановлением «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий», «От всего сердца» ЦК КПСС отменил Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, впервые в истории страны публично признав допущенные ошибки, при этом отметив, что «в целом... (постановление. — Прим. авт.) сыграло положительную роль в развитии советского музыкального искусства», хотя прежние оценки, определившие творчество советских композиторов «Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна, Г. Н. Попова, В. Я. Шебалина и Н. Я. Мясковского», как «антинародное формалистическое направление в музыке» были «бездоказательными и несправедливыми» [13, с. 1].

На усиление идеологической и культурно-просветительской работы был направлен и Приказ МК

СССР № 245 от 19 апреля 1960 года «О задачах учреждений культуры в области дальнейшего улучшения работы по эстетическому воспитанию трудящихся», рассматривавший эстетическое воспитание советских граждан «как часть воспитания коммунистического и направленного на формирование художественного вкуса на основе реалистического искусства». В частности, партийное руководство страны «возлагало на театры большие надежды... во всех аспектах воспитательной работы — эстетическом, нравственном, морально-этическом, трудовом, патриотическом», будучи уверенным, что «трудно переоценить роль и значение театра в великом и благородном деле формирования нравственного облика советского человека эпохи „развитого социализма“...» [8, с. 323].

В театрах страны работали три поколения режиссеров. В драматических: Николай Павлович Охлопков, Алексей Дмитриевич Попов, Рубен Николаевич Симонов, Юрий Александрович Завадский, Николай Павлович Акимов, Леонид Викторович Варпаховский; Андрей Александрович Гончаров, Борис Иванович Равенских, Георгий Александрович Товстоногов; Олег Николаевич Ефремов, Анатолий Васильевич Эфрос, Юрий Петрович Любимов. В музыкальных: Борис Александрович Покровский, Изакин Абрамович Гриншпун, Роман Иринархович Тихомиров, Юлий Осипович Хмельницкий; Георгий Павлович Ансимов, Владимир Акимович Курочкин, Матвей Абрамович Ошеровский.

В середине 1960-х было принято негласное *«решение о начале строительства... театров в каждом городе с населением свыше 200 тыс. человек. При их строительстве практически не использовались типовые проекты, учитывались национальные или региональные особенности места. Проектирование большинства театров велось силами... Государственного института по проектированию театрально-зрелищных предприятий... и Центрального научно-исследовательского и проектного института типового и экспериментального проектирования зрелищных и спортивных сооружений им. Б. С. Мезенцева... Параллельно велась работа по анализу современной и исторической практики строительства театральных зданий, социологические опросы режиссеров и работников театра»* [7, с. 55].

«Театры... (оперетты. — Прим. авт.) существовали в более чем трех десятках городов... бывшего СССР. Учитывая их стационарность, плановость, строгую государственную отчетность и пр., развитие оперетты... в общих чертах шло единообразно. Общность идеологических и эстетических установок, задаваемая репертуарная политика, сложившиеся исполнительские традиции, актерская и вокальная школы, система трудоустройства... и многое другое способствовали этому» [9, с. 13].

В 1967 году «советский народ и все прогрессивное человечество» торжественно отметили 50-летие Октября. Столичные музыкальные театры встретили знаменательное

событие новыми постановками: Московский театр оперетты — опереттой «Белая ночь» Тихона Николаевича Хренникова, Ленинградский театр музыкальной комедии — опереттой «Восемнадцать лет» Василия Павловича Соловьёва-Седого.

Летом 1968 года вышло Постановление ЦК КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина», в котором было рекомендовано *«партийным, советским и общественным организациям страны, используя опыт подготовки к 50-летию Октября, развернуть пропагандистскую и массово-политическую работу среди всех слоев населения... сосредоточить внимание на осуществлении стоящих перед советским народом грандиозных планов хозяйственного и культурного строительства»* [14, с. 1].

Празднование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина в апреле 1970 года стало одним из наиболее масштабных идеологических мероприятий в жизни страны. К юбилею «вождя мирового пролетариата» в Московском театре оперетты была поставлена оперетта «Москва-Париж-Москва» Вано Ильича Мурадели, в Ленинградском театре музыкальной комедии — «Третья весна» Георгия Анатольевича Портнова.

СССР в 1970–1980-е

Начиная с середины 1970-х в СССР стал утверждаться культ Брежнева. К концу 1970-х, совмещая посты генерального секретаря ЦК КПСС и Председателя Президиума Верховного Совета СССР, семидесятилетний Брежнев номинально стал главой страны. В верхних еще-

лонах власти «процветали протекционизм и кумовство». Такая же ситуация сложилась и во властных структурах союзных республик, где *«руководящая партийно-государственная верхушка формировалась по клановому принципу»*.

В 1977 году была принята новая Конституция СССР, в 1978-м — конституции союзных республик, в которых *«законодательно укреплялась руководящая роль Коммунистической партии»* [10, с. 261–262].

Рост правящего номенклатурного слоя и усиление административных методов управления страной создали условия для развития в СССР диссидентского движения, объединившего представителей советской интеллигенции (особенно ее творческой части), выступавших с критикой существующей политической системы.

В декабре 1979 года на территорию Демократической Республики Афганистан по официальной просьбе президента страны Хафизуллы Амина был введен Ограниченный контингент советских войск. Основными факторами, подтолкнувшим руководство СССР к вооруженному вмешательству, послужили исламская революция в Иране, обострение отношений с Китаем на фоне Китайско-вьетнамской войны, сближение США, Китая и Египта, вызывавшие опасение роста влияния США и НАТО у южных границ СССР и возникновения военной угрозы с юга, а с приходом к власти исламских радикалов — нестабильности в советских республиках Средней Азии [4, с. 3–10].

В 1982 году умер Брежнев. Новым руководителями партии и стра-

ны стал бывший Председатель Комитета государственной безопасности СССР и Секретарь ЦК КПСС по идеологии Юрий Владимирович Андропов. С приходом Андропова в СССР началась «чистка» партийного и государственного аппарата, в том числе в органах госбезопасности, и борьба с коррупцией, в том числе в органах власти. За пятнадцать месяцев должностей лишились восемнадцать министров СССР и тридцать семь первых секретарей обкомов КПСС. Благодаря Андропову в высшее руководство страной были введены региональные руководители, в том числе: Михаил Сергеевич Горбачёв, Егор Кузьмич Лигачёв, Николай Иванович Рыжков и другие, в дальнейшем поспособствовавшие началу «перестройки» и развалу СССР.

В 1983 году Андропова на посту Генерального секретаря ЦК КПСС сменил один из ближайших соратников Брежнева Константин Устинович Черненко. Правление Черненко продлилось чуть больше года. Одним из значительных достижений во внешней политике в этот период стало потепление отношений с Китайской Народной Республикой.

В 1985 году руководителем страны стал Михаил Сергеевич Горбачёв. Исходя из идеи *«нового политического мышления»* Горбачёв и его сторонники убедили партийную верхушку *«скорректировать идеологию марксизма-ленинизма в направлении признания приоритета общечеловеческих ценностей»*. Были проведены изменения в политическом руководстве страны. В отставку ушли «наибо-

лее одиозные фигуры из окружения Брежнева». В СССР в очередной раз развернулась приостановленная при Черненко «борьба с коррупцией, злоупотреблениями, сменялись дискредитировавшие себя партийные руководители на местах». В руководящие органы КПСС пришла новая номенклатурная элита. Было начато «переосмысление реального положения общества, переоценка исторического пути, пройденного страной», партия «взяла на себя ответственность» за ошибки, допущенные в общественно-политическом строительстве, началась «массовая реабилитация репрессированных деятелей партии и Советского государства, представителей интеллигенции, переосмысление их роли в истории... Вместе с тем политическая система общества оставалась неизменной, руководящая роль КПСС как единственной политической партии, авангарда всего народа, сомнению не подвергалась» [10, с. 271]. Однако не прошло и двух лет, как «руководящее ядро партии, сформировавшееся вокруг Горбачева... оказалось расколото на противостоящие друг другу группы».

В сентябре 1987 года на Пленуме ЦК КПСС, посвященном предстоящему празднованию 70-летия Октябрьской революции с резкой критикой государственной политики, проводимой Горбачёвым, выступил секретарь Московского горкома партии Борис Николаевич Ельцин, став «лидером группы радикальных сторонников преобразований» в СССР и приобретя среди части населения страны «статус народного героя и борца с бюрократией».

Вторую группу возглавил секретарь ЦК КПСС Лигачёв. Как и Ельцин, он заявлял о необходимости перестройки и борьбы с коррупцией, одновременно выступая за «социалистическую экономику и сохранение в руках КПСС рычагов управления», а также «против очернения исторического прошлого». По мере преобразований в стране Ельцин и Лигачёв «все более и более» становились «в оппозиции политике... Горбачёва» [Там же].

Летом 1988 года прошла XIX Всесоюзная партийная конференция. Основным направлением преобразований «провозглашалась передача власти от партийных органов Советам народных депутатов, обеспечение полномочия Советов всех уровней. Высшим органом власти в стране провозглашался Съезд народных депутатов СССР... Съезд избирал из своего состава постоянно действующий, двухпалатный Верховный Совет СССР и его председателя.... республиканские съезды избирали — Верховные Советы республик...» [10, с. 272].

На конференции был предложен проект нового закона о выборах, принятый в декабре 1988 года. «Решения конференции... обеспечивали сохранение власти в руках КПСС», тем самым открывая новый этап размежевания в лагере перестройки, длившийся до 1991 года. На выборах «потерпели поражение многие из секретарей областных и городских комитетов партии, работников партаппарата, в то же время были избраны ряд деятелей, находившихся в оппозиции режиму» [Там же].

За десять лет прошедших с момента ввода войск на территорию

Афганистана, ВС СССР, взяв под контроль большую часть территории и границы страны, так и не подавили повстанческое движение, поддерживаемое странами Запада, Китаем и рядом исламских стран. Боевые потери советских войск сделали войну непопулярной в обществе, усилив негативное отношение к власти, проявившееся во время перестройки. Весной 1988 года руководством страны было принято решение о выводе войск из Афганистана. В середине февраля 1989 года в соответствии с Женевскими соглашениями вывод войск был закончен.

Театр в СССР в 1970–1980-е

В конце 1960 годов «хрущёвская оттепель» сошла на нет и в СССР наступил так называемый «период застоя», продлившийся до начала 1980-х. На сцены советских театров вернулась цензура, а их репертуарные планы стала определять *«исключительно официальная политика государства в сфере культуры»*. К «принудительным» принципам формирования текущего репертуара относились *«обязательная постановка»* спектаклей *«к памятным событиям и юбилейным датам в жизни страны»*, а также применение *«тематического планирования... согласно которому в афишу включались... классические и современные...»* (в том числе. — Прим. авт.) *произведения историко-революционного, военно-патриотического и производственного характера»* [8, с. 323–324].

Несмотря на «период застоя», строительство театров в республиканских и областных центрах СССР продолжилось, а с 1970-х стали про-

водиться *«конкурсы на разработку концепции театра будущего: конкурс Союза архитекторов СССР на архитектуру „тотального театра“ (начало 1970-х), студенческий конкурс „Театр для будущих поколений“ (1977), всесоюзный конкурс на перспективный театр (1978)»* [7, с. 55].

Вопреки государственному регулированию и цензуре, в 1970-х в Ленинграде начался новый этап в развитии отечественного «легкого жанра». После назначения в 1972 году главным режиссером Ленинградского театра музыкальной комедии ученика Товстоногова Владимира Егоровича Воробьева, театр кардинально изменил репертуарную политику и на его сцене были поставлены первые советские мюзиклы: «Как сделать карьеру» по мотивам бродвейского мюзикла «Как преуспеть в бизнесе без особых усилий» (англ. *How to Succeed in Business Without Really Trying*) Фрэнка Лёссера (1972), «Охтинский мост» Виктора Михайловича Лебедева (1973), «Прощай, Арбат!» Сергея Петровича Баневича (1976), «Свадьба Кречинского» (1973), «Жар-птица» (1975), «Дело» (1977) Александра Наумовича Колкера. Завершить трилогию Александра Васильевича Сухово-Кобылина ученику не дал учитель, поставив в БДТ им. Горького «Смерть Тарелкина» (1983) [1].

По-прежнему одним из наиболее важных показателей работы советских театров оставалась их посещаемость. *«В целом по РСФСР наблюдалось увеличение числа посещений театров с 64,6 млн. человек в 1964 до 72,9 млн. человек в 1985 го-*

дах», но «по мере демократизации политической сферы» и началом в стране «перестройки» «роль театрального искусства в культурной жизни общества» начала снижаться, что в результате «привело к падению посещаемости спектаклей, ранее пользовавшихся... зрительским спросом». В результате, «в конце 1980-х... некоторым театрам не удавалось выполнять „план по зрителю“...» [8, с. 325–326].

Однако истинными причинами кризиса стали не столько устаревшая репертуарная политика или изменение запросов зрительской аудитории, сколько «снижение актерского мастерства, уровня режиссуры». Большинству из наиболее талантливых актеров и режиссеров из провинции предлагалась работа в столичных театрах, вследствие чего профессиональный уровень театров провинциальных был несопоставим с уровнем театров Москвы и Ленинграда. «В записке отдела культуры Оренбургского облисполкома за 1987 год отмечалось, что „зрителя не может удовлетворить во многих случаях репертуар театров, уровень режиссуры, актерского исполнительского мастерства, культуры постановочной части“...» А об Оренбургском театре музыкальной комедии сообщалось: «Театр находился на низком профессиональном уровне, труппа устарела» [8, с. 328].

Также необходимо отметить, что весьма неблагоприятно на профессиональной деятельности театров страны сказался и быстрый переход от «застоя» к «перестройке», совершенный в середине 1980-х. «Меняющиеся социально-экономические

и политические условия, в которых вынуждены были функционировать театры... влияли на контакт со зрительской аудиторией.... происходило резкое сокращение посещаемости... Изменения в обществе и общественном сознании требовали пересмотра устаревших форм... поиска новых подходов к зрителю» [8, с. 329–330].

Постановки «Сильвы» и «Королевы чардаша» в 1960–1980-х

Начиная с 1960-х «Сильву» и «Королеву чардаша» на отечественной сцене ставили довольно часто. Причиной обращения советских и российских музыкальных театров к самой известной оперетте Кальмана в большинстве случаев являлся ее неизменный кассовый успех.

В 1964 году в Чувашском государственном музыкальном драматическом театре «Сильву» по либретто Михайлова и Толмачёва поставил Борис Семёнович Марков.

В 1966 году в Новосибирском Музыкальном Театре «Сильва» по либретто Толмачёва и Михайлова была поставлена Аркадием Михайловичем Воронцовым.

В 1967 году на сцене Ивановского музыкального театра «Сильва» была поставлена Эммануилом Исааковичем Маем.

В 1969 году по либретто Шишмолина, но со стихотворными текстами Пляцковского и в совместной с Аллой Ивановной Тарасовой сценической редакции «Королеву чардаша» в Ленинградском театре музыкальной комедии поставил Лев Дмитриевич Михайлов, в 1973-м он же осуществил ее возобновление.

В 1976 году «Сильва» по либретто Толмачёва и Михайлова была поставлена Виталием Васильевичем Рудницким в Черниговском государственном украинском музыкально-драматическом театре им. Т. Г. Шевченко.

В 1977 году «Сильва» была вновь поставлена на сцене Ивановского музыкального театра Анатолием Борисовичем Борисовым.

В 1982 году на сцене Удмуртского государственного музыкально-драматического театра постановку «Сильвы» Владимира Ожерельева (1959) сменила «Королева чардаша» Исаа Александровича Фаликова. В том же году на сцене Московского театра оперетты Юрием Александровичем Петровым по либретто Шишмолина, Михайлова и Толмачёва впервые была поставлена «Королева чардаша», остававшаяся в репертуаре театра более двадцати лет.

На сцене Краснодарского музыкального театра «Сильва» в разные годы шла в режиссерских редакциях Николая Осиповича Рубана (1961), Тамары Давидовны Гогава (1977) и Михаила Григорьевича Дотлибова (1987). «Сильва» Дотлибова не сходила со сцены Краснодарского театра более пятнадцати лет.

В 1987 году «Сильва» была поставлена на сцене Иркутского областного театра музыкальной комедии Натальей Владимировной Печерской.

В 1988 году Ленинградский театр музыкальной комедии вновь представил зрителям «Королеву чардаша», но уже в постановке Александра Аркадьевича Белинского по либретто Шишмолина со сти-

хотворными текстами Михайлова и Толмачёва, впоследствии шедшую на сцене театра почти два десятилетия.

Послесловие

С середины 1980-х годов репертуарная политика большинства отечественных театров претерпела значительные изменения. *«В 1987 г. в порядке эксперимента в части государственных театров... была отменена практика утверждения органами культуры репертуаров... приемки... новых театральных постановок... контроля над содержанием создаваемых сценических произведений. В 1988 г. приемка спектаклей была отменена по всей стране». Привычная система «идеологического контроля» рухнула, «что вызывало недовольство местных партийных и советских руководителей... государственные органы управления культурой явно теряли контроль над репертуаром, так как под влиянием гласности законы коммерции оттесняли всякую цензуру, а „Положение о театре Российской Федерации“, принятое в 1991 г., передало театральным коллективам всю полноту прав для решения своих внутренних вопросов — и репертуарно-творческих, и производственно-экономических» [8, с. 324–325].*

«Перестройка дала краткую свободу... Но эта свобода... привела (отечественный театр. — Прим. авт.) к коммерциализации и кризису смыслов» [17], поставив его к началу 1990-х на грань культурного выживания.

Список литературы

1. Архив Санкт-Петербургского государственного театра музыкальной комедии.
2. БРЭ. — URL: <https://bigenc.ru/c/ottepel-protsess-demokratizatsii-v-sssr-a4abd9> (дата обращения: 10.05.2026)
3. БСЭ в 30-ти томах. 3-е издание. — М.: Совет. энцикл., 1969–1986. — URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/097/704.htm> (дата обращения: 10.05.2026)
4. Васильев Н. М. Уроки необъявленной войны. Военно-исторический журнал. — № 2, 2014.
5. ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 2157. Л. 116.
6. Жизнь искусства. — № 29, 24 июля 1923 г.
7. Иванов В. Г. Архитектура, вдохновленная космосом. Образ будущего в позднесоветской архитектуре. — СПб: Borey art center, 2017.
8. Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 11. — № 6 (2), 2009.
9. Колесников А. Г.; Якубовская Е. И. Оперетта в России и СССР в XX веке: библиография. — М.-Екатеринбург, 2013.
10. Личман Б. В. История России. Книга II. XX век. — Ек.: СВ-96, 2001.
11. Михеева Л. В.; Орелович А. А. В мире оперетты — Л., М.: Сов. композитор, 1977.
12. Новый зритель. — № 23–24, 10 июня 1928 г.
13. Правда. — № 159 (14553) от 8 июня 1958 г.
14. Правда. — № 223 (18270) от 10 августа 1968 г.
15. Программка Сильва. Гастроли Будапештского театра оперетты. — Л.: Издание Дирекции Театральных Касс Управления Культуры Ленгорисполкома, 1956.
16. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 10. Д. 494. Л. 22.
17. Театр и искусство. Виртуальный музей СССР. — URL: <https://sovietmuseum.ru/historical-periods/stagnation-era/teatr-i-iskusstvo/> (дата обращения: 10.05.2026).
18. Яременко Ю. В. Об Экономике. — М.: Макс Пресс, 2015.
19. Ярон Г. М. О любимом жанре. — М.: Искусство, 1960.
20. Bozó, Péter: Operett Magyarországon (1859–1960). — URL: <https://zti.hu/index.php/hu/mza/mz-20/101-bozo-operett-magyarorszagon> (дата обращения: 29.04.2026).
21. Csáky M. Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette: Regionale Vielfalt im urbanen Milieu. Wien: Hollitzer Verlag, 2021.
22. Hanák, Péter: A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye. — URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/hanak.htm> (дата обращения: 29.04.2026).
23. Heltai, Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956. ELTE Eötvös kiadó, 2012.

24. Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence The Invention of Tradition. Cambridge University Press. Cambridge, 1983.

Сведения об авторе

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

УДК: 792.09

EDN: ВТКВСК

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-2-42-47

Цодоков Е. С.

«РИГОЛЕТТО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ. МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ МОСКОВСКОЙ ПРЕМЬЕРЫ 1859 ГОДА

Аннотация. Статья посвящена исследованию московской премьеры оперы Джузеппе Верди «Риголетто» 1859 года в Большом театре — знаковому событию в истории русского оперного театра. Автор анализирует расхождения в данных о составе исполнителей, представленных в авторитетных источниках (в т.ч. в книге директора музея Большого театра В. И. Зарубина и словаре А. М. Пружанского), и сопоставляет их с информацией из исторических афиш, ставших доступными на сайте Госкаталога. В работе уточняются имена исполнителей ключевых партий (В. Фодор, Э. Бушек, К. Н. Божановский, Бендер и др.), разбираются причины расхождений между разными версиями состава, а также восстанавливаются биографические сведения об артистах, чьи имена ранее были малоизвестны или вовсе забыты (в т.ч. о В. Фодоре и контральто Бендер). Отдельное внимание уделяется связи петербургской и московской премьер: выясняется, что версия Зарубина-Пружанского отражает состав петербургской постановки и гастролей 1860 года, а не октябрьской премьеры 1859-го.

Исследование демонстрирует важность первичных исторических источников (афиш, некрополей, рецензий) для реконструкции сценической истории опер и вносит вклад в уточнение фактов о развитии оперного искусства в России середины XIX века.

Ключевые слова: «Риголетто», Джузеппе Верди, московская премьера 1859 года, Большой театр, история оперы, исполнительский состав, исторические афиши, В. И. Зарубин, А. М. Пружанский, В. Фодор, Э. Бушек, К. Н. Божановский, Бендер, В. А. Майкова-Попова, Ф. Риччи, петербургская премьера, гастролы 1860 года.

Tsodokov E. S.

GIUSEPPE VERDI'S "RIGOLETTO": MYTHS AND REALITY OF THE 1859 MOSCOW PREMIERE

Abstract. This article examines the 1859 Moscow premiere of Giuseppe Verdi's opera "Rigoletto" at the Bolshoi Theater—a landmark event in the history of Russian opera. The author analyzes discrepancies in the cast information presented in authoritative sources (including a book by Bolshoi Theater director V. I. Zarubin and A. M. Pruzhansky's dictionary) and compares them with information from historical playbills made available on the State Catalogue website.

The work clarifies the names of the performers of key roles (V. Fodor, E. Bushek, K. N. Bozhanovsky, Bender, and others), examines the reasons for discrepancies between various cast versions, and reconstructs biographical information about artists whose names were previously little known or completely forgotten (including V. Fodor

and contralto Bender). Particular attention is paid to the connection between the St. Petersburg and Moscow premieres: it turns out that Zarubin-Pruzhansky's version reflects the cast of the St. Petersburg production and the 1860 tour, and not the October 1859 premiere.

The study demonstrates the importance of primary historical sources (playbills, necropolises, reviews) for reconstructing the stage history of operas and contributes to clarifying facts about the development of opera in Russia in the mid-19th century.

Keywords: Rigoletto, Giuseppe Verdi, Moscow premiere of 1859, Bolshoi Theatre, opera history, cast, historical posters, V. I. Zarubin, A. M. Pruzhansky, V. Fodor, E. Bushek, K. N. Bozhanovsky, Bender, V. A. Maikova Popova, F. Ricci, St. Petersburg premiere, 1860 tour.

Какие вопросы могут возникнуть у историков оперы по поводу московской премьеры «Риголетто» Дж. Верди 1859 года? Казалось бы, сценическая биография одной из самых популярных опер не только Верди, но и всего мирового оперного репертуара должна быть изучена вдоль и поперек. Однако это не так. И в этом нам сегодня предстоит убедиться.

У этой премьеры Большого театра поистине трудная судьба. Со дня исполнения, которое имеет знаковый статус первой постановки на русской сцене (на итальянском языке), прошло уже 167 лет, но до последнего времени никто не мог назвать точный состав участников этого спектакля¹.

В хрестоматийной книге директора музея Большого театра В. И. Зарубина — основном источнике информации о премьерах театра с 1825 года — исполнительский состав этого спектакля, состоявшегося 20 октября 1859 года, выглядит так: Герцог — Василий Михайлович

Васильев 2-й, Риголетто — Фердинанд Мео, Джильда — Майкова, Спарафучиле — Владимир Иванович Васильев 1-й, Маддалена — Юлия Клементьевна Кох, Джованна — Надежда Пантелеевна Савицкая, Монтероне — В. И. Васильев 1-й², Марулло — Павел Иванович Бобовский, Борса — Жмелев, Граф Чепрано — Червин, Графиня Чепрано — Н. П. Савицкая, Офицер — Селезнев, Паж — Мария Ивановна Легошина 1-я [5, с. 67–68]. Тот же состав фигурирует в словаре А. М. Пружанского [6]. В альтернативном варианте, опубликованном в книге В. В. Федорова, посвященной репертуару Большого театра, представлены только четыре ведущих исполнителя, причем три из них (кроме Мео в заглавной партии) не совпадают с изданием Зарубина. Это В. Фодор (Герцог), Элеонора Бушек (Джильда) и Константин Николаевич Божановский (Спарафучиле) [7, с. 299]. Этими справочниками, по сути, исчерпываются сведения о составах данной постановки.

¹ Не подлежат сомнению лишь авторы постановки: дирижер С. И. Штуцман; режиссер Н. П. Савицкий; художники И. К. Браун 2-й, А. Бредов, П. А. Исаков, А. Форнари; балетмейстер Ф. Н. Манохин.

² Возможность исполнения одним артистом партий Спарафучиле и Монтероне объясняется тем, что по сцене эти герои не встречаются.

Остальные публикации лишь повторяют первые две книги.

Где же правда? И вот нынче, когда на сайте Госкаталога стали доступными многие афиши Большого театра (правда, не систематизированные, что сильно затрудняет работу с ними), в т. ч. из Бахрушинского музея, ранее бывшие практически неизвестными, вырисовывается премьерная картина, основанная на реальных документах эпохи: Герцог — В. Фодор, Риголетто — Ф. Мео, Джильда — Э. Бушек, Спарафучиле — К. Н. Божановский, Магдалена — Бендер, Джованна — Легошина 1-я, Монтероне — Иван Корин, Марулло — П. И. Бобовский, Борса — Жмелев, Графиня Чепрано — Червин, Графиня Чепрано — Н. П. Савицкая, Офицер — Селезнев, Паж — Легошина 2-я. Афиша требует детального анализа персоналий с учетом того, что театральные афиши тех лет являются первичными историческими артефактами, на основе которых строится история театра.

Первое, на что надо обратить внимание — афишная версия в том, что касается главных четырех протагонистов, совпадает с представленной Федоровым. Это принципиально важно. Но далее нас подстерегает первая загадка — исполнитель партии Герцога некий В. Фодор. Ни полного имени, ни дат его жизни найти пока не удалось. Но не верить многочисленным афишам невозможно и тут опечатки быть не может. Кто же он такой? Фамилия довольно редкая и напрашивается предположение (к сожалению, не подкрепленное документально), что это какой-то родственник знамени-

той французской певицы венгерского происхождения Жозефины Фодор, по мужу Менвьель, выступавшей в начале XIX века в Петербурге. Среди редких упоминаний о нем в отечественной оперной литературе сошлемся на «Хронику петербургских театров» А. И. Вольфа, где упоминается его не особенно успешный визит из Москвы в Петербург в сезоне 1861/1862: «Фодор был выписан из Москвы на подмогу Сетову, у которого голос начал слабеть. Он пел в «Трубадуре» и «Фаворитке» и, не заслужив расположения публики, по окончании сезона возвратился восвояси» [2, с. 116].

В Москве Фодор гастролировал в 1859–1861 годах, спев семь партий итальянского репертуара — Манрико, Герцога, Эрнани, Альмавиву, Фернана в «Фаворитке», Дженнаро в «Лукреции Борджиа», Макдуфа, из которых пять (кроме Манрико и Дженнаро) были премьерными, и даже одну русскую — Торопки Голована в «Аскольдовой могиле». Удалось найти рецензию на эту «Аскольдову могилу» в бенефис Фодора 9 января 1861 года, опубликованную в газете «Русский инвалид»: «Давали “Аскольдову могилу”, муз. соч. г. Верстовского, либретто написано, кажется, Загоскиным. Г. Фодор взял на себя роль Торопки. Игра его в этой роли была весьма удовлетворительна: он в короткое время умел усвоить себе несколько мимику и характеристические движения удалого русского мужичка; в выговоре его хотя и замечался иностранный акцент, но это было настолько мало, что не портило общего впечатления. Зато пел г. Фодор далеко не хорошо: была ли то робость и неуверенность

в себе или какие другие причины были тому виной, но голос его был слаб, беззвучен и решительно не производил приятного впечатления. Мы не видали в этой роли покойного Бантышева, который, как говорят, был в ней неподражаем; но да простит нам г. Фодор — даже г. Лавров, много лучше в этой роли нашего итальянского тенора. Тем не менее раек хлопал г. Фодору вероятно потому, что он привык хлопать этой роли, а не певцу, ее выполняющему» [3]. Из газетной заметки следует, что рецензент считал Фодора итальянским тенором. Это свидетельствует о довольно малой популярности певца. Вот, пожалуй, и вся основная информация, которой мы обладаем сегодня о В. Фодоре.

Что касается Элеоноры Бушек в партии Джильды, то тут картина немного яснее и упоминаний о певице больше. По крайней мере, мы знаем ее имя и происхождение — она родом из Праги, училась в пражской консерватории, совершенствовалась в Милане, гастролировала в Германии и Польше. Позднее обосновалась в России. Пела в Москве в 1857–1861 годах, дебютировав в первой постановке на сцене оперы «Громобой» А. Н. Верстовского (партия Тени Рогнеды). Первая исполнительница ряда партий в постановках Большого театра силами русских артистов: Виолетты («Травиата», 1858), Азучены («Трубадур», 1859). В репертуаре певицы были также партии Лукреции Борджиа в одноименной опере, Матильды в «Вильгельме Телле», Леоноры в «Фаворитке», Эльвиры в «Эрнани», Розины, Надежды в «Аскольдовой могиле». Судя по со-

четанию партий сопрано и меццо-сопрано диапазон у нее был большой. О ее Виолетте сохранилась заметка в прессе тех времен, подписанная издателем и критиком Маврикием Раппапортом: «...исполнение *Травиаты* было очень-очень удовлетворительно. Примадонна г-жа Бушек, недавно ангажированная на московскую сцену, воспитанница пражской консерватории, с успехом пела в итальянских операх в Германии и в последнее время в Варшаве. У ней голос симпатичный, диапазон обширный и метода безукоризненная; вокализует она довольно изящно и поет с чувством, в фразировке местами только замечна аффектация. Под впечатлением, произведенным на меня в *Травиате* нашей дивной Бозио, конечно, мне сначала казалось как-то странным слушать другую *Травиату*; спешу однако ж прибавить, что г-жа Бушек доставила мне истинное удовольствие» [4]. В 1861–1864 годах певица выступала в Мариинском театре.

Исполнители партий Риголетто (Мео) и Спарафучиле (Божановский) хорошо известны и не требуют комментария. А вот дальше новая загадка, которую пока разгадать не удалось — в партии Маддалены значится некая контральто Бендер. Есть афиша от 15 сентября 1859 года, где указан ее дебют в Большом театре в «Лукреции Борджиа» в партии Маффио Орсини. Пела она здесь также Азучену. Все выступления проходили в период с сентября по декабрь 1859 года. И опять вокруг этого имени тишина: ни рецензий в прессе, ни упоминаний в справочниках или мемуарах тех лет, да

и Федоров о ней умалчивает. Ко второстепенным исполнителям особых вопросов в афишной версии нет, все они фигурируют в той или иной степени в источниках, а отсутствие отдельных имен или инициалов связано с малой известностью.

Теперь перейдем к версии Зарубина-Пружанского, чтобы до конца разобраться в хитросплетениях этой премьеры. Как объяснить расхождения в некоторых именах исполнителей? Откуда они взялись? В первую очередь, нас интересует Майкова, поскольку оба Васильевых — Владимир и Василий и Юлия Кох весьма популярные певцы, их биографии известны, чего не скажешь о безымянной Майковой. Что мы знали о ней? Родилась она в 1837 году, скончалась в 1874. Майкова — это ее сценический псевдоним, девичья фамилия Попова, а по мужу Каблукова. Училась она у Ф. Риччи в 1856–1859 годах. В 1859–1862 выступала в Мариинском театре, затем покинула сцену. Несмотря на кажущееся обилие данных, включая исполнение ею в Петербурге впервые на русской сцене партий Джильды в «Риголетто» и Леоноры в «Трубадуре» известно о ней было немного, что, возможно, связано с переменами фамилий. У Вольфа в его «Хрониках» находим несколько слов о певице: «В бенефис профессора пения Риччи давали «Риголетто», исполненное русскими артистами по-итальянски. Перевод для сцены не был дозволен цензурою. Исполнителями были ученики и ученицы Риччи <...> У Майковой был весьма приятный голос, но недостаточно обширный для большой залы» [2, с. 114].

И вот сейчас ситуация несколько прояснилась. Зацепкой послужила маленькая справка о певице в труде М. В. Борисоглебского из другой области музыкального театра — дореволюционной истории русского балета. Там сообщается, что Попова (по сцене Майкова) в 1857 году вышла замуж за правителя канцелярии Главного Интендантского Управления П. А. Каблукова [1, с. 376]. Дальнейшие разыскания привели меня к дореволюционному справочнику «Петербургский некрополь», где во 2-м томе я нашел в списке захоронений правителя именно этой канцелярии, действительного статского советника Каблукова, только не «П. А.», а «П. В.» (Павла Владимировича), что вполне может быть объяснено случайной ошибкой Борисоглебского, писавшего свой труд в 30-е годы XX века. Дальше еще интереснее: похоронен Каблуков был вместе с женой Верой Александровной, скончавшейся 9 мая 1874 года, то есть в том же году, что и Попова-Майкова. Вероятность того, что это другая Майкова ничтожна.

Если еще раз вернуться к московской премьере «Риголетто», то обращают на себя внимание следующие факты: вся ведущая пятерка исполнителей у Зарубина-Пружанского — воспитанники итальянского композитора и вокального педагога Федерико Риччи. Именно в таком статусе эти петербургские солисты исполнили «Риголетто» сначала в бенефис своего педагога в петербургской премьере на русской сцене 11 мая 1859 года, а затем на гастролях в Москве, только не в октябре 1859 года, а в апреле

1860, о чем неумолимо свидетельствуют обнаруженные афиши этих гастролей (тогда московской публике были показаны три оперы — «Риголетто», «Любовный напиток» и «Трубадур»). Гастроли открылись постановкой «Риголетто» и завершились сборным спектаклем из разных опер.

Мелкие неточности можно видеть и в именах некоторых других персонажей этой премьеры. Так, согласно афише, в партии Джованни значится Савицкая, а у Зарубина Легошина 1-я. В партии Монтероне согласно афише выступил Корин, у Зарубина Васильев 1-й. Интересно и появление нового имени в афише — артистки хора Легошиной 2-й, в качестве исполнительницы партии Пажы вместо Легошиной 1-й. О чем говорят все эти детали?

О том, что в освещении оперных сезонов Москвы, вполне вероятно, произошла путаница, объяснимая труднодоступностью афиш того времени. Такого рода ошибки встречаются и в других спектаклях, правда, не столь важных как премьеры «Риголетто».

Таким образом, проведенное исследование позволило установить достоверный исполнительский состав московской премьеры Дж. Верди «Риголетто» 1859 года на основе первичных исторических источников — афиш Большого театра. Кроме того, были существенно дополнены биографические сведения о ряде артистов, сыгравших заметную роль в развитии русского оперного искусства, — В. Фодоре, Э. Бушек, контральто Бендер и В. А. Майковой-Поповой.

Список литературы

1. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета: прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища: в 2 тт. — Т. 1. — Л., 1938.
2. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года: часть II. — СПб., 1884.
3. Газета «Русский инвалид». — № 14 (18 января), 1861.
4. Журнал «Музыкальный и театральный вестник». — № 48 (7 декабря). 1858.
5. Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. — М., 1994.
6. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1755–1917. 2-е изд., испр. и доп. — 2008.
7. Фёдоров В. В. Репертуар Большого театра СССР: в 2 тт. 1776–1955. New York, 2001.

Сведения об авторе

Цодоков Евгений Самсонович — историк оперы, музыкальный критик, журналист, писатель. E-mail: tsodokov.es@mail.ru

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК: 786.2

EDN: UTNOAW

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-2-48-58

Сайгушкина О. П.

**КОНЦЕРТ МОЦАРТА KV 365 (316A):
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ Л. БРУК И М. ТАЙМАНОВА
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ДУЭТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**
К 100-летию со дня рождения выдающихся артистов

Аннотация. В статье рассматривается несколько интерпретаций 10 концерта В. Моцарта KV 365 (316a) Es-dur для двух клавиров и оркестра. Подчеркнут рубежный характер 10 концерта, который соединил ранний и зрелый периоды творчества композитора. Отмечается ведущая роль жанра клавирного концерта, повлиявшего на становление творческого стиля композитора. Главное внимание уделено исполнению знаменитого ленинградского фортепианного дуэта Любови Брук и Марка Тайманова. В нынешнем году отмечается 100-летний юбилей артистов, творчеству которых была посвящена масштабная Международная научно-практическая конференция. Интерпретация концерта дуэтом Брук–Тайманов сравнивается с исполнительскими версиями современных дуэтов: Марта Аргерих–Мария Жуау-Пиреш и Юйцзя Ван–Лахав Шани. Анализируются стилистические особенности трактовок, подчеркиваются такие качества интерпретации Брук–Тайманова как естественность и классичность, тонкое понимание смысла каждой музыкальной интонации, масштабность, праздничность, рождающие ощущение приподнятости над повседневностью. Рассказывается о композиторе Михаиле Мееровиче, чьи каденции к концерту исполняют Л. Брук и М. Тайманов.

Ключевые слова: 10 концерт В. Моцарта KV 365 (316a), роль жанра клавирного концерта в творчестве композитора, фортепианный дуэт Л. Брук–М. Тайманов, исполнительская интерпретация.

**MOZART'S CONCERTO KV 365 (316A): L. BRUK
AND M. TAIMANOV'S INTERPRETATION IN THE CONTEXT
OF WORLD DUET PERFORMANCE.**

Dedicated to the 100th anniversary of the birth of outstanding artists

Abstract. The article discusses several interpretations of Mozart's 10th Concerto KV 365 (316a) Es-dur for two claviers and orchestra. The landmark character of the 10th concert, which combined the early and mature periods of the composer's work, is emphasized. The role of the claviers concerto genre, which influenced the formation of the composer's creative style, is particularly noted. The main attention is paid to the performance of the famous Leningrad piano duet Lyubov Bruk and Mark Taimanov. This year marks the 100th anniversary of the artists whose work was dedicated to a large-scale International scientific and practical conference. The interpretation of the concert by the Bruk–Taimanov duo is compared with the performance versions of modern duets: Marta Argerich–Maria Juau-Pires and Yujia Wang–Lahav Shani. The stylistic features of the interpretations are analyzed, such qualities of Bruk–Taimanov's interpretation as naturalness and classicism, a subtle understanding of the meaning of each musical intonation, scale, conviviality, giving rise to a feeling of upliftment above everyday life, are emphasized. It tells about the composer Mikhail Meerovich, whose cadences for the concert are performed by L. Bruk and M. Taimanov.

Keywords: Mozart's 10th Concerto KV 365 (316a), the role of the claviers concerto genre in the composer's work, piano duet by L. Bruk-M. Taimanov, performance interpretation.

Прославленный фортепианный дуэт Любови Брук (1926–1996) и Марка Тайманова (1926–2016) вошел в антологию великих пианистов XX века¹, включающую всего два дуэта. Брук и Тайманов покорили своим искусством публику второй половины XX века, в то время как творчество другого известного дуэта из этого списка — Иосифа и Розины Левиных — относится к первой половине прошлого столе-

тия. Окончив Московскую консерваторию по классу В. И. Сафонова в 1890-е годы, они уехали в Нью-Йорк и долгое время преподавали в Джульярдской школе.

Фортепианный дуэт Любови Брук и Марка Тайманова² сложился в то время, когда пианистам было всего по 10 лет. Они занимались в классе замечательного музыканта Самария Ильича Савшинского — профессора Ленинградской

¹ Great Pianists of the 20th Century — Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Pianists_of_the_20th_Century (дата обращения: 03.03.2026). (См. фото на с. 53)

Фото автора статьи с обложки одного из 100 альбомов, выпущенных Philips Records в 1999 году при поддержке Steinway & Sons.

² Марк Тайманов был не только прекрасным пианистом, но и выдающимся шахматистом — международным гроссмейстером, Заслуженным мастером спорта СССР, чемпионом СССР, пятикратным чемпионом Ленинграда, а также автором целого ряда книг об искусстве игры в шахматы.



Фортепианный дуэт Любови Брук и Марка Тайманова

консерватории и основателя Ленинградской специальной музыкальной школы-десятилетки. Педагог соединил в ансамбле двоих своих одаренных учеников десятилетки, поручив сразу играть сложный репертуар — их талант и профессиональная подготовка позволяли это сделать. Чутье не подвело мудрого наставника. Именно в дуэтном исполнении пианисты завоевали мировую славу.

На сайте Санкт-Петербургской филармонии пианистам посвящены такие строки: «Фортепианный дуэт “Любовь Брук–Марк Тайманов” в течение почти 30 лет будет выступать по стране, за рубежом, записывать пластинки. Они откроют для слушателей неизвестный ранее репертуар для двух фортепиано, исполнят специально написанные для дуэта сочинения современных композиторов»¹. После завершения

их совместных выступлений эстафету подхватил их сын — Игорь Маркович Тайманов, ныне профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, достойно продолжив славные музыкальные и семейные традиции. С Любовью Александровной — превосходной пианисткой и выдающимся музыкантом-педагогом — они играли около четверти века, вплоть до ее кончины.

Интерпретация 10-го концерта Моцарта великолепными мастерами Любовью Брук и Марком Таймановым относится к самым замечательным образцам отечественного исполнительского искусства.

Последний из написанных Моцартом в Зальцбурге — 10-й концерт для двух клавиров Es-dur KV 365 (316a) — предназначался для исполнения Вольфгангом и его сестрой Наннерль. Он был сочинен

¹ Персоны. URL: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/10303/> (дата обращения: 23.03.2026).

вслед за одним из самых выдающихся произведений этого жанра первого периода творчества композитора — 9-м концертом, который был написан для пианистки-виртуоза Виктории Женомм. За 9-м концертом сохранилось название «Женомм-концерт», хотя, как отмечают некоторые исследователи, фамилия ее звучала, скорее всего, как Женами. Стремление Моцарта достичь высот выразительности и виртуозности в 9-м концерте, сказалось и на следующем, 10-м, музыка которого отличается масштабностью, фактурной сложностью, полифоничностью, жизнеутверждающим характером.

К тому времени у Моцарта уже был опыт создания мультиклавирного опуса — концерта для 3-х клавиров, сочиненного по просьбе графини Лодрон. Этот жанр ведет свое происхождение от барочных «concerti grossi», которые основывались на чередовании и противопоставлении звучания всего состава исполнителей и группы солистов. В отличие от 9-го и 10-го, 7-й — «Лодрон-концерт» KV 242 не отличался особой трудностью, поскольку уровень мастерства графини и двух ее дочерей был не слишком высок. Самая легкая партия, вероятно, была написана для младшей дочери — она только начинала учиться музыке. Интересно отметить, что Герберт фон Караян также попробовал свои силы в качестве пианиста: на одной из видеозаписей он исполняет эту партию вместе с двумя молодыми коллегами, время от времени дирижуя при этом левой рукой [6]. Композитор впоследствии вернулся к этому опусу

и переложил его для двух клавиров с оркестром.

К 10-му концерту Es-dur KV 365 Моцарт тоже возвращался, хотя, как отмечают биографы, обычно Моцарт нечасто играл повторно уже представленное публике сочинение, но в этот раз он уступил просьбам своей ученицы Йозефины Ауэрнхаммер и в 1781 году дважды исполнил этот концерт с ней в Вене. Причем, заново отредактировал партитуру: к партиям струнных, 2-х фаготов и 2-х валторн были прибавлены два кларнета, две трубы и литавры, что придало этому яркому, блестящему, виртуозному концерту еще большую нарядность. К сожалению, венская редакция не сохранилась, поэтому концерт играют в первоначальной версии: в состав оркестра входят гобои, фаготы, валторны и струнный квартет.

10-й концерт для двух клавиров многие исследователи называют рубежным — он служит мостиком между ранним и зрелым периодами. Концерт сочинен в 1779 году по возвращении из парижской поездки, которая была омрачена скорбными переживаниями по поводу смерти матери, а также неудачами в поисках признания и достойного места работы. Это сильно повлияло на мироощущение композитора. Однако несмотря на печальные обстоятельства, музыка 10-го концерта лучится радостью и энергией, подтверждая, как отмечал А. Эйнштейн, что события личной жизни творца далеко не всегда сразу и непосредственно отражаются в его произведениях: «Вот оно — ярчайшее свидетельство того, как мало связана тайна твор-

чества с биографическими событиями» [5, 283].

Жанр концерта сыграл огромную роль в становлении мастерства Моцарта-композитора. За сравнительно короткий период времени он прошел впечатляющий путь: от первых опытов с использованием чужой музыки, — так называемых концертов-пастиччо, — к созданию абсолютных шедевров. Поражает и интенсивность, с которой сочинялись концерты. Так, в течение 1784 года было написано 5 концертов — с 14 по 19-й, в течение 1785 — 20-й, 21-й, 22-й, причем, 20-й датируется 10-м февраля, а 21-й — 9-м марта. В 1786 году 2 марта был окончен 23-й концерт, 24 марта — 24-й, чуть позже — 25-й.

Музыку концертов можно услышать не только в концертных залах, она звучит во множестве кинофильмов, а также на театральной сцене. Так, в балете «Парк», основанном на произведениях Моцарта, один из центральных номеров — *Adagio* на музыку второй части 23-го концерта. Хореография знаменитого французского Маэстро Анжелена Прельжокажа по силе воздействия и глубине чувства не уступает музыке — одному из самых потрясающих откровений Моцарта [7].

Этот жанр отвечал самым глубинным творческим запросам композитора. Альфред Эйнштейн писал: «В клавирном концерте Моцарт сказал свое последнее слово, достигнув полнейшего слияния концертного и симфонического стилей, — слияния, которое привело к высочайшему единству: тут уж невозможен дальнейший “про-

гресс”, ибо совершенство есть совершенство» [5, 276]. Это мнение разделяют Павел Луцкер и Ирина Сусидко, отмечая: «Не жанр симфонии, а концерт стал для Моцарта высшей школой инструментального мышления, и без венских концертов было бы невозможным появление его четырех последних симфоний» [3, 296].

А Герман Аберт подчеркивает еще одну важнейшую особенность: «Кажется, будто Моцарт в своих концертах хотел проверить, насколько характер светской музыки допускал объединение с субъективными чувствованиями художника [1, 204]. Именно такое соединение богатой фантазии, галантности, внешнего блеска и очень глубокого личного, субъективного чувствования отличает и 10-й концерт.

Концерты принято называть клавирными, но вполне допустимо именовать их и фортепианными. Согласно сведениям Бадурь-Скоды, Вольфганг с сестрой еще в раннем детстве упражнялись на двухмануальном клавесине-фортепиано мастера Фридеричи — «гибридном» инструменте с плектрами и встроенным молотчковым механизмом [2, 20–21]. Так что Вольфганг имел представление о возможностях и клавесина, и фортепиано, пусть еще и не столь совершенного. А ко времени сочинения его зальцбургских концертов, то есть к 1770–1780 годам, фортепиано становится основным концертным клавишным инструментом, постепенно вытесняя своих предшественников. Известно, что Моцарт не использовал клавесин ни в одном концерте, начиная уже с 12-го KV 414. И именно



Великие пианисты XX века

клавир в его разных модификациях был главным инструментом для Вольфганга на протяжении всей жизни, именно на нем Моцарт воплощал свои самые потаенные личные переживания, высказываясь от первого лица.

Сегодня моцартовские концерты играют и на современных, и на исторических инструментах. Есть записи 10-го концерта, где Алексей Любимов играет на историческом инструменте, а его партнер Рональд Браутигам на современном (это хорошо слышно в записи) [8], а Вивиана Софроницкая, дочь Владимира Софроницкого, которая записала все 30 концертов на историческом клавире, использовала другое сочетание: фортепиано плюс клавикорд. Судя по записи, звук клавикорда был усилен, чтобы приблизить его по динамике к фортепиано. Создается специфический «нарядный» эффект: клавикорд, на котором играет

Линда Николсон, все время «позванивает», «искрит» [9].

Итак, 10-й концерт — трехчастный цикл с быстрыми крайними частями: 1 часть — Allegro, финал — Rondo и средняя — Andante, в которой уравниваются в правах опера и концерт, так как в обоих жанрах композитор стремится воплотить живые черты человеческого характера: композитор «учит свой клавир, как оперного героя, молить и жаловаться, беседовать и декламировать», — отмечает Иштван Кешкемети [Цит. по: 3, 306].

Партии клавиров в 10-м концерте фактурно богаты, насыщены самыми разнообразными пианистическими приемами: выразительная, элегантно орнаментированная кантилена соседствует с мощными аккордами двух фортепиано, стремительные гаммы чередуются с блестящими арпеджио, встречается и фактура, напоминающая *martellato*, хотя еще и

не столь напористое, каким оно станет в романтической музыке. Партии солистов начинаются с синхронно исполняемой трели *forte*, которая завершается нисходящим ходом на октаву вниз. Этот эффектно-дерзкий зачин сразу предопределяет характер предстоящих музыкальных событий. Пианисты взаимодействуют друг с другом, строят диалог — и на одном материале, и дополняя партии друг друга, оттеняя в тембровом отношении, соперничая в выразительности и виртуозности. Ни одну из партий нельзя назвать более простой или в чем-то уступающей другой. По масштабности, по массе звучания два клавира вполне сравнимы с оркестром, который берет на себя функции экспонирования материала в начале, подведения итогов в кодах, а также деликатного сопровождения в виде гармонической поддержки и коротких переключек с фортепианными партиями в середине. Процесс подобен выделке прекрасного ковра: оркестр сплетает музыкальные нити в основу, на которой расцветают узоры фортепианной партии. Но нельзя не отметить, что по сравнению с «Лодрон-концертом» в 10-м роль оркестра более значительна. Здесь Моцарт выходит на новый уровень, хотя это еще не то неразрывное слияние партий, которое так впечатляет в поздних концертах.

Музыкальное богатство двойного концерта, конечно, привлекает очень многих исполнителей. Вот небольшой перечень блистательных имен: Геза Анда и Клара Хаскил, дирижер Альчео Гальера; Владимир Ашкенази и Даниэль Баренбойм, без дирижера; Эмиль Гилельс и Яков

Зак, дирижер Кирилл Кондрашин; Фридрих Гульда и Чик Кория, дирижер Николаус Арнонкур; Даниэль Баренбойм с Георгом Шолти, как пианистом и дирижером; Идиль Бирет и Жан Франсе, дирижер Надя Буланже; Лев и Наталья Власенко, дирижер Геннадий Рождественский; Раду Лупу и Андре Превен, без дирижера; Хефциба Менухин и Фу Цонг, дирижер Иегуди Менухин; Татьяна Николаева и Элисо Вирсаладзе, дирижер Саулюс Сондецкис; Артур Шнабель с сыном Карлом Ульрихом, дирижер Адриан Боулт и многие другие [10].

И, наконец, запись Любови Брук и Марка Тайманова с дирижером Лазарем Гозманом, сделанная в апреле 1966 года в Ленинграде [11]. Запись удачная — как с точки зрения совершенства интерпретации, так и в плане звукорежиссуры. Точностью пропорций оркестрового и фортепианного звучания она выгодно отличается от многих других. Казалось бы, современная звукозаписывающая аппаратура должна была обеспечить качественное преимущество более поздним записям, но в этом случае, по всей видимости, качество обеспечивает не только техника, но и сама игра.

Интерпретация концерта дуэтом Брук–Тайманов выделяется на фоне многих других прежде всего отношением к музыке. Пианисты ничего не придумывают, не приукрашивают, не стремятся поразить слушателя. Создается впечатление, что они не прикладывают специальных усилий, а искусная интерпретация «выходит сама собой», поскольку «обеспечена золотым запасом» таланта, вовлечен-

ностью в процесс, интенсивностью проживания музыкальных событий. Брук и Тайманов сочетают в своем исполнении первозданную свежесть, тонко прочувствованный смысл каждой музыкальной интонации, масштабность, праздничность, что в совокупности качеств рождает ощущение приподнятости над повседневностью.

Исполнение этого дуэта заметно отличается от более поздних записей, потому что за последние полвека эстетические идеалы и представление о том, какой должна быть современная интерпретация как таковая, сильно изменились. Если говорить вкратце, то для современных пианистов на первый план выходит необходимость чем-то выделиться на фоне многих других замечательных трактовок. Появляется слишком навязчивая «режиссура», в ход идут все возможности и средства именно исполнительского участия. Свою роль сыграли и установки аутентичного исполнительства, которое к концу XX — началу XXI века приобретало все больший вес.

Стремление музыкантов быть и оригинальными, и стилистически корректными привело к формированию двух заметных современных тенденций. Если вплоть до 50–60-х годов прошлого века еще преобладало желание исполнителей увлечь слушателей искренностью музыкального переживания и романтическим порывом, то позже центр тяжести смещается: ключевыми факторами становятся концептуальность интерпретации и совершенство пианистической выделки. «Сделанность» интерпретации, подмена естественного «пребывания

в потоке» музыки «искусным воссозданием» ее выразительных параметров с помощью рационально выстроенной концепции и пианистического мастерства с его повышенным вниманием к деталям — такими во многих случаях предстают исполнительские интерпретации сегодняшнего дня. Убывает непосредственность, но нарастает изощренность.

Исполнение Брук и Тайманова сочетает в себе и естественность, и мастерство. Их игра рождает ощущение большого пространства и звуковой перспективы. Изумительно прослушана буквально каждая нота в этом стереофонически звучащем многоплановом целом. В стилистическом и виртуозном отношении пианисты играют как один, это касается всех аспектов: динамики, штрихов, манеры интонирования, педализации, агогики. И вместе с тем, явственно слышно, что в этом представлении два действующих лица, которые то ладят, то спорят, то соревнуются, а то ласково переговариваются. Идеальное чувство ритма присуще обоим — иначе и быть не может, при этом отчетливо ощущается дирижерская воля, причем именно в игре пианистов. Больше всего впечатляет их заряженность, устремленность, увлеченность музицированием. Минимум агогических отклонений и постоянное ощущение пульса уживаются с выразительностью и пластичностью, в которых нет никакой нарочитости. Сразу чувствуется, что играют музыканты, понимающие друг друга на интуитивном уровне. Они воплощают музыку как единый организм, но состоящий из двух само-

стоятельных личностей. Этим Брук и Тайманов сильно отличаются от ансамблистов, которые объединились для конкретного выступления. Там всегда различима, а иногда и специально подчеркнута индивидуальная манера исполнения, что можно воспринимать и как минус, и как плюс.

Для сравнения с трактовкой Брук и Тайманова выбраны интерпретации-антиподы — это запись 2022 года Юйцзи Ван с Лахавом Шани [12] — израильским пианистом и дирижером, и запись 2021 года Марты Аргерих с Марией Жуау Пиреш и дирижером Дэниелом Хардингом [13]. Ван и Шани подчеркивают диалогичность в ансамбле, непохожесть соревнующихся персонажей. Они противопоставляют свои музыкальные высказывания с помощью небольших темповых отклонений, тембровых и динамических нюансов. В этом есть элемент актерской игры, театрализации — того, что способного заинтересовать и развлечь публику. Вместо целостной органичности Брук и Тайманова, у Ван и Шани на первый план выходят разнородность, детализированность и стремление сделать Моцарта еще галантнее, чем он был на самом деле.

Аргерих и Пиреш неоднократно исполняли вместе и этот концерт, и сонаты Моцарта — существуют аудио- и видеозаписи. Их отношение к интерпретации сочинений композитора практически не изменяется на протяжении ряда лет. Они играют сдержанно, мягко, деликатно. Этими качествами всегда отличаются моцартовские интер-

претации Пиреш — она признанный моцартианец в мировом исполнительстве. Впервые она сыграла концерт Моцарта в 7-летнем возрасте, ею записаны практически все его сочинения, как фортепианные, так и камерные, камерно-вокальные, она награждена многими премиями. Аргерих часто играет ансамблевые опусы композитора с разными партнерами. И нужно отметить, что с другими партнерами она играет Моцарта более ярко и энергично, в присущей ей самой манере. Трактовку Аргерих и Пиреш можно определить в целом как камерную; звучание инструментов прозрачное, преобладает состояние умиротворения, хотя и не лишнее живости, свойственной этой музыке. Темпы не слишком стремительные, музыка течет в основном неспешно, и даже финал, исполняемый в быстром темпе, общий настрой не слишком изменяет. Подчеркнуты такие качества моцартовской музыки как гармоничность, соразмерность, изысканность. И лишь в каденции ненадолго проявляется некоторая драматичность. Пианистки играют легким звуком, отчетливо слышен момент атаки, педализация достаточно строгая, не вуалирующая тонкого мелодического рисунка, особенно это заметно во второй части концерта. Исполнение Аргерих и Пиреш не рассчитано на то, чтобы непременно произвести впечатление на публику, они играют, наслаждаясь божественной красотой моцартовской музыки.

Как известно, именно к этому концерту сохранились авторские каденции, и большинство исполнителей играют именно их. Но Брук

и Тайманов выбрали каденции Михаила Александровича Меерovichа — советского и российского композитора, автора опер, симфонических и камерных произведений, фортепианных сонат, концерта для фортепиано с оркестром, а также музыки к многочисленным фильмам и мультфильмам. Достаточно сказать, что он написал музыку к нескольким мультфильмам Юрия Норштейна, в том числе — «Ёжику в тумане» и «Сказке сказок», которые вошли под № 1 и № 2 в рейтинг лучших анимационных фильмов всех времен и народов. Меерович был очень своеобразным человеком, прожившим сложную жизнь. Его обвиняли в «космополитизме» и «формализме», запрещали его произведения к исполнению, уволили из Московской консерватории, где он в послевоенные годы преподавал историю музыки, инструментовку и чтение партитур. А в 1970-е годы он даже попал в психиатрическую больницу им. П. П. Кащенко, откуда его вытащил именно Норштейн. Однако признание все-таки пришло к Мееровичу, и в 1981 году ему было

присвоено почетное звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР. Друзья, хорошо знавшие композитора, писали: «Было бы совершенно неправильно говорить о Мееровиче только как о кино- и мульткомпозиторе. Он всегда писал так называемую “большую музыку”. Но в этом мире он получил некоторую известность только в последние 15 лет своей жизни. Юрий Поволоцкий, который несколько лет дружил с Мееровичем, писал, что в эти годы у композитора произошел настоящий творческий подъем» [4].

Каденции Мееровича более изящны и интересны, чем некоторые из тех, что исполняют пианисты. Они невелики по объему, что считается нормой для каденций в моцартовских концертах, и отличаются очень точным и деликатным «откликом» на музыкальные события, происходившие внутри частей. Думается, что выбор именно этих каденций был обусловлен тонким вкусом и чувством стиля, — качествами, столь характерными для великолепного искусства Любови Брук и Марка Тайманова.

Список литературы

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. II, ч. I. Перевод с немецкого и комментарии К. К. Саквы. 2-е изд. — М.: Музыка, 1989. — 495 с.
2. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. 2-е изд., доп. — М.: Музыка, 2011. — 463 с.
3. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Издание 2-е, испр. — М.: Классика XXI, 2015. — 624 с.
4. Михаил Меерович прожил очень непростую жизнь... | Выцветшее фото | ВКонтакте. — URL: https://vk.com/wall-170272821_355 (дата обращения: 20. 02.2026).
5. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество // перевод с нем.; Под ред Е. С. Чёрной. — М.: Музыка, 1977. — 454 с.

[Аудио- и видеисточники]

6. Моцарт-Караян — Концерт # 7 — Видео от Дмитрий Сухов — смотреть онлайн в поиске Яндекса по Видео. — URL: <https://yandex.ru/video/preview/11024696770809937688>
7. Адажио из балета «Парк» — хор. А. Прельжокаж, муз. В. А Моцарт, исп. В. Терешкина и А. Сергеев для “Большой Балет” — Гала — Видео от Дарья Кунавина — смотреть онлайн в поиске Яндекса по Видео. — URL: <https://yandex.ru/video/preview/5387115265690111048> (дата обращения: 02.02.2026).
8. Моцарт, Вольфганг Амадей: Концерт для 2-х фортепиано с оркестром № 10 ми-бемоль мажор (1779/1782) KV365 (316a), исп. Алексей Любимов и Рональд Браутигам. — URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=99687 (дата обращения: 20.02.2026).
9. Моцарт, Вольфганг Амадей: Концерт для 2-х фортепиано с оркестром № 10 ми-бемоль мажор (1779/1782) KV365 (316a), исп. Вивиана Софроницкая и Линда Николсон. — URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=18243 (дата обращения: 20.02.2026).
10. Концерт для 2-х фортепиано с оркестром № 10 ми-бемоль мажор (1779/1782), KV365 (316a) — Моцарт, Вольфганг Амадей — слушать онлайн, скачать, ноты. — URL: <https://classic-online.ru/ru/production/925> (дата обращения: 20.02.2026).
11. Моцарт, Вольфганг Амадей: Концерт для 2-х фортепиано с оркестром № 10 ми-бемоль мажор (1779/1782) KV365 (316a), исп. Любовь Брук и Марк Тайманов. — URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=5151 (дата обращения: 21.02.2026).
12. Моцарт, Вольфганг Амадей: Концерт для 2-х фортепиано с оркестром № 10 ми-бемоль мажор (1779/1782) KV365 (316a), исп. Юйцзя Ван и Лахав Шани. — URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=323727 (дата обращения: 22.02.2026).
13. Моцарт, Вольфганг Амадей: Концерт для 2-х фортепиано с оркестром № 10 ми-бемоль мажор (1779/1782) KV365 (316a), исп. Марта Аргерих и Мария Жуау-Пиреш. — URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=296617 (дата обращения: 20.02.2026).

Сведения об авторе

Сайгушкина Ольга Павловна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, заслуженный работник культуры РФ. E-mail: olgasaigush@mail.ru

УДК: 130.2

EDN: IYOUJG

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-2-59-68

Андреева Ю. В.

КОНЦЕПЦИЯ ЗВУЧАЩЕГО БЫТИЯ В ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ В. РОЗАНОВА

Аннотация. Философия звучащего бытия представляет собой одну из ключевых проблем русской философии начала XX века. Для понимания сущности звучания как фундаментального аспекта человеческого существования необходим глубокий анализ концепций русских мыслителей, среди которых особое место занимает В. Розанов. Его идеи о звуке и музыке являются основой для формирования представлений о природе человека и его связи с миром. Цель исследования — выявление сущностных характеристик звучащего бытия во взаимосвязи со звуковым восприятием и духовностью человека. Методы исследования: анализ философских взглядов и текстов В. В. Розанова; их авторская интерпретация с выявлением скрытых смыслов и символики звучащих образов. Основные положения концепции звучащего бытия В. В. Розанова: 1) звук — внешнее выражение внутренних переживаний личности и проявление Божественного; 2) музыка как элемент познания и постижения истины; звуки, что символизируют процессы духовного роста и (само)познания Человека; 3) философия тишины: значимость молчания в познании человеком себя и окружающего мира. Результаты исследования позволяют сделать вывод о значимости звучащего бытия в философских воззрениях В. Розанова. Его концепция представляет собой новый взгляд на природу звука и его роль в духовной жизни человека. Новизна нашего исследования состоит в систематизации и углубленном анализе идей В. Розанова о звуке и музыке. В целом философское наследие В. Розанова открывает новые перспективы для дальнейших исследований в области русского религиозно-философского знания.

Ключевые слова: философия Розанова, феномен звучащего бытия.

Andreeva Yu. V.

THE PHENOMENON OF TRAGIC OPTIMISM IN THE PHILOSOPHY OF V.V. ROZANOV'S SOUNDING BEING

Abstract. The philosophy of sound existence is one of the key issues in Russian philosophy of the early 20th century. To understand the essence of sound as a fundamental aspect of human existence, it is necessary to conduct a through analysis

of the concepts of Russian thinkers, among whom V.V. Rozanov holds a special place. His ideas about sound and music serve as a foundation for understanding the nature of the human soul and its connection with the world. The purpose of this study is to identify the essential characteristics of sound existence in relation to sound perception and human spirituality. Research methods: historical and philosophical; comparative analysis of V.V. Rozanov's philosophical views and texts; their author's interpretation with the identification of hidden meanings and symbolism of Sounding image. The main provisions of V.V. Rozanov's concept of Sounding existence: 1) sound is an external expression of an individual's inner experiences and a manifestation of the Divine; 2) music as an element of knowledge and comprehension of truth, sounds that symbolize the process of spiritual growth and (self-)knowledge of Man; 3) the philosophy of silence: the significance of silence and peace in the knowledge of oneself and the surroundings world. The results of the study allow us to conclude about the significance of the Sounding existence in the philosophical views of V. Rozanov. His concept represents a new view on the nature of sound and its role in the spiritual life of man. The novelty of the study lies in the systematization and in-depth analysis of V.V. Rozanov's ideas about sound and music. In general, V. V. Rozanov's philosophical legacy opens up new prospects for further research in the field of Russian religious and philosophical knowledge.

Keywords: Russian religious philosophy, Rozanov, the phenomenon of sound existence.

Введение

Наличие проблем этического, религиозного, воспитательного характера повышают актуальность исследований, благодаря которым современная философия России оказывается в новом для себя проблемном поле. В таких условиях обостряется необходимость активизации опыта прошлого. Нельзя оставить вне внимания опыт «Серебряного века» русской культуры, содержащий ответы на вопросы религии, нравственного и музыкального воспитания.

С конца 90-х годов прошлого столетия было восстановлено имя публициста, писателя, философа, автора оригинальных текстов — Василия Розанова.

Василий Васильевич Розанов (1856–1919) является одним из наиболее ярких представителей русской религиозной философии

начала XX века. Его творчество отличается глубокими размышлениями о природе человеческого существования, о религии, культуре и искусстве.

Большинство произведений В. Розанова носят характер дневниковых записей. В его поздних произведениях проявляется: и талант рассказчика, и яркое ораторское мастерство: способность говорить простым языком о сложных вещах. Исповедальный тон, индивидуальный опыт сочетается в них с универсальностью описываемых жизненных ситуаций.

Актуальность данного исследования продиктована рядом противоречий:

— с одной стороны, русская религиозная философия, представленная трудами Розанова, эклектична, с другой — она аккумулирует, синтезирует и развивает богатое философское наследие России;

— с одной стороны, философия В. Розанова экзистенциальна, поскольку улавливает потаенность человека, обнаруживает сакральную иррациональность его природы; с другой — философия Розанова оригинальна, поскольку не может быть полностью идентифицирована до конца ни с одной, из предшествовавших ей, философии. При этом, философия Розанова представляет собой целостный оригинальный социокультурный феномен.

Оригинальность и эклектичность текстов Розанова объединяет его с Ницше [2]. Розанов собирал свои эссе, публицистические и философские тексты в «короба опавших листьев», выражая глубокую и горячую благодарность жизни: «великое спасибо миру» за большое количество маленьких милых шалостей и прекрасных мелочей, из которых складывается жизнь, которую хотел *улучшить жизнь как книгу «ароматом лесных маргариток»* [20]. Маргаритки он «переложил» в свою книгу, чтобы «согреть и надуть» ими жизнь. И в этом стремлении жить и жизнь улучшить проявлялся его оптимизм (optimism — от лат. «наилучший»). Кроме того, интересна история и символика самого цветка. Маргаритка (от англ. — daisy) — может восприниматься и трактоваться как искаженное словосочетание «days eye» — «око Бога», «глаз дня»: цветок раскрывается вместе с восходом солнца, ассоциируется с утренней зарей, нижняя сторона его лепестков окрашена в нежно-розовый цвет, как метафора отражения цвета неба на рассвете. Его называют «цветком Пресвятой Богородицы»: всюду, где

ступала нога Девы Марии распускались эти белые цветы. Греки видели в них жемчужины, разбросанные по траве. Розанов был увлечен историей Древней Греции. Возможно, он знал значение данного цветка. Иисуса он тоже назвал «Моноцветком» [26]. Его язык, как философа и писателя, поэтичен и аллегоричен [1; 15].

Маргаритка содержит тонкий **цветочный аромат** с нежными травянистыми нюансами, который ценят парфюмеры, добавляя цветочную *ноту* маргаритки в свои композиции. С точки зрения парфюмерии маргаритка дарит чувственный аромат, создает романтическую атмосферу. С точки зрения ароматерапии, маргаритка способствует светлому и легкому (миро) ощущению, устраняет пессимистическое настроение, помогает преодолеть сложности, трудности и переживания, иногда случающиеся в человеческой жизни.

В. Розанов делил мир между двумя мироощущениями человека — христианством и язычеством, где первое являлось символом всего печального, а второе — символом всего радостного, что имеет место в человеческой жизни.

«Музыка христианства», по мнению Розанова, отличалась «мотивом скорби» [16; 17]. Тогда как Ницше в своем мировоззрении делил стремления человека на дионисийское и аполлоническое, где первое — это инстинкты и порывы, отвергающие мораль и символизирующие бессознательное «Я» человека, а второе — стремление к свету, олицетворяющее разум и духовное «Я», меру и гармонию бытия, логику и поря-

док жизни. Оба начала были одним из двух ракурсов бытия. *Музыка* упорядочивает внутреннюю природу человека, подчиняя ее ритму. Розанов и Ницше были приверженцами музыки. Ницше мечтал быть композитором и некоторые небольшие его *музыкальные произведения* известны.

Расцвет творчества В. Розанова приходился на момент учительства и сотрудничества в газете «Новое время» в течение 20 лет (1898–1918). Он получил отличное образование на юридическом факультете, историко-филологическом отделении Московского Императорского университета в 1882 году, широкие интересы и связи с писателями и поэтами того времени формировали и определяли его философские взгляды, мировоззрение и влияли на выбор им философских тем.

Одной из ключевых тем в наследии В. Розанова стала идея «*звучащего бытия*», которую он развивал преимущественно в поздних своих произведениях, среди которых: «Опавшие листья», страстная любовь к жизни сталкивается здесь со страхом смерти, переживание которой он сумел переосмыслить и справился с ним. Умирая, человек становится «зрячим зернышком Бога, сосредоточием памяти» [18, с. 36, 43].

Сказалось влияние изучения древнеегипетской «Книги мертвых». «Зрячее зернышко» — символ нового уровня понимания реальности, открывающей перед человеком новые смыслы. Подобно зерну, которое умирает в земле, чтобы родиться вновь, человек проходит этап трансформации, меняя

свое состояние и назначение. Данная идея служит продолжением розановских представлений о душе, бессмертии и месте человека в космосе, подчеркивая важную роль общественной памяти и индивидуального опыта в общем замысле творца.

Пережив сиротское детство и бедную юность, тяготы революции и распад Российской империи, Розанов ценил жизнь и время, наполняя мгновения смыслом. Он писал: «*В минуте иногда больше содержания, чем в годе. А когда приходит смерть, то в ее минуте столько содержания, сколько было во всей жизни*» [19].

На сегодняшний день мы остаемся в начале изучения большого культурного пласта, который образуют труды философа. Отдельного внимания в контексте нашего исследования заслуживает одно из поздних его произведений: «Опавшие листья» [22] — опавшие листы автобиографических очерков писателя В. Розанова.

Цель исследования — выявление сущностных характеристик звучащего бытия во взаимосвязи со звуковым восприятием и духовностью человека.

Методы исследования: анализ философских взглядов и текстов В. В. Розанова; их авторская интерпретация с выявлением скрытых смыслов и символики звучащих образов.

Уникальный взгляд Розанова интересен для музыкальной педагогики, философии, религиоведения, литературоведения в той мере, в какой затрагивает вопросы семьи и воспитания, христианства, музыки и судьбы России.

Результаты исследования

Звучащее бытие — это концепция, согласно которой жизнь наполнена особым внутренним ритмом, музыкальностью, звуком. Для В. Розанова звук символизировал жизненную энергию, движение, динамику, оптимизм. Жизнь воспринималась им как своего рода *симфония*, где каждый элемент имел свое звучание и играл свою роль. Этот образ помогал В. Розанову выразить идею непрерывности и целостности бытия, где каждое мгновение было связано с предыдущим и последующим. Согласно такому пониманию, жизнь как движение трансформировалось из поиска смысла и значения в феномен *звучания*. Звучание перерастало в молчание.

Внутренняя духовная природа человека, его «Я» — не свет и не зов — это *звук*, (на наш взгляд, — биение сердца), который Розанов понимал как движение, (а может, и — слово, что было Бог и было у Бога — прим. авт.), как «веяние жизни: вздох-вздох-запах, аромат». Тогда как жизнь как пространство — «поле маргариток» [17].

Человек — иррациональное существо, доступное к пониманию только религии.

Основные положения концепции звучащего бытия В. Розанова:

1) звук, гармония, музыка может выражать духовный рост Человека и сам процесс познания;

2) звук — проявление Божественного, в контексте «вслушивания» в зов (гул) бытия, познавая его «на ощупь»;

3) звук — внешнее выражение внутренних переживаний личности. Одним из центральных методов

Розанова было использование личного опыта и переживаний. Он считал, что подлинное понимание природы звука возможно лишь через собственное переживание и рефлексию. Автобиографические заметки, дневники и письма стали важным источником материала для данных размышлений;

4) философия тишины: значимость молчания и покоя в познании себя и окружающего мира были весьма важны для философа, любившего уединение. Тишина выступала для Розанова не просто отсутствием звуков, а — состоянием внутреннего покоя, открывающим смыслы бытия и подлинное духовное «Я» человека. Через тишину можно было услышать *голос* природы и жизни. Тишина подчеркивала важность внутреннего опыта переживаний, познания и свободы. Так, например, в «Опавших листьях» Розанов искал уединения. Молчание приравнено было им к неподвижности, тогда как звучание — к движению.

Приведем примеры звучащего бытия:

1) *разговор как форма бытия и способ выражения человеческого «Я»*. В трактате «Люди лунного света», впервые опубликованном в 1911 году в Санкт-Петербурге, а затем не раз переизданном, В. Розанов описал встречу двух друзей, которые ведут неспешный *разговор*, обмениваясь мыслями и чувствами. Этот *диалог* символизировал глубокую связь между людьми, выраженную через *живое слово*: «Говорили долго, говорили много, говорили свободно... Но главное было в самом *процессе* разговора, в *звуке голоса*, в передаче души» [23];

2) *музыкальность речи*. В. Розанов сравнивал человеческое существование с музыкальным инструментом, подчеркивая значимость мелодии и ритма в повседневной жизни. «Жизнь наша — инструмент музыкальный, звучит то громко, то тихо, то радостно, то грустно» [28;29];

3) *звуковая картина природы*. В своих дневниках В. Розанов неоднократно обращался к природе, изображая ее *звуки* как отражение глубинных процессов бытия. Например, шум ветра, шелест листьев, журчание ручья служили символами *живой* связи человека с окружающим миром: «Природа шепчет человеку, звук дождя успокаивает душу, шелест листьев говорит о тишине и покое» [31].

4) *поэзия как выражение звукового бытия*. Стихи Анны Ахматовой, которую высоко ценил Василий Розанов, также служили примером звучащего бытия: «Ахматова пишет стихами, которые звучат подобно музыке, пробуждая в душе слушателя глубокий отклик» [3]. Розанов считал что поэтическое слово выражало внутреннюю гармонию и музыку человеческой души. Через поэзию и прозу философ сам выражал свои мысли о звучании и его роли в человеческом существовании.

В целом историко-философский анализ и сопоставление текстов В. Розанова позволяют выявить ряд особенностей экзистенциально-антропологического характера в его философии звучащего бытия. Среди них:

— *органичность*. Бытие представляется как живой организм, где каждая часть взаимосвязана с це-

лым. Это сближает философские взгляды В. Розанова с традициями русского космизма;

— *музыкальность*. Использование музыкальных метафор позволяет подчеркнуть *эмоциональную насыщенность жизни*, ее ритмы и мелодии. По мнению В. Розанова, мир полон звуков, которые отражают внутренний строй вещей;

— *философия повседневности*. Важное место в концепции «звучащего бытия» занимает внимание к мелочам повседневной жизни. Обычные вещи приобретают особую значимость, благодаря своей связи с общим *хором жизни*;

— *индивидуализм*. Каждый человек уникален и обладает своим собственным *голосом*, звучащим в общем хоре мира. Голос позволяет человеку выразить свою душу, поделиться переживаниями и создать связь с другими людьми. Индивидуальное сознание становится частью всеобщего сознания, сохраняя при этом свою неповторимую индивидуальность.

Философия «звучащего бытия» Василия Васильевича Розанова представляет собой уникальное явление русской мысли конца XIX — начала XX века.

Обсуждение результатов исследования

В мемуарах сестры известной поэтессы Анастасии Цветаевой [36] и Михаила Пришвина [14], писателя, философа, ученика самого Розанова, присутствуют воспоминания о Розанове. О его произведениях они говорят в характеристиках философии «звучащего бытия»: о «тоне» [30], «ноте» [34], «розановской книге» [5, 6, 7, 9]. У М. Горького [13]

философ был любимым писателем, который с ним хотел поспорить, но не решался в силу многогранности и глубины его мировоззрения [12]. Все эти и последующие примеры наглядно показывают, насколько важной была концепция звучащего бытия В. Розанова, отражающая полноту и богатство человеческого опыта.

Концепция философа В. Розанова о феномене звучащего бытия вызывала неоднозначные и противоречивые оценки его современников. Так, например, Н. А. Бердяев писал [4], что мироощущение В. В. Розанова можно назвать имманентным пантеизмом, в нем заложено могущественное первоощущение божественности и радости жизни.

Отец Георгий Флоровский в книге: «Пути русского богословия» [35] писал о религиозно-натуралистическом соблазне, свойственном Розанову «разлагающем сознании», разрушающем логически выстроенную картину мира. Видимо, поэтому язычник Г. Муриков отмечал, что Розанов упускает важный момент: помимо земного начала в Ветхом Завете, в нем фигурирует и другое начало — демоническое, порождающее хаос. В.С. Соловьев сравнивал Розанова с «Порфирием Головлевым» [32], а князь, декабрист, один из основателей Союза спасения, полковник и ветеран Отечественной войны 1812 года С.П. Трубецкой считал его идеалистом, поэтом и лириком и ценил его произведения как вклад в развитие патриотизма и духовного развития личности.

Зеньковский [10], один из немногих, писал о Розанове как о философе-антропологе, о построенной им

«метафизике пола», об исходной антропологической интуиции Розанова и его *вере* в «естество человека». И действительно, Розанов как философ-антрополог обращал внимание на культурные и исторические особенности восприятия *звука* различными народами. Он подчеркивал связь музыкальной культуры с национальной ментальностью и традициями, считая музыку неотъемлемой частью национального характера.

П. Б. Струве [33] писал о Розанове как о крупном писателе и философе, Н. К. Михайловский же был категоричен в оценках, считая, что каламбур и бред являются методами «постижения» истины у философа. Как видим, спектр оценок философии Розанова широк. В послереволюционных статьях, посвященных его творчеству, мы можем встретить следующие, зачастую, казалось бы, исключаящие друг друга определения: экзистенциальная натурфилософия, славянофильство, космизм, символизм, пантеизм, рационализм, консервативный романтизм, нигилизм, религиозный индивидуализм, новый теизм, философия гениального обывателя, мистический натурализм, мистический позитивизм, мистический материализм, животно-мистический реализм. Мы же добавим концепцию звучащего бытия. Эти интерпретации его творчества несомненно можно продолжить, однако названных вполне достаточно для того, чтобы показать весь спектр оценок и подтвердить некоторую противоречивость его творчества. Диалектическая многогранность философского творчества В. Розанова связана с различными

направлениями русской философской мысли.

Заключение. Идея звучащего бытия оказала значительное влияние на развитие русской культуры и философии. Она нашла отражение в творчестве многих писателей и мыслителей «Серебряного века», среди которых выделяются и имена поэтов: Александра Блока, Андрея Белого, Осипа Мандельштама. Концепция звучащего бытия Розанова вдохновляла художников на создание произведений, выражающих глубинную связь звука и жизни.

Таким образом, тема звучащего бытия у Василия Розанова представляет собой попытку осмыслить природу человеческой жизни как оптимистическую, преодолевающую трагизм бытия [19; 21; 24],

через призму музыки и гармонии, подчеркивая единство индивидуального опыта и универсального порядка вселенной.

Василий Розанов часто использовал литературные образы и метафоры, чтобы подчеркнуть идею звучащего бытия. Есть некоторые ключевые примеры, встречающиеся в его произведениях: «*музыка души*», например. Хотя В. Розанов не создавал строгих научных работ, его философия была основана на глубоком теоретическом осмыслении наблюдений и интуиции. Он стремился вывести общие законы и принципы, объясняющие феномен звучащего бытия и трагизма человеческой жизни. И в этом новизна подхода В. Розанова как русского философа и писателя.

Список литературы

1. Адамович Г. В. «Апокалипсис нашего времени» В. Розанова // Настоящая магия слова. В. В. Розанов в литературе русского зарубежья / Под ред. А. Н. Николукина. — СПб.: Росток, 2007. — С. 60–63.
2. Андреева Ю. В. Концепция трагического оптимизма Фридриха Вильгельма Ницше: философское осмысление и педагогическая интерпретация // Педагогический ИМИДЖ. — Т. 18, 2024. — № 4. — С. 454–465.
3. Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. — М.: Эллис Лак, 1999. — Т. 2, кн. 1. — 640 с.
4. Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). — Париж: Имка-Пресс, 1949. — 377 с.
5. Гиппиус З. Н. Задумчивый странник. О Розанове // Живые лица. Прага. — Вып. 2, 1925.
6. Гиппиус З. Н. Задумчивый странник. О Розанове // В. В. Розанов: pro et contra. Личность и творчество В. Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. — СПб.: Изд-во Христианского гуманитарного института. — Кн. I. 1995. — С. 143–185.
7. Гиппиус З. Н. Живые лица: Воспоминания / Сост., предисл. и коммент. Е. Я. Курганова. — Тбилиси: Мерани, 1991.
8. Голлербах Э. В. В. Розанов. Жизнь и творчество. — Париж: YMCA-Press, 1976. — 110 с.

9. Голлербах Э. В. В. Розанов. Личность и творчество. — Пг., 1922.
10. Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. В. В. Розанов // В. В. Розанов: pro et contra. Личность и творчество В. Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. — СПб.: Изд-во Христианского гуманитарного института. Кн. II. 1995. С. 370–379.
11. Мережковский Д. С. Розанов // Мережковский Д. С. Было и будет. — М.: Изд-во Аграф., 2001. — 512 с.
12. Мочульский К. В. Заметки о Розанове // В. В. Розанов: pro et contra. Личность и творчество В. Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. — СПб.: Изд-во Христианского гуманитарного института. — Кн. II, 1995. — С. 388–392.
13. Письма А. М. Горького к В. В. Розанову и его пометы на книгах Розанова / Подготовка текста Л. Н. Иокар // Контекст: Литературно-теоретические исследования / РАН. И-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1978 / Редкол.: Н. К. Гей, А. С. Мясников, П. В. Палиевский; Предисл. от редкол. — М.: Наука, 1978. — С. 297–342.
14. Пришвин М. М. Дневники. 1914–1917. — СПб.: Изд-во Росток, 2007. — 608 с.
15. Розанов Т. В. Будьте светлые духом (Предисловие и составление Н. Богословского). — М.: Издательство «Blue Apple», 1999. — 183 с.
16. Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени. — М.: Нобель пресс, 2025. — 58 с.
17. Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В. В. Избранное. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. — С. 381–406.
18. Розанов В. В. Во дворе язычников. — М., 1999. — С. 46.
19. Розанов В. В. Люди лунного света. — М.: Азбука, 2008. — 272 с.
20. Розанов В. В. Мимолетное. — М.: Республика, 1994. — 541 с.
21. Розанов В. В. Сахарна. — М.: Республика, 2000. — 462 с.
22. Розанов В. В. Опавшие листья I // Розанов В. В. Избранное. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. — С. 239–307.
23. Розанов В. В. Опавшие листья II // Розанов В. В. Избранное. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. — С. 311–378.
24. Розанов В. В. Опавшие листья: [в 2 кн.]. Кн. 2: Комментарии / Вступ. статья и коммент. В. Ю. Шведова. — СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2015.
25. Розанов В. В. Собрание сочинений. В 8 т. — Т. 4. Уединенное; Опавшие листья, 2012. — 544 с.
26. Розанов В. В. Собрание сочинений: в 30-ти т. — Т. 3. В темных религиозных лучах. — М.: Республика, 1994.
27. Розанов В. В. Сумерки просвещения. — М.: Педагогика, 1990. — 624 с.
28. Розанов В. В. Уединенное // Розанов В. В. Избранное. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. — С. 193–236.
29. Розанов В. Уединенное. Смертное. — М.: Рипол классик, 2018. — 216 с.
30. Синявский А. «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. — М.: Изд-во «Захаров», 1999. — 320 с.

31. Соловьев В. Дневники Розанова. — СПб.: Изд-во Грачева и Ко, 1913.
32. Соловьев В. С. Порфирий Головлев о свободе и вере // Вестник Европы. — № 2, 1894.
33. Струве П. Б. Большой писатель с органическим пороком. Несколько слов о В. В. Розанове [Текст] / П. Б. Струве // Русская мысль, 1910. — С. 138–146.
34. Сукач В. Г. Жизнь В. В. Розанова как она есть // Москва. — № 10–11; № 1–4, № 7–8, 1990–1991.
35. Флоровский Г. В. В. Розанов // В. В. Розанов: pro et contra. Личность и творчество В. Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. — СПб.: Изд-во Христианского гуманитарного института. — Кн. II, 1995. — С. 397–400.
36. Цветаева А. Воспоминания / Глава Воспоминания о Василии Розанове. — М.: Советский писатель, 1971. — 768 с.

Сведения об авторе

Андреева Юлия Владимировна — доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры гуманитарных и естественно-научных дисциплин Российского университета кооперации (г. Уфа).

E-mail: andreeva_u_v@insto.ru

ПЕДАГОГИКА. МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ

УДК: 784.95

EDN: BXFANI

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-2-69-79

Усманов О. В.

БЕЛТИНГ: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация. Статья посвящена исследованию белтинга — современного приема/подхода звукоизвлечения, пришедшего из мюзиклового пения. В настоящее время он широко применяется в поп-музыке, особенно на высоких нотах и больших интенсивностях, добавляя эмоциональной экспрессивности в исполнение. В материале анализируются заблуждения, касающиеся этимологии термина, и дается авторское толкование его вероятного и представляющегося истинным происхождения. Рассматриваются отличия различных подвидов белтинга, и оценивается перспективность подразделения его на подвиды.

Приводятся результаты мировых акустических наблюдений, исследований и измерений, демонстрирующие применение белтинга, включая сравнения его с граничными жанрами, а также академическим пением. Этот позволяет оценить особенности функционирования взаимодействующих голосовых органов в разных режимах вокализации. Упоминаются отличия белтинга и иных жанров с точки зрения резонансных стратегий, дыхания и др. ключевых показателей фонации.

Данный материал является первой и единственной на сегодняшний день попыткой наиболее полно описать белтинг во всей его полноте — в этимологическом, образно-эмоциональном, техническом, методологическом, акустическом и физиологическом аспектах.

Автор приводит примеры из своей исполнительской и педагогической практики обучения белтингу, связывая ее с традиционными подходами (академ. вокал) и другими жанрами (рок и поп).

Ключевые слова: белтинг, мюзикл, поп-вокал, леджит, современная коммерческая музыка, современный вокал, практика обучения белтингу, белт с микстом.

Usmanov O. V.

BELTING: A RESEARCH STUDY

Abstract. The article is devoted to the study of belting, a modern technique/approach of sound production originated in music theater. Currently, it is widely used in pop music, especially on high notes and intensities, adding up to the song's emotion expression. The article analyzes misconceptions in the etymology of the term, and gives

the author's interpretation of its probable true origin. The differences between various subspecies of belting are considered, and the reasons of its division into subspecies are discussed.

The author extensively quotes results of world acoustic observations, research, and measurements of use of belt singing, comparing it with bordering genres, as well as academic singing. This allows one to get deeper into functioning of interacting vocal organs in different vocal modes. The differences between belting and other genres are mentioned through resonant strategies, breathing, and other key phonation factors. This material is the first and only attempt to fully describe belting in its entirety — in its etymological, motional, technical, methodological, acoustic and physiological aspects.

The author gives examples from his performing and pedagogical practice of belting training, linking it with traditional approaches (academic singing) and other genres (rock and pop).

Keywords: belting, music theater singing, legit, pop vocals, modern commercial music, modern vocals, belting coaching drills, mixed belt.

Белтинг — это мощное звучание на верхних нотах «с опорой на грудь». Он также известен как микст с доминированием груди и как *belt voice*. Вопреки этому прямому указанию на грудь, в некоторых англоязычных статьях этот прием называют речеподобной техникой пения (*speech-like singing technique*). Это определение «речевой» бездумно перекочевало и во все русские статьи.

Также в русских переводных статьях сказано, что белтинг — это вокальный крик, и что глагол *to belt* переводится, как «гнать, кричать». Видимо, эти тексты просто переписываются из одного источника. Попробуем разобраться в причинах заблуждений, учитывая вокальную науку, профессиональную английскую лексику и англоязычную фонетику, а точнее американское речевое звукоизвлечение.

Как известно фонетистам, американская речевая манера — это сугубо грудное звукоизвлечение. Видимо, авторы определения «рече-

подобная техника пения» посчитали, что и орать американцы должны с груди. Представляется очевидным, что крик — непрофессиональная певческая фонация — не зависит от национальности. Допустим, американские панки визжат, а другие непрофессиональные певцы кричат, насилуя гортань без всякой груди.

Не исключено, что белтинг пришел из ритм-н-блюза. Происходить это могло следующим образом.

Если учитывать, что американцы говорят «с груди», вероятно, ритм-блюзовые певцы, стараясь перекричать джазовый биг-бэнд, адаптировали крик на высоких нотах к певческому звукоизвлечению, «поставив» этот крик на «грудь». (Т. е. здесь все равно доминирование груди). Музыкальные критики 1930–40-х годов так и стали называть подобных вокалистов *shouter* (от *shout* — кричать). Со временем этот экспрессивный технический прием проник в жанр мюзикла и стал там доминирующим в пении

на верхах. Белтинг пополнил арсенал и поп-музыки, которая черпает отовсюду. Вот почему этот прием важен в «современном» вокале, более точное определение которому будет дано ниже.

Теперь о происхождении слова. Значение «гнать» для глагола *to belt* было взято переводчиком, можно сказать, «с потолка». Т. е. значение «гнать» имеется, но помимо него словарь дает еще с десятков разных значений. Значение «кричать» также имеется, но сути глагола никак не отражает. Вероятно, переводчик пользовался небольшим или первым попавшимся словарем, не знал музыкальных/вокальных реалий и в итоге сработал непрофессионально.

Профессиональные словари предлагают такие значения *belt* (в порядке вероятности их семантики по мере того, насколько автор чувствует английский язык):

- пороть ремнем
- *слэнг* треснуть, ударить
- *разговорное выражение* горланить, распевать во все горло, петь/играть очень громко; наяривать; шпарить.

Автору представляется, что возможная этимология слова — от хлесткого удара ремнем. Это первое, что приходит на ум, если знать, что *belt* — это ремень, и хоть раз слышать звук его удара — или подобный от удара хлыстом/кнутом.

Применительно к вокалу при белтовом звукоизвлечении используется не просто твердая атака, а очень резкая, где в единицу времени выдается очень много звуковой энергии. У итальянцев есть близкий термин *colpito diaframmatico*¹. Хотя,

возможно, в белте атака еще более острая и резкая вследствие задачи в поп-музыке дать большей экспрессии, чем в академе. Поэтому представляется, что только «удар ремнем» и несуществующее в русском существительное от глагола «горланить» могут **адекватно и эквивалентно** передать смысл белтинга.

Педагоги по классическому вокалу с середины XX века отвергали белтинг как форсированный грудной голос, выходящий за пределы естественного диапазона: по их мнению, он неизбежно приводил к голосовым травмам. В 1974 году Джо Эстилл начала исследования с ларингологами Рэйем Колтоном и Дэвидом Брюером. В статье «Белтинг и классическое качество голоса: некоторые физиологические различия» [9] она эмпирически доказывала, что белтинг включает скоординированные физиологические модели, отличные от крика, и требует «максимального включения мышц туловища» и «максимального усилия внешних мышц гортани» при «минимальном усилии на уровне ГС».

Жаннетт Ловетри ввела термин «современная коммерческая музыка» (СКМ, *contemporary commercial music*, ССМ) для неклассических стилей пения, а ее опросы (2003, 2009) выявили пробелы в формальной подготовке преподавателей мюзиклового вокала, хотя жанру мюзикла уже свыше 100 лет. Поэтому она начала разработку специализированных программ в Институте педагогики современного вокала при консерватории Шенандоа (2002) и своем Институте соматической работы с голосом.

¹ Подробнее об этом см.: [2].

По данным Филанд и др. [16], если используется подходящая техника, распространенность травм одинакова в опере, мюзикле и в попсе. Метаанализ Пестана [15] показал, что она составляет в среднем 46%, независимо от жанра. Это также подтверждает, что риск травм определяет не жанр, а правильность обучения.

Поэтому белтинг прошел путь от заблуждения «опасный крик, вредящий голосу» к его научным исследованиям и поискам правильной техники его исполнения и обучения.

Австралийки Борн и Гарнье считают, что белтинг принципиально отличается от классического пения резонансными стратегиями, полетность здесь достигает систематической настройкой 1-й форманты (F1) на 2-ю гармонику (2F₀). Они зафиксировали: при белтинговом извлечении 2-я гармоника на 30 дБ выше основного тона — по сравнению с 10 дБ в оперном пении по данным Титце и Уорли [18]. Эта доминирующая 2-я гармоника придает белтингу характерный яркий тембр, напоминающие медные духовые [5].

В опере используют опущенную гортань и расширенную глотку для формирования в голосовом тракте (ГТ) «перевернутого рупора», в котором форманты F3–F5 группируются на частоте ~3 кГц (ВПФ). МРТ-исследования Эхтернак, Поппейл и др. [8] подтвердили специфические артикуляционные формы рупора: приподнятый язык, широко открытую челюсть и сужение глотки. Соотношение площади области рта и головы при белтинге ~0,084, что почти втрое больше, чем

0,029 в опере. Первый резонанс (R1) в грудном белтинге на 187 ± 48 Гц выше, чем в леджете, а второй резонанс (R2) на 205 ± 106 Гц выше. (Леджит — мюзикловая манера пения, использующая одновременно элементы и академического, и поп/эстрадного вокала).

Практический верхний предел в белтинге возникает, когда больше невозможно поднять F1 для отслеживания восходящей 2-й гармоники — обычно на ~C5 (523 Гц) у женщин с традиционной техникой. Сегодня на Бродвее требуют диапазон рабочего белтинга до E5 и F5, достигается это стратегиями сложного изменения гласных и микста, как сказано в работах «Эволюция женских бродвейских белтовых голосов» [17] и «Акустическое сравнение высоких и низких белтовых диапазонов бродвейских актрис» [10]. Однако пение на таких высотах требует большего включения перстнещитовидных мышц (КТ), что, вероятно, приводит к снижению коэффициента закрытости (CQ, КЗ по технологии глоттографии) ниже традиционного порога в 50%. Это вызывает вопрос, подлинный это белтинг или белт с микстом?

На уровне глотки в белтинге явно иные модели движения, чем в классике. В нем коэффициент закрытости — доля глоточных циклов, когда ГС находятся в контакте — превышает 50%. По первым наблюдениям Эстилл закрытые фазы достигают 70% и более. Шутте и Миллер (1993) предложили CQ 50% как определяющий порог. Бестебреуртье и Шутте [3] уточнили его до 52%, анализируя критическую границу восприятия, ниже ко-

торой слушатели не идентифицируют качество голоса, как белтинг.

Однако исследование 2011 года Лебовиц и Бейкен [13] двадцати профессиональных бродвейских певиц не выявило существенных различий в КЗ между белтингом и леджитом: вероятно, для качества восприятия белтинга резонансные стратегии важнее, чем характеристики гортани.

При белтинге используется гортанный механизм М1 (модальный голос) с утолщением ГС и доминирующей активностью щитовидной мышцы (ТА). Однако *устойчивый* белтинг, особенно на высоких нотах, требует большой коактивации перстнещитовидных мышц (КТ) для поддержания натяжения складок и контроля высоты тона. Доминирование ЩЧМ в чистом виде без участия ПЩМ *неустойчиво* во всем диапазоне белтинга.

По дыханию пение белтингом и оперное отличаются. В работе 2008 года «Мюзикловое и оперное пение — откуда такая разница?» [4] шведка Е. Бьёркнер показала, что при данных уровнях громкости мюзикловые певицы по сравнению с классиками неизменно выдавали более высокое ПСД при меньшем объеме расходуемого воздуха.

Почему такие результаты? Мюзикловые/попсовые партии не требуют долговременной выносливости. Это, скорее, спринт, по сравнению со стайерским бегом в опере. Белтинг — высокоэнергетичная, «острая» и более кратковременная подача звука и поэтому воздуха. Отсюда, естественно, в единицу времени расход воздуха по сравнению

с оперой здесь меньше, а давление больше.

По результатам видеоларингоскопии Янагисава и Эстилл в работе 1989 года «Вклад надгортанного сжатия в звонкость голоса» [21] сделали вывод: сфинктер гортани играет решающую роль — это сужение присутствует у всех певцов во время режимов «твэнг» (назализация), «белтинг» и «опера», но отсутствует в «речи», «фальцете» и «рыдании». Надглоточное сужение создает вторичное резонирующее пространство, усиливающее частоты 2–4 кГц, придавая белтингу характерную звонкость и полетность без чрезмерного усилия на гортань. Однако появляющиеся исследования показывают, что сужение гортани может быть не из-за самостоятельного действия сфинктера, а, скорее, положения корня языка — конфигурация «твэнга», возможно, обусловлена больше язычной, чем гортанной подстройкой. Эстилл исследовала белтинг сугубо в рамках и с точки зрения своей теории и придуманных ею терминов (даны в кавычках) для певческих режимов.

Сундберг, Попейл и др. [19], изучая фонаторные и резонаторные характеристики белтинга, выявили 5 его подтипов — тяжелый, медный, твэнговый, гнусавый и речеподобный. Все они имеют повышенную частоту F1, но в основном отличаются характеристиками источника. В тяжелом белтинге самое высокое ПСД и наибольшее смыкание ГЩ, а в речевом — более низкое давление из-за более открытой ГЩ.

Следует отметить, что для слова «твэнг» переводчик предлага-

ет значение «звонкость», хотя это назализованность характерна для английского и — в большей мере — американского языка.

В исследовании Макглашана, Туесена и Садолин [14] для уточнения концепции белтинга предложены термины «овердрайв» и «эдж». «Эдж» описывает более крепко сжатые надгортанные складки (*aryepiglottic folds*), чем «овердрайв». МРТ-исследование (2025) медного, теплого, рок- и нейтрального белтинга выявило различные конфигурации ГТ для каждого качества, опровергнув прежние предположения о единообразных формах рупора при пении белтингом.

Садолин занялась исследованиями белтинга и надгортанных складок сугубо в рамках и с точки зрения своей теории и придуманных ею терминов «овердрайв», «эдж», «рок» и «нейтральный». Вероятно, это интересно для изучения тонких вариаций белтинга. Кроме того, для описания звонкости, метод Садолин использует слово *twang* (назальность), а не более точное *ring* (звонкость).

Диапазон женского белтинга простирается от ~F4 до C5, а мужского — от B3 до A4 (247–440 Гц). Традиционный бродвейский белтинг установил C5 (523 Гц) как верхний предел — точки, с которой F1 больше не может отслеживать восходящую 2-ю гармонику в традиционной технике. В спектаклях с влиянием рок- и поп-музыки с 2003 года («Wicked», «Heathers») от женщин требуется воспроизводить звуки типа белтинга еще выше. Нынешняя бродвейская практика выдвигает требования к типу голоса и бел-

тингу отдельно: партия Флоренс («Шахматы») требует меццо-сопрано с сильным белтингом Eb3–E5; а Элфабе («Злая») — меццо-сопрано с белтингом, достигающим F5. Это еще одна причина, по которой этот прием важен на сегодняшний день.

Однако для пения этих нот нужен механизм, отличный от истинного белтинга: повышенное доминирование ПЩМ (КТ) и коэффициенты закрытости ниже 52%-ного порога. Пение на такой высоте представляет собой, скорее, микст с белтом, чем собственно белт.

Компьютерное моделирование Хёрбста и Стори в «Акустической теории стратегий изменения гласных в белтинге» [11] показало, что характерная доминирующая 2-я гармоника белтинга может воспроизводиться только в диапазоне около квинты с центром в $f \approx 0,5fR1$, простираясь примерно на октаву для открытых гласных [ɔ] и [a]. Это теоретическое ограничение подтверждает важность изменения гласных на краях белтингового диапазона. И предполагает, что сохранить акустические характеристики, истинного белта (т.е. петь им) выше C5 может быть физиологически невозможным для большинства голосов.

Классическая классификация голосов (сопрано, меццо, альт, тенор, баритон, бас) в «современном» вокале прямо не используется. По анализу Равелина (2017) «классификация голосов в ССМ (поп-музыка) вряд ли будет стандартизированной». Ну а по наблюдения педагогов, у сопрано белтинг бывает выше, чем у меццо-сопрано, хотя это не подтверждено систематическими исследованиями.

Мужской белтинг малоизучен. Борн и др. [6] впервые обследовали 6 мюзикловых певцов на белтинговых нотах ВЗ — А4 (~250–440 Гц), выявив акустические особенности, схожие с женским белтингом в «Физиологические и акустические характеристики мужского голоса в мюзикле». Эдвин (Edwin, 2007) отметил, что мужчины поют преимущественно с доминирующей ЩЧМ (ТА) во всем репертуаре, и им не нужно преодолевать те же трудности с переходом в другой режим, что и женщинам, исполняющим «пассаджио»¹.

Надгортанное сужение и отдельно расположение корня языка, приводящее к образованию звонкости (иногда называемого «твэнг» в старой литературе), было задокументировано как необходимое условие эффективного и устойчивого белтинга во всех педагогических системах. Ломбард и Штайнхауэр (2007) продемонстрировали эффективность такого сужения для гипофонической голосотерапии, и эта методика появилась во всех системных подходах. Термин «твэнг» стал часто использоваться для описания звонкости, хотя в акустических голосовых программах используется термин и измеряется параметр «ринг» (звон, звонкость).

Как только педагоги вплотную занялись белтингом — а это уже 30–40 лет — сразу возникли споры. Кто-то считает, что белтинг — это, попросту говоря, грудной режим, поднятый высоко. Некоторые преподаватели — и даже англоязычные — не соглашаются, говоря,

что это вообще микст. И доказывают, что главные различия — это коэффициент закрытия (виден по глоттографии) и расход воздуха. В белтинге КЗ выше 50% при гораздо меньшем расходе воздуха, чем в грудном голосе.

Однако автор обучает белтить, начиная с проработки нижних грудных нот. Если точнее, то просто давая определенные распевки, которые одинаково глубоко и быстро срабатывают и для академа, и для эстрады. Тогда белт на верхах у людей получается автоматически. Да и сам он так поет не только в поп-, но и рок-вещах, где сам жанр требует экспрессии. В принципе, если ученик в состоянии сохранять позицию хотя бы на квинтовых скачках, то он/она обычно начинает справляться в белтинговой подаче даже с большими интервалами. Хотя это не отменяет подведение ее/его к октавным скачкам — таких, как в «Кукушке» в варианте Гагариной, «Skyfall», «Rolling In the Deep» Адель, «Shallow» Леди Гага, «My Heart Will Go On» Селин Дион, «No More Lonely Nights» Маккартни.

А чем же академическое и мюзикловое пение отличаются не на слух, а по науке? Е. Бьёркнер анализировала различия тембров мюзикловых и оперных певиц с точки зрения формантных частот и работы голосовой щели [4]. Пять представителей обеих групп пели последовательность слогов, начиная с максимальной громкости, постепенно снижая ее. Записывались: звук, подскладочное давление (ПСД) и сигналы электроглоттографии.

¹ Автор не использует термин «регистр», предпочитая научно более точную терминологию Виктора Емельянова. Подробнее см.: [1].

Пропевались 2 тона с интервалом октава. Для каждого основного тона были выбраны 10 равномерно распределенных значений ПСД. Звуки анализировались потоковыми глоттограммами с обратной фильтрацией аудиосигнала для получения формантных частот. По глоттограммам измерялись период (T_0), амплитуда импульса от пика к пику (U_{p-t-p}) и скорость снижения потока (MFDR). Коэффициент закрытия CQ (T_{cl}/T_0) определялся вместе с дифференцированным сигналом ЭГГ. Также рассчитывалось соотношение между 1-й и 2-й гармониками и амплитудный коэффициент (AQ) — отношение между $U_{(p-t-p)}$ и MFDR, плюс звуковое давление¹.

Результаты показали: и мюзикловые, и оперные певцы постоянно меняли ПСД, примерно удваивая его при удвоении F_0 . При равном ПСД у мюзикловых певцов быстрее снижается скорость потока, выше пиковые амплитуды импульса и коэффициент закрытия. Частоты 1-й и 2-й гармоник ниже: т. е. у них слабее основной тон. У мюзикловых формантные частоты выше — в отличие от формантного кластера F_3 , F_4 и F_5 , характерного для оперы².

Автор интерпретирует это так. Высокие ноты неизбежно требуют повышенного ПСД независимо от манеры пения. У мюзикловых певцов активнее динамика звука в единицу времени, более мощные ноты и активнее работа гортани — здесь, голосовой щели. В опере на протяжении более длинных партий певцы, видимо, научаются экономно

расходовать силы. Также у мюзикловых в голосе несколько слабее основной тон и более высокие обертоны чем у оперных.

Австралийки Борн и Кенни сравнили леджит и современный белтинг [7]. Они обнаружили, что при белтинге больше подглоточное давление (ПСД), дольше коэффициент закрытия ГЩ, повышенный коэффициент скорости.

Изменения голосового тракта включали (не во всех случаях):

- более узкую глотку
- повышение корня языка
- понижение мягкого нёба
- увеличение пространства между верхними и нижними зубами

Исследователи использовали 117 записанных образцов (аудиосэмплов) и сузили выборку до 4 высот тона для каждого из 2-х стилей пения. Они отметили различия между белтингом и леджитом по коэффициенту закрытия. Это время, в течение которого ГЩ закрыта. Также измерялся коэффициент скорости — временное соответствие открывающих и закрывающих движений в то время, когда ГЩ открыта.

Разница коэффициентов закрытия у белтинга и леджита оказалась небольшой. Но на равной высоте тона белтинговые ноты имеют гораздо больший коэффициент скорости, чем при пении леджитом. Понятно, что леджит, лежащий ближе к академу, более инерционен. Между типом фонации и высотой тона явной взаимосвязи не было. Разница обнаружена в интенсивности 1-й и 2-й гармоник.

¹ Автор дает традиционный для нашей науки термин подскладочное давление вместо подглоточное (subglottal) в оригинале.

² Подробнее об этом в главе 4.13: [2].

Поэтому Лебовиц и Бакен [13] предложили свое толкование белтинга — расширение грудного режима вверх за пределы ожидаемой точки перехода. Они полагают, что белтеры каким-то образом научаются уменьшать влияние переходных нот, но признали, что не знают, как это происходит.

Вывод по результатам объективных измерений: основное различие между мюзикловым и классическим стилями — использование иной стратегии резонанса. Она используется для усиления изменений увеличением коэффициента закрытия ГЩ. Исследователи также предположили, что это усиливает гармоники и меняет тембр, придавая голосу больше яркости.

Борн и Гарнье сравнили физиологические и акустические характеристики мюзикловых певиц в работе 2012 года [5]. Исследовались три манеры: «грудной белтинг», «твэнговый белтинг» и «леджит» у певиц в диапазоне перекрытия (*overlap*) между F#4–D5. Шесть опытных певиц мюзиклов пели этими манерами разные гласные. Записывались сигналы: звуковой и электроглоттографический, а также сопротивление ГТ. До ноты C5 в грудном и твэнговом белтинге певицы постоянно настраивают частоту первого резонан-

са (R1) на вторую гармонику (2Fo). При леджит частота R1 остается ниже. Я интерпретирую это так: на белтинге голос ярче из-за более высоких обертонов.

Ни в одном из белтингов нет подстройки второго резонанса (R2), хотя частота R2 гораздо выше в обоих белтингах, чем в леджит. Коэффициент закрытия, симметричность формы сигнала ЭГГ, звуковое давление и энергия спектра выше 1 кГц гораздо больше в грудном белтинге, чем в леджете, а в грудном и твэнговом белтинге отличаются мало. Исследователи не считают нужным подразделять белтинг на эти подвиды (в отличие от Сундберга и Садолин). Автор интерпретирует эти результаты так: белтинговый голос мощнее и гибче (подвижнее) леджита.

У трех певиц изучался еще и микст. У них были разные стратегии звукоизвлечения, но измеренные параметры спектра, работы глотки и голосового тракта были в пределах показателей при «леджит» и «грудном белтинге». Здесь интерпретация очевидна: у профессионалов в разных манерах звучание устойчивое (давление, она же громкость) и однородное (плотность звучания, он же тембр).

Список литературы

1. Емельянов В. В. ФМРГ. Введение в теорию певческого голосообразования: тексты и конспекты лекций.
2. Усманов О. В. Человек поющий. — СПб.: Планета музыки, 2026.
3. Bestebreurtje M. E. Resonance Strategies for the Belting Style: Results of a Single Female Subject Study // Journal of Voice. — 2000. — Vol. 14. — № 2. P. 194–204.

4. Björkner E. Musical Theater and Opera Singing — Why So Different? A Study of Subglottal Pressure, Voice Source, and Formant Frequency Characteristics // *Journal of Voice*. — 2008. — Vol. 22. — № 5. — P. 533–540.
5. Bourne T., Garnier M. Physiological and Acoustic Characteristics of the Female Music Theater Voice // *Journal of the Acoustical Society of America*. — 2012. — Vol. 131 — № 2. — P. 1586–1594.
6. Bourne T., Garnier M., Samson A. Physiological and Acoustic Characteristics of the Male Music Theatre Voice // *Journal of the Acoustical Society of America*. — 2016. — Vol. 140 — № 1. — P. 610–621.
7. Bourne T., Kenny D. T. Perceptual Descriptions of Legit and Belt Voice Qualities in Music Theatre. — URL: https://www.researchgate.net/publication/223995001_Perceptual_descriptions_of_legit_and_belt_voice_qualities_in_music_theatre (дата обращения: 03.06.2026).
8. Echternach M., Popeil L., Traser L., Wienhausen S., Richter B. Vocal Tract Shapes in Different Singing Functions Used in Musical Theater Singing — A Pilot Study // *Journal of Voice*. — 2014. — Vol. 28. — P. 653.
9. Estill J. Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences // *Medical Problems of Performing Artists*. — 1988. Vol. 3 — № 1. — P. 37–43.
10. Flynn A., Trudeau J., Johnson A. Acoustic Comparison of Lower and Higher Belt Ranges in Professional Broadway Actresses // *Journal of Voice*. — 2020. Vol. 34. — № 3. — P. 410–414.
11. Herbst C., Story B., Meyer D. Acoustical Theory of Vowel Modification Strategies in Belting // *Journal of Voice*. — 2023. Vol. 37 — № 6. — P. 816–830.
12. Kochis-Jennings K. A., Finnegan E. M., Hoffman H. T., Jaiswal S. Laryngeal Muscle Activity and Vocal Fold Adduction During Chest, Chestmix, Headmix, and Head Registers in Females // *Journal of Voice*. — 2014. — Vol. 28. — № 2. — P. 182–193.
13. Lebowitz A., Baken R. J. Correlates of the Belt Voice: A Broader Examination // *Journal of Voice*. — 2011. — Vol. 25. — № 2. — P. 159–165.
14. McGlashan J., Thuesen M., Sadolin C. Overdrive and Edge as Refiners of ‘Belting’? An Empirical Study Qualifying and Categorizing ‘Belting’ Based on Audio Perception, Laryngostroboscopic Imaging, Acoustics, LTAS, and EGG // *Journal of Voice*. — 2017. — Vol. 31. — № 3. — P. 385–385.
15. Pestana P. M., Vaz-Freitas S. M., Manso M. C. Prevalence of Voice Disorders in Singers: Systematic Review and Meta-Analysis // *Journal of Voice*. — 2017. — Vol. 31. — № 6. — P. 722–727.
16. Phyland D. J., Oates J. M., Greenwood K. M. Self-Reported Voice Problems Among Three Groups of Professional Singers // *Journal of Voice*. — 1999. — Vol. 13. — № 4. — P. 602–611.
17. Roll C. The Evolution of the Female Broadway Belt Voice // *Journal of Voice*. — 2016. — Vol. 30. — № 5. — P. 639.

18. Schutte H. K., Miller D. G. Belting and Pop, Nonclassical Approaches to the Female Middle Voice: Some Preliminary Considerations // Journal of Voice. — 1993. — Vol. 7. — № 2. — P. 142–150.
19. Sundberg J., Thalén M., Popeil L. Substyles of Belting: Phonatory and Resonatory Characteristics // Journal of Voice. — 2012. — Vol. 26. — № 1. — P. 44–50.
20. Titze I. R., Worley A. S. Modeling Source-Filter Interaction in Belting and High-Pitched Operatic Male Singing // Journal of the Acoustical Society of America. — 2009. — Vol. 126. — № 3. — P. 1530–1540.
21. Yanagisawa E., Estill J. The Contribution of Aryepiglottic Constriction to ‘Ringing’ Voice Quality — A Videolaryngoscopic Study with Acoustic Analysis // Journal of Voice. — 1989. — Vol. 3. — № 4. — P. 342–350.

Сведения об авторе

Усманов Олег Владимирович — член Российской общественной академии голоса, исследователь голоса, преподаватель вокала, певец, музыкант, звукоинженер, продюсер, основатель группы МИСТЕР ТВИСТЕР и свинг-оркестра ПИЖОНЫ, журналист и переводчик, автор книг «Человек поющий» и «Герои рок-н-ролла» с радиотехническим, лингвистическим и музыкальным образованиями.
E-mail: rockabillyswing@list.ru

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК: 78.01

EDN: NUJFWD

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-2-80-94

Нестерук К. В.

МУЗЫКА TACET КАК СПОСОБ ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИИ ОБЪЕКТА¹

Аннотация. Целью исследования является освещение музыкального феномена *tacet* — эмансипированной тишины — через призму концепции дематериализации объекта. Рассматривается становление устойчивой тенденции художников и композиторов к деконструкции, виртуализации и концептуализации искусства через анализ работ искусствоведов, документы антивыставок, репрезентирующих соответствующие артефакты. Актуальность исследования состоит в обращении к малоизученным примерам музыкальной литературы и современным первоисточникам (XX–XXI века). Тишина как одно из проявлений концепции постработы и апроприированных объектов становится междисциплинарным явлением и мостом между статичными, динамическими и синтетическими видами искусства, а также инструментом манифестации новой эстетики. Редукция формы парадоксальным образом ведет к эмерджентности и гипертрофии смысла, который, в виду специфики явления, находится в широком диапазоне интерпретаций и трактовок.

Ключевые слова: Ж.-Ф. Лиотар, дематериализация, *tacet*, музыка тишины, пост-работа, Л. Липшард, отсутствие.

Nesteruk K. V.

TACET MUSIC AS A WAY OF DEMATERIALIZING AN OBJECT

Abstract. The aim of the study is to highlight the musical phenomenon of *tacet* — emancipated silence — through the prism of the concept of object dematerialization. The article examines the emergence of a stable trend of artists and composers towards deconstruction, virtualization and conceptualization of art through the analysis of works by art historians, documents of anti-exhibitions representing the relevant artifacts. The relevance of the research consists in referring to little-studied examples of musical literature and modern primary sources (XX–XXI centuries). Silence, as one of the manifestations of the concept of post-production and appropriated objects, becomes an interdisciplinary phenomenon and a bridge between static, dynamic and

¹ Статья подготовлена под руководством доктора искусствоведения, доцента кафедры искусствоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой С.В. Лавровой.

synthetic art forms, as well as a tool for the manifestation of a new aesthetic. The reduction of form paradoxically leads to the emergence and hypertrophy of meaning, which, due to the specifics of the phenomenon, is in a wide range of interpretations and representations.

Keywords: J.-F. Lyotard, dematerialization, tacet, music of silence, post-work, L. Lippard, absence.

*Сотворило ли мир Нечто из
Ничто или Ничто из Нечто?*

Г. Филдинг «Трактат о Ничто»

«Аурой» произведения Вальтер Беньямин (1892–1940) называет его способность нести содержание, которое выходит за пределы непосредственной предметности [3, с. 56]. Но если художественное произведение беспредметно, при этом является эндурантным видом искусства, может ли оно точно так же обладать аурой, может ли оно нести содержание? Массовое воспроизводство копий, ведущее к исчезновению «ауры», будет невозможно. Может ли идея как таковая стать предметом искусства, редуцируя свою форму? Является ли при этом модус ее существования проблемой, решение которой может привести к переопределению искусства, или к исключению из категории «искусства» ряда изобразительных и выразительных работ конца XIX–XXI века?

«Отсутствие» в искусстве является одновременно содержанием, на тему которого рефлексировали художники, поэты и музыканты со времен обнаружения своей способности к рефлексии; и формой, которая, в процессе своего генезиса, проделала долгий путь

от «символического» изображения пустоты до супрематизма Казимира Севериновича Малевича (1879–1935), спациализма Лучо Фонтаны (1899–1968), монохромного минимализма Роберта Раймана (1930–2019); а затем до «буквального» экспонирования в работах Энди Уорхола (1927–1987), Эрвина Шультхоффа (1894–1942), Сальваторе Гарау (1953), художников, экспонируемых в «Музее невидимого искусства»¹ [16]. Отсутствие становится эстетическим элементом, не изображением, а пространством с потенциалом, энергией, смыслом. Оно становится не метафорой или аллегорией, а самим механизмом создания произведения, видом техники. В квантовой механике частица находится во всех состояниях одновременно — в суперпозиции, пока не произойдет измерение. Отсутствие — это состояние неопределенности, где альтернативные сценарии существуют одновременно, а выбор художника — отказ от других возможностей. В этом случае, произведение искусства — это сумма вероятностей решений.

Категория отсутствия представляет собой универсальный философский, лингвистический и психологический концепт, семантическое

¹ The Museum on Non-Visible Art (MoNA) — музей, в котором размещаются воображаемые картины, фильмы или скульптуры с их описанием на табличках, цена варьируется от 1 до 10 тысяч долларов США. Был основан актером и художником Джеймсом Франко (1978) в 2011 году.

поле которого охватывает как небытие, нехватку объекта или признака, так и утаивание, пустоту, ноль, молчание, созерцание, начало, конец, уничтожение, отрицание, цензуру, смерть, психологическую или физическую невозможность высказаться или быть услышанным, ритуал, ничто, несуществующее.

В структурализме, смысл объекта определяется через его отношения с другими элементами структуры. Понимание отсутствия через бинарную оппозицию «присутствия» можно найти как в античной натурфилософии, так и в рамках деконструкции Жака Дерриды (1930–2004), который показывал, как «отсутствующее» оставляет «след» в «присутствующем», и невозможно мыслить их раздельно [18, с. 24]. Однако диалектической парой к единице может быть и ноль, и минус один, и множество, и часть, и мнимая единица, и бесконечность, причем все они, так или иначе, будут фикциями, так как математические объекты не существуют, а служат для расчетов. Обратившись к апофатике — богословскому методу, определяющему объект через отрицание, можно вывести, что противоположностью единицы будет являться — неединица, а значит, все, кроме нее. Это подчеркивает непостижимость высшей реальности, непознаваемость трансцендентного опыта. Оказиональные противоположности дают более гибкое понимание категории «отсутствия», и его трактовку через трансляцию различными видами искусства.

Перегруженность информационного общества вынуждает художников к самоустранению, к очищению инфополя, редукции формы и смысла; минимальное использование средств выразительности или осознанный полный отказ от них фокусирует восприятие зрителя, создает контекст, превращает пустоту в инструмент познания. Отказ от традиционных эстетических ценностей не нов, но предстает в «отсутствующем» искусстве в новом качестве в различных стилях, жанрах и направлениях в различных видах искусства.

No show museum или Музей «Ничто» — это первый музей, посвященный концепции небытия в искусстве, и его проявлениям в виде документов, концептуального искусства, минимализма, живописи, перформанса, фотографии, литературы, театра, кино и музыки. Он был основан в Цюрихе в 2015 году швейцарским художником-концептуалистом и куратором Андреасом Хойссером (1976). Коллекция музея включает около 500 работ более чем 150 художников XX и XXI века. Артефакты музея объединяют по группам. Ничто как: отказ, уничтожение, пустота, невидимость, упрощение, сокрытие, утверждение и понятие [17].

Одним из часто экспонируемых художников¹ является апологет пустоты в искусстве Ив Кляйн (1928–1962). Его выставка «Пустота» 1958 года, «зоны нематериальной живописной чувствительности», и «Прыжок в пустоту» 1960 года в свое время стали манифестом трансцендентного достижения в искусстве, преодоления законов

¹ Музей существует в виртуальном пространстве, но организует передвижные выставки. Так, например, в 2014 году в Санкт-Петербургской галерее «Люда» были

гравитации и освобождения от материального мира [2, с. 77]. Музыкальное сопровождение к одной из

представлены 24 работы Ива Кляйна.

выставок своих «Антропометрий» Ив Кляйн решил написать совместно с композиторами Пьером Анри

1/0 " Klein
Symphonic - " Monoton Silence "
1947 - 1961

Durée: 5 ou 7 minutes
Pour 44 seconds de
Silence absolu.

Pour Orchestre
interprétation par Vibe
et les continues.

3 Fl.
 3 Ob.
 3 Co.
 (in h)
 S.
 A.
 T.
 B.
 Divisi S.
 V.
 Divisi Vc.
 CB.

divisés 6 (hors de leur groupe)
qui attendent et entendent.

Composition de
 l'Orchestre

20	Chanteurs
10	Violons
10	Violoncelles
3	Flûtes
3	Hautbois
3	Clarinets
3	Contrebasses

Рис. 1

(1927–2017) и Луи Сагером (1907–1991).

Симфония коллективного авторства «Монотонная тишина» (Рис. 1) состоит из 2 частей, в первой из которых выдерживается аккорд D-dur, распределенный в широком диапазоне между: 3 флейтами, 3 гобоями, 3 валторнами, 10 скрипками, 10 виолончелями, 3 контрабасами и хором SATB из 20 участников. Вторая часть — «абсолютная» тишина длительностью, равной первой части. Первоначальная версия длилась 40 минут (20+20) без хора, вторая версия — пропорционально сокращенная — 5–7 минут. В комментариях к оригинальной партитуре рукой автора прописано: «Когда звук прекращается, никто в оркестре не должен двигаться» [21, с. 17].

Инструкции, не касающиеся звукоизвлечения на соответствующих инструментах, позволяют отчасти отнести сочинение к категории «инструментального театра». Также автор просил разделить хор на 2 группы, что перекликается с дихотомичностью музыкального произведения: присутствие-отсутствие, звук-пауза, двухчастность. В том же 1961 году (когда была зафиксирована «Монотонная тишина») венгерский композитор Дьёрдь Лигети (1923–2006) написал «3 багатели», где так же, как и в примере Ива Кляйна содержится одно единственное событие — с# большой октавы в первой части, остальные разделы занимают паузы (Рис. 2). Тишина ощущается в диалектической паре как разница между предшествующим звуковым состоянием и текущим отсутствием сигнала, при этом ключевую роль играют нейронная адаптация, кон-

тастная маскировка, ошибка предсказания и переключение сетей внимания — физиологические свойства человеческой нервной системы.

Исполнение Симфонии «Монотонная тишина» сопровождало важные события в жизни художника: во время вернисажей, на выступлении в Международной галерее современного искусства для графа Мориса д'Аркьяна, во время свадьбы (по этому случаю Пьер Анри подарил Иву Кляйну партитуру «Монотонной тишины № 2», аллюзирующую на первую версию). Датировка работы «1947–1961» неслучайна — Ив Кляйн фиксировал именно момент возникновения идеи, который для него имел большее значение, чем оформление партитуры и дальнейшая реализация. Он возводит нематериализованную идею выше ее физического субстрата. «Эта симфония не существует, пока существует, возникая из феноменологии времени, потому что она никогда не рождается и не умирает, однако, после существования в мире наших возможностей сознательного восприятия: это слышимая тишина-присутствие», — пишет Ив Кляйн в своем «Манифесте отеля „Челси“» [11, с. 76].

В поздних диалогах Платона искусство обладает двумя сторонами — «миметической» и «технической», которая понимается как «мастерство». Именно мастерство автора, академические каноны и традиционные композиционные, цветовые и жанровые решения в послевоенном искусстве теряют свое значение. Современное искусство выбирает пренебрежение технической стороной во имя миметической. Музыка *tacet* —

Trois Bagatelles

I



II



György Ligeti

These "Bagatelles" should not be played by heart. The end of each Bagatelle is to be indicated by turning the page. The end of the whole composition is to be indicated by standing up and bowing to the audience.

Die Bagatellen sollen nicht auswendig gespielt werden. Der Schluß jeder Bagatelle wird durch das Umblättern angezeigt. Der Schluß der ganzen Komposition wird durch Aufstehen und Verbeugen zum Publikum angezeigt.

III



(basso!)

Fine

If the performer wishes, he can play the following fourth Bagatelle as an encore:

Nach Belieben kann der Interpret die folgende Bagatelle als Zugabe spielen:



Рис. 2

ничто иное, как репрезентация природы, окружающего звукового мира, так как абсолютной тишины физически не существует.

Отказ от мастерства рано или поздно трансформируется в отказ работать. «Право на лень», сформулированное зятем Карла Маркса (1818–1883) Полем Лафаргом (1842–1911) [6, с. 40], было ответом на «Право на работу» Луи Блана

(1811–1882) и восходило к древнему понятию *otium*, с помощью которого он пытался переосмыслить демократизацию рабства в наемном труде и марксистское отчуждение от результатов труда. Именно капиталистическое сопротивление послужило рождению феномена «постработы» и ярчайшему его проявлению — реди-мейду, авторства Марселя Дюшана (1887–1968) [8, с. 2].

Пострелка как апроприация природы или воображаемый акт ярко транслируется в проектах группы флюксус. Один из основоположников традиции «event score» — художник Джордж Брехт (1926–2008) — в 1962 году написал свою знаменитую пьесу для «Флюксус-бокса»¹ — «Танцевальную музыку» (Рис. 3), в партитуре которой значилось лишь одно слово — «пис-

толетный выстрел»² [7, с. 4]. Тогда США уже начали сталкиваться с «колумбайном», или «скулшутингом»³. Дж. Брехт в своем творчестве пытался не только отрицать искусство, но и со свойственным ему цинизмом отражать острые социальные проблемы своего времени, что, как ни парадоксально для эстетики флюксуса, одна из главных функций искусства.

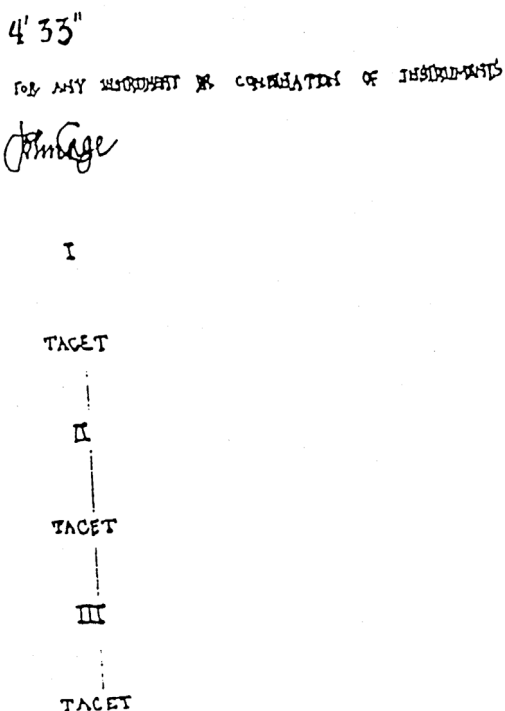


Рис. 3

¹ Флюксус-бокс — портативный «музей», набор для творчества, созданный художниками международного авангардного движения «Флюксус». Представляет собой небольшую коробочку, наполненную карточками, инструкциями и играми, приглашающими к сотворчеству.

² В английском языке, действительно, одно слово — gunshot.

³ «Колумбайн», или «Скулшутинг» — вооруженное нападение обучающегося или стороннего человека на учащихся внутри образовательного заведения. В 1927 года в городе Бат штата Мичиган местный фермер Эндрю Кихо совершил самое крупное за всю историю США массовое убийство в школе — погибли 44 человека, пострадали около 60.

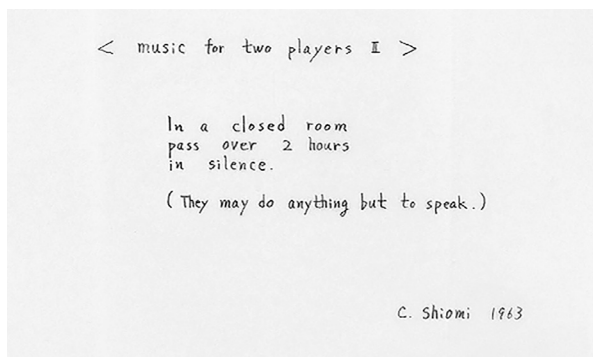


Рис. 4

Миеко Сиоми (1938) — японская художница, музыкант и представитель объединения флюксус, также использует в своем произведении 1963 года «Музыка для двух исполнителей II» словесную партитуру (Рис. 4). «В закрытой комнате на протяжении 2 часов в тишине

(Можно делать что угодно, но не говорить)».

Согласно мнению Джулии Брайан-Уилсон (1973), у этого произведения есть три ключевых цели [12, с. 20]: продолжение традиции Джона Кейджа (1912–1992) — концентрация на окружающем звуковом

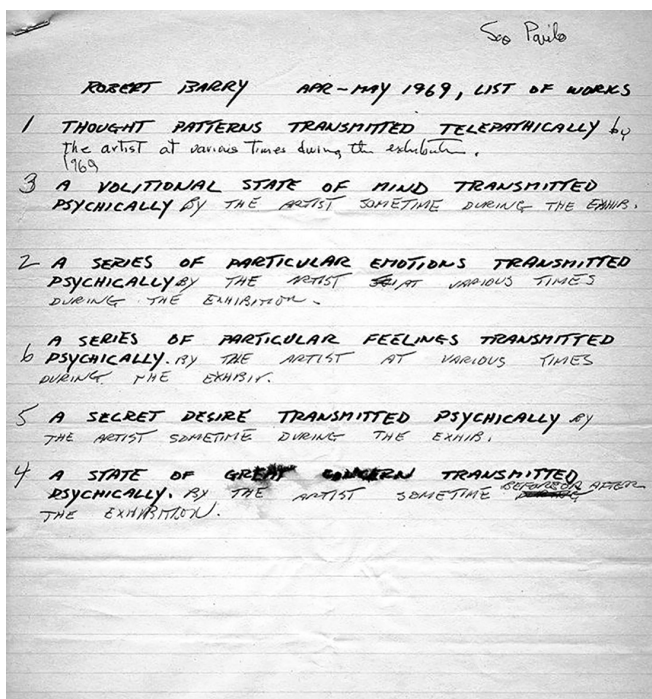


Рис. 5

мире, при котором временное ограничение, задающееся автором, фокусирует восприятие; продолжение социальных экспериментов Марины Абрамович (1946) (будет описано позднее) — два человека в комнате без возможности вербальных контактов вынуждены прибегать к «чистой» коммуникации — межличностной эмпатии; и тишина как среда для возможностей передачи ментальных состояний — продолжение исследований Роберта Барри (1936) в его «Телепатических пьесах» (Рис. 5).

Нетрудно заметить, продолжение линии «бинарности», которая уже упоминалась в виду Ива Кляйна: вторая часть (первой не существовало) для двух людей, продолжительностью два часа. Можно предположить связь с японской нумерологией, где число «2», записанное иероглифом — две параллельные друг другу линии, символизирующие равенство, единство противоположностей, гармонию и баланс М. Сиоми считала, что «искусство и повседневная жизнь должны реагировать друг на друга», поэтому два часа тишины в закрытой комнате — это инструмент для исследования связей между людьми и самой природы восприятия. «Я решила, что само переживание длительности — это и есть музыка».

В своем «Манифесте жизни художника» сербская художница и перформер М. Абрамович прямо заявляет: «Художник должен понимать тишину и должен создать пространство для того, чтобы тишина вошла в его творчество» [1, с. 355]. В большинстве ее работ от-

сутствие звука становится главным смыслообразующим материалом: люди становятся уязвимы без возможности опереться на знакомые окружающие сигналы и речь, частичная сенсорная депривация приводит к обострению других чувств. Главные примеры подобных акций: «7 минут коллективного молчания» на рок-фестивале в Гластонбери в 2024 году — 200 000 человек пытались прочувствовать «боль земли и безусловную любовь»; «Тихая вечеринка» 2012 года, организованная телеканалом HBO и Veuve Clicquot в Парк-Сити на фестивале «Сандес», была посвящена премьере фильма «Марина Абрамович: В присутствии художника» Мэттью Эйкерса (1975), автор воссоздавала атмосферу перформансов, освещенных в фильме: в течение часа гости находились в шумоподавляющих наушниках, не имея возможности общаться; похожее мероприятие прошло в том же году на Берлинском кинофестивале Berlinale; в 2015 году на благотворительном мероприятии Art of Elysium Gala гостей также ждал «безмолвный коктейль» от художницы [19].

Марина Абрамович не позиционирует свои акции как музыкальные и не идентифицирует себя композитором; ее перформансы не нотированы и не записаны на пластинку, диск или другие носители, не выложены на стриминговые платформы, как, например, ряд *tacet*-примеров из популярной музыки: «Момент тишины» (2015) от The Neighbourhood, «Mute» (2021) Томми Кэш (1991), «Track 3», случайно выпущенный в качестве про-

мо-сингла на альбоме Тейлор Свифт в 1989 году¹, что представляет особую исследовательскую проблему. Похожий пример — «Тихая музыка» Рэймонда Скотта (1908–1994), исполненная в 1942 году — также не была ни записана, ни зафиксирована, но была исполнена музыкантами, сочинена композитором, имела в своем названии отношение к категории музыкального искусства [13]. Отсутствие определения, материальной фиксации и носителя позволяют акциям М. Абрамович плотнее всего приблизиться к дематериализации объекта искусства.

Выставка, прошедшая в 2019 году в музее Хишхорна «Из чего состоит отсутствие» представила 70 работ Йозефа Бойса (1921–1986), Феликса Гонсалес-Торреса (1957–1996), Э. Уорхолла и других художников последних 70 лет [14]. Произведения были классифицированы по темам: «Дематериализация арт-объекта», «Тело в кусочках», «Почти ничего», «Помни» и «Постчеловеческое тело». Эти разделы заигрывают сразу с двумя концепциями постмодернизма: «гиперреальности» Жана Бодрийяра (1929–2007), и «дематериализации» Жана Франсуа Лиотара (1924–1998). Обе концепции фиксируют исчезновение и отчуждение реальности, заменяют ее суррогатами в виде «симулякров» или «цифрового пространства», критикуют модернистские метанарративы, осознавая кризис знака и референта. Куратор выставки С. Калабано выдвигает

вместе с представленными им художниками вопрос: «псевдовещь» и «информационный поток» — это эволюция общества, мира и художественной мысли, или их деградация?

Эта выставка имеет много общего с экспозицией «Нематериальное», организованной в 1985 в Центре Помпиду Ж.-Ф. Лиотаром. Она была ориентирована на уже упоминавшуюся постмодернистскую концепцию философа о «дематериализации» искусства. В числе представленных произведений М. Дюшана, Пьеро Мандзони (1933–1963), Янниса Кунеллиса (1936–2017), Дэвида Грэма (1952) и др. были голограммы, фотографии космоса, видео и вещества, снятые через электронный микроскоп. Как и в выставке музея Хишхорна, экспозиция была разделена на 5 секций, но здесь каждая соответствовала производным словам от корня *mât*². «Нематериальное» у Ж.-Ф. Лиотара — это радикальное воплощение «дематериализации», переход к репрезентации «виртуального» [9, с. 2]. Важным становится не создание предмета, «оформленного» в соответствии с аллюзией на его овеществление в чувственно воспринимаемом нами мире, а определение его в контексте собственного отношения к переживаемому событию.

Если виртуализация пластических искусств является утратой вещественности, то все, что касается временного или ольфакторного искусства изначально не имеет телесности, помимо инструкций

¹ Trask 3 состоял из восьми секунд белого шума и возглавил чарт iTunes в Канаде.

² Примерный перевод: материя, матрица, материальность, материализованность, материал.

4'33"

for any instrument or combination of instruments

John Cage

60 ♩ = <—————>
4/4

I

3

5

7

9

33"

60 ♩ = <—————>
4/4

II

3

.16

.32

.16

© Copyright 2014 by Henmar Press, Inc., New York, NY

Рис. 6

и/или нотной фиксации. Однако сами звуковые волны или молекулы, связанные с запахами — точно так же физические объекты, раздражающие рецепторы чувств. Именно поэтому «отсутствие» в музыке не может быть ничем иным кроме «буквального» исчезновения звука.

В книге «Дематериализация объекта искусства с 1966 по 1972» Люси Липпард (1937) рассказывает, как на протяжении 6 лет объект ис-

кусства замещается идеей этого или другого объекта. Под «отсутствием» в искусстве понимается не только отсутствие изображения/звука, телесности, то так же отсутствие названия, автора, актера и даже наблюдателя [15, с. 30].

Это было ярко проиллюстрировано на экспозиции «Краткая история отсутствия», кураторства Андрея Василенко и Карэна Саркисова, прошедшем с 27 апреля по 3 сентября 2023 года в московском простран-

стве ГЭС-2 [4]. Выставка делилась на разделы: «Без названия», «Без автора», «Без зрителя». Пролог был посвящен легендарному безмолвному произведению Дж. Кейджа «4'33"» (Рис. 6), исполняемому различными инструментальными составами. Эпилог представлял собой документальные архивы о феномене «Ноль объектов» художников Тимура Петровича Новикова (1958–2002) и Ивана Юрьевича Сотникова (1961–2015).

Исчезновение объекта искусства ведет к переосмыслению роли агентов творческого процесса: автора и зрителя, а также переоценку значимости адресанта и адресата в этом процессе.

Аудио-визуальная инсталляция Дмитрия Курляндского (1976) «Криптишина» не предназначена для прослушивания человеком или другими живыми существами. Проект представляет собой серию файлов с минутной тишиной разного разрешения: стерео, моно, wav, mp3, которые сопровождаются видеофайлом с бегущей дорожкой¹. Автор исследует объектно-субъектные взаимоотношения в процессе художественного акта и границы восприятия реципиента, не ограничиваясь при этом человеческим фактором. Сочинение позволяет сделать вывод, что информация, содержание данных и само искусство — относительно, а обращение к воспринимающему вне зависимости от его онтологического статуса, приводит к парадигме «новой тер-

пимости» постгуманизма. «Криптишина» была публично исполнена в 2021 году в театре Маяковского в рамках проекта Sound up; видеоверсия была представлена в серии концертов «Шенберг-ансамбля» как инсталляция с экраном и наушниками. Новая онтология искусства показывает, что эстетика может существовать без сознания, а красота — быть свойством конфигурации, открывая путь постсубъектной философии и мышлению без «я».

Грэм Харман (1968) — современный философ направления «спекулятивный реализм», которое утверждает существование реальности вне зависимости от человеческого сознания и восприятия. Объектно-ориентированная онтология — частный случай спекулятивного реализма, теория Г. Хармана, которая не только критикует антропоцентризм и корреляционизм, но и утверждает равенство между всеми объектами, чувственными или реальными, вещами, людьми или идеями. Он так же считает, что искусство или «аллюр» — специфическое эстетическое отношение между объектом и его качеством — единственный способ приблизиться к пониманию скрытой сущности объектов [10, с. 14]. Онтологическая толерантность ведет к равной значимости компьютера, животного и человека и позволяет под другим углом рассмотреть феномен как «Криптишины» Д. Курляндского, так, например, и «Дворцовой музыки для инфра- и ультразвука»

¹ Из личной переписки с Д. Курляндским, по материалам лекции Ярослава Тимофеева в рамках концерта-перформанса SOUND UP silence, посвященный феномену тишины в музыке, который прошел 12 октября 2021 года в Театре Маяковского в Москве.

Петера Аблингера (1959–2025). Произведение австрийского композитора адресовано внечеловеческому восприятию: оно рассчитано на слух собак, летучих мышей, слонов, китов, а также новорожденных. Подобный подход трактует музыкальную композицию как чувственно-материальный объект, доступный не только человеку [5, с. 5]. Важно не то, кто воспринимает музыку, а то, что она существует как полноценный объект, вне зависимости от своих утилитарных качеств непосредственно для человека.

В музыкальном искусстве, объект которого изначально не вещественен, выходом в трансцендентное нематериальное является безмолвная музыка или *tacet*. Тишина может быть структурированной как у Э. Шулхофа в «In futurum», Сергея Загния (1960) в «Метамузыке» или Самуэля в «Il silenzio» [20, с. 3]; обобщенно-структурированной, как у Дж. Кейджа «4'33''» или Д. Лигети «3 багатели»; неструктурированной, но нотированной, как у Альфонса Алле (1854–1905) в «Похоронном марше на смерть великого глухого»; или представлять из себя инструкцию, *event score*, как у Дж. Брехта в «Танцевальной музыке» или у М. Сиоми в «Музыке для двух исполнителей II».

В физике абсолютной пустоты не существует, даже в вакууме происходят квантовые процессы. Пустота — это лишь иллюзия, математическая абстракция, скрывающая сложную среду, обладающую энергией и фундаментальными полями. Именно поэтому художникам важно обратиться к пустоте, которая существует как мнимая единица и не

существует как физический объект; видима приборами, но не видима людьми; которую можно мыслить, но нельзя изобразить, что бросает вызов деятелям искусства.

Редуцированное искусство не только фокусирует внимание субъекта искусства, но и обостряет субъектно-объектные отношения между произведением и воспринимающим. Феномен нейропластичности мозга — перераспределение когнитивных ресурсов из-за сенсорной депривации, благодаря которой обостряются сигналы других чувств, а обработка информации происходит быстрее и активнее — играет не последнюю роль при сотворчестве слушателя в процессе развертывания *tacet* и других форм подобного искусства. Заземление, остановка в современном мире стремительного темпа является привилегией, именно поэтому аскетичность искусства минимализма и его инвариантов, отрицание лишнего, визуального и аудиального шума не утратило своей актуальности с момента своего зарождения. Это редкая для капиталистического общества возможность созерцать и рефлексировать.

Новые способы выражения «ничто», найденные художниками, скульпторами и композиторами на рубеже XX–XXI веков обращают внимание к экологическим, экономическим, социальным и политическим проблемам, заставляют иначе смотреть на историю искусства и общества в целом. А эмансипированная пустота как высшая точка расцвета темы отсутствия служит мостом между искусством, наукой и философией.

Список литературы

1. Абрамович М. Пройти сквозь стены. Автобиография / пер. с англ. К. Ганюшиной. — М.: АСТ, 2020.
2. Андреева Е. Ю. Все и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Вальтер Беньямин. Избранные эссе / пер. с нем. С. Ромашко. — М.: Медиум, 1996.
4. Краткая история отсутствия // ГЭС-2. — URL : <https://v-a-c.org/projects/a-brief-history-of-absence> (дата обращения: 31.05.2026)
5. Лаврова С. В. К понятию «звуковой объект» в музыкальной теории и композиторской практике конца XX — начала XXI века // Искусствоведение. — СПб.: Вестник Санкт-Петербургского университета. — Т. 13. — Вып. 1. — 2023. — С. 20–39.
6. Лафарг П. Труд и праздность / пер. с франц. Л. Борисова. — СПб.: изд. Б. И. Свидерского, 1905. — 61 с.
7. Меньшиков Л. А. Стратегии разрушения границ в антиискусстве // Международный журнал исследований культуры. — № 3 (20), 2015. — С. 92–99.
8. Молок Н. Н. Анаморфозы реди-мейда: Дюшан, Пиранези и искусство пострabоты // Искусствознание. — № 4. — 2019. — С. 214–255.
9. Смолянская Н. В. Возвышенное в интерпретациях искусства постмодерна: концепция Ж.-Ф. Лиотара для выставки «Нематериальное» // Философский журнал. — № 1. — 2009. — С. 132–146.
10. Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / пер. с англ. В. Генералова. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.
11. Цырлина Я. Э., Кудрин С. К. Манифест Отеля «Челси» Ива Кляйна: перевод и попытка интерпретации // Журнал ARTICULT. — 2020. — С. 74–84.
12. Bryan-Wilson J. Minds Over Matter: Telepathy and Cold War Conceptualisms // Cookie Jar. — Vol. 2. — 2020. — P. 1–32.
13. Christmas, 1942. — URL: <https://raymondscott.blogspot.com/2008/12/christmas-1942.html#comment-form> (дата обращения: 31.05.2026)
14. Hopkins K. “What Absence is Made Of” at the Hirshhorn explores expressions of loss. // Unwind Magazine. — URL: <https://unwindmd.wordpress.com/2017/11/23/what-absence-is-made-of-at-the-hirshhorn-explores-expressions-of-loss/> (дата обращения: 31.05.2026)
15. Lippard L. R. The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972. — Berkeley–Los Angeles, 1973.
16. Museum of Non Visible Art. — URL: <https://facebook.com/Museum-of-Non-Visible-Art-301651616547649> (дата обращения: 31.05.2026)
17. No Show Museum. — URL: <https://www.noshowmuseum.com/en> (31.05.2026)

18. Norris C. Deconstruction: Theory and Practice. 3rd ed. — London; N.Y.: Routledge, 2002.
19. PartyingwithMarinaatBerinale2012. — URL: <https://releasing.dogwoof.com/blogs/2016/partying-with#comments-56f14755b6aa6033352c2b0c> (дата обращения: 31.05.2026)
20. Pena E. «Unsilencing» the Silence: Unacknowledged Silent Pieces // OPUS. — Vol. 26. — No. 3. — 2020.
21. Ribettes J.-M. Yves Klein contre C. G. Jung: la grande bataille de l'incarnation contre la marée noire de l'occultisme. — Bruxelles: La Lettre volée. — 2003, (Palimpsestes). — 240 P.

Сведения об авторе

Нестерук Карина Витальевна — аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. E-mail: carinaenesteruk@yandex.ru

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И МАСТЕРСТВО АКТЕРА

УДК: 792.0

EDN: OOUAGD

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-2-95-102

Оссовская М. П.

РЕЧЕВОЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ЖАНР СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ

Аннотация. В статье рассматривается речевой спектакль как самостоятельный сценический жанр, который в современной театроведческой литературе часто ошибочно отождествляется с инсценировкой или драматическим театром. Актуальность исследования связана с отсутствием четких теоретических границ жанра при его растущей востребованности в педагогической и постановочной практике. Цель работы — на основе собственного постановочного опыта определить ключевые признаки речевого спектакля и провести его границу с инсценировкой. Материалом служат два спектакля автора: по поэме Анны Ревякиной «Шахтерская дочь» (современная поэзия) и по незавершенной прозе А. С. Пушкина «Египетские ночи» (классический нарратив). Методологическая основа — жанрово-типологический анализ с элементами сравнительного подхода. Результаты показывают, что речевой спектакль строится на отсутствии персонажного перевоплощения, распределении авторского текста между актерами как единой мысли, ритме и темпоритме как двигателях смысла, тишине и паузе как драматургических средствах. Особое внимание уделяется двум выразительным средствам, которые автор вводит в жанровую поэтику: ритмическое движение (телесный эквивалент поэтического ритма) и речевой хор (принцип речемусыки). Ключевым отличием от инсценировки оказывается природа диалога: в речевом спектакле он обращен непосредственно к зрителю, а актер выступает не как исполнитель роли, а как соавтор звучащего события, присваивающий текст и актуализирующий его для современной аудитории. Статья адресована театральным педагогам, режиссерам и актерам.

Ключевые слова: речевой спектакль, художественное чтение, инсценировка, авторский текст, ритм, тишина, актер как соавтор, ритмическое движение, речевой хор.

SPEECH PERFORMANCE AS A GENRE OF PERFORMING ARTS: EXPERIENCE OF STAGING POETRY AND PROSE

Abstract. The article examines speech performance as an independent stage genre, which in contemporary theatre studies is often mistakenly identified with stage adaptation or dramatic theatre. The relevance of the study is due to the lack of clear theoretical boundaries of the genre despite its growing demand in pedagogical and directorial practice. The aim of the work is to identify the key features of speech performance based on the author's own directorial experience and to draw a line between speech performance and stage adaptation. The material consists of two productions by the author: Anna Revyakina's poem "The Miner's Daughter" (contemporary poetry) and A.S. Pushkin's unfinished prose "Egyptian Nights" (classical narrative). The methodological basis is genre-typological analysis with elements of a comparative approach. The results show that speech performance is based on the absence of character transformation, the distribution of the author's text among actors as a single thought, rhythm and tempo-rhythm as drivers of meaning, silence and pause as dramaturgical means. Special attention is paid to two expressive means introduced by the author into the genre's poetics: rhythmic movement (the bodily equivalent of poetic rhythm) and speech choir (the principle of speech-music). The key difference from stage adaptation is the nature of dialogue: in speech performance, it is addressed directly to the viewer, and the actor speaks not as a performer of a role, but as a co-author of the sounding event, appropriating the text and making it relevant for a contemporary audience.

Keywords: speech performance, artistic reading, stage adaptation, author's text, rhythm, silence, actor as co-author, rhythmic movement, speech choir.

Введение

Последние несколько лет в педагогической и постановочной практике автора все больше места занимает жанр, который определяется как речевой спектакль. В работе с выпускниками театрального вуза и с актерами драматического театра последовательно реализовывались постановки по Ч. Айтматову «Белое облако Чингисхана», рассказам В. Токаревой «Сказать — не сказать», К. Паустовского «Телеграмма», по повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и наконец — два последних, о которых пойдет речь в данной статье: поэма Анны Ревякиной «Шахтерская

дочь» и незавершенная проза Александра Сергеевича Пушкина «Египетские ночи».

Тридцатилетний опыт работы с актерами по художественному чтению составляет главный инструмент речевого спектакля: умение работать с текстом, владение голосом, понимание ритма, паузы, тишины. Именно из этого опыта родились спектакли, где автор выступил как постановщик.

Обращение к речевому спектаклю сегодня — не только личный выбор. Этот жанр становится актуальным в широком смысле. Современный зритель, да и сам театр, устали от бесконечного многообразия режис-

серских приемов, от спектаклей, где главным оказывается не произведение, не актер, а способность режиссера высказаться, проявить себя, часто — заслонить собой и автора, и текст, и актерскую работу.

Речевой спектакль предлагает другую оптику. Режиссер здесь не исчезает (он выстраивает ритм, распределяет текст, работает со светом и музыкой, костюмом), но он не заслоняет собой слово. Он служит автору, актеру, тексту. Он создает условия для того, чтобы слово стало главным действующим лицом.

И еще одно, что принципиально важно. Речевой спектакль — это не только возвращение к авторскому тексту, это еще и возвращение к звучанию литературного русского языка. В современном театре слово часто бытовое, смазанное, спрятанное за действием или режиссерской конструкцией. А здесь — слово становится объемным, слышимым. Основное выразительное средство актера в речевом спектакле — это голос и речь. Но не только. Как показал опыт постановки, важную роль играет движение — не как «мизансцена персонажа», а как ритмическое движение, почти орнаментальное, которое работает наравне со словом.

Однако жанр речевого спектакля до сих пор не имеет четких границ. Его часто путают с инсценировкой, с литературно-музыкальной композицией, с драматическим спектаклем по прозе.

Цель данной статьи — опираясь на собственный постановочный опыт, определить существенные признаки речевого спектакля и прежде всего отделить его от инсцени-

ровки, с которой его смешивают чаще всего.

1. Поэма Анны Ревякиной «Шахтерская дочь»: ритм слова и ритм тела

Первый спектакль — по поэме Анны Ревякиной «Шахтерская дочь». Это современный поэтический текст, очень плотный, эмоционально заряженный, с жестким ритмом и почти физической болью. В нем нет сюжета в привычном смысле — есть голос, есть образы, есть нарастающее напряжение. Поэма написана в 2016 году и посвящена событиям войны на Донбассе. В центре — судьба молодой женщины, которая идет воевать за свой дом, за свою семью, мстит за смерть отца. Это история боли, гнева и — в финале — надежды и веры в победу.

С самого начала было принято принципиальное решение: никакого перевоплощения. Актеры не должны были «становиться» шахтерами, дочерьми, жителями поселка. Их задача — стать проводниками поэтического слова. Они оставались собой, но собой, максимально открытыми тексту. Это потребовало от них не актерской игры в привычном смысле, а другого качества присутствия: актер здесь и сейчас произносит эти слова, и они проходят через его дыхание, через его тело.

Оформление сцены — черный кабинет, костюмы исполнителей — не одинаковы, они исполнены из разных типов и видов тканей — юбка, блузка, платье, брюки — но все решено в черном цвете и гармонично сочетаются и подчеркивают аскетичное решение пространства, чтобы ничто не отвлекало от звучащего текста.

Текст поэмы не разбивался на «роли» в драматическом смысле. Распределение шло иначе: один актер начинал строфу, второй подхватывал ее на полуфразе, третий ставил смысловую точку паузой или сменой дыхания. Это требовало не актерской игры, а абсолютного слуха друг к другу и к партитуре текста. Актеры учились слышать не слово партнера, а мысль, которая перетекает из одного тела в другое.

Особую роль играла тишина. В поэме Ревякиной есть места, где слово должно повиснуть в воздухе, чтобы зритель успел его присвоить. Актеры учились не бояться длинных пауз — они работали сильнее любого жеста или крика. Тишина в этом спектакле — не отсутствие звука, а активное пространство, в котором рождается смысл. Иногда пауза длилась несколько секунд, и в зале нельзя было вздохнуть. Это и есть диалог со зрителем: зрителю дается время, чтобы слово попало в цель. Текст поэмы был выверен и подчинен мысли. Интонационно подчеркнуты кульминационные вершины: голоса актеров ведут зрителя за собой, эмоционально подключая его к действию. Здесь нет места случайной интонации или неоправданному жесту — каждое произнесение работает на общую перспективу движения к главному смыслу.

Но в «Шахтерской дочери» появилось еще одно выразительное средство — ритмическое движение. Актеры не просто стояли и читали. Они двигались — но не как персонажи, не бытовым шагом. Их передвижение были подчинены развитию действия. Где-то они начинали двигаться, выбивая определенный рит-

мический рисунок ногами, который подчеркивал драматизм происходящего. Этот ритм через движение создавал фон, некий строй — например, строй солдат, идущих в бой. Тело работало не на иллюстрацию текста, а на его ритмическую поддержку. Шаг, поворот, остановка — все было подчинено внутреннему пульсу стиха и общего действия. Так рождался не «танец» и не «пластика персонажа», а телесный эквивалент поэтического ритма. Это одна из важных находок, которая может войти в поэтику речевого жанра как его полноценное выразительное средство.

Музыкальное решение было минимальным. Никаких «иллюстраций» к тексту. Звук (иногда — одна тянущаяся нота, иногда — шум, иногда — тишина) вплетался в ткань речи как ее продолжение. Свет практически не менялся, а если менялся, то очень плавно — только чтобы поддержать переход мысли. Постановка сознательно отказывалась от «красивости», от всего, что могло бы отвлечь зрителя от слова.

Поэма заканчивается светом — надеждой на мир после трагических событий. И этот свет подчеркнут музыкой Бетховена (вторая часть седьмой симфонии), которая звучит не как иллюстрация, а как точка, как последнее слово, сказанное уже не голосом, а оркестром. Это не «музыкальное сопровождение» — это продолжение мысли спектакля за пределы произнесенного.

2. «Египетские ночи» А. С. Пушкина: проза, речевой хор и принцип речемусыки (авторская методика работы по раскрытию индивидуальности актера)

Второй спектакль — по незавершенной прозе Александра Сергеевича Пушкина «Египетские ночи».

Это материал иной природы: нарратив, философское размышление, исторический сюжет. Пушкин не успел закончить это произведение, и в этом его особая природа: текст обрывается, оставляя пространство для интерпретации. Здесь особенно велик соблазн сделать инсценировку — выделить персонажей (Чарский, импровизатор, Клеопатра), выстроить диалоги, дописать недостающее. Автор постановки сознательно отказалась от этого пути.

В спектакле заняты 14 актеров: один мужчина и тринадцать женщин. Их задача — не создавать персонажей. Все четырнадцать работают как один человек, как единый голос, распределенный между разными телами. Текст распределялся не по ролям, а по смыслу, по дыханию, по ритму. Актеры не вступали в диалог — они держали единую перспективу мысли. Это трудная задача: 14 человек должны мыслить, как один. Именно в этом заключается высшая форма речевого спектакля — когда индивидуальные голоса перестают быть слышны по отдельности, а возникает общее звучание, общее дыхание.

Особое решение потребовали две поэтические импровизации, которые звучат в пушкинском тексте. Первую импровизацию читал только мужчина, один актер. Здесь важна была монолитность, единое звучание — голос, который не дробится. Этот фрагмент не был разбит на несколько голосов, потому что он требует цельности, одиночества.

Это точка абсолютного мужского тембра в спектакле.

Вторая импровизация — знаменитая «Клеопатра» — решена иначе. Это стихотворение разбито на речевой хор. Здесь использован принцип речемусыки: мужчина начинает читать текст, а все женщины становятся как бы музами, поддерживающими его в теме импровизации. Они не «играют» роли, они подсказывают ему слова, несут ему эту речь, возникают и исчезают как голоса, рождающиеся из тишины.

Это не просто несколько голосов, говорящих одно и то же. Это влечение в тело текста ритмических повторений, хорового проговаривания. И опять использован принцип ритма в ритме - полиритмия, соединения разных, не совпадающих по количеству временных долей в такте слов. Мужчина начинает, женщины подхватывают, повторяют, перебивают, затихают — и снова врываются. Это уже не речь в чистом виде, но еще не пение. Это речемусыка. Звучит речевой хор — единое звучание и слышна общая волна смысла.

Завершается спектакль Вторым концертом Рахманинова. Музыка здесь звучит не как иллюстрация к пушкинскому тексту, а как точка, как итоговый аккорд, собирающий все, что было сказано, в единое чувство. В финале звучат рахманиновские колокола — как набат, призывающий задуматься: что же такое талант и как нужно им распорядиться?

Как и в первом спектакле, музыка здесь — не украшение и не фон. Это слово, которое уже нельзя произнести голосом, но можно — оркестром.

3. Что объединяет два спектакля: метод, а не сюжет

При всей разнице материала — современная поэзия и классическая проза — оба спектакля строятся на единых принципах. Как отмечает Н. В. Бочкарева, успех работы с прозаическим текстом на сцене зависит от способности актера «преобразовать письменный текст в живую речь» и «заразиться эмоционально этим материалом» [1, с. 82]. В данной работе этот принцип был реализован через многолетний опыт художественного чтения.

В обоих спектаклях ключевую роль играет темпоритм. Он не обслуживает сюжет (его нет в драматургическом смысле). Он движет мысль. Ускоряется там, где мысль набирает высоту; замедляется, где нужно, чтобы зритель успел присвоить сказанное; рвется паузой, где смысл должен ударить. Работа с темпоритмом в речевом спектакле — это не просто «найти нужный темп». Это выстроить перспективу движения к главному: к тому, ради чего написан текст и ради чего он звучит со сцены.

Важнейшим выразительным средством в обоих спектаклях стали также выразительные интонационные конструкции, присущие музыке мысли. Это не просто «интонация» в лингвистическом смысле (вопросительная, восклицательная, повествовательная). Это более сложные, протяженные интонационные арки: подъемы и спады голоса, мелодика фразы, смена регистров, интонационные «дуги», которые охватывают несколько предложений или целую строфу. Такие конструкции работают как в музыке: они

создают напряжение и разрядку, готовят слушателя к смысловой вершине и дают ему время на осмысление после нее. В речевом хоре «Египетских ночей» эти интонационные конструкции становятся коллективными — голоса переплетаются, имитируют друг друга, отвечают, создавая полифонию смыслов и эмоций.

Интересную параллель этому подходу можно найти в современной зарубежной теории перформанса. Исследовательница Ребекка Коллинз, анализируя вокальную выразительность за пределами слов, вводит понятие «пребывания в сонорности» (*dwelling in sonority*). Она показывает, как ритм, интонация, пауза — даже вне языкового смысла — создают особое присутствие, «позволяя взаимодействовать с более неуловимыми аспектами бытия» [5, р. 238]. В речевом спектакле это «пребывание в сонорности» обретает опору в литературном слове: ритм и звучание работают не против смысла, а на его углубление. Тишина и пауза становятся не пустотой, а активным пространством диалога со зрителем.

И финалы — Бетховен в одном случае, Рахманинов в другом — это не «музыкальное сопровождение», это последнее слово, сказанное уже не голосом, а оркестром. Слово, которое продолжает мысль спектакля, а не перебивает ее.

4. Речевой спектакль и инсценировка: принципиальная граница

Инсценировка — самый близкий и самый обманчивый «двойник» речевого спектакля. Как показано в современной хрестоматии по сценической трансформации прозы,

инсценировка неизбежно переводит повествование в драматургию: монологическая речь автора «диалогизируется», превращаясь в прямую речь персонажей [2, с. 12–15]. Актер перевоплощается. Зритель следит за историей, разыгранной «как в жизни».

Речевой спектакль отказывается от этого перевода. Он остается в пространстве авторского слова. Актеры не становятся персонажами. Исчезает сюжетное действие — и на его место приходит действие мысли, организованное через ритм, паузу, тишину и музыку мысли.

В инсценировке диалог — между персонажами. Зритель — свидетель. Он смотрит на отношения вымышленных людей и домысливает их. В речевом спектакле диалог — со зрителем. Актер обращается к залу. Пауза — это время для зрителя. Тишина — не провал, а момент общего дыхания. Это меняет все. В инсценировке зритель часто оказывается третьим лишним, подглядывающим в щелку. В речевом спектакле зритель — главный адресат. Без него диалог не состоится, спектакль не случится.

И наконец, вопрос об отношении актера к авторскому тексту. В теории художественного чтения иногда встречается мысль, что чтец должен «слиться» с автором, стать прозрачным проводником его воли. Однако практика речевого спектакля подсказывает иное. Актер не исчезает за текстом. Он присваивает его. Он пропускает через свой голос, свое дыхание, свое личное отношение к тому, о чем говорится. Без этого присвоения — без «я так чувствую» — спектакль будет мертвым. В момент

произнесения актер становится со-автором — автором звучащего события. Автор написал текст в свое время. Актер произносит его сейчас. Между ними — эпоха. И если актер боится этого зазора, если он прячется за «так написал классик», — текст не зазвучит. Но если актер включается своей личностью — тогда старая тема обнаруживает свою современность. Не потому, что текст переделан (как в инсценировке), а потому что он произнесен живым человеком здесь и сейчас.

Как отмечает современная исследовательница речевого искусства Н. Л. Прокопова, сегодняшняя сценическая речь формируется под влиянием повседневной культуры, что проявляется в «ритмическом лаконизме» и «интонационной остроте» [4, с. 95]. Речевой спектакль, наоборот, возвращает слову объем, глубину и литературное звучание. В этом его принципиальное отличие от тенденций современного театра.

Заключение

Речевой спектакль — это самостоятельный сценический жанр. Два представленных спектакля — по поэме Анны Ревякиной и по прозе А. С. Пушкина — продемонстрировали единство метода: отказ от перевоплощения, распределение авторского текста как единой мысли, ритм как двигатель смысла, тишину и паузу как драматургические средства. А также — два выразительных средства, которые рождаются из природы речевого спектакля: ритмическое движение (тело, выбивающее ритм слова) и речевой хор (вплетение голосов в тело текста), построенный на принципе речемусыки.

Принцип речемузыки (авторская методика работы по раскрытию индивидуальности актера) был реализован во второй импровизации «Египетских ночей» и показал свою эффективность в создании коллективного звучащего целого, где голоса актеров не конкурируют друг с другом, а сливаются в единую смысловую и эмоциональную волну.

Ключевым отличием речевого спектакля от инсценировки является природа общения со зрителем. В речевом спектакле зритель — прямой адресат. Диалог идет с ним. И это требует от актера не перево-

площения, а личной включенности, способности присвоить текст, стать соавтором звучащего события.

Именно эта способность — через живое произнесение вернуть классическому тексту его современное звучание — делает речевой спектакль востребованным жанром сегодня. Сегодняшний зритель устал от режиссерского театра, от концепций, заслоняющих автора и актера. Речевой спектакль предлагает возвращение к слову, к литературному русскому языку, к тишине, к доверию — доверию к автору, к актеру, к зрителю.

Список литературы

1. Бочкарева Н. В. Работа над инсценированной прозой в процессе обучения в театральной школе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2023. — № 210. — С. 78–85.
2. Добросолец И. И. Сценическая трансформация прозаического произведения в инсценировку: хрестоматия по дисциплине «Мастерство актера». — Самара: Самарский государственный институт культуры, 2025. — 75 с.
3. Жаксылыкова М. Б., Есеналиев Т. К., Оспанбаева А. А. Современные режиссерские поиски в постановке казахской прозы // Keruen. — 2023. — № 3 (80). — С. 223–234.
4. Прокопова Н. Л. Речевая составляющая коммуникации художественного эксперимента в контексте повседневной культуры начала XXI века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2024. — № 53. — С. 87–100.
5. Collins R. On being a body listening: vocal expression beyond words // Studies in Theatre & Performance. — 2024. — Vol. 44. — No. 2. — P. 235–250.

Сведения об авторе

Оссовская Мария Петровна — профессор кафедры сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина, кандидат филологических наук. E-mail: ossovskaya_mp@mail.ru

ОПЕРНАЯ РЕЖИССУРА

УДК: 782

EDN: CVJGBM

DOI: 10.24412/3034-2171-2026-2-103-111

Ядрышникова А. Ю., Любимов Д. В.

«ЛЮЦИЯ ДИ ЛАММЕРМУР»: ОТ ПАРТИТУРЫ Г. ДОНИЦЕТТИ К СПЕКТАКЛЯМ К. КОНТОКРИСТОСА (2019) И Н. СТОЛБОВОЙ (2020)

Аннотация. Данная статья посвящена сравнению двух режиссерских интерпретаций образа главной героини из оперы Г. Доницетти «Люция ди Ламмермур» на примере постановок в Перми (Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, режиссер Константинос Контокристос; 2019) и Екатеринбурге (Екатеринбургский театр оперы и балета, режиссер Надежда Столбова; 2020). Пермская версия представляет собой современный взгляд на классику. Используя излюбленный прием «театр в театре», Константинос Контокристос акцентирует внимание зрителя не только на внутренних переживаниях оперной героини, но и на исполнительнице, которая стремится воплотить образ Люции. В пермском спектакле размываются границы между миром реальным и театральным, здесь переплетаются действительность и фантазии. Надежда Столбова, напротив, придерживается классического решения, однако переносит действие в более ранний исторический период, нежели указано в оригинале у Доницетти. В ее интерпретации Люция, обладающая способностью к любви и сохранившая в себе человечность, является символом женской уязвимости. Смерть девушки осмысливается как избавление от одиночества и страданий в чуждом ей мире сильных и властных мужчин.

Ключевые слова: Г. Доницетти, опера «Люция ди Ламмермур», К. Контокристос, Н. Столбова, интерпретация образа Люции, режиссерские прочтения.

Yadryshnikova A. Yu., Lyubimov D. V.

«LUCIA DI LAMMERMOOR»: FROM G. DONIZETTI'S SCORE TO PRODUCTIONS BY C. CONTOKRISTOS (2019) AND N. STOLBOVA (2020)

Abstract. This article compares two directorial interpretations of the title character from G. Donizetti's opera «Lucia di Lammermoor», using productions in Perm (Perm Tchaikovsky Opera and Ballet Theatre, directed by Constantinos Contokristos; 2019) and Ekaterinburg (Ekaterinburg Opera and Ballet Theatre, directed by Nadezhda Stolbova; 2020) as examples. The Perm version offers a contemporary take on the classic. Using

the beloved «theatre within a theatre» technique, Constantinos Contokristos focuses the audience's attention not only on the inner experiences of the operatic heroine but also on the performer who strives to embody the image of Lucia. In the Perm production, the boundaries between the real and theatrical worlds are blurred, intertwining reality and fantasy. Nadezhda Stolbova, on the other hand, adheres to the classical approach, but transfers the action to an earlier historical period than indicated in Donizetti's original. In her interpretation, Lucia, who possesses the capacity for love and retains her humanity, is a symbol of female vulnerability. Her death is interpreted as a release from loneliness and suffering in an alien world of strong and powerful men.

Keywords: G. Donizetti, opera «Lucia di Lammermoor», C. Contokristos, N. Stolbova, interpretation of the image of Lucia, director's readings.

Любовь, интриги, призраки, безумие, невеста в окровавленном платье: почти 200 лет опера Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (1835) вызывает огромный интерес слушателей, исполнителей и режиссеров-постановщиков во всем мире. Произведение итальянского композитора по праву входит в число оперных шедевров.

Многочисленные спектакли «Лючии», осуществленные в XX веке, являются примерами классических постановок. Возможно, сам авторский замысел и мелодраматический сюжет, напоминающий трагедию шекспировских Ромео и Джульетты, не провоцировал режиссеров на смелые и неожиданные интерпретации. Традиционная линия сохраняется и в наши дни, о чем свидетельствует спектакль в Музыкальном театре Республики Карелия (Петрозаводск, 2024; режиссер — Юрий Муравицкий, Лю-

чия — Эльвина Муллина). В то же время некоторые режиссеры активно экспериментируют с партитурой Доницетти, предлагая концептуальные прочтения, основанные на символизме и осмыслении важных вопросов в контексте социальных, культурных и политических реалий. Их цель — раскрыть в истории Лючии не столько романтическую драму, сколько трагедию личности, оказавшейся под гнетом семейных проблем, исторических перипетий, общественного давления, гендерных предрассудков.

Настоящая статья посвящена выявлению особенностей интерпретации образа Лючии ди Ламмермур на примере двух постановок, представленных в Пермском театре оперы и балета им. П. И. Чайковского (2019) и Екатеринбургском театре оперы и балета, известном также как «Урал Опера Балет» (2020)¹. Выбор конкретных постановок

¹ На премьере пермского спектакля (9 марта 2019) были заняты солисты: Надежда Павлова (Лючия), Константин Сучков (Энрико), Борис Рудак (Эдгар), Гарри Агаджанян (Раймонд), Наталия Ляскова (Алиса), Сергей Годин (Артур). В Екатеринбурге в силу обстоятельств, связанных в то время с пандемией, репетиции проводились преимущественно онлайн, а первая постановка, осуществленная 7 ноября 2020 года, прошла в формате семистейдж. Этот тип сочетает в себе черты концертного исполнения и оперной постановки (оркестр располагался на сцене). В премьерном спектакле роли исполнили: Наталья Мокеева (Лючия), Ильгам Валиев (Эдгардо), Валерий Гордеев (Энрико), Олег Бударакский (Раймондо), Елена Бирюзова (Алиса), Юрий Волков

определялся относительно недавним временем их создания. Не менее важным фактором стала доступность материала: запись пермского спектакля можно найти в Интернете, а уральский часто фигурирует в театральной афише.

В Перми новое прочтение шедевра Доницетти предложил греческий режиссер Константинос Контокристос. Он получил образование в Национальной консерватории Греции, где освоил профессию оперного певца (тенор). Параллельно с певческой деятельностью Контокристос обнаружил в себе призвание к режиссуре, начав с постановок в драматическом театре. Однако опера всегда оставалась предметом его творческих интересов. Для Контокристоса постановка «Лючии» стала дебютом в оперном жанре: «Все мои режиссерские работы были в драматическом театре, я никогда не ставил оперы» [1]. Рассуждая о ключевой теме произведения Доницетти, режиссер говорил: «Речь идет главным образом о надежде Лючии любить и быть любимой. Любовь — вот ведущая тема этой оперы. При этом у нашей героини есть предчувствие плохого конца, и она с самого начала оказывается фигурой обреченной. Ее мечта превращается в кошмар» [2, с. 39].

Режиссером уральского спектакля стала Надежда Столбова, выпускница Пермского государственного института культуры (2008) и Российского института театрального искусства (2013). За ее плечами — опыт работы над постановками таких опер, как «Борис Го-

дунов» М. П. Мусоргского и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Столбова успешно сотрудничает с театром «Новая опера» (Москва), «Театром на крыше» и Красноярской филармонией (Красноярск). С 2019 года занимает должность режиссера-постановщика театра «Урал Опера Балет».

Пермская постановка служит ярким примером современной «режиссерской оперы». По мнению искусствоведа В. П. Спорышева, это спектакль, в котором режиссер-соавтор переосмысливает оригинальный текст, вплетая свое видение и обогащая его собственными идеями и смыслами [6, с. 60]. Постановка в Перми основана на концепции «театр в театре»: зрители наблюдают за жизнью артистов, которые работают над оперой Доницетти «Лючия ди Ламмермур». В центре внимания оказывается оперная певица, мечтающая спеть партию Лючии. Контокристос поясняет: «И сама артистка, и ее героиня, которая мечтает о счастье со своим возлюбленным, испытывают бурю эмоций. То есть зрители видят в нашем спектакле два образа, объединенных в одном человеке. Это чувство раздвоения личности я и хотел передать. Оно знакомо не только артистам, но и всем нам. Думаю, у всех бывают упоительные мечты, которые оборачиваются ночным кошмаром» [7].

Контокристос поставил перед собой задачу исследовать тонкую грань, разделяющую оперного певца и персонажа, которого он воплощает. В постановке намеренно раз-

(Артуро). Лишь спустя два года уральцы и гости города смогли посмотреть и послушать оперу в полноформатном виде.

мыты границы между театральным миром и условной реальностью. Режиссер смещает фокус с любовной линии сюжета на события в жизни певицы, чья судьба оказывается не менее трагичной. В сцене безумия Лючии примадонна, как и оперная героиня, умирает.

В спектакле присутствует дополнительный женский персонаж, сыгранный актрисой миманса. Вовремя звучания увертюры на авансцене появляется загадочная дама, чье лицо частично скрыто большими очками и шляпой. Ее облик вызывает явные ассоциации с легендарной греческой певицей, мировой знаменитостью Марией Каллас. Здесь режиссер обращается к мотиву двойничества, излюбленному в театальной и кинематографической практике. В контексте пермской постановки двойником примадонны выступает реально существовавшая и обожаемая многими поколениями слушателей Мария Каллас, которая олицетворяет образ несбыточной мечты главной героини-певицы. Контокристос намеренно использует эту отсылку, чтобы подчеркнуть, к каким разрушительным последствиям может привести неумное стремление стать оперной звездой. Образ Каллас, чья биография полна драматических событий, становится метафорой саморазрушительного идеала. Героиня держит в руках лист с призывом «Follow your dreams» («Следуй за своими мечтами»). На авансцену выходит Энрико. Он перекрывает слово «dreams» («мечты») своим листом, на котором написано слово «ghosts» («призраки»). Таинственная незнакомка еще не раз появится в опере. Сначала в сцене сумасшествия как

галлюцинация безумной Лючии, а затем и в финале оперы, где она аплодирует примадонне. Таким образом, Контокристос, совмещая два мира — мир оперных персонажей и мир реальных актеров-исполнителей — осовременивает сюжет оперы.

Екатеринбургская «Лючия» вписывается в контекст традиционной, классической постановки. Режиссер Н. Столбова не стремится приблизить действие к современности, а напротив, отодвигает временные рамки сюжета вглубь веков. Спектакль погружает нас в мрачные реалии Шотландии XI–XII столетий, в период феодальной раздробленности и противостояния враждующих кланов. Здесь перед нами холодный мир, лишенный декоративной красоты и романтического флера. В любовном дуэте Лючии и Эдгардо (вторая картина первого действия) Столбова предлагает оригинальное решение мизансцены. Вместо традиционного обмена кольцами (Эдгардо: «Обет нелицемерный закрепим же его мы оба. Я супруг твой!», Лючия: «Твоя до гроба!»), герои совершают обряд клятвы на крови. Они делают порезы на ладонях и прикладывают их друг к другу. Эта сцена, отличающаяся эффектностью и жесткостью, граничащей с варварством, идеально соответствует эстетике и общему настроению постановки.

В интерпретации Надежды Столбовой Лючия — жертва мужского мира, где проблемы решаются грубой силой. Эта хрупкая и мечтательная героиня ценит жизнь и любовь выше политики и конфликтов. Режиссер объясняет свою позицию так: «Для меня это опера о девушке в жестоком мире мужских предрас-

судков. Даже Алиса, по либретто служанка Лючии, в нашем спектакле является ее телохранителем, она одета по-мужски и владеет мечом. В рациональном маскулинном мире неожиданно расцветает Лючия, готовая любить и согревать любимых своей нежностью, — но этот мир ее перемалывает» [цит. по: 4]. В итоге, сломленная под воздействием обстоятельств, Лючия теряет рассудок и погибает. Смерть девушки становится для всех окружающих уроком о том, как важно слушать и слышать другого человека: «Для меня “Лючия” — притча-предупреждение о том, что может произойти, когда люди вокруг непримиримы и глухи к твоим чувствам» [там же].

В своей рецензии на постановку Екатеринбургского театра критик Дарья Санникова акцентировала внимание на проблеме человеческой уязвимости и хрупкости рассудка. Она писала, что постановка «о том, что спустя века мир, кажется, не стал менее жесток — он давит на нас, вынуждая быть суровее и прагматичнее, и ломает тех, кто не может подстроиться, кто хочет сохранить в себе как можно больше человеческого» [5].

Спектакль Контокристоса отличается минимализмом сценического оформления, которое не столько корреспондирует с соответствующей событиями эпохой, сколько носит символический характер. Главным атрибутом сценографии, являющим границу между миром театральным и реальным, служит огромное зеркало. Оно расположено в центральной части сцены. Представим фрагмент интервью с художниками-постановщиками Анастасией Бугаевой

и Тимофеем Рябушинским: «Мы попытались найти образ, который бы показывал точки соприкосновения между солисткой и оперным персонажем, и подумали, что это должен быть некий портал, черная дыра, внутри которой начинается уже совершенно другая реальность. Портал, за которым, как за горизонтом событий, происходят невероятные вещи. <...>. В либретто есть характерный объект — фонтан в парке, у которого Лючия встречается со своим возлюбленным. Мы решили перевернуть его и представить в вертикальной плоскости — в результате получился овал, похожий на карманное зеркальце. Зеркало, в котором отражается зрительный зал театра. Он постепенно растворяется, преломляется, становится прозрачным, и в этот момент проступает другой мир. Мир персонажа Лючии» [2, с. 47].

В зеркале, куда Лючия часто обращает свой взор при пении, она видит не только собственное отражение, но и призрачный образ девушки, чья печальная история оживает в ее каватине. В этом гигантском магическом пространстве возникают то четкие, то размытые образы других персонажей, то вдруг проступают тени дирижера, оркестрантов и даже самих зрителей. Все они становятся частью этого завораживающего действия.

В финале оперы (третье действие) погибшие Лючия и Эдгардо, взявшись за руки, направляются к зеркалу, чтобы обрести долгожданное счастье в потустороннем мире.

Не менее значимым элементом сценографии становится бархатный занавес, который можно назвать



*«Лючия ди Ламмермур» — сцены из спектакля. Фото — Антон Завьялов.
Фото с официального сайта Пермского театра оперы и балета*

«вторым». Он был создан специально для пермского спектакля, как и зеркало-портал. Этот занавес символически разделяет два мира: мир оперного повествования, населенный персонажами Доницетти, и условную реальность, где проявляют себя артисты (в частности, исполнительница главной партии). Занавес опускается лишь в двух ключевых сценах: в увертюре, когда появляется образ «Каллас», и после гибели Лючии и оперной примадонны, исполняющей ее роль (в финале сцены безумия). В этот момент певица (Надежда Павлова) выходит на поклон к публике.

В спектакле Столбовой, в соответствии с режиссерским замыслом, события разворачиваются в интерьерах старинного замка, в декорациях преобладают темные и бледные оттенки серого и зеленого цвета. Костюмы, отражающие средневековую стилистику, выдержаны в темно-коричневых, серых и фиолетовых тонах. На сайте театра про оформление спектакля читаем следующее: «Сценический антураж под стать месту и характеру действия: холодный колорит, грубая фактура — брутализм, вошедший в моду благодаря “Игре престолов” и другим телевизионным сагам» [3].

Что касается внешнего вида героев пермского спектакля, то в ряде сцен оперы Лючия одета в желтый капот свободного покроя. Мужчины — в строгие костюмы или брюки с рубашкой темного цвета. Женщины облачены в вечерние платья. Лишь в сцене сумасшествия контрастом к однотонному облачению женского хора служат разноцветные парики необычной формы, которые,

скорее всего, призваны символизировать помутившееся сознание Лючии. На самой же героине — белое подвенечное платье, что соответствует сценической ситуации. По сюжету Лючия, убившая в день свадьбы своего мужа, должна появиться с пятнами крови на платье, как это принято в классических постановках оперы. В режиссерской версии «театр в театре» артистка, исполняющая роль Лючии, внезапно замечает, что на ее наряде пятен крови нет и, словно желая исправить это упущение, кидается в объятия брата Энрико, стоящего с бокалом красного вина. От неожиданности Энрико случайно выплескивает вино на платье Лючии. Девушка продолжает петь свою партию уже в «окровавленном» одеянии.

В сцене безумия «уральской» Лючии зрителей может удивить темно-синее платье героини. Замена традиционного белого облачения невесты обусловлена историческим контекстом постановки: действие перенесено в период, когда белый цвет на свадебных церемониях не использовался, т.к. ассоциировался с трауром и скорбью.

Подведем итоги. На примере анализа постановок оперы «Лючия ди Ламмермур» в Перми (2019) и Екатеринбурге (2020) мы убедились в том, что каждый из режиссеров создал свой индивидуальный вариант художественного прочтения образа Лючии, вступая в творческий диалог с композитором и раскрывая смыслы, заложенные в произведении.

Спектакль в Перми относится к числу современных трактовок музыкальной классики. Константинос Контостокос представил ори-



*«Лючия ди Ламмермур» — сцена из спектакля. Фото — Иван Мохнаткин.
Фото с официального сайта Екатеринбургского театра оперы и балета*

гинальную интерпретацию, своего рода, вариацию на «Алису в Зазеркалье». Огромное зеркало, расположенное в центральной части сцены, становится отправной точкой для осмысления спектакля. Применяя известный драматургический прием «театр в театре», Контокристос фокусирует внимание аудитории не только на терзаниях героини оперы Доницетти, но и на исполнительнице, стремящейся воплотить образ Лючии. В пермской постановке размываются границы между условной реальностью и театральностью, действительностью и миром фантазий, в которых попеременно живет примадонна. Важно отметить, что режиссер предлагает зрителям не столько исчерпывающие ответы, сколько пищу для глубоких раздумий.

Спектакль в Екатеринбурге следует канонам традиционных постановок. Однако Надежда Столбова погружает зрителя в более далекое прошлое, чем предписано в оригинале у Доницетти (XI–XII века вместо начала XVIII). Такой прием «игры со временем» является нешаблонным драматургическим ходом. Для Столбовой главная героиня — единственная, кто противопоставлен миру властных и суровых мужчин. Лючия обладает способностью к любви, готова на компромиссы и сохраняет в себе истинную человечность. Разрыв романтических отношений с Эдгардо провоцирует утрату душевного равновесия, что неизбежно ведет к фатальному исходу. Смерть Лючии трактуется как освобождение от одиночества и страданий, как конец существо-

вания в пространстве, чуждом ей по своей сути.

Учитывая популярность оперы Доницетти «Лючия ди Ламмер-

мур», можно ожидать появления новых неординарных постановок этого неувядающего шедевра.

Список литературы

1. Константинос Контокристос: «Я сделаю оперу театральной драмой». — URL: <https://muzobozrenie.ru/konstantinos-kontokristos-ya-sdelaju-operu-teatralnoj-dramoj/?ysclid=mo04smpewg603132497> (дата обращения: 29.04.2026).
2. Лючия ди Ламмермур. Опера Г. Доницетти. Театральный буклет / Гл. ред. Н. Овчинникова. — Пермь: Пермский государственный театр оперы и балета им. П. И. Чайковского. — 85 с.
3. Лючия ди Ламмермур. Трагическая опера в трех действиях. — URL: <https://uralopera.ru/events/lyuchiya-di-lammermur-2?ysclid=mo5qcbw7b2705734763> (дата обращения: 29.04.2026).
4. Премьера оперы «Лючия ди Ламмермур» состоится в Екатеринбургском оперном театре. — URL: <https://uralcult.ru/premera-opery-laquo-lyuchiya-di-lammermur-raquo-sostoitsya-v-ekaterinburgskom-opernom-teatre-115840?ysclid=mo5phge5xu658543075> (дата обращения: 29.04.2026).
5. Санникова Д. Реальная Лючия в условном Средневековье. Премьера «Лючия ди Ламмермур» в «Урал Опере». — URL: https://культура.екатеринбург.рф/common_content/item/theater_post/72 (дата обращения: 29.04.2026).
6. Спорышев В. П. Становление режиссерской оперы в мировом музыкальном искусстве // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2019. — Т. 21, № 69. — С. 58–62.
7. Шуваева В. Жизель в опере. В Перми состоялась премьера знаменитой «Лючии ди Ламмермур». — URL: https://perm.aif.ru/culture/zhizel_v_opere_v_permi_sostoyalas_premera_znamenitoy_lyuchii_di_lammermur?ysclid=mo06bl6wkt731915622 (дата обращения: 29.04.2026).

Сведения об авторах

Ядрышникова Анастасия Юрьевна — студентка кафедры сольного пения Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского
E-mail: nastya.yadryshnikova1@gmail.com

Любимов Дмитрий Вадимович — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. П. М. Мусоргского
E-mail: lyubimoffdmitry@yandex.ru

ОПЕРНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

EDN: DOPLJL

Алексеева Е. В.

МАРИИНСКИЙ ГОЛЛИВУД В БОЛЬШОМ

Alekseeva E. V.

MARIINSKY HOLLYWOOD AT THE BOLSHOI

Марафон музыкального наследия Сергея Прокофьева к 135-летию композитора, представленный на отечественных театральном-концертных площадках, ожидаемо возглавил maestro Валерий Гергиев и два ведущих оперных дома России. Центральными событиями фестиваля-приношения дани памяти гениальному автору стали показы его монументальной оперы «Война и мир» на сюжет романа-эпопеи Льва Толстого. В январе 2026 года они прошли в Мариинском театре. В мае колоссальное сценическое полотно, наконец, увидело свет рампы Исторической сцены Большого театра.



*Сцена из спектакля. Фотограф — Дамир Юсупов.
Предоставлено пресс-службой Мариинского театра*

Никогда еще спектакль «Война и мир» образца 2000-го года (режиссер Андрей Кончаловский, сценограф Георгий Цыпин, музыкальный руководитель Валерий Гергиев), один из самых гастролирующих детищ Мариинки, рожденный совместно с нью-йоркской «Метрополитен-оперой», не ступал на легендарную сцену ГАБТа. Именно 9 мая посвящением Великой Победе и русской воинской славе в двух Отечественных войнах символично и по государственному статусно открылись московские гастроли прогрессившего на весь мир спектакля, воспринятого метафорой Парада Победы. Впечатление усилилось финальной сценой оперы, когда русские солдаты-победители бросали французские знамена к ногам полководца Кутузова.

Этим вечером на сцену был пущен мариинский авангард исполнителей центральных ролей — Алексей Марков, востребованный Андрей Болконский во многих театрах мира, Евгений Акимов, общепризнанный Пьер Безухов, оттачивавшие свои образы с самим Кончаловским. Анна Денисова в роли Наташи Ростовской дополнила любовный треугольник мариинцев. Мэтр Валерий Гергиев занял дирижерское место в оркестровой яме.

Когда-то в далеком 1978-м Гергиев-дебютант на этом лидерском месте знаменитого Кировского театра оказался впервые, дирижируя эту самую партитуру «Войны и мира». Премьера одной из главных русских опер XX века по одноименному роману Льва Толстого на либретто самого композитора и Миры Мендельсон-Прокофьевой на главной сцене

Ленинграда состоялась в 1977 году. Музыкальный руководитель постановки Юрий Темирканов выбрал дирижером-ассистентом 24-летнего стажера Гергиева. За режиссуру взялся тогда Борис Покровский.

Музыкальным руководителем уже последующих обращений Мариинки к этому эпохальному сочинению в 1991-м (режиссер Грэм Вик), 2000-м (Андрей Кончаловский) и 2014-м (еще один вариант Вика) годах неизменно выступал Валерий Абисалович. В 2003 году на премьере в нью-йоркской «Метрополитен-опере» также сам дирижер представлял версию Кончаловского-Цыпина. Теперь maestro весьма уместно преподнес дорогой подарок московскому зрителю, украсив афишу Большого в год его 250-летнего юбилея престижным событием.

Постановка Кончаловского имеет особенный ранг в славной биографии Мариинки, подчеркнутый фактом присутствия в зале при ее выходе в свет 11 марта 2000 года высоких лиц — Владимира Путина и на тот момент премьер-министра Британии Тони Блэра.

Спустя более четверти века это сценическое воплощение литературно-музыкальной эпопеи Толстого-Прокофьева по-прежнему ошеломляет грандиозностью зрелища. На это работают более 60 тонн сложнейших декораций, полностью доставленных в Москву, более тысячи костюмов и почти две сотни участников масштабного повествования. Более чем четырехчасовая продолжительность тринадцати картин оперы, семи мирных в первом акте и шести военных во втором, с массовыми сценами балов и баталий

позволяет развернуть сценические события в «полный рост».

«Война и мир» — не только гордость Мариинки, но и достижение мирового музыкального театра в целом. Словно оборачиваясь на прошедшие десятилетия, спектакль-корифей все же выглядит по-современному впечатляющим благодаря и наднациональной музыке Прокофьева, и общекультурным кодам, зашифрованным создателями постановки. Другое дело, что сегодня все отсылы и аллюзии «придумщиков» действия стали очевидными, лежащими на поверхности, время переформатировало многое, поменяло призму зрительского взгляда и современный контекст эпохи. Тем не менее после всевозможных постановочных экспериментов в области музыкального театра первой четверти 21 века, затейливых примеров «режоперы», мариинский экземпляр в стенах Большого предстал «правильным» прочтением шедевра Прокофьева, без перекосов в какую-либо сторону, пафосным и патриотичным в самом хорошем смысле.

Валерий Гергиев повторил в майской Первопрестольной январский рекорд Северной столицы на выносливость труппы, когда пять спектаклей «Войны и мира» были показаны за два с половиной дня. Эта сложнейшая в художественном и техническом отношении постановка требует большого напряжения всего театрального организма. Для выездных гастролей в Большом сил потребовалось куда больше. К тому же показы совпали с завершением Пасхального фестиваля Валерия Абисаловича. И вот тут Гергиев, генеральный директор

Большого и Мариинского театров, очень органично интегрировал две труппы, объединил и перераспределил солистов и оркестры, фактически встроив в репертуар ГАБТа еще один мариинский спектакль. Для такой прокофьевской махины, где 44 сольные партии, огромный хор, миманс — это дорогого стоит. Масштаб личности Гергиева, которому «...и целого мира мало», позволил интересно расставить фигуры на доске оперной партитуры.

Утренний и вечерний спектакли 10 мая дирижировал московский коллега Антон Гришанин. Кастинг распределился таким образом: Василий Соколовский — Болконский, Екатерина Сокольниковна — Наташа, Илья Селиванов — Безухов. Вечернее трио заглавных партий: Владислав Чижов — Валерия Терейковская — Тихон Горячев. Двумя спектаклями в последний день вновь руководил Гергиев. Аркадий Чайкин — Полина Шабунина — Данил Сахаров стали главными героями утреннего показа, Богдан Гуенок — Екатерина Сокольниковна — Илья Легатов выступили вечером в трех главных партиях. Ведущие солисты и солисты Камерной сцены Большого театра, артисты и выпускники Молодежной программы Большого театра участвовали в остальных партиях всех гастрольных показов, менялись ролями, перетасованные музыкальным гроссмейстером.

Вокальная молодежь, порой не дотягивавшая до необходимого наполнения образов, все же демонстрировала большой энтузиазм и увлеченность исполнением. При огромном количестве действующих лиц важнее было собрать эту опер-

ную громадину, слаженно контактируя с партнерами, четко следуя темпоритму происходящего. И молодые артисты были внимательны, выказывая ровное, без потерь исполнение. Дирижерский стиль

Антон Гришанина был не столь пульсирующий внутренней силой, присущей Гергиеву, но в то же время отсутствие нервозности способствовало спокойному выстраиванию драматургических линий.



*Сцена из спектакля. Фотограф – Дамир Юсупов.
Предоставлено пресс-службой Мариинского театра*

Кинорежиссерский почерк Кончаловского, безусловно, проявился в оперной работе. Эффектные массовые сцены с крупной подачей материала, сложными кинематографическими решениями многоплановости и зональности, пластика пространства в построениях сценических композиций подтверждали это. Угадывался привычный взгляд режиссера через объектив и съемка «летающей» камерой над площадкой.

По-голливудски претенциозно сразу «заявляет» о себе сцена бала у екатерининского вельможи из

первого акта, где звучит один из прокофьевских «хитов» — вальс Болконского и Наташи. Зрелище покоряет и изумляет в целом и деталями. Поворотный круг, вращаясь, будто перемещает по анфиладе залов дворца танцующие пары. Подвесные колонны удаляются и перестраиваются, создавая ощущение высоченных потолков и бесконечных пространств. Военный акт еще более расширяет пространство, зрительно увеличивает масштаб, уплотняет визуальную полифонию.

Блестящий стиль гранд-опера, помноженный на законы блокбас-

тера, прецедент которого создал «Война и мир» Мариинского театра. Все пять московских показов еще советский режиссер Сергей Бондарчук в одноименном фильме, оперы прошли с небывалым аншлагом. отличает нестареющий спектакль

Сведения об авторе

Алексеева Елена Викторовна — музыкальный журналист, постоянный обозреватель портала «Ревизор.ру»
E-mail: lенаamusica@gmail.com

EDN: QVJVFP

Матусевич А. П.

ВАГНЕР БЕЗ ЗАТЕЙ

Matoussevitch A. P.

WAGNER WITHOUT FUSS

IV летний музыкальный фестиваль «Зарядье» открылся премьерой «Лоэнгрина»: популярную оперу Рихарда Вагнера представили в семи-стейдж версии.



*«Лоэнгрин». Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой зала «Зарядье».*

С самого своего возникновения «Зарядье» практикует театрализованные представления, и это неслучайно: технологические возможности зала велики. Хотя, конечно, это не полноценный театр со всеми «чудесами» театральной сцены, но, тем не менее, многое здесь возможно сделать достаточно интересно.

Сцена-трансформер позволяет формировать настоящую оркестровую яму, балкон над ней дает некоторые возможности для реализации режиссерских идей, световое оборудование современно и многообразно. Благодаря этому театральные проекты тут случаются регулярно: в частности, список опер, представ-

ленных с той или иной степенью театрализации за восемь лет существования зала весьма внушительны, хотя и чисто концертные исполнения также не редки. Словом, концертный зал всерьез стал соперником московских оперных театров.

«Лоэнгрин» — уже не первый вагнеровский проект зала: ранее давали «Летучего голландца» и «Тангейзера». Причем последнего делала та же команда, что ныне интерпретировала легенду о брабантском рыцаре-лебедь: режиссер Константин Балакин, сценограф Елена Вершинина, световик Ирина Вторникова. То есть можно сказать, что уже наметилась некоторая традиция-преемственность в реализации фестивального продукта, тем более, что для данной команды это уже третий вагнеровский опус в «Зарядье»: помимо упомянутых были еще «Тристан и Изольда» Мариинского театра, созданные для концертного зала главного питерского оперного дома и идеально потому вписавшиеся в формат московской нетеатральной площадки со своими метафоричностью, условностью и аскетизмом.

В Москве Вагнер — не самый любимый и не самый исполняемый композитор: так было, пожалуй, всегда. Но вот «Лоэнгрина» повезло, быть может, больше прочих опусов гения: сегодня он в репертуаре двух столичных театров (Большого и «Новой оперы»), иногда звучит в концертных версиях, в частности, из недавнего памятной интерпретация Валерия Полянского и его Госкапеллы, но в особенности — вариант Российского национального оркестра (за пультом которого стоял

Михаэль Гюттлер) в декабре минувшего года, вернувший титульную партию в лоно лирического звучания (в ней дебютировал Дмитрий Корчак), что было очень по-московски, памятуя великих столичных теноров советского прошлого Леонида Собинова и Ивана Козловского — премьеров лирического амплуа.

Нынешнее прочтение в «Зарядье» идет не в русле этой московской традиции: титульного героя спел геликоновец Иван Гынгазов, крепкий спинтовый голос с оправданной заявкой на драматический репертуар — его Лоэнгрин вышел смелым и требовательным, ярким и мужественным, хотя он блистал не только брутальным напором своего мощного звука, но сумел порадовать и нежнейшими пианиссимо, например, в финальном монологе героя «In fernem Land». Эта продолжительная ария — большая «свинья», какую Вагнер подложил на веки вечные всем тенорам, берущимся за партию посланца Грааля: ее надо спеть красиво и разнообразно по динамике после того, как у тебя за плечами колоссальная по протяженности опера, в которой центральная партия — также отнюдь не маленькая, однако Гынгазов справился с задачей блестяще — пожалуй, к концу оперы его голос звучал даже интересней, чем в ее начале.

Геликоновский премьер оказался главной вокальной звездой вечера — единственным певцом с уже вполне сложившейся репутацией и весьма успешной карьерой, как в России (помимо родного театра он нередко поет в Большом и Мариинке), так и за рубежом. Остальные главные партии были отданы моло-

дежи, что было ожидаемо: все они были отобраны и подготовлены к выступлению в ходе реализации образовательного творческого проекта «OperaCall». В целом все молодые вокалисты показали достойно, но, пожалуй, более других убедили дамы: ясное и сильное сопрано Юлии Ситниковой экстатически одухотворенно и экспрессивно прозвучало в партии Эльзы, а Валерия Горбунова наделила свою Ортруду прямо-таки демоническими интонациями — притворная вкрадчивость и вулканические взрывы ярости одинаково доступны ее плотному и богатому меццо.

Низкие мужские голоса также оставили в целом приятное впечатление. Пальму первенства можно отдать среди них Андрею Булгакову, который мужественно и не

без блеска озвучил, в общем-то, неблагодарную ни по музыкальному материалу, ни по роли партию Тельрамунда. Несколько назидательно прозвучал Александр Бокарев в небольшой, но важной партии Глашатая — хотелось бы большей естественности и пластичности вокализации. Габриел Де-Рель, кажется, слишком увлекался мощью своего богатого баса в партии короля Генриха Птицелова, оттого звучал порой несколько прямолинейно и грубовато, хотя в великолепии природного материала ему не откажешь.

В целом же музыкальное решение партитуры показалось сыроватым: словно маэстро Иван Рудин и ведомые им коллективы (кроме его Московского государственного симфонического оркестра — рези-



«Лоэнгрин». Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой зала «Зарядье»

дента «Зарядья» — это Русский хор им. Свешникова под управлением Екатерины Антоненко, который пел по нотам за полупрозрачным занавесом под балконом над сценой) лишь рисовали эскиз, только приравнивались к материалу, отчего интерпретация не отличалась глубиной и зрелостью, а порой проскальзывали и досадные промахи чисто технического свойства. Само по себе звучание обоих коллективов вполне привлекательное, способное порадовать меломанское ухо, однако для того чтобы такое сложное сочинение предстало убедительным музыкально-драматургическим пазлом, чтобы «картинка сложилась», требуется, видимо, более глубокое погружение в материал всем участникам процесса.

Постановочно семи-стейдж версия была решена относительно малыми средствами, до известной степени аскетично, что помогло не убить оперность сочинения, не принести его музыкальные совершенства в угоду превратно понятой театральности. Несмотря на весьма условные костюмы (поверх

современных концертных у артистов были надеты или приделаны дополнительные элементы, образно отсылающие к средневековой моде, — сетчатые накидки, шлейфы, пелерины и пр.) их визуальный облик воспринимался как исторический, а цветовая гамма оказалась предельно ясной (например, благородный Леоэнгрин — в ослепительно белом, а злодейка Ортруда — в огненно красном и т. д.), благодаря чему вся работа полностью осталась на поле традиционной оперы. За элементы «абстрактной новизны» отвечали шесть гигантских «пальм-фонтанов» белого цвета, расстановка коих определяла архитектуру и географию мизансцен, которые вышли простыми, но выразительными. Константин Балакин как всегда (памятны его многочисленные работы в Астрахани — в тамошнем оперном театре, главным режиссером которого он был много лет) внимателен к драматической игре вверенных ему певцов, умеет добиться от них естественности и детализации, не нарушая оперного канона.

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

EDN: DJSFGX

Лаврова Л. Л.

К ЛУНЕ, К ЛУНЕ!

Lavrova L. L.

TO THE MOON, TO THE MOON!

В Санкт-Петербургском государственном театре музыкальной комедии состоялась премьера раритетной для России оперетты по повести Жюль Верна «Путешествие на Луну» классика французской музыки Жака Оффенбаха. Вдохновленные большим успехом романа Верна, либретто написали драматурги Альбер Ванло и Эжен Летьерье в сотрудничестве с журналистом Арнольдом Мортье. Премьера состоялась 26 октября 1875 года в парижском театре «Гёте». Невероятный сюжет и прелестная музыка Оффенбаха так захватили зрительный зал, что отголоски их восторга звучат до сих пор — оперетта ставится на мировых сценах и сегодня. Сам композитор называл свое детище оперой-феерией или волшебной оперой.



*Сцена из спектакля. Фотограф — Анна Пенто.
Предоставлено пресс-службой Театра музыкальной комедии*

В Петербурге эта оперетта была впервые представлена на русском языке в 1885 году в театре «Кинь-Грусть» (б. «Ливадия») режиссе-

ром М.В. Лентовским под названием «Необычайное путешествие на Луну», затем она появилась в 1891 году в Малом театре на Фонтанке, в 1910 году — в театре Зоологического сада (антреприза С. Н. Новикова). И вот спустя 116 лет после мировой премьеры «Путешествие на Луну» была показана на сцене Театра музыкальной комедии. Либретто спектакля — в редакции театра Георгия Голубенко, Леонида Сущенко и Валерия Хаита. Режиссер-постановщик — москвич Георгий Исаакян. Музыкальный руководитель и дирижер — Андрей Алексеев, а «моим» спектаклем дирижировал Аллаяр Латыпов. Художник — Екатерина Злая, балетмейстер — Владимир Романовский, художник по свету — Ирина Вороникова, хормейстер — Евгений Тамаков.

Луна, загадочный и романтический спутник Земли, на протяжении тысячелетий интриговал и вдохновлял таланты на создание всевозможных фантазий в музыке, литературе, живописи, кино и театре. Спектакль Музкомедии — фантастическая ироничная выдумка авторов о полете на пушке с Земли на Луну, о желании узнать, что «за горизонтом», о стремлении найти новые миры, о деньгах и власти, об отцах и детях и, наконец, о любви, без которой в оперетте не обойтись.

В остроумном подходе к этим вопросам есть и созвучие нашему времени. Проблемы, с которыми сталкиваются герои спектакля, и их реакции на них не только современны и современно поданы, но и вечны. Современность ощущается и в оформлении спектакля: декора-

ции начала первого действия представляют собой фрагмент вполне современного ухоженного парка с чашами-клумбами, фонтанами, скамейками. Костюмы многих персонажей постановки выглядят вполне современно или имеют черты моды нашего времени. А надувная горка, надувные шары и «леденцы» во втором действии — чем не примета XXI века? Ну, и современные словечки и шутки — подобные вполне можно услышать сегодня на улице или в компании. Как ни странно, они вполне вписались в сюжет, слух не режут, а, как им и положено, вызывают улыбку и даже смех.

Чудеса в современном видении и исполнении — воздушная гимнастка с обручем Наталья Бабаева (приглашенная артистка цирка), которая выполняла свои фантастические по красоте и рискованности движения прямо над зрительным залом: она фактически «прошла» по воздуху под потолком весь зал от входа в него до самой сцены, заставив публику поднять головы и поражаться ее искусству. А поскольку зрительный зал в Музкомедии большой, то чтобы «пройти» его по воздуху по всей длине в темпе, заданном искуснице-гимнастке постановщиками, времени потребовалось немало — ведь смысл ее появления был как раз в удивлении и любовании ею, так что не только зрители, но и артисты успели насладиться ее удивительным мастерством. Но она, как и положено мечте (в спектакле — мечте принца Каприза), была прекрасна и недосягаема.

Итак, добрый, но не особо умный правитель Влан, король некой фантастической страны, располо-

женной на планете Земля (Павел Григорьев), довел страну до банкротства, и теперь с нетерпением ждет возвращения своего сына, принца Каприза (Роман Вокуев), который за границей должен был набраться ума-разума, чтобы занять королевский трон и поправить государственные дела. Но яблоко от яблони недалеко падает — Каприз вместо учебы бездельничал, ничему не научился, а по возвращении домой вникать в дела страны и править ею не захотел. А захотел вести праздный образ жизни, мечтать о сбыточном и несбыточном, и, может быть, влюбиться. Но ему кажется, что на Земле влюбиться не в кого. Может, хоть на Луне найдется кто-нибудь? И вообще, какая она, Луна? Надо ее освоить! Вдруг там залежи золота лежат, никем не востребованные!

И вот во втором акте король Влан, Принц Каприз и главный ученый их страны Леметр (Иван Корытов) прилетели на Луну. Селениты (жители Луны) им удивились, но не слишком. Встречал пришельцев правитель Луны, Эталон XIV (Алексей Коновалов), его жена — Пропорция Безупречная (Карина Чепурнова) и министр порядка и расчета Арифмометр Безошибочный (Антон Олейников). Селениты встретили пришельцев весьма любезно, что не помешало Эталону XIV бросить реплику в сторону: «Гости наносят гораздо больший ущерб, чем разбойники!».

Король Влан предложил правителю Луны поиграть в карты, которые предусмотрительно привез с собой. Эталон, конечно, играть не умел. Но разве трудно научиться играть в подкидного дурака? В процессе



Сцена из спектакля. Фотограф — Анна Пенто.
Предоставлено пресс-службой Театра музыкальной комедии

игры Эталон пожаловался Влану, что на Луне не рождаются дети, видимо, потому, что на этой планете нет любви. Но данную ситуацию быстро исправил принц Каприз, влюбившийся в лунную красавицу-принцессу Фантазию (Виктория Мун). А затем Влан решил жениться на супруге Эталона, а сам Эталон тоже нашел свое счастье и любовь так же быстро. Правда, долго сомневался, можно ли выдать Фантазию замуж за принца-пришельца, поскольку это было запрещено местными законами. Но потом мудро решил, что «законов у нас много, а дочь у меня одна».

В общем, все в конце концов счастливы: мир, дружба и любовь между селенитами и землянами. А мудрый министр Арифмометр Безошибочный подвел общий итог: «Цветы — это не деньги. Они пахнут. А деньги, как известно, не пахнут, поэтому деньги лучше!» Кто бы сомневался?!

Роман Вокуев (Принц Каприз) с красивым балетным телом и замечательным тенором — отличный

выбор Принцессы Фантазии (Виктория Мун), которая хороша собой и обладает изумительной красоты сопрано, которым владеет тоже изумительно.

Павел Григорьев, Алексей Коновалов, Иван Корытов и Антон Олейников, а также Ирина Мулярчик (Фламма, служанка принцессы, которую сделал своей избранницей Эталон) обладают голосами и актерскими типажам, очень подходящими для их персонажей. Замечательный балет театра украсил спектакль своими танцами, а хор — хоровыми партиями. Правда, слов у хора было не разобрать, что, конечно, является неким минусом как исполнения, так и постановки в целом. Зато оркестр под управлением Аллаяра Латыпова был прекрасен.

В общем, всем исполнителям по завершении спектакля досталось много любви, цветов и, наверное, (т-с-с-с!) денег. Но последнее — не точно, ведь как сказал Безошибочный министр Луны: «Деньги не пахнут!».

Сведения об авторе

Лаврова Людмила Леонидовна — журналист, оперный, балетный и театральный критик, музыкальный обозреватель «Литературной газеты».

E-mail: chudoluda1@yandex.ru

EDN: PAKFYC

Матусевич А. П.

МУЗЫКА ВМЕСТО СУМБУРА

Matoussevitch A. P.

MUSIC INSTEAD OF CHAOS

Большой театр оперы и балета Белоруссии находится в поисках своей оперной идентичности

Оперная жизнь на просторах бывшего СССР развивается по-разному, ибо постсоветское оперное пространство ныне не представляет собой сколько-нибудь единого целого. Оно и в бытность единой страны не было абсолютно гомогенным, однако было в нем все же много общего, прежде всего это касалось многих эстетических установок. В советское время наличествовал постоянный обмен — идеями, артистами, постановщиками, постоянные творческие контакты, многие деятели оперного театра учились или совершенствовались в крупнейших общесоюзных центрах типа Москвы, Ленинграда или Киева. Вследствие этого общение шло на одном языке — не только в буквальном смысле слова (общение по-русски), но и в идейно-художественном, эстетическом плане. Теперь этого всего в разы меньше — можно наблюдать лишь какие-то остатки былой роскоши: например, приехав в далекий Душанбе, при всем своеобразии, увидеть, прежде всего, элементы общего — советскую архитектуру оперного театра, созданного при СССР, людей, работающих там и получивших образование в Ленинграде или Свердловске, возможность общаться на одном языке, причем для

обеих сторон — он не иностранный, поэтому сразу понятны нюансы и детали, интонации и подтекст, интерес и уважение к общим ценностям, их понимание и принятие.

Сами постсоветские страны, каждая, после распада Союза пошли своей дорогой, и соответственно оперный театр развивается везде со своими особенностями и, безусловно, зависит от общего политического, экономического, социального контекста в той или иной республике. Есть лишь некоторые элементы, свидетельствующие об общем прошлом — в традициях, в эстетике, в режиссерской и вокальной школах: где-то это общее уже едва уловимо, где-то проявлено сильнее. Но в целом можно с уверенностью сказать, что утрата единого культурного пространства, да и общей страны как таковой, почти никому не пошла на пользу: практически везде уже исчезла эстетика советского оперного театра, но своего принципиально нового и оригинального почти ничего не создано. Где-то в основном идет методичное копирование европейских практик, в большинстве случаев не лучших, например, наблюдается массивный приход постмодернистского театра со всеми

вытекающими отсюда последствиями. Другие же театры «застряли» в старой советской еще эстетической парадигме, но у многих она сохраняется формально, чисто внешне, без того высококачественного реалистического наполнения, что было характерно для советского оперного искусства. Кроме того, у многих есть проблемы с финансированием — как следствие пренебрежения оперой со стороны власть предержащих, а также с посещаемостью, поскольку за тридцать пять постсоветских лет культурный уровень населения упал везде, опера еще меньше стала оказываться в фокусе культурных интересов граждан, чем это было при СССР.

Одним из, казалось бы, очевидных способов развития оперной традиции в новых постсоветских странах могло бы стать создание новых оперных сочинений — идейно базирующихся на традициях титульного народа той или иной республики, педалирующих историко-культурные, особенности региона и пр. Парадоксально, но практически везде линия национальной оперы выражена достаточно слабо. Это может показаться удивительным, поскольку, кроме Белоруссии при Лукашенко, пожалуй, все постсоветские республики в значительной степени питаются идеологией национализма, однако оперный театр сегодня не входит в число активных идеологических инструментов националистически ориентированной элиты. Если вспомнить буржуазный национализм XIX — первых десятилетий XX века в европейских странах, то опера там была одним из первых видов искусства, активно исполь-

зуемых для развития и укрепления национального самосознания и националистической идеологии. Во многом именно на этом и возник пестрый набор европейских оперных школ в тот период. В пост-СССР этим и не пахнет: оперное искусство в постсоветских республиках воспринимается в большей степени как международное, даже западное, а отнюдь не национальное. Именно поэтому с ним разделились в Туркмении — в 2001 году был ликвидирован Оперный театр им. Махтумкули. Именно поэтому во всех театрах бывших союзных республик самые посещаемые спектакли — это итальянские оперы, потом идут французские и русские. Национальные оперы ставятся нечасто и пользуются очень малым спросом у местной публики абсолютно везде. Даже на Украине, где теперь совершенно отказались от русской оперы (а по сути именно она выполняла роль национальной для местной публики — наряду, конечно, с собственно украинскими операми, но значительно обыгрывая их по качеству и востребованности у зрителя) и очень озабочены своим национальным самосознанием, а потому пытаются форсировано создавать новые украинские оперы (поскольку многие старые, с советскими сюжетами, новым идеологам не подходят), больших успехов пока достичь не удалось — шедевры Верди и Пуччини посещаются публикой гораздо охотнее, чем новоделы Мирослава Скорика (например, опера «Моисей» — мировая премьера состоялась во Львове в 2001-м) или Александра Родина (опера «Катерина» — Одесса, 2022).



*«Патриотический дневник памяти». Сцена из спектакля.
Фотография предоставлена пресс-службой Большого театра Белоруссии*

Яркий пример, подтверждающий тезис о малой востребованности национальной оперы в постсоветских республиках, представляет собой Большой театр оперы и балета Белоруссии — один из самых стабильных оперно-балетных стационаров на постсоветском пространстве. За четверть века пристального наблюдения за этим коллективом автору этих строк удалось увидеть на его сцене лишь три белорусских оперы — «Седую легенду» Дмитрия Смольского (2012), «Медведя» Сергея Кортеса (2013) и «Дикую охоту короля Стаха» Владимира Солтана (2021). К настоящему моменту в репертуаре театра сохраняются две из них — оперы Смольского и Солтана. Отвечая на вопрос, почему сложилась такая ситуация и не слишком ли этого мало, нынешний генераль-

ный директор белорусского Большого Екатерина Дулова в интервью «Независимой газете» заявила следующее: «Белорусский балет у нас представлен богаче, это правда. Но тут и выбор больше: белорусские композиторы чаще обращались к этому жанру. Многие оперы советского времени сегодня уже несколько устарели; для того чтобы они были интересны современной публике, их надо основательно переработать». Решить эту проблему на первом этапе директор-музыковед попыталась следующим образом: в театре была создана оперно-хореографическая постановка «Патриотический дневник памяти», приуроченный к 80-летию освобождения Белоруссии от немецко-фашистских захватчиков, где (продолжим цитировать Дулову) «...за основу взята музыка

наших авторов 1960–1980-х годов, посвященная Великой Отечественной войне: в ряде случаев эта музыка сегодня уже совершенно забыта, лежит где-то под спудом, иногда исполняется в симфонических концертах. Части оперных, балетных, симфонических партитур объединены здесь в драматургически спаянную композицию: эту колоссальную работу осуществил наш композитор Олег Ходоско, ученик великого мэтра Анатолия Богатырева. Он сложил удивительную партитуру на полтора часа звучания, где соединены страницы страшного и достоверного военного “...Дневника”. Стилистика разных сочинений оказалась очень близка, не возникает ощущение эклектики: все воспринимается как единое целое. Ходоско написал свои интермедии, которые соединяют различные фрагменты. Получилось очень гармонично».

Однако работа с белорусской оперной музыкой военно-историческим коллажем не ограничилась. Вновь предоставим слово гендиректору: «Другой путь — новые оперы: объявить конкурс на создание новых партитур. Сначала литературных основ, либретто, а затем и композиторский конкурс. Одно из направлений поиска сюжета для национальной оперы — история Полоцкого княжества как колыбели белорусской государственности».

И вот такой конкурс театром был объявлен в марте сего года: согласно положению о нем вниманию композиторов было предложено либретто оперы-балета «Сказание о князьях полоцких» авторства Дениса Дука. На первый взгляд, ничего необычного в этом нет: оперные театры

в качестве заказчиков композиторам выступали на протяжении всей истории существования оперного жанра. Но если посмотреть на инициативу внимательнее, то она вызывает определенные вопросы и даже сомнения.

Автором либретто нового произведения выступил не литератор, не писатель, не публицист, не драматург и не сценарист — им стал ученый-историк, ведущий многолетние исследования по истории Полоцкого княжества. С одной стороны, подход замечательный: исторической темой занимался профессионал, специалист, который вряд ли допустит какие-то неточности или искажения. Но с другой, Дук — человек далекий от искусства и литературы, а либретто оперы — это не диссертация, тут следование исторической правде, научная достоверность играет куда меньшую роль нежели необходимые для текста либретто оперы вещи — сценичность, поэтичность, драматургическая внятность и ладность, удобство для вокализации и пр. Обладает ли всеми этими качествами либретто новоявленного литератора? Неизвестно: публично работа представлена нигде не была. Да и существует ли оно к настоящему времени в полном объеме? Ведь участникам конкурса были предложены для демонстрации своих композиторских умений лишь три фрагмента из него, причем первый — увертюра (интродукция) — очевидно бессловесная вещь. Остается лишь полагаться на вкус Екатерины Дуловой, но в большей степени, видимо, на ее управленческое чутье: Дук — человек проверенный, не какой-то там литератор, а многолетний функци-

онер от науки, ныне — ректор президентской академии управления. А, кроме того, он разрабатывает весьма актуальную по нынешним временам историческую тему — ведь не секрет, что современный белорусский госзаказ усиленно ищет в одном из княжеств Киевской Руси праобраз современной белорусской государственности, зачастую вопреки исторической правде и логике. Безусловно, все годы нахождения у власти Александра Лукашенко националистическая линия в Белоруссии была выражена очень слабо: президент-интернационалист, с уважением относящийся к советскому прошлому, не давал особо развернуться буржуазным националистам что от науки, что от искусства, поскольку чувствует, и не бесосновательно, угрозу собственной системе со стороны тех, кто пытается укоренять белорусскую идентичность то в истории Великого княжества Литовского (государства по сути анти-белорусского, работавшего на окатоличивание, литвинизацию, а позже полонизацию восточнославянского населения, на разрыв с его историческим прошлым, коренящимся в Киевской Руси), то в истории коллаборационистской Белорусской народной республики. Однако общее прошлое трех славянских народов (Киевская Русь, царская Россия, Советский Союз) дает мало возможностей для утверждения исторически самобытных корней нынешней государственности, поэтому, видимо, даже Лукашенко вынужден прибегать к поддержке реконструкции полоцкого фантома, в чем новая инициатива оперного театра ему большое подспорье.

Во-вторых, новое произведение заявлено как опера-балет, а не чистая опера. Но, как известно, жанр это от рождения проблемный. Появившись во Франции в конце XVII века и будучи обусловлен специфическими вкусами и традициями местного королевского двора, он исчерпал себя уже к середине следующего, XVIII века, а редкие образцы этого жанра в истории музыки в последующем лишь подтверждали экспериментальный характер этих попыток и все они как одна были малоудачны. Конечно, это не означает, что нельзя и сегодня продолжать экспериментировать в этом направлении. Однако всегда надо четко понимать, что у оперы и балета — свои формы существования, своя драматургическая логика, свои законы формообразования и музыкальной выразительности, и любой симбиоз между ними всегда будет носить характер компромисса. А хорош ли компромисс для драматургической убедительности? История на многочисленных примерах дает отрицательный ответ. Новая белорусская попытка предполагает трехчастную структуру сочинения, где крайние акты — оперные, а средний — балетный. Кроме того сюжетно, как во французском историческом прототипе «двугорбого» жанра, каждый акт имеет в основе свою фабулу, мало связанную с другими частями сочинения. По сути, получается, что театр идет по все тому же пути коллажа, что был опробован в «Патриотическом дневнике», только теперь музыкально-стилистически новый опус должен стать более гомогенным и очевидно более масштабным.

Третий момент сомнений связан с тем, что объявленный конкурс открытый — в нем могут участвовать не только белорусские композиторы, но авторы со всего мира. С одной стороны, это очень хорошо — демократично, свидетельствует об открытости Большого театра Белоруссии всему миру. С другой, в случае если бы конкурс выиграл иностранец, возникает законный вопрос — можно ли будет считать новую оперу белорусской, пусть даже сюжетно она и опирается на белорусскую тематику (и то очень условно, скорее, искусственно притянута — любому грамотному историку, Денису Дуку в том числе, должно быть очевидно, что во времена Полоцкого княжества никаких белорусов в современном понимании не существовало — это настоящий анахронизм, явная натяжка, выдача желаемого за действительное)? Справится ли иностранный автор с темой, сумеет ли погрузиться настолько в восточнославянские реалии, что его продукт можно будет считать белорусской оперой?

Вопрос этот отнюдь не праздный. Дело в том, что собственно белорусские композиторы уже много десятилетий не проявляют интереса к оперному жанру, в особенности к операм исторического, эпико-легендарного плана, к большой форме. Именно этим, в том числе, объясняется малое присутствие в репертуаре белорусского Большого белорусских опер — из двух имеющихся на сегодня только одна («Седая легенда») может быть отнесена к операм историко-эпического плана и написана она в 1970-х. И дело, возможно, не только в отсутствии

ныне привычного в советские времена госзаказа — падение интереса к оперной тематике такого рода, сосредоточенность на более камерных формах и сюжетах, проявились еще в 1980-е, когда госзаказ существовал. Эстетически и концептуально белорусская композиторская школа сегодня бесконечно далека от идеи большого историко-эпического полотна, поэтому очень сомнительно, что такой композитор, способный написать сочинение такого плана, вдруг найдется в сегодняшней Белоруссии.

Почему же понадобился конкурс, стимулирование создания нового опуса, а не обращение к классическому наследию белорусской оперной школы? Дело в том, что белорусская опера появилась в советские годы. Ссылки на «первую белорусскую оперу» «Агатка» немца Яна Давида Голланда (равно как и на все наследие магнатских театров — Радзивиллов, Сапег и пр.) или попытки «обелорусить» польского классика Станислава Монюшко попросту несерьезны. Белорусская опера же советского периода, особенно первых десятилетий — именно то, что считается национальной классикой — имеет ярко выраженную идеологическую окраску, как, впрочем, в целом вся советская опера. Именно по этой причине оперы советского периода почти не ставятся на сценах других постсоветских государств, а в некоторых (например, на Украине) они прямо запрещены за их идеологическое содержание. Именно поэтому даже некоторые оперы великого советского классика Сергея Прокофьева, такие как «Семен Котко»

и «Повесть о настоящем человеке», с огромным трудом пробивают себе дорогу на сцену в России (за все постсоветские десятилетия обращения к ним были единичны). Белорусские советские оперы — про революцию, войну, партизан, колхозы, классовую борьбу и т. п. — кажутся, сегодняшним руководителям несвоевременными, устаревшими, неактуальными. Но другого музыкально-театрального наследия у Белоруссии, в общем-то, нет — оперы, лишенные явной идеологической нагрузки, стали появляться лишь в 1960–80-е годы и количественно их немного, а качественно — далеко не все из них шедевры. Однако такая боязнь собственного наследия совершенно напрасна: музыкальные произведения, в том числе и оперы, должны цениться за их музыкальное качество, за их музыкальные достоинства, а не за слова в либретто, не за сюжет. В истории мировой оперы есть масса шедевров с абсолютно глупыми, нелогичными, не выдерживающими исторической критики сюжетами, политически очень сомнительными или как минимум неоднозначными, абсолютно неактуальными для современного человека — тем не менее публика с удовольствием ходит на них, поскольку гениальная музыка искупает любые несуровности фабулы и либретто. Этот же принцип должен быть применен

и к оценке белорусского оперного наследия: и если, положим, оперы Тикоцкого или Богатырева музыкально состоятельны и вдохновенны, именно они и должны ставиться вне зависимости от тех текстов, которые несутся со сцены в ариях их персонажей.

Итоги оперного конкурса в Минске стали известны в первый день лета: победил 62-летний белорусский композитор Андрей Зубрич, в прошлом специализировавшийся на роке, последние два десятилетия занимающийся мюзиклами, написанием музыки к драматическим спектаклям, сочинением киномузыки. С академической музыкой, тем более с оперой он пока дела не имел — будем надеяться, что его первый опыт в этом жанре не окажется по факту мюзиклом: к сожалению, подобные прецеденты сегодня имеют место нередко — когда за оперу выдается сочинение иной жанровой и стилистической принадлежности. За примерами далеко ходить не надо — не первый сезон в репертуаре белорусского Большого сохраняется детская опера немки Глории Бруни «Пиноккио», по факту являющаяся мюзиклом, причем далеко не самым сильным ни в музыкальном, ни в драматургическом плане. Планируется, что новое сочинение будет поставлено в Большом театре Белоруссии к концу следующего, 2027 года.

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

EDN: JBZAKY

Лаврова Л. Л.

ЗОЛОТЫЕ НОТЫ РЕЗЕДЫ АХИЯРОВОЙ

Lavrova L. L.

GOLDEN NOTES OF REZEDA AKHIYAROVA

Выдающийся композитор современности Резеда Ахиярова — автор трех полномасштабных опер и двух балетов, а также множества произведений различных жанров: симфонической музыки, вокально-симфонической, камерно-инструментальной, вокальной. Ее грандиозные балеты «Золотая Орда» и «Иакинф» и не менее грандиозные оперы «Сююмбике» и «Любовь поэта» в прекрасных постановках с большим успехом идут на сцене Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля. Недавно оконченная композитором опера «Дэрдмэнд» ждет своего сценического дебюта на сцене этого театра. Все эти произведения написаны на либретто народного поэта Татарстана Рената Хариса.

Великолепие и мощь оперы «Сююмбике» были оценены по достоинству, и эта опера включена в сто лучших спектаклей России. А выдающийся балет «Иакинф» удостоен национальной премии «Золотая маска» и включен в сто лучших спектаклей сезона 2023–2024 годов.

Резеда Ахиярова — заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Татарстан, народная артистка Татарстана, лауреат Государственной премии Республики Татарстан им. Габдуллы Тукая.

Резеда Закиевна наделена редким мелодическим даром: ее оперы содержат красивейшие арии, что является большой редкостью в наше время, а музыка балета «Иакинф» — не «под ноги» танцовщикам, а глубокое, философское симфоническое полотно. Музыка «Иакинфа» настолько богата и прекрасна, что ее можно слушать в симфоническом исполнении, без визуального ряда.

Оперной и балетной музыке Ахияровой присущи масштабность звукового мышления и яркое многозвучие.

Недавно Резеда Ахиярова отметила юбилей, и в предлагаемой беседе мы старались приоткрыть тайны сочинительства, тайны успеха, а также особенности пути композитора к самым высоким творческим вершинам.



Резеда Ахиярова. Фото из личного архива композитора

— Резеда Закиевна, скажите, пожалуйста, откуда берется призвание и когда оно проявляется?

— Призвание быть композитором?

— Композитором, поэтом, врачом, космонавтом, кем угодно.

— У всех по-разному. В моем случае это довольно рано начало проявляться. Первые свои произведения я написала, когда мне было семь лет. Тогда я еще не собиралась становиться композитором, но я очень рано начала писать, вообще рано стала заниматься сочинитель-

ством. Много позже это стало моей профессией. Откуда берется призвание? Наверное, какие-то генетические задатки должны быть у человека, что-то должно влечь, тянуть его в ту или иную сферу.

— Композитор должен слышать свое время. В чем это выражается для Вас? Как Вы слышите наше время?

— Мы живем в ритме того общества, которое окружает нас. Все, что я вижу, все, что я слышу — весь спектр чувств, которые я ощущаю вокруг себя, видение всего того, что происходит около меня, и создает

ту среду, которую я хочу выразить в своей музыке. Наверное, потому что мы не можем жить в своем времени и писать, например, в стиле барокко. Мы же не оторваны от мира, от жизни и выражаем в своих сочинениях ту жизнь, которая бурлит, кипит вокруг нас.

— А как Вы слышите время, которое было много веков назад? В «Золотой Орде», в «Иакинфе», в «Сююмбике»?

— Если я должна написать музыку о событиях, имевших место много веков назад, я погружаюсь в то время, каким я его себе представляю, и воображаю, что живу там. Это мои представления о том времени.

— Какие тайны творчества Вам открылись и когда? С чем это было связано?

— Технические приемы могут открываться. А чувства, что я теперь знаю, что надо делать именно так, у меня не возникало.

— Кому первому Вы показываете свои произведения?

— Сейчас нет такого человека, а раньше это была моя мама. Ей я показывала все свои сочинения — от самых первых до последних. У нее был безупречный вкус, хотя она не была музыкантом, а была филологом, человеком науки, автором множества научных трудов и учебников. Мама очень хорошо чувствовала музыку и особенно стихи. Когда речь шла о вокальных произ-

ведениях, я всегда с ней советовалась. Часто она сама мне подбирала тексты, находила стихотворения, откладывала их в папку и предлагала мне их прочитать. Мама была для меня словно барометр, который показывал, что правильно, а что нет.

— В Ваших операх и балетах всегда есть яркая линия любви, даже слово «любовь» вынесено в заголовки оперы «Любовь поэта». Что такое любовь?

— Любовь — такое состояние, когда чувствуешь необыкновенную радость, необыкновенное счастье от общения с любимым человеком или от общения с чем-то очень значимым в жизни, если это не человек.

— А что такое счастье?

— Счастье — это когда переполняет такая радость жизни, что улетаешь куда-то в небеса.

— Если бы Вам в один и тот же период поступило два заказа на разные оперы, или, допустим, на оперу и балет и оба заказа были бы Вам интересны, Вы бы согласились писать два произведения одновременно?

— У меня недавно как раз так и было. Когда я начала писать свою недавно законченную третью оперу «Дэрдмэнд» на либретто Рената Хариса, мне поступило очень серьезное и заманчивое предложение. Но поскольку я уже начала работать над сочинением, новое предложение отклонила, потому что невозможно два очень крупных, значительных



*Ренат Харис и Резеда Ахиярова.
Фото из личного архива композитора*

и очень ответственных проекта вести одновременно. Для меня это не возможно.

— **Что делает музыку узнаваемой? Танец маленьких лебедей, например, узнают даже те, кто никогда не видел балет «Лебединое озеро».**

— Большой частью люди запоминают мелодию. На мой взгляд, они запоминают какой-то мотив или какую-то ритмическую структуру. Почему народные песни долго живут и советские тоже? Потому что они легко запоминаются.

— **А почему именно конкретная мелодия, а не другая?**

— Наверное, потому что она довольно простая и легко проникает в сознание.

— **Когда композитор пишет произведение, он может предсказать, что такая-то его музыка станет легко запоминающейся?**

— В какой-то степени да. Можно почувствовать, что это будет популярным. Но не всегда. Иногда популярными становятся неожиданные вещи.

— **Нужно ли к этому стремиться при сочинении опер и балетов?**

— Нет, я, например, никогда об этом не думаю. К тому же, желание композитора может впоследствии не совпасть с желанием публики. Народу может не понравиться музыка, и он не будет ее ни петь, ни играть, ни слушать.

— **В Советском Союзе было много чудесных песен, которые пела вся страна. Почему сейчас нет таких песен?**

— Время другое, время изменилось. Сейчас таких массовых песен не может быть, потому что каждый сидит в своем телефоне, в своем компьютере. Сейчас время индивидуалистов, мне кажется. Люди более разобщены. Нет такой массовости, как в советское время.

— **А почему вообще люди поют?**

— Наверное, от того, что песня всегда выражает определенное настроение: тоску, страдание, радость или повествует о каких-то событиях. Когда чувства, заложенные в песне, созвучны человеку в данный момент, он ее и поет.

— **Когда Вы читаете повесть или роман, у Вас не появляется желание написать музыку по мотивам этого произведения? Хотя бы маленькое произведение — романс или сюиту?**

— Нет, когда я читаю художественное произведение, у меня могут возникать музыкальные образы, но я не всегда именно с музыкой соотношу то, что читаю. Я наслаждаюсь тем, что читаю, и все.

— **Музыка Вашей оперы «Сююмбике» и Вашего балета «Иакинф» очень полюбилась публике. А если бы Вам предложили сейчас написать оперу об Иакинфе или, наоборот, балет «Сююмбике», Вы бы использовали уже написанную музыку или писали бы заново?**

— Скорее всего, я бы вообще не стала бы писать оперу об Иакинфе или балет «Сююмбике». Для меня данные сюжеты исчерпаны. Все, что я хотела сказать об этих персонажах, об этих людях, об этих личностях, я уже сказала своей оперой и своим балетом.

— Опера и балет — великие жанры искусства. А какое определение Вы дали бы понятию «искусство»?

— Искусство — нечто прекрасное, близкое к совершенству, то, что трогает людей-современников создателя произведения и остается в веках.

— Есть ли цель у искусства?

— Цель — развивать самые тонкие, самые чувствительные струны у людей, затронуть их ум, их чувства и напитать чем-то значимым, чтобы это наполняло жизнь человека.

— Существует ли ответственность искусства?

— Думаю, да. Создатели произведений искусства в ответе за то, что они представляют публике, особенно в крупных сочинениях. Мы несем ответственность за то, с каким мироощущением, с каким внутренним наполнением выйдет человек после представления, после значимого концерта или с выставки картин, что он будет чувствовать.

— Творчество — вещь малообъяснимая, и все же, когда Вы создаете свои произведения, откуда Вы знаете, что должно быть именно так?

— Вы, конечно, имеете в виду большие сочинения?

— Да.

— Возникает контур, образ этого сочинения, потому что всегда есть либретто — литературная канва. И, следуя либретто, я определяю те или иные сцены, картины, чувствую, какая музыка нужна, чтобы достичь того или иного эффекта. Ставлю себе кульминационные, смысловые драматургические точки — когда, например, заканчивается первое и последующие действия. Все прорабатываю внутренне, а потом уже эмоционально окрашиваю это своей музыкой.

— В глаголе «окрашивать» тот же корень, что и в слове «красота». Что такое красота?

— Для меня красота — это природа и искусство, прекрасная живопись, музыка, красивая поэзия, проза. Если подходить утилитарно, то красивые вещи, красивые люди, красивые отношения — все это может украсить нашу жизнь, но для меня имеет значение то, что я приоритетно ставлю в начале.

— Красота требует жертв?

— Думаю, что нет. Истинная красота не требует жертв. Ради красоты я никогда не буду идти на жертвы. Красота — нечто возвышенное, духовное и нематериальное. Она требует, чтоб ее понимали. Она требует почтения к себе. Она требует, чтобы люди не портили и сохраняли то, что есть красивого на свете.

— В Ваших балетах главные персонажи сталкиваются с завистью. А если бы Вам нужно было бы написать тему зависти в опере, какая бы это была музыка?

— Это было бы нечто похожее на Яго в «Отелло» Верди — такая тайная злость, коварство, злобная зависть, которая душит человека.

— В жизни зависть — весьма распространенное явление, к сожалению. Не только в творчестве — и в быту тоже. А почему люди завидуют? Ведь зависть не делает их умнее, или счастливее, или богаче и не приближает к достижениям человека, которому они завидуют. Какой смысл тогда в зависти?

— Думаю, что завистники не могут изменить свою природу, они не могут создать такого же уровня произведение или быть такими же, как те люди, которым они завидуют. Обычные люди завидуют на бытовой почве, а творческие — успехам в творчестве. Зависть — неконтролируемое чувство. Она — от неудовлетворенности своей жизнью. А некоторые завидуют и используют идеи человека, которому завидуют. Смысла в зависти никакого нет, но завистники не могут противостоять своей дурной натуре.

— Тщеславие для творческого человека — хорошо или плохо?

— Некоторые люди очень тщеславные, очень любят, чтобы ими бесконечно восхищались, восторгались. Вероятно, в них говорит какая-то неудовлетворенность. Для меня естественное чувство — чувство созидания, а не созерцание своей значимости.

— Такая невероятная собранность и организованность — Ваши природные качества или Вы воспитали их в себе?

— Конечно, мы все от природы не так уж и собраны. Эти качества, по большей части, воспитала во мне моя семья. Но я и сама себя воспитывала, глядя на родителей. Я видела вокруг себя очень собранных людей, которые реализуют все свои планы, и старалась быть такой же.

— У Вас столько почетных званий, профессиональных премий и наград — как Вы к ним относитесь? Как к короне, как к скипетру или как к чему?

— Я считаю, что труд каждого творческого человека должен как-то оцениваться. К своим наградам отношусь спокойно, как к оценке моего вклада в музыкальную культуру Татарстана и России. Считаю само собой разумеющимся, что достижения людей отмечаются наградами. Так всегда происходит. Не только у меня.

Сведения об авторе

Лаврова Людмила Леонидовна — журналист, оперный, балетный и театральный критик, музыкальный обозреватель «Литературной газеты». E-mail: chudoluda1@yandex.ru

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

УДК: 792

EDN: IRJYIU

Ласкин А. С.

ЧУЖИЕ СЛОВА — И СВОЯ ЖИЗНЬ.

В. Ф. Комиссаржевская в начале и конце пути

Аннотация. Пьеса Германа Зудермана (1857–1928) «Бой бабочек» занимает особое место в истории русской сцены благодаря многолетней работе над заглавной ролью Веры Фёдоровны Комиссаржевской. Анализ сценической интерпретации этого произведения позволяет обратиться к биографии актрисы и проследить глубинную взаимосвязь между ее творческим методом и личной жизнью.

Ключевые слова: Вера Комиссаржевская, Бой бабочек, Герман Зудерман, Роза, история русского театра, творчество, Серебряный век.

Laskin A. S.

OTHER PEOPLE'S WORDS — AND ONE'S OWN LIFE.

V. F. Komissarzhevskaya at the Beginning and End of Her Journey

Abstract. Hermann Suderman's (1857–1928) play "Butterfly Fight" occupies a special place in the history of the Russian stage thanks to Vera Fyodorovna Komissarzhevskaya's many years of work on the title role. An analysis of the stage interpretation of this work allows us to explore the actress's biography and trace the profound connection between her creative method and her personal life.

Keywords: Komissarzhevskaya, "Butterfly Fight," Suderman, Rosie, transformation, creativity, biography, Silver Age.

В некоторых людях (часто это — актрисы) до самого пожилого возраста живет что-то детское. Вот, к примеру, прекрасные Алиса Фрейндлих и Ирина Соколова. Пусть в своем нынешнем возрасте они уже не играют детей, но в их героинях непременно проглядывает что-то ребяческое.

Что нужно для того, чтобы стать ребенком на сцене? Прежде всего, следовать правилу, сформулированному В. Ф. Комиссаржевской: «Я... по природе своей обязательно должна сочувствовать своей героине — иначе играть не умею».

При таком подходе разница в возрасте имеет значение. Связи между



*В. Ф. Комиссаржевская —
Рози в спектакле «Бой бабочек».
Фотография Е. Мрозовской. 1896*



*В. Ф. Комиссаржевская —
Рози в спектакле «Бой бабочек»*

исполнительницей и ролью напоминают отношения матери и дочери. Определяющей оказывается любовь. Если даже актриса в чем-то не принимает героиню, она всегда готова ее простить.

Ни семьи, ни потомства у Комиссаржевской не было. Ее дети — ее сценические создания. Тем сильней материнское начало — все, что ей не удалось воплотить в жизни, она вкладывала в свои роли.

Путь Веры Фёдоровны начинался темой детства. Олю Бабикову из пьесы В. И. Немировича-Данченко она сыграла в Вильно в антрепризе К. Н. Незлобина. Как видно, ее привлекли совпадения судьбы героини и ее собственной. Отцы Ольги и Веры ушли из семей и женились на молодых женщинах. Как видно, и в остальном актриса шла «от себя» — ее героиню отличали достоинство и сила духа. Она держала

дистанцию — простить предательство близкого человека было для нее невозможно.

Как решить эту «квадратуру круга»? Что надо сделать для того, чтобы примирить любовь — и обиду? Ради этого Оля была готова на самопожертвование. «Забудь о нас, папочка, — восклицала она, — только сам будь счастлив!».

Надо отдать должное драматургу. Он так перемешал, казалось бы, взаимоисключающие чувства, что актриса не могла этим не воспользоваться.

В Вильно у Незлобина Вера Фёдоровна впервые сыграла Рози в «Бое бабочек» немецкого драматурга Германа Зудермана. Пожалуй, это самая долгоиграющая ее роль. В последний раз, уже чувствуя подступающую болезнь, она играла ее в Ташкенте незадолго до смерти.



В. Ф. Комиссаржевская —
Рози в спектакле «Бой бабочек».
Фотография Е. Мрозовской. 1902



В. Ф. Комиссаржевская —
Рози в спектакле «Бой бабочек»

Как видно, на сей раз любовь окрашивалась предчувствием. Актриса еще острее ощущала связь с героиней — ведь если ее не станет, то не будет и этой чудесной девочки.

Тесные отношения с образом связаны еще с тем, что Рози — художница, расписывающая веера. Это занятие столь же возвышенное и не долговечное как актерское творчество. Об этом Комиссаржевская говорила через выразительный жест. Он был легкий и полетный — словно ее героиня хочет взлететь.

Попытка взлететь связана с желанием стать взрослой. Как выразилась современница, Вера Фёдоровна играла «последние часы детства». Рози была влюблена в жениха старшей сестры, — это ее первое серьезное чувство, — и при этом чувствовала тоже, что Оля Бабикова. Та разрывалась между привязаннос-

тью — и обидой, а она — между любовью к Максиму и страхом помешать счастью Эльзы.

Жаль только, что у нее такая сестра. Может, когда-то в ней было что-то детское, а сейчас остался один практицизм. Эльза пытается «совмещать» отношения с будущим мужем и своим бывшим возлюбленным. В этой нехитрой игре невольно участвует Рози. Чтобы та не мешала их свиданию, сестра напаивает ее шампанским.

Как пишет та же современница, эта сцена вызывала острое сочувствие. Значит, Комиссаржевская и сейчас не изменила героине. Уже упомянутое материнское чувство подсказало ей, что дети правы всегда. Пусть даже кто-то оступился — и попал в нехорошую историю.

В это время прочно утвердилось система амплуа. «Комическая ста-

руха» или «инженю-кокет» были если не приговором, то долгосрочной обязанностью. Этими ограничениями Вера Фёдоровна пренебрегала. Уж какое тут амплуа, если всякий раз это была она, Комиссаржевская, какая-то новая грань ее богатой личности.

Наверное, это было самым неожиданным в ее игре. Она перевоплощалась, но при этом играла роли словно от своего имени. Столь же важно обратное движение. Не только ее личность окрашивала образы героинь, но и они на нее влияли. Вот почему актриса иногда подписывалась их именами — сперва Беатрисой, а потом Мелисандрой. Не говоря о том, что в ее письмах постоянно мелькают цитаты из исполняемых ею пьес.

Особенно часто Вера Фёдоровна вспоминает «Бой бабочек». В этом смысле показательна ее переписка с актером Н. Н. Ходотовым. Вот, к примеру, письмо от 9 июня 1902 года. Сколько самых нежных слов она находит для своего возлюбленного, но ключевой оказывается фраза: «А теперь я знаю, что и в жизни много прекрасного, и никаких бабочек не нужно».

Вере Фёдоровне тридцать восемь лет, но лишь сейчас она по-настоящему чувствует себя взрослой. Исполнительница роли Розы прошла путь своей героини — сначала жила воображением и фантазиями, но постепенно ей открывалась реаль-

ность. Как оказалось, можно любить не только то, что кажется, но и то, что есть на самом деле.

Когда их роман завершился, Ходотов попробовал о нем рассказать. В 1907 он написал пьесу «На перепутье», которую поставили в Александринском театре. В ней ее герои — молодой писатель и актриса — разговаривали фразами из их переписки.

Это было послание Комиссаржевской, последняя попытка с ней объясниться. Известно, что Вера Фёдоровна видела спектакль, а потом отправила Ходотову письмо. «Дорогой друг, — писала она, — я счастлива, что не обманулась в Вашей душе...». Закончила пушкинской цитатой: «...дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум». Эти слова имели отношение не только к пьесе, но к тому, что теперь они оба вольны выбрать собственный путь.

В нашей истории не было периода более литературоцентричного, чем Серебряный век. Об этом свидетельствует пристрастие людей этой эпохи к «чужой речи». Так выражало себя «жизнетворчество», ощущение неразрывности реальности и искусства. Возможно, это качество больше других отличало артистов — ведь для того, чтобы сказать о своем, они говорили со сцены не своими словами.

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

УДК: 792
EDN: GMCPSF

Ласкин А. С.

ДВА СПЕКТАКЛЯ ПО ПЬЕСАМ А. ФАЙКО: СКОРОСТИ И ЗАМЕДЛЕНИЯ

Аннотация. Среди популярных в 1920-е годы произведений, впоследствии исчезнувших из театрального репертуара, особое место занимают пьесы Алексея Файко (1893—1978) «Озеро Люль» и «Учитель Бубус». Успех этих пьес прежде всего связан с тем, что их поставил Всеволод Мейерхольд. Чем прославленного режиссера привлекли пьесы молодого автора? В настоящем очерке автор пытается в этом разобраться.

Ключевые слова: Алексей Файко, Всеволод Мейерхольд, Озеро Люль, Учитель Бубус, театральный авангард, сценическое время, театральный монтаж, история русского театра.

Laskin A. S.

TWO PRODUCTIONS BASED ON THE PLAYS OF A. FAYKO: SPEED AND SLOW

Abstract. Among the popular works of the 1920s that subsequently disappeared from the theatrical repertoire, Alexey Fayko's (1893–1978) plays "Lake Lyul" and "Teacher Bubus" occupy a special place. Today, the playwright's name is considerably less known than that of Vsevolod Meyerhold, who staged them. In this essay, the author attempts to understand what attracted the renowned director to the young author's plays.

Keywords: Alexey Fayko, Vsevolod Meyerhold, Lake Lyul, Teacher Bubus, theatrical avant-garde, stage time, theatrical montage, history of Russian theater.

Остался бы Алексей Файко (1893–1978) в истории, если бы две его пьесы не поставил В. Э. Мейерхольд? Возможно, остался, хотя не всеми своими произведениями. Слишком много он написал такого, что вряд ли обещает долгий успех, но зато гарантирует гонорары и место в писательской иерархии.

Его связь с «большой историей» определяло еще одно, чисто житейское, обстоятельство. Квартира семьи Файко располагалась на одной лестничной площадке с Булгаковы-

ми. В их последний разговор Михаил Афанасьевич предостерег соседа от опасности, которую многие их коллеги не смогли избежать.

— Я хотел тебе вот что сказать, Алеша. Не срывайся, не падай, не ползи. Ты — это ты, и, пожалуй, это самое главное. Будь выше обид, выше зависти, выше глупых толков...

Как бы то ни было, главные события в жизни Файко случились в первые тридцать пять лет его жизни. То, что происходило после, часто го-



*Сцена из спектакля «Озеро Люль» в постановке В. Э. Мейерхольда.
Театр революции. 1923*

ворило о том, что он не прислушался к соседу. Впрочем, у того, кто хотел остаться в публичном пространстве, других вариантов не было. Следовало писать то, что можно поставить или опубликовать.

Это не значит, что в лучших своих пьесах Файко не откликался на текущую повестку, но, помимо идеологии, тут были «темп, страсть и ударность». Этими словами драматург определял суть своих ранних вещей.

Существует связь между постановкой «Озера Люль», впервые показанной 8 ноября 1923 года, и фильмом Льва Кулешова «Приключения мистера Веста в стране большевиков». Спектакль вышел за год до картины, так что первенство принадлежит Мейерхольду. По сути, он предсказал кулешовский «короткий монтаж». Чтобы уместить все поджоги, облавы и убий-

ства, которые переполняют пьесу, действие должно было развиваться стремительно.

Не намного меньше, чем событий, было мест действия. Переключения происходили по-кинематографически быстро. Для этого художник Виктор Шестаков придумал работающий лифт. Он переносил героев из магазина в отель, с железнодорожного моста на богатую виллу.

Кстати, сопостановщиком Мейерхольда был Абрам Роом. Первые уроки монтажа и крупного плана, полученные им в работе над пьесой Файко, определили его будущую жизнь в кино.

Приемы кино не только ускоряли действие, но привносили тревожную атмосферу. Впрочем, герои этого не замечали. Будущее их не интересовало, они целиком растворялись в настоящем. Главный ге-



Афиша премьерного спектакля
Театра Революции «Озеро Люль».
1923

рой, Антон Прим (его играл Борис Глаголин), объявлял, что его «ближайшие планы» — это «максимум удовольствия», а «ближайшие задачи»: «отдохнуть и немного развлечься».

Кроме фильма Кулешова, «Озеро Люль» напоминает о «Дон Жуане» Мейерхольда 1910 года на Александринской сцене. Теме красоты в спектакле по Мольеру сопутствовала тема неотвратимой развязки. Это замечательно поняла А. А. Ахматова. В четырех строчках «Поэмы без героя» она соединила играющих арапчат из этой постановки и мрачное: «Все равно приходит расплата».

В Антоне Приме было тоже сочетание лоска и цинизма, что в герое



Афиша спектакля
Театра им. Вс. Мейерхольда
«Учитель Бубус». 1925

Ю. М. Юрьева. Он носил не роскошный камзол, а пальто «реглан», но это не меняло сути: перед зрителем предстал человек, который ради своих желаний не пожалеет никого.

Если главный герой жил настоящим, то режиссер и автор пьесы смотрели наперед: в финале нервная интонация разрешалась катастрофой. За сценой слышалось приближение людских толп и голос «вождя, раздающего первые приказания первым батальонам революции».

Редкому молодому автору так везет, как Файко. 30 января 1925 года, через несколько лет после «Озера Люль», Мейерхольд впервые показал его «Учителя Бубуса». Если в первом спектакле



*Сцены из спектакля Театра им. Вс. Мейерхольда
«Учитель Бубус» в постановке В. Э. Мейерхольда. 1925*

побеждали скорости, то второй определяла медлительность. Действие разворачивалось — буквально растягивалось — благодаря придуманному режиссером принципу «предыгры». Едва ли не каждой реплике предшествовал пластический этюд.

Жанр постановки Мейерхольд определил как «комедия на музыке». Постоянно звучащие Шопен и Лист, исполняемые пианистом на площадке над сценой, делали действие похожим на сновидение или балет. По крайней мере, пластический комментарий тут был не менее важен, чем диалоги.

«Комедия на музыке» — это комедия, ритмически организованная. Сценическую площадку обрамляла стена из бамбуковых палок. Когда герои входили или уходили, палки постукивали, и это был не бытовой звук, а что-то вроде отбивок, отделяющих одну сцену от другой.

Объясняя смысл «Озера Люль», Мейерхольд говорил о загнивании мира капитализма. Если даже была

эта задача, существовали и другие смыслы. Например, известный по «Дон Жуану» мотив гибели от высокомерия и гордыни. В «Бубусе» тоже присутствовала тема красоты («элегантности», по слову режиссера), но не было такого героя. Вряд ли история школьного учителя, маленького испуганного человека, не отличающего правду от неправды, нуждалась в таком оформлении.

Словом, Мейерхольд явно хотел сказать о чем-то большем, чем говорит пьеса, но это ему не удалось. Слишком много сил ушло на создание образа спектакля.

Театр — дело живое, и совсем не все его создания становятся шедеврами. Даже если постановщик — великий режиссер. Впрочем, как говорил Иосиф Бродский, «главное — это величие замысла». Ставя пьесы Файко, Мейерхольд открывал новые возможности сцены. Он находил их через связи с кино, музыкой и пластикой и таким образом перекидывал мостик от настоящего к будущему.

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

ТЕАТР И ЛИТЕРАТУРА

УДК: 821.162
EDN: ZNDADX

Иванова-Шелингер Т. Н.

ВОЛШЕБНИК ИЗ МАЛЫХ СВЯТОНЁВИЦ И ЕГО СТАРШИЙ БРАТ

Аннотация. Очерк посвящен жизни и творчеству выдающегося чешского писателя Карела Чапека, пьесы, статьи и философские зарисовки которого не теряют своей актуальности в наши дни. Показан также его творческий и человеческий тандем со старшим братом, известным художником, Йозефом Чапеком.

Описание деятельности показано на фоне отзывов о Чапеке и его творчестве таких известных деятелей культуры как Бернард Шоу, Артур Миллер, а также отзывов российских и зарубежных богемистов и людей театра. Автор статьи стремится подчеркнуть тот факт, что недостаточно считать Чапека фантастом, так как это сильно обедняет его вклад в развитие всемирной литературы и сужает представление о его творчестве, представленном в самых разных жанрах.

В очерке представлены сведения о российских постановках по произведениям Чапека, анализируется его основная творческая и философская позиция, дается подробная характеристика пьесы «Адам-творец», перевод которой, выполненный Игорем Иновым и О. М. Малевичем, готовится к переизданию. Дается краткая характеристика сюжета, ряда персонажей и главного замысла пьесы — протест против совершенного человека и его суперсилы, стремление показать важность человечности и чувств, которые не должны оказываться в тени разума и развития прогресса.

Использованы материалы архивов Игоря Инова и Ирины Порочкиной, известных российских богемистов и переводчиков, а также материалы статей о Чапеке, рецензий на его постановки, собственных воспоминаний автора об их просмотре.

Ключевые слова: Карел Чапек, Йозеф Чапек, пьесы, «Адам — творец», чешская литература, переводы, богемистика, гуманистическая философия.

Ivanova-Szelinger T. N.

THE WIZARD FROM MALÉ SVATOŇOVICE AND HIS ELDER BROTHER

Abstract. The essay deals with biography and works of Karel Čapek, whose plays, essays and philosophical notes keep being important and up-to-date. In addition, to be shown is the creative cooperation of Čapek with his elder brother Joseph, a very famous Czech painter.

The description of the Čapek creative activities is shown through quotations from such famous authors as Bernard Shaw and Arthur Miller as well as through references

to Russian and Soviet and foreign researchers of Czech culture and literature and people of theatre. The author argues that considering Čapek only a science fiction writer is a serious mistake that devaluates his actual contribution into the development of world literature and culture, as his works are very philosophical and are represented in a variety of styles and genres.

The essay describes some Russian theatre productions of Čapek, reveals his philosophical attitude to the world and arts. It also contains a detailed description of the brothers' play "Adam, the Creator" translated into Russian by Igor Inov and Oleg Malevich. Its new edition is about to be published.

The article provides the description of the plot and a number of characters that reveal the main idea of the play — Čapek's protest against superpower and superman and strong advocacy for humanism, for human feelings that should not be only second best to Reason and Progress.

A variety of materials have been used — materials from archives of Igor Inov and Irina Porochkina, famous Russian bohemists and translators; research articles about Čapek, reviews of the productions based on his works and the author's memories of attending some of these productions in the theatres.

Keywords: Karel Čapek, Joseph Čapek, plays, "Adam, the Creator", Czech literature, translations, bohemistics, philosophy of humanism.

Карел Чапек умер, не достигнув своего 49 летия. Это случилось в декабре 1938 года, вскоре после позорного Мюнхенского сговора о разделе Чехословакии.

У Гитлера оказались развязаны руки. Карел Чапек — в списках гестапо, он враг нового режима, именно он в своих произведениях в жесткой сатирической форме критиковал нацизм и Гитлера. Именно фюрер угадывался в образе Главного саламандра. Вскоре после оккупации за Карелом пришли гестаповцы, но он был им уже неподвластен, его не стало за несколько дней до подписания приказа об аресте.

Бернард Шоу, великий английский писатель, которому уже исполнилось 88, близко к сердцу принял печальное известие о кончине Карела. Его слова процитировала «Дейли Экспресс»: «Как нелепо! На его

месте должен был быть я, Карел был слишком молод и вот так неожиданно ушел. У него в запасе было лет 40, и он мог бы дать миру еще так много! Своими пьесами он уже доказал, что он потрясающий и плодovitый драматург»¹.

Бернард Шоу, безусловно, был прав, но если мы посмотрим на то, что Чапек успел дать миру за свои неполные 30 с небольшим лет творческой деятельности, то сразу увидим, что это был прекрасный и многогранный волшебник слова, который проявил себя не только в драматургии, а в самых разных жанрах.

Его перу принадлежат романы, эссе, литературная критика, философская проза, сказки, и, как показывают, современные исследования, даже поэзия. Он также был издателем, фотографом, иллюстратором общественным деятелем, создате-

¹ Daily Express. 27 December 1938 (перевод мой. — Т. И.-Ш.).

лем Чехословацкого ПЕН-клуба, а также прекрасным переводчиком французской поэзии. Исследователь И. Мистерова считает, что его переводы с французского стали своего рода образцом для последующих поколений переводчиков [6]. А другой исследователь Дебора Гарфинкель утверждает, что его новаторские для того времени переводы из Гийома Аполлинера оказали существенное влияние на появление и развитие модернизма в чешской литературе [4]. Особняком стоит его четырехтомное произведение «Разговоры с Т. Г. Масариком», в котором отражены реальные встречи и беседы с создателем Чехословацкого государства и его Первым президентом. Выдающийся американский драматург Артур Миллер с восторгом писал о том, что «пророческая уверенность» Чапека сочетались с «новым сюрреалистическим юмором» и замечательной личной теплотой. «Обычно, — писал Миллер, — авторы утопий не очень жалуют людей, но душа Чапека, когда он описывает возможный конец известного нам мира, открыта и добра, а вовсе не самодовольна» [5].

Родился Карел Чапек в селении Малые Святонёвицы, иногда пишут: «...был сыном деревенского врача», но это не совсем точно. Отец Карела Антонин Чапек был курортным лекарем, это был человек, который лечил богатых и знаменитых пациентов — посетителей курорта, и, хотя вскоре после рождения Карела, второго мальчика и последнего ребенка в семье, все перебрались в городок Упице, писатель всю жизнь видел в себе сельского жителя, любил природу во всех ее проявлениях, мог долго рассматривать растения, заниматься

ими, холить и лелеять свой сад. Он с увлечением пишет о корнях растений, с глубоким сочувствием описывает страдания кролика — жертвы научных исследований Кембриджских профессоров, и, путешествуя по Англии, с особой нежностью пишет о ее сельской природе.

В 1935 году Чапек женился на своей давней знакомой Ольге Шайнпфлюговой и благодаря дальним родственникам они получили в подарок на свадьбу право на проживание в живописном имении в местечке Старая Гута. Они переименовали его в Стриж и там занимались садом. Именно там Ольге Шайнпфлюговой удалось спрятать рукописи и бумаги Карела и спасти их от уничтожения немцами.

Но еще ранее в 1929 появилась книга полная иронии и любви к растительному миру — «Год садовода». Иллюстратором был Йозеф Чапек. Вот цитата из этой замечательной книги: «Хуже всего садоводу в морозы без снега. Тогда земля затвердевает и сохнет с каждым днем, с каждой ночью все глубже и глубже. Садовод думает о корешках, замерзающих в земле, мертвой и твердой, как камень; о ветках, пронизываемых насквозь сухим ледяным ветром; о мерзнущих почках, в которые растение упаковало осенью все свои пожитки. Если бы садовод знал, что это поможет, он надел бы на свой падуб собственный пиджак, а на можжевельник — брюки. Ради тебя я с удовольствием сниму свою рубашку, черноморская азалийка; тебя, длужиха, я накрою своей шляпой; а для тебя, красноглазка, остаются только мои носки; вот возьми, пожалуйста.» [3, с. 18]

Любовь Чапека к саду уловил скульптор — автор памятника братьям Чапекам в Малых Святонёвицах. Старший брат Йозеф с картиной под мышкой, а младший с огромной садовой лейкой в руках. Разница в возрасте между братьями была всего лишь два года. Почему-то представляется, что Карел был непоседой и сорванцом, а Йозеф был более степенным, разумным, спокойным. И можно представить себе, как они вместе играли в детстве и как обсуждали свои планы в юности.

Оба любили сочинять истории, и оба рисовали. Но Йозеф хотел практической работы, и сначала стал ткачом, а потом закончил Академию художеств и вырос в большого художника, который иногда, в свободное время, писал сказки и эссе, иногда в соавторстве с братом, сочинял вместе с ним иногда пьесы и иллюстрировал его произведения.

Карел начал с философских факкультетов Праги, Вены и Берлина, потом увлекся журналистикой и полностью посвятил себя писательству, хотя и иллюстрировал свои произведения любительскими зарисовками, а также любил фотографировать. Однако философия была одной из главных нитей в его творчестве, философия афористичная, метафорическая, с мягким юмором, а иногда и сарказмом.

Но старший брат оставался старшим. Карел не раз обращался к нему за советом, именно Йозеф, как известно, предложил использовать слово «робот», когда Карел писал свою пьесу о механических людях, которые могут без усталости работать

и при этом не испытывают никаких чувств.

Карел мучился, перебирал другие слова, на повестке дня были андроиды, лаборы и еще пара вариантов, но они не нравились Карелу, казались слишком заумными, латинизированными. Старший брат тут же помог советом, и роботы (от чешского слова «барщина», «подневольный труд») стали словом, вошедшим в целый ряд языков земли и концепцией, которая продолжает развиваться по сей день. Пьеса R.U.R. (Универсальные роботы Россума) была переведена на многие языки и до сих пор появляются новые переводы, а пьеса идет на многих сценах мира. Иногда именно Йозеф подкидывал идеи для пьес, иногда братья писали вместе. Идею пьесы «Адам-творец» подкинул Йозеф. Хотя не все идеи, особенно финал, понравились Карелу и он его переделывал, споры были разрешены, и в 1927 году вышло первое издание, на обложке которого значатся оба брата. Пьесу «Из жизни насекомых» братья также написали вместе.

Йозеф в сентябре 1939 был арестован и отправлен в концлагерь. В 1945 году он умер в лагере Берген-Бельзен от брюшного тифа. Ни точная дата смерти, ни место захоронения до сих пор неизвестны. Рядом с могилой Карела Чапека и Ольги Шайнпфлюговой в Вышеградском некрополе есть надпись: «Здесь должен был бы быть похоронен Йозеф Чапек, но его могила далеко...»

Моя первая встреча с произведениями Чапека произошла в школьные годы. Тогда в Ленинградском



ТЮЗе шел замечательный красочный спектакль «Волшебное стеклышко». Премьера состоялась 1 июля 1963, но спектакль шел долго, по моим ощущениям, смотрела я его не ранее 1969–1970 года.

«Когда свое волшебное стеклышко вовремя найдешь,
Совсем другое новое солнышко над собой зажжешь!
И небо, и лица, все вдруг озарится,
и песню ты запоешь...»

Это были слова песенки, звучавшие в спектакле, которые мы дети-зрители от 5 и старше распевали вместе с артистами.

Театральный художник и макетчик ТЮЗа Михаил Гаврилович Ни-

колаев вспоминал: «Спектакль был фантастически красивый, причем по-иному, нежели прежние работы художницы Н. Н. Ивановой. Театр тогда только год, как переехал с Моховой в нынешнее здание (на Пионерской площади), появилась огромная площадка, огромная кубатура, и все это требовало новых решений. Будучи еще студийцем, я с другими ребятами носил там силуэты деревьев, которые в зависимости от сезона меняли цвет...» [1].

Программки были сделаны в виде почтового конверта, а по зрительному залу и по сцене сновали мудрые и веселые почтарики. Спектакль лечил от серости, скуки, равнодушия, официальщины и учил сопереживать.

Но мои родители-филологи и их друзья по университету считали, что «по мотивам» (как было указано в программке) — это недостаточно, надо читать оригинал. Книжка тут же была мне предоставлена, и после прочтения мы с отцом с увлечением искали различия в тексте и в спектакле и обсуждали их. За ней последовали и другие сказки Карела Чапека.

Произведения Чапека продолжали свою российскую жизнь. Ленинградский композитор Владислав Успенский написал оперу-памфлет «Война с саламандрами», которая сначала была поставлена в Уфимском оперном театре, а потом воплощена в одноименном телевизионном спектакле. Газеты тех дней писали: «Увлекательный многоплановый роман Карела Чапека „Война с саламандрами“ соединяет в себе глубину мысли и занимательность формы»; «смысл произведения — гневный протест не только против тех, кто олицетворяет зло, но и тех, кто с ним мирится...»¹. Но многие истинные знатоки Чапека, в частности, известный богемист И. М. Порочкина, были разочарованы сценарием, критиковали его и рекомендовали внести целый ряд изменений, считая, что «Чапек слишком весомая и значимая фигура, чтобы далеко уходить от его текста и ставить это произведение просто „по мотивам“»².

Такая же судьба постигла и «Средство Макропулуса». В фильме-мюзикле 1983 года, поставленном Евгением Гинзбургом, было

много музыки и танцев, фактически он был сделан под культовую актрису Людмилу Гурченко. Фильм посмотрели миллионы, имя Чапека снова звучало, но предательское «по мотивам» опять привело к тому, что Чапек был переписан³. Вообще, на мой взгляд, у широкой публики в советский период Чапек ассоциировался в основном с фантастикой и сказками, с литературой для юношества, хотя, безусловно, истинные ценители его творчества понимали, что это тонкий философ, едкий сатирик, великолепный мастер слова.

Поэтому особенно радостно, что снова настало время для переиздания Чапека. Его пьеса «Адам-творю» очень характерна для его философского видения мира. Он был против совершенного человека, тем более, если такой совершенный человек создается искусственно, если он в результате перестает быть человеком. В этом содержалось развенчание Чапеком и философии Ницше (идеи Сверхчеловека, «вечного возвращения», смерти Бога («Бог умер») и «воля к власти»), идеологии большевиков (кто был ничем, тот станет всем), и идеологии фашизма (превосходство одних людей над другими). То, что иногда воспринимается как фантастика, было на самом деле отражением идей конца девятнадцатого и первой половины двадцатого столетия. Но был и взгляд в будущее, Чапек думал о возможной ситуации, когда прогресс (к которому он относился совсем неоднозначно) и технологии сделают возможной

¹ Газета «Говорит и показывает Москва». 1981. № 40. 28 сентября.

² Из письма-рецензии И.М. Порочкиной (домашний архив)

³ www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/5999/annot/

вечную жизнь, создание умных машин и т. д. Но при этом он последовательно отстаивает человечность, юмор, равенство чувств и разума, предостерегает от излишних крайних оценок, пристрастности, узости мысли.

В пьесе Адам изобретает пушку отрицания, в результате выстрела мир уничтожен потому что был несовершенен. «Триумфальный финал! Пустота. Никого из людей» [2, с. 363], далее он выступает в качестве Творца, потому что Глас Божий велит ему создать более совершенный мир самому, но все попытки «творить людей» оказываются неудачными, и в конце пьесы наш герой приходит к выводу, что лучше не менять того, что создано Господом. При этом Чапека нельзя назвать религиозным человеком, он таким не был, в эпилоге совершенно очевидно его саркастическое отношение к возвеличиванию и почитанию в храмах, скорее, можно предположить, что пафос пьесы — в желании предостеречь от перекраивания мира, от злоупотребления властью...

Форма пьесы необычна, там есть и стихотворный текст, и обычная драматическая проза, прекрасные диалоги. Стихи появляются тогда, когда Адам переживает определен-

ный подъем и от разрушительной, и от творческой деятельности. Любопытны персонажи пьесы, среди которых есть, например, Ева и Сверхчеловек. Один из ключевых персонажей Альтер Эго Желая создать соратника, Адам получил жесткого оппонента. Но не будем раскрывать всех перипетий пьесы, которая принесет вдумчивому читателю возможность увлекательного чтения и крайне полезных размышлений.

Неоценим, безусловно, и вклад переводчиков, передача текста пьесы на другом языке — всегда особая задача, а в данном случае происходит постоянное смешение прозы, коротких диалогов и довольно объемных поэтических фрагментов. Игорь Инов и О. М. Малевич оба были прекрасными мастерами слова Игорь Владимирович в большей степени поэт, но и автор монографий. Олег Михайлович автор переводов поэзии и прозы и одновременно ученый-исследователь. Мы не знаем, как была поделена работа, но видим прекрасный результат.

Особенно хочется подчеркнуть постановочный потенциал пьесы, хотя и сложный, но ждущий талантливых режиссеров и таящий в себе колоссальные возможности.

Список литературы

1. Димант М., Дубшан Л. «Время шло, близилась премьера...» // Петербургский Театральный журнал. — 2009. — № 1(55). — URL: <https://ptj.spb.ru> (дата обращения: 18.04.2026).
2. Чапек Карел. Адам творец // Чапек Карел. Собрание сочинений в 7 томах. — М. : Художественная литература, 1976. — Т. 4. — С. 359–444.

3. Чапек Карел. Год садовода. — М.: Изд-во «Художественная литература», 1961. — URL: https://royallib.com/read/chapek_karel/god_sadovoda.html#0 (дата обращения: 20.04.2026).
4. Garfinkle Deborah. Karel Čapek's «Pasma» and the Construction of Literary Modernity through the Art of Translation // The Slavic and East European Journal. — 2003. — Vol. 47. — No. 3 (Autumn). — P. 345–366.
5. Miller Arthur. Foreword to «Toward the Radical Center: A Karel Čapek Reader» / ed. by Peter Kussi. Catbird Press, 1990.
6. Misterova Ivona. Letters from England: Views on London and Londoners by Karel Čapek, the Czech “Gentleman Stroller of London Streets” // Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London. — 2010. — Vol. 8. — No. 2 (September). — URL: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2010/misterova.html> (дата обращения: 12.12.2019).

Сведения об авторе

Иванова-Шелингер Татьяна Николаевна — кандидат филологических наук, доцент РГПУ им. А. И. Герцена.
E-mail: tatiana-szelinger@yandex.ru

РЕЦЕНЗИИ

EDN: JIACTT

Шкуратова Т. В.

**«БЫТЬ АРТИСТОМ»: КНИГА, КОТОРАЯ ЗАГЛЯДЫВАЕТ
ЗА КУЛИСЫ ДУШИ**

Shkuratova T. V.

**“TO BE AN ARTIST”: A BOOK THAT PEEKS BEHIND
THE SCENES OF THE SOUL**

В нашей культуре укоренились два мифа. Первый: артисты — бездельники, которые «играют в куклы» и купаются в лучах славы. Второй: психологи — тоже бездельники, только они еще и в чужих головах копаются за деньги. А теперь представьте человека, который разбивает оба этих стереотипа вдребезги. Оперная певица, взявшая в руки скрипку в четыре с половиной года, прошедшая путь от музыканта до клинического психолога и создавшая новое научное направление — психологию артиста. Екатерина Гаврилова знает об артистической душе если не все, то точно больше любого другого. Ее книга «Быть артистом» (Издательство «Планета музыки») — не мемуары и не учебник. Это, если хотите, анатомический атлас творческой личности, составленный тем, кто сам не раз лежал на этом операционном столе.

Я сама человек творческий, театральный, хоть и не артист. Работаю за кулисами уже много лет:

сначала просто фотографировала спектакли, потом выросла до отдела маркетинга в академическом театре драмы, сегодня преподаю в институте культуры. А еще я мама двоих детей, которые бредят сценой. И этот родительский страх — как поддержать, не сломать, не настоять на своем, когда так и хочется сказать «я же знаю, как лучше», — он, наверное, знаком многим. Я видела за эти годы немало: блеск премьер и пустые коридоры после закрытых дверей, триумфы и немые сцены отчаяния, глаза, полные слез после оглушительных оваций. У меня сложилась своя, эмпирическая карта артистической боли. Но одно дело видеть проблему, и совсем другое — понять ее природу. Книга Гавриловой стала для меня тем самым недостающим звеном.

Три акта одной жизни

Структура у книги необычная — три акта, как в театре. И это не просто красивая метафора, она работает.

Первый акт — «До сцены». Здесь про истоки. Как семья лепит будущего артиста? Где проходит грань между поддержкой и насилием под видом заботы? Почему одни дети из музыкальных школ вырастают свободными творцами, а другие — невротиками, ненавидящими инструмент? Гаврилова честно рассказывает о своем детстве, о страхе разочаровать маму, о том, как она сама, искренне любя скрипку, в какой-то момент закрыла футляр и больше никогда его не открыла. Это не ностальгия — это исследование корней, и читая, то и дело ловишь себя на мысли: «А ведь у меня было похожее».

Второй акт — «На сцене». Самый объемный, самый пронзительный. Конкуренция, зависть, предательство, синдром самозванца, зависимость от аплодисментов, выгорание, травмы. Автор вводит понятие «двух зарплат»: первую артист получает аплодисментами, вторую — на банковскую карту. И если первая перестает поступать, вторая быстро обесценивается. Гаврилова не боится говорить о нарциссическом компоненте как о несущей конструкции артистической личности. О том, что обычно стыдливо замалчивают, она легализует и объясняет. И это освобождает.

Третий акт — «После сцены». Как уйти, пока ты на пике? Как не умереть вместе с персонажем, когда занавес опускается в последний раз? Как пережить то, что психологи называют кризисом посткарьерной идентичности, а для артиста является настоящим экзистенциальным разломом? Гаврилова, сама ушедшая из театра в лучшей фор-

ме, доказывает: выход есть. И он не в бесконечных попытках вернуться, а в переосмыслении себя.

Жанр, который держит

Книга сделана как три в одном: личные истории + научный блок + практические задания. И это работает безотказно.

Личные истории затягивают. Я искренне смеялась над закулисными интригами, замирала от трагедии молодой певицы, которая не нашла слов для матери и шагнула в окно, узнавала в образах знакомых артистов в описании нервной улыбки перед выходом на сцену.

Научный блок погружает. Автор не просто рассуждает — она опирается на исследования, клиническую практику, кандидатскую диссертацию. Она объясняет физиологию страха сцены, какие гормоны участвуют в этом процессе, как отвечает тело, механизмы выгорания, природу синдрома самозванца. Начинаешь понимать не только что происходит, но и почему.

Практические задания останавливают и дают импульс. В конце каждой главы — упражнения, вопросы для рефлексии, чек-листы. Например, есть задание «Диалог с внутренним критиком»: ты сядишь и прописываешь диалог с тем голосом, который шипит «ты бездарность». Звучит просто, но работает как холодный душ — отрезвляет и возвращает себе себя.

Цитаты, которые бьют в цель

Гаврилова не романтизирует профессию, как это часто делают артисты. Она вскрывает ее жестко и честно:

«Сцена — это особенное место. Для многих она становится вто-

рым домом, местом, где рождаются смыслы, эмоции, иногда — сама жизнь. Но за ослепительным светом рампы, за аплодисментами и восторженными взглядами зрителей скрывается нечто куда более мрачное: изнуряющий труд, постоянное давление, хрупкое равновесие между вдохновением и истощением. Артисты рискуют не только репутацией, но и психикой, здоровьем, и даже иногда собственной жизнью».

Именно поэтому артисты так часто сгорают. Их инструмент — они сами. И когда ломается инструмент, ломается личность:

«Выгоревший артист часто ощущает, что больше не может входить в роль, потому что сама его личность размыта: он столько раз играл других, что забыл, кто он сам».

И отдельно — про миф о страдающем гении, который так мешает артистам просить о помощи:

«„Гений и безумие“ — не просто расхожая фраза, а устойчивый культурный нарратив, по которому боль становится условием подлинности. Страдание романтизируется, выгорание оправдывается, а просьба о поддержке воспринимается как признак слабости. В такой логике забота о себе кажется предательством по отношению к „великому делу искусства“».

Автор говорит с читателем на равных. Ее главный посыл, который звучит в каждой главе: *«Я прошла это. Ты не один. И да — ты справишься».*

Кому это нужно

Если вы пробегаете глазами и думаете «это не про меня» — остановитесь на секунду.

Студент творческого вуза, который каждое утро просыпается с мыслью «правильно ли я выбрал путь?» — вы найдете здесь ответы на вопросы, которые боитесь задать педагогам.

Родитель юного дарования — вы наконец поймете, где заканчивается поддержка и начинается давление. Знаете ли вы, как отличить «я хочу» от «мама хочет»? Автор дает конкретные чек-листы, и это знание спасло меня от множества ошибок.

Действующий артист, чувствующий, что «что-то идет не так», — вы получите названия своим состояниям. Синдром самозванца, зависть, выгорание, страх сцены — каждому посвящена глава с инструментами самопомощи.

Тот, кто завершает карьеру и с ужасом смотрит в завтрашний день, — третья часть написана специально для вас. Пошаговый ритуал прощания со сценой превращает «психологическую смерть» в новое рождение. Я читала это и плакала — от облегчения, что такие слова наконец сказаны вслух.

Психолог или коуч, работающий с творческими людьми, — вы получите методологию, которой вам не хватало. Автор обосновывает необходимость выделить психологию артиста в отдельную дисциплину, и это не просто слова — за этим стоит серьезная научная база.

Просто человек, любящий искусство, — вы получите пропуск в закулисы человеческой души. После этой книги вы уже никогда не будете смотреть спектакль так, как раньше.

Вместо заключения

«Быть артистом» — это не просто книга. Это попытка создать здоровую психологическую среду в искусстве. Разрушить табу, дать инструменты вместо пустых советов: «Держись!», объединить тех, кто ищет поддержки. И попытка, безусловно, удачная! Гаврилова первой соединила уникальную компетенцию — оперная певица и клинический психолог — и создала новое

направление. Но для меня, матери, важнее другое: эта книга дала мне язык, чтобы говорить с детьми об их пути, и надежду, что они смогут пройти его, не потеряв себя.

Теперь я знаю: настоящее искусство рождается не на грани разрушения, а в состоянии целостности. И эту целостность можно выстраивать осознанно. С опорой на знание, на опыт, на понимание. С опорой на эту книгу.

Сведения об авторе

Шкуратова Татьяна Викторовна — заместитель начальника отдела информационной политики Московского Государственного Института Культуры (МГИК). E-mail: tani.shkuratova@yandex.ru

EDN: KXTZTC

Гасанова А.

ТЕАТР СТИРАЕТ ГРАНИЦЫ: ВЕНГРИЯ И ПЕТЕРБУРГ ЗАГОВОРИЛИ НА ОДНОМ ЯЗЫКЕ

Gasanova A.

THEATRE ERASES BOUNDARIES: HUNGARY AND ST. PETERSBURG ARE SPEAKING THE SAME LANGUAGE

Венгрия — особая страна для Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии. С ней связывают десятилетия дружбы, общих проектов, гастролей. Но последний раз в Венгрию ездили почти десять лет назад. И вот в конце апреля, в рамках мероприятий Года петербургской культуры, это случилось снова. За три дня труппа сыграла в двух городах. В Кечкемете показали гала-концерт оперетты «А музы не молчали...». В Будапеште — мюзикл «Пётр I» и гала-концерт русских мюзиклов. Полные залы, теплый прием, зрители не отпускали артистов со сцены. Слово тем, кто был в эти три дня на сцене и за кулисами.



Гала-концерт русских мюзиклов — Дарья Январина и Никита Брага



Концерт «А музы не молчали...» — гастролы театра Музкомедия



После концерта «А музы не молчали...»

«Успех», — отвечает **генеральный директор Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии Юрий Шварцкопф**, когда его спрашивают, что дала театру эта поездка:

«Конечно, я чувствую гордость за результат. С каким успехом наш театр выступил с концертом в Кечкемете и показал «Петра I» в Будапеште! Это действительно были замечательные гастролы. Спектакль шел на русском языке с титрами, но зритель очень четко воспринимал все словесные акценты. Длительные овации — и после концертов, и после спектакля — дорогого стоят. Каждый день, несмотря на огромный объем работы, был волнительным. Новые площадки, новые залы, но наши ребята молодцы, я очень доволен. Венгерские коллеги были впечатлены уровнем нашего театра и труппы и мечтают о более тесных контактах с нами. Сейчас мы обсуждаем с руководителем Театра Эркеля возможные варианты постановок, которые он мог бы предложить нам. Есть над чем вместе поработать».

Как готовились к выезду и что происходило за кулисами и на сцене во время концерта «А музы не молчали...», вспоминает **режиссер и балетмейстер концерта Владимир Романовский**:

«Самым сложным в творческой подготовке было составление программы. Как за час с небольшим рассказать историю нашего театра, историю российской оперетты? Ведь венгерский зритель об этом ничего не знает. Но, к счастью, музыка понятна всем, вне зависимости от страны, языковых различий, культурных особенностей. Я находил

ся во время концерта за кулисами. Уже со второго номера аплодисменты стали очень сильными. Тогда я осознал до конца, что все хорошо, все получается отлично.

Мы подстраховались: сделали видеоролики о театре, сопровождали концерт комментариями на венгерском языке. Их читал наш солист Никита Брага.

Сцена в Кечкемете была новой. Красивый театр, но чужой — со своей акустикой. Но мы хорошо адаптировались, и концерт прошел на высоком уровне.

Особенно зрителям понравились балетные номера. Самый сильный взрыв оваций, пожалуй, вызвал дуэт из «Вольного ветра» в исполнении Романа Вокужева и Ивана Корытова».

А вот что запомнилось солистке и участнице концерта «А музы не молчали...» **Полине Щиновой**:

«Мы уезжали из Петербурга в безумный холод, а прилетели в жару. Такой странный контраст — казалось бы, чуть-чуть пролетели, а там другая природа. Мне интересно выступать перед людьми, не говорящими на русском. Это всегда вызов: поймет ли зритель то, что ты хочешь донести? Русский всегда поймет текст, в любом случае, будет сопереживать. Здесь — неизвестно. Надо правильно подать эмоцию, чтобы находящийся в зале человек понял все не через слово, а через всего тебя. Это интересно, это может быть волнительно, но, скорее, ты испытываешь азарт.

Мне кажется, наша труппа умеет сыграть на русском так, чтобы иностранцы нас поняли. Музыка и искусство объединяют. Никакие гра-



«Пётр I» — гастролы театра Музкомедия



После спектакля «Пётр I»

ницы здесь не помеха: ни язык, ни культура, ни менталитет. Думаю, они почувствовали, поняли, приняли. Во время концерта ощущалась поддержка и наших соотечественников. У многих артистов есть знакомые, друзья в Венгрии, которые приехали посмотреть выступление. Я слышала, как люди кричали: «Браво!».

На финальных поклонах произошло невероятное. Сначала все хлопали вразнобой, а потом зал перешел на единый медленный ритм.

Зрители объединились. Я стояла на сцене и по телу бежали мурашки. Это был самый яркий момент поездки. Ради таких секунд все и затевается. Вся усталость, все сложности — все исполнилось разом. Стало легко и весело.

А вообще меня поразил театр в Кечкемете — он похож на музыкальную шкатулку. Маленький, но заходишь и чувствуешь красоту вокруг, и ты в ее центре, как кружащаяся балеринка. Это очень необычно».

В Будапеште российских артистов ждал Театр Эркеля — самый большой театр венгерской столицы, рассчитанный на 1800 зрителей. Здесь прошел гала-концерт русских мюзиклов и главное событие этих гастролей — мюзикл Фрэнка Уайлдхорна «Пётр I». Как это было, рассказывает **исполнитель главной роли Иван Ожогин**:

«Это большая ответственность — выходить на новую публику, даже если она русскоговорящая. Старшее поколение в Венгрии изучало русский язык — и многие как минимум понимают.

Для такой огромной аудитории мы еще не играли «Петра I». Это было очень волнительно. Но любой спектакль для меня ответственен — что в Петербурге, что в Будапеште. Выходить на сцену Театра Эркеля было большой честью и огромным удовольствием.

Роль Петра — одна из моих любимых. Здесь я могу импровизировать, искать новые краски, новые отношения с партнерами, глубже вскрывать характеры — фантазируя о том, чем руководствовались исторические Пётр, Софья, Екатерина. Мы очень мало знаем о том, что происходило на самом деле. А это всегда дает возможность для полета фантазии — ставить себя в предлагаемые обстоятельства и быть в них. Роль Петра для меня на особом месте.

Венгерские коллеги сказали много теплых слов. Им понравился и размах спектакля, и музыка. Постановку называли интересной, масштабной, необычной. Это всегда ценный опыт обмена — когда разные культуры говорят на од-

ном языке: языке театра, музыки, танца.

Эти гастроли навсегда останутся в моем сердце. Я очень благодарен театру, Юрию Алексеевичу Шварцкопфу за то, что он организовал поездку, когда она казалась невозможной. Вывезти русский мюзикл в Европу — событие выдающееся. А в наше непростое время особенно».

В этой поездке был артист, который оказался везде: на сцене, за кулисами, на месте переводчика и в роли ведущего. **Никита Брага — солист и петербургской Мюзкомедии, и Будапештского театра Эркеля**:

«Даже когда я просто приезжаю в Петербург на пару дней, мне всегда нужно немного времени, чтобы перестроиться с одного языка на другой. Тут пришлось полноценно существовать сразу на двух языках почти десять дней подряд.

Я много переводил — и тексты, и синхронно в живом общении. Читал текст, написанный специально для концерта «А музы не молчали...» Олегом Солодом, переведенный мной на венгерский язык. Исполняя роль Меншикова в «Петре I», по просьбе директора и режиссера, некоторые реплики тоже произносил на венгерском. Но при всей нагрузке возможность представлять Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии — это огромная гордость. Это была замечательная возможность показать венгерским коллегам, друзьям и близким культуру, театр и место, где я вырос как человек и как артист. В каком-то смысле я сам смотрел на все это их глазами — и очень

гордился тем, что могу быть частью этого процесса. Было очень трогательно видеть реакцию венгерских коллег на то, что я играю на родном языке — в совершенно непривычной для них роли и атмосфере.

Самым сложным, наверное, были репетиции и сам спектакль. Так получилось, что много времени уходило на помощь другим — переводы, организационные моменты, коммуникацию. Плюс я репетировал с венгерскими детьми, учил с ними сцены и реплики на русском языке (прим. автора: в мюзикле “Пётр I” есть несколько детских ролей, на некоторые из них Никита Брага ввел юных венгерских артистов).

Зрители нас поздравляли и очень хвалили. Многие понимали, сколько труда вложили оба театра — и насколько сложным был весь этот процесс.

Гастроли — вещь, конечно, непростая. Но все прошло замечательно, был огромный успех. После наших выступлений было много сообщений и комментариев от венгерских зрителей — они хотели бы увидеть продолжение.

И я искренне верю, что эти гастроли заложили фундамент для долгих и теплых отношений между двумя театрами, которые я очень люблю».

Сведения об авторе

Гасанова Анжела — пресс-секретарь Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии. E-mail: press@muzcomedy.ru

ТВОРЧЕСКИЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ

УДК: 7.07
EDN: MSHOFE

Зинчук А. М.

«ДОМИК ДРАМАТУРГОВ»: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ ДРАМАТУРГОВ¹

Аннотация. Статья известного российского драматурга Андрея Зинчука посвящена истории и деятельности «Домика драматургов» — Независимого объединения петербургских авторов, основанного в 1995 году. Автор прослеживает путь организации от выпуска первого альманаха «Ландскрона» до реализации масштабных проектов, способствующих возрождению интереса к современной петербургской драматургии.

В статье освещаются ключевые инициативы объединения: «Современная петербургская драматургия», «Лаборатория театра кукол», «Вечера современной петербургской драматургии» и «Сказки нашего города». Подчеркивается влияние «Домика» на театральную жизнь России и зарубежья: пьесы его членов ставятся в профессиональных театрах, а разработанные методики (в т. ч. читки пьес) интегрируются в образовательный процесс театральных вузов. Автор акцентирует внимание на роли организации в сохранении традиций русской драматургии и формировании нового поколения драматургов.

Ключевые слова: «Домик драматургов», петербургская драматургия, альманах «Ландскрона», Лаборатория театра кукол, театрализованные читки, современная драматургия, драматурги Санкт-Петербурга, театр кукол, «Вечера современной петербургской драматургии», «Сказки нашего города».

Zinchuk A. M.

“PLAYWRIGHTS’ HOUSE”: PRESERVING TRADITIONS AND FORMING A NEW GENERATION OF PLAYWRIGHTS

Abstract. This article by renowned Russian playwright Andrei Zinchuk is devoted to the history and activities of the Playwrights’ House—an independent association of St. Petersburg authors founded in 1995. The author traces the organization’s development from the publication of its first almanac, “Landskrona” to the implementation of large-scale projects that contribute to the revival of interest in contemporary St. Petersburg drama.

¹ <https://theatre.spb.ru/newdrama/index.html>

The article highlights the association's key initiatives: "Contemporary St. Petersburg Drama," "Puppet Theater Laboratory," "Evenings of Contemporary St. Petersburg Drama," and "Tales of Our City." The influence of the "Domik" on theatrical life in Russia and abroad is emphasized: plays by its members are staged in professional theaters, and the methods developed (including play readings) are integrated into the educational process of theater universities. The author emphasizes the organization's role in preserving the traditions of Russian drama and shaping a new generation of playwrights.

Keywords: "Domik" ("Playwrights' House"), St. Petersburg drama, Landskrona almanac, Puppet Theater Laboratory, theatrical readings, contemporary drama, St. Petersburg playwrights, puppet theater, "Evenings of Contemporary St. Petersburg Drama," "Tales of Our City."

Независимое объединение петербургских авторов «Домик драматургов» появилось на свет в 1995 году в тяжелое для всей страны время. Но через год нам удалось выпустить первый номер альманаха «Ландскрона» — сборник драматических и прозаических произведений членов объединения. Сборник назывался «Петербургские авторы конца тысячелетия» и появился одновременно в полиграфическом и электронном виде, что в те времена было редкостью. И в первое время счетчик на сайте «Домика» фиксировал до тысячи обращений в день к материалам номера. Со временем вышли и остальные одиннадцать выпусков альманаха — по одному в год. И по пьесам, опубликованным в альманахе, был поставлен не один спектакль как в нашей стране, так и за рубежом. Следует назвать основателей этого Объединения:

Александр Образцов (председатель),

Наталия Бортко,

Олег Ернев,

Андрей Зинчук (руководитель издательской программы),

Леонид Кудряшов,

Сергей Носов,

Людмила Разумовская,

Алла Соколова,

Игорь Шприц,

Станислав Шуляк.

После публикации первого номера альманаха членами «Домика» драматургов было проведено несколько мероприятий и театрализованных чтот в театрах и учреждениях города.

Идею проведения чтот пьес (которые в настоящее время стали так популярны не только в нашей стране, но и за рубежом) впервые привез в нашу страну с театрального фестиваля в Авиньоне¹ основатель Драматургической мастерской при Санкт-Петербургском отделении СТД РФ² (тогда ВТО СССР) Игнатий Дворецкий через два года после создания им Мастерской в 1975-м году. Но в отличие от Авиньона, где чтотки были пропагандой современной французской пьесы, Дворецкий увидел в них одну из форм учебного процесса — начинающий автор мог услышать, как его текст звучит из уст профессиональных артистов.

¹ <https://festival-avignon.com/en>

² <http://newdrama.spb.ru/workshop/index.htm>

При этом необходимым условием было и чтение ремарок, например, тех, которые определяли место действия. Потому что на сцене не было декораций — как правило, это было просто свободное пространство.

Первая читка состоялась в Малом зале Дома Актера (Невский проспект, 78) по пьесе Александра Галина «Летят перелетные птицы», ставила ее Гета Яновская — в будущем главный режиссер московского ТЮЗа. В читках с удовольствием работали известные ленинградские актеры, часто все вместе что-то сочиняя, и Малый зал Дома актера всегда был полон зрителями. Правда, существует мнение, что еще до Авиньона этот метод подачи и «продажи» драматургического материала был испытан в Центре Юджина О'Нила¹ в США.

Наиболее значимыми для «Домика драматурго» и для театрального Петербурга стали следующие читки:

— В Театральной библиотеке и Театральном музее.

— На «Ясной полянке» — мини-сцене театра «Эксперимент».

— На факультете режиссуры института культуры им. Крупской (сейчас это Санкт-Петербургский государственный институт культуры).

— На Малой сцене театра-фестиваля «Балтийский дом».

— На Малой сцене Академического театра им. Ленсовета.

— В фойе Александринки.

— На фестивале современной драматургии в Химках (Москва).

Позже были организованы и мероприятия:

— Первый фестиваль Петербургской комедии в театре «Комедианты».

— Драматурги Людмила Разумовская и Александр Образцов приняли участие в Европейских культурных днях в Карлсруэ (Германия).

— 1-й канал Петербургского радио в цикле «Встречи на Итальянской» выпустил первую передачу о «Домике драматургов».

— Был организован вечер в Доме журналистов с участием ведущих актеров и режиссеров города, этот вечер положил начало фестивалю современной петербургской драматургии «Действующие лица».

— 5-й канал Петербургского телевидения в передаче «Театральная провинция» (ведущий Роман Федотов) показал первый телевизионный сюжет о «Домике драматургов».

— Пьеса Людмилы Разумовской «Домой!..» была признана лучшей зарубежной пьесой в Югославии.

— В театре «Обособняк» состоялся вечер современной Петербургской драматургии.

— Европейский телеканал «ART» показал фильм о Людмиле Разумовской.

— Драматургов Андрея Зинчука, Сергея Носова и Людмилу Разумовскую пригласили на трехдневный семинар в городской театр Лахти (Финляндия).

Прошли мероприятия Домика драматургов и в других театрах и организациях. Что свидетельствовало о начале пробуждения интереса к современной петербургской драматургии. И все чаще профессиональные театры начинали интересоваться пьесами Объединения.

¹ <https://www.theoneill.org/>

Так, в Академическом театре Комедии им. Н. П. Акимова была поставлена пьеса Игоря Шприца «Проделки Эмиля». А в городском театре Лахти драма Людмилы Разумовской «Домой!..». В БДТ комедия Сергея Носова «Дон Педро», а в Балтийском Доме — фантастическая комедия «Лиззи» Александра Образцова. Сказка «Вперед, Котенок!» Андрея Зинчука была поставлена в частной студии Йонаса Дарашкявичюса в городе Гарлява (Литва). И у других членов Объединения состоялись премьеры. А благодаря страничке «Домика драматургов» в сети Интернет вспыхнули неожиданные отношения с театром «Lark» (Нью-Йорк). И таких примеров можно привести множество.

Современная петербургская драматургия¹

В 2003 году Санкт-Петербургский театр «Под самой крышей» под руководством Владимира Фунтусова, поселившийся в Культурно-досуговом центре «Московский», подхватил начинание «Домика драматургов» и включился в работу над новым Проектом. И на сцене маленького театра были показаны несколько пьес членов «Домика драматургов», над которыми теперь работали студенты Кафедры режиссуры и актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного института культуры, а наравне с ними и несколько заслуженных и народных артистов России. И часть пьес, отобранных для этого Проекта, вошла в учебный процесс студентов.

Как это с ними уже происходило — несколько пьес, задействованных в этом Проекте, ушли в профессиональные театры. Но оказалось, что это только «разминка», и основные успехи «Домика драматургов» были еще впереди.

Лаборатория театра кукол²

В 2000 году «Домик драматургов» выпустил сборник петербургских авторов «Играем для детей!», но за несколько прошедших лет после этой публикации видимых перемен в репертуарной сфере театров не произошло: театры кукол, театры для детей, небольшие мобильные актерские группы, работающие в нашей стране для малышей и подростков, остро нуждались в новых сюжетах и героях, в современных историях или свежем подходе к традиционным темам. Конечно, временами появлялись оригинальные пьесы, но практически основным материалом для спектаклей становились инсценировки классических сказок, созданные режиссерами для конкретной постановки. Как правило, лишь сам автор сочинения был способен воплотить его в другом коллективе, то есть повторить свой же режиссерский рисунок. И далеко не всегда результат становится творчески полноценным и для театра, и для зрителя.

Пассивное ожидание всплеска драматургии для детей было малопродуктивно, и поэтому факультет театра кукол Санкт-Петербургской государственной Академии теа-

¹ http://newdrama.spb.ru/modern/index_2.htm

² <http://newdrama.spb.ru/puppet/lab/index.htm>

трально искусства¹ (далее СПб-ГАТИ), Независимое объединение петербургских авторов «Домик драматургов», Драматургическая мастерская при Санкт-Петербургском отделении СТД (РФ)² и Российский Институт истории искусств (Зубовский)³ организовали Лабораторию театра кукол. Она появилась в 2004 году, а в 2025 году отметила свой 20-летний юбилей.

Но вообще-то все это началось с того, что Алла Зорина, Генеральный секретарь Российского центра Международной Ассоциации любителей театров (АИТА)⁴, зная, что при Санкт-Петербургом отделении СТД издается драматургический альманах «Ландскрона», предложила попробовать издать небольшой сборник «ёлочных» представлений для любителей театров. По ее мнению, это было очень актуально. На вопрос: «Где же их взять?» подсказала: «У вас же есть знакомые кукольники в Театральной Академии — сходите к ним». Но на факультете театра кукол выяснилось, что нечто подобное кукольники давно и безуспешно ищут и сами — этот материал всегда был в дефиците. Поэтому и возникла идея: используя опыт «Домика драматургов» и Драматургической мастерской при Санкт-Петербургском отделении СТД, организовать на факультете несколько театрализованных чток с тем, чтобы привлечь к ним внимание пишущих для детей авторов из числа профессионалов и студентов. Так и родилась Лаборатория.

В одном из ее сборников о ней было сказано так:

«Давно и хорошо известно, что мир держится на трех огромных китах, которые, в свою очередь, покоятся на гигантской черепахе. Это очень устойчивая и проверенная временем конструкция. Поэтому в январе 2004 года нашу Лабораторию мы организовали по подсказанному самой жизнью принципу: в основу ее, на место гигантской черепахи, положили общий театральный процесс (поскольку он так же вечен, необъятен и нетороплив), а на роли китов назначили три важнейшие его составляющие: драматургию, режиссуру и педагогику. (Впрочем, этот ряд можно выстроить и так: в качестве китов мы предложили выступить трем солидным городским организациям, непосредственно с театральным процессом связанным — Санкт-Петербургской Государственной Академии театрального искусства, Санкт-Петербургскому отделению СТД России и Российскому институту истории искусств, а роль черепахи можно отвести театральной жизни Петербурга). Инициировали процесс петербургские драматурги из «Домика», а для практической работы было выбрано заочное отделение факультета театра кукол Театральной Академии — актерские и режиссерские его курсы, состоящие из профессиональных актеров. Был принят во внимание и «географический» принцип: на заочных курсах учатся люди из разных городов Рос-

¹ <https://www.rgisi.ru/>

² <https://spbstdrf.ru/>

³ <https://artcenter.ru/>

⁴ <https://www.aitaiata.net/>

сии и бывших республик Советского Союза, что дало возможность расширить поле творческих контактов. И работа началась!»

Поначалу Лаборатория была задумана как совместная работа драматургов и режиссеров, практическое ознакомление с новыми пьесами — своего рода «испытательный стенд» будущего спектакля, что, по мнению организаторов, должно было способствовать выработке современного театрального языка. Постепенно на занятиях, кроме драматургов и прозаиков, режиссеров и актеров, стали появляться художники, заведующие литературной частью театров, композиторы, театральные критики, специалисты по новым компьютерным технологиям, фольклористы и просто неравнодушные зрители и заинтересованные лица. Продолжительность Лаборатории была определена в срок до трех дней, чтобы не срывать ход учебной сессии заочников. На пьесу отводилось не более двух репетиций: первая — знакомство с текстом, вторая — читка по ролям и поиск сценического воплощения. Это оказалось хорошим тренингом элементов актерской психотехники: внимания, общения, воображения, чувства правды и веры и т. д. После читок планировались дискуссии. Но проходить они должны были не в пространстве умозрительных рассуждений, а на примере только что проведенного сценического эксперимента: ведь драматурги подвергали свое детище испытанием сценой и должны были увидеть, что именно стоит изменить или убрать в пьесе, а режиссеры получали возможность подметить постановочные возмож-

ности, которые могли ускользнуть от их внимания при обычном чтении. Несколько пьес, «разыгранных» на Лаборатории, вскоре получили предложения от режиссеров для реализации в театрах.

Все это позволяло посмотреть на литературный материал с позиций самых заинтересованных в нем лиц: драматурга, актера, режиссера и художника. Поэтому довольно быстро расширился состав участников эксперимента: подтянулись театральные педагоги и директора «периферийных» театров и расширилась география их проживания: Иркутск, Кемерово, Красноярск, Новокузнецк, Мурманск, Харьков, Ижевск, другие российские города; разрослась программа — к работе с пьесами добавлялось все больше новых мероприятий. Так, встречи с композиторами Сергеем Баневичем, Сергеем Сушко и Георгием Портновым дали возможность узнать о роли музыки в спектакле. Мелькнули на Лаборатории и легендарный петербургский журнал «Костер» в лице своего главного редактора Николая Харлампиева и главный юрист петербургского отделения РАО Наталья Лохова. И «засветились» многие-многие другие интересные лица Петербурга и его области. А на состоявшихся занятиях по актерскому мастерству студенты познакомились с педагогическим методом Н. В. Демидова, соратника К. С. Станиславского. Конечно, два-три занятия не могли принести заметных результатов, но информацию к размышлению дали. А тех, кто решил попробовать себя в роли драматурга, собрал курс «Практической драматургии», ко-

торый с первых дней Лаборатории начали вести ведущий специалист Санкт-Петербургского отделения СТД РФ (ВТО) театровед Галина Клих и драматург Андрей Зинчук. Кроме них руководителями Лаборатории стали:

Декан факультета театра кукол профессор Николай Петрович Наумов.

Известный фольклорист Анна Фёдоровна Некрылова.

Директор Российского института истории искусств (Зубовского) Татьяна Клявина.

И педагоги: Тамара и Александр Стависские — будущие доценты кафедры режиссуры и актерского мастерства факультета.

И изначально задуманная драматургической, Лаборатория к настоящему времени превратилась в многоплановую, расширившую формы профессионального образования заочников. Участвуя в эксперименте, студенты получают то, что не всегда удастся заложить в учебные планы и программы. Кроме этого, им предоставляется возможность проверить свои учебные работы не на студенческой, а на полноценной зрительской аудитории. Все эти занятия уже стали составной частью учебного процесса. И есть идея попробовать провести методический эксперимент: в дипломный показ актерского курса заочного отделения в качестве дополнительной учебно-экзаменационной работы ввести читку пьесы с листа — это поможет выпускникам факультета в будущем быстрее разбираться в драматургическом материале, предпочесть форму и жанр

спектакля и укрепит актера в готовности к неожиданностям на сцене.

Подзаголовком к одному из четырех сборников Лаборатории театра кукол мы взяли название пьесы Киры Черкасской и Андрея Князькова «Тайна мерцающих огоньков»:

«Огоньки идей, юмора, любви, самоотдачи, неожиданных сценических находок, вспыхивающих отношений и прочего неожиданного и волшебного носятся в воздухе факультета в дни проведения Лаборатории (да и в другие дни, пожалуй, тоже не гаснут)».

А в 2014 году увидел свет программный сборник Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства «Сочиняем пьесу», посвященный драматургии театра кукол, которая «всегда оставляет желать лучшего». Первый раздел сборника обобщил семилетний опыт работы семинара «Практическая драматургия», раскрыл основы методики обучения основам драматургии студентов режиссерских и актерских курсов. Завершил этот раздел взгляд современных драматургов на творческий процесс. Вторая часть сборника — практические работы студентов, начинающих драматургов: новые пьесы для театра кукол, рассказы, драматургические эскизы и этюды. Сборник был оформлен художниками — студентами и выпускниками факультета театра кукол СПбГАТИ.

Сборники Лаборатории в той или иной степени вобрали в себя находки современной театральной практики, отражают поиски режиссуры, особенности актерского существования, отношения актера и персонажа, актера и куклы. Сказка, фанта-

зия, стихия игры рождает чувство необходимого активного со-творчества будущих создателей спектакля с драматургом. А вместе с этим и надежду на открытие ребенку образа многомерного, дышащего, пульсирующего мира.

Нужно ли говорить о том, что, как это не раз уже случалось с ними — многие пьесы из Лаборатории ушли в профессиональные театры. И мы уверены, что современная российская драматургия в состоянии противопоставить отработанным штампам массовой культуры (как отечественной, так и импортной) свою традиционную интеллектуальную составляющую, опирающуюся на великую русскую литературу: как по содержанию (сюжету), так и по форме (организации этого сюжета), и по созданию новых интересных героев. Мы можем конкурировать с многочисленными «хорошо оплаченными» мультимедиа источниками, сутки напролет изливающими на потребителя потоки аудио- и видеотрухи, за счет самих историй — литературной основы будущего спектакля. Лаборатория иницирует их написание, соберет и «обкатает» в стенах Российского государственного института сценических искусств (бывшей Театральной академии).

В том, что идея эта не пуста, убеждает тот факт, что один из первых сборников альманаха «Ландскрона» (а именно «Пьесы для небогатых театров») до сих пор пользуется неизменной популярностью в сети Интернет — что видно по счетчику на странице «Домика драматургов».

Вечера современной петербургской драматургии¹

Эти «Вечера» появились в 2012 году как продолжение работы уже ставшего к этому времени легендарным «Домика драматургов» и как совместный проект Центральной городской публичной библиотеки им. В. В. Маяковского², и Драматургической мастерской при Санкт-Петербургском отделении СТД РФ (ВТО).

Поначалу Проект «поселился» в «Маяковке» стараниями Ольги Косогой — в то время бывшей заведующей отделом культурных программ библиотеки. Руководителями Проекта стали народный артист России Олег Леваков — актер и режиссер Академического театра им. Ленсовета — и драматург Андрей Зинчук.

В этих «Вечерах» мы применили уже хорошо отработанные «приемы» Лаборатории театра кукол: тщательно отбирали пьесы (это было очень важно, потому что читки проводились, как правило, на пустой сцене), подбирали и приглашали актеров — в основном из труппы Академического театра им. Ленсовета, но иногда и из других городских театров. Чаще всего в «Вечерах» участвовали «простые» актеры, но иногда мы занимали заслуженных даже и народных артистов России. Когда это было необходимо, подбирали музыку и элементы костюмов. Все уже наработанные нами методики и приемы перечислять нет смысла — они подробно описаны в главе о Лаборатории театра кукол.

¹ http://newdrama.spb.ru/modern_2/index.htm

² <https://pl.spb.ru/>

В Белом зале библиотеки практически всегда при аншлаге мы показывали наши работы в основном для взрослой аудитории. Иногда читки «устраивались» в читальных залах и на абонементе. А однажды при небывалом скоплении зрителей и во дворе библиотеки. Причем принесенных стульев не хватило, и часть зрителей сидела прямо на поребрике.

Как это бывало с ними до этого уже не раз — многие пьесы, разграниченные в наших «Вечерах», ушли в профессиональные театры — сработал принцип «подкидной доски» и их заметили по нашим показам, по фотоотчетам на странице Проекта. Режиссером всех «Вечеров» стал народный артист РФ Олег Леваков, который иногда выступал и в качестве актера. Несколько раз, когда Леваков уезжал на постановки, его подменял режиссер Максим Мельман.

Всего было показано зрителям и заинтересованным лицам около сорока пьес современных петербургских авторов. Подготовили мы и провели и два необычных и, видимо, первых в мировой театральной практике шоу: «Шоу драматургов» и «Шоу молодых драматургов». А к нашим «Вечерам» подключились театры Комсомольска-на-Амуре, театр «Спичка» из Белгорода, Драматический театр из Астрахани и несколько других театров — они взяли для своих театрализованных читок наши пьесы. Включилась в Проект и библиотека им. А. А. Блока, к этому времени ставшая филиалом «Маяковки». Но после ухода из библиотеки Ольги Косо-

гор «Вечерам» пришлось переехать в Дом актера. И там, и в Карельской гостиной, и в Большом зале мы продолжили представления своих работ.

Сказки нашего города

Этот Проект возник по инициативе заведующей Детской библиотекой истории и культуры Петербурга¹ (филиал № 2 Центральной городской детской библиотеки им. А. С. Пушкина) Миры Васюковой. Она познакомилась с факультетом театра кукол СПбГАТИ на одной из презентаций. И в этой уникальной и одной из самых красивых в городе детских библиотек в рамках нового Проекта мы провели пять мероприятий. В их основу, конечно, была положена современная литература для детей, а актерами и режиссерами выступили студенты Театральной академии (позже сменившей свое название на РГИСИ).

Проект поддержал своими ресурсами и «Домик драматургов».

В библиотеке предполагалось использовать сказки, которые написаны о нашем городе или сказки, рожденные непосредственно в нем, потому что именно они-то и есть живая, тайная, волшебная и бессмертная душа Петербурга, прикоснувшись к которой хотя бы раз, можно понять почему и чем так по-настоящему красив и необычен наш город и чем он отличается от тысяч других городов.

Задуманное нами было добровольным и бесплатным, Проект мы снова решили проводить на общественных началах: маленьким зри-

¹ <https://www.pushkinlib.spb.ru/>

телям (а это школьники 3-4 класса) мы задумали показывать не спектакли, а «игры в спектакли» — свободные репетиции, которые должны проводить студенты факультет театра кукол Санкт-Петербургской Государственной Академии театрального искусства. В работе предполагалось использовать готовых кукол (студенты могут подобрать их из фонда факультета) или некие предметы, или какую-то фактуру: ткань, бумагу, дерево и т. д. — так, как у них это «придумается». И это и будет творческим заданием студентам. Но перед выходом на маленьких зрителей педагог, конечно, просмотрит их работу.

В ноябре 2013 года в день открытия Проекта и в рамках Недели детской книги студентами факультета очень красочно была представлена пьеса народного артиста России Андрея Толубеева «Сказка Ангела».

В апреле 2015 года состоялось театральное представление прозаической сказки Андрея Зинчука «Слоны на асфальте» — «Слоны» неожиданно оказались полноценным спектаклем с декорациями и костюмами и полноценным музыкальным оформлением. Режиссером спектакля стала Наталия Хохлова — выпускница Николая Петровича Наумова.

В мае 2016 года в Белом зале библиотеки был показан еще один полноценный спектакль «Пока горит лампа». Автор пьесы и режиссер — студент факультета театра кукол Роман Пугач.

В апреле 2017-го года состоялось представление новой книжки Андрея Зинчука «ГрибАбушка, или Немножко колдовства», которая

вышла в издательстве Союза писателей Санкт-Петербурга и была разыграна по ролям студентами факультета. Книжки с замечательными иллюстрациями петербургской художницы Ольги Маркиной, подготовленная издательством детской литературы «ДЕТГИЗ». Книжка, словно подгадав, и вышла в серии «Сказочный город».

А зимой 2026 года пока еще не в библиотеке, а на факультете театра кукол (ниже будет понятно почему) мы осуществили давно задуманную нами работу: в рамках XXVI Лаборатории театра кукол показали мультимедийный «почти спектакль» под названием «Как рождаются сказки» по материалам Большой книги сказок Петербурга. Эта книга хранится в Детской библиотеке истории и культуры Петербурга на улице Марата, 78 и состоит из стихов, рассказов и рисунков детей — учеников младших классов петербургских школ. И в анонсе этого мероприятия на странице Лаборатории мы предупредили зрителей:

«Сегодня перед нами стоит очень сложная задача: до этого времени мы представляли работы (пьесы, рассказы, сценки), в которых можно было разглядеть «классическую» драматургическую схему: экспозицию, завязку, перипетии узнавания и так далее... — по Аристотелю. А на этот раз в программе Лаборатории мы представим мультимедийный спектакль по сценарию, написанному по работам детей, которые были собраны библиотекарями в Большой книге сказок Петербурга».

Сценарий на сцене учебной аудитории представили студенты курса

профессиональной переподготовки «Режиссер театра кукол» под руководством профессора, заслуженного работника культуры РФ Н. П. Наумова. И это было замечательное представление — наверное, одно из наших лучших! Его видеозапись нам представили технические службы института на Моховой — в Детской библиотеке на улице Марата осуществить такое было бы невозможно. Но теперь мы хотим показать запись этого представления в библиотеке. А на этот показ пригласить тех ребят, которые оставили свой след — свои сказки, рассказы и рисунки — в Большой книге сказок Петербурга. Большинству этих «ребята» сейчас уже, наверное, под тридцать. Но хочется думать, что книга Сказок, как и Детская библиотека, как и сам Петербург оставили неизгладимый след в их судьбе: сценарий представления и сам «почти спектакль» построен так, что зрителям становится ясно: сначала сказочный город прорастает через детей в их рисунках, стихах и сказках, а потом эти дети, повзрослев, начинают отстраивать и украшать этот замечательный город, беречь его, становясь инженерами, учителями,

художниками, простыми, но очень квалифицированными рабочими, а может быть, даже писателями или композиторами, или овладев любыми другими профессиями — пусть и не самыми яркими и престижными, но такими нужными этому городу и всем нам — его жителям. Именно так и рождаются сказки!

«А как же «Домик драматургов», почти скрывшийся за представленными в статье несколькими Проектами?» — может спросить дотошный читатель. А «Домик», как грибок в сказке «Грибок-Теремок¹», собрал всех под своей крышей и... вырос! Вот как об этом сказано в мультфильме 1958 года, снятого по сценарию Владимира Сутеева: «Эх, вы! А гриб-то вырос»! И можно немного перефразировать слова песенки из этого замечательного мультлика:

Льется дождь, грохочет гром —
Хорошо нам быть вдвоем!
И втроем, и вчетвером!
Впятером и вшестером!
Хоть и тесен этот дом —
Мы не мокнем под дождем!

Заходите к нам и вы под крышу
нашего Домика!

Сведения об авторе

Зинчук Андрей Михайлович — известный драматург и прозаик, член Союза писателей Санкт-Петербурга и Союза театральных деятелей РФ (ВТО). Выпускник Сценарного отделения Сценарно-киноведческого факультета ВГИКа. Один из основателей Лаборатории театра кукол на факультете театра кукол Российского государственного института сценических искусств и руководитель нескольких театральных проектов. E-mail: zinchuk@mail.ru

¹ Википедия <https://ru.wikipedia.org/wiki/Грибок-теремок> Советский рисованный мультипликационный фильм 1958 года по сказке Владимира Сутеева «Под грибом».

КУЛЬТУРНЫЕ ХРОНИКИ

EDN: VLAFAQN

Петерсон А.В.

ИЗДАТЕЛЬСТВУ «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ» — 20 ЛЕТ!

Peterson A.V.

“PLANET OF MUSIC” PUBLISHING HOUSE IS 20 YEARS OLD!

В 2026 году издательство «Планета Музыки» отмечает свое 20-летие. За эти годы оно стало одним из крупнейших российских издательств, специализирующихся на литературе об искусстве и культуре. Юбилей — хороший повод оглянуться назад и вспомнить, с чего все начиналось: как случайные встречи, творческие идеи и почти фантастические совпадения положили начало большому издательскому пути.

История издательства «Планета Музыки» началась почти фантастически — с письма известного писателя-фантаста Сергей Лукьяненко. В конце 2004 года он обратился к директору и музыкальному руководителю группы «Зимовье Зверей» Александру Петерсону с приглашением принять участие в конвенте фантастики «РосКон».

Уже в феврале 2005 года коллектив стал почетным гостем «РосКона-2005», где Александр Петерсон познакомился с Александром Сидоровичем — организатором леген-

дарного конвента «Интерпресскон», проходившего в Ленинградской области. Эта встреча стала важным звеном в цепи событий, определивших будущее издательства.

В мае того же года «Зимовье Зверей» выступило на «Интерпрессконе-2005». Именно там состоялось знакомство Александра Петерсона с Анатолием Кнопом, президентом издательского дома «Лань», предложившим создать самоучитель игры на гитаре на основе песен группы.

Так в 2006 году в издательстве «Лань» вышел «Самоучитель игры на шестиструнной гитаре» Александра Петерсона. Проект оказался настолько успешным, что вскоре возникла идея создать новое специализированное издательство, посвященное музыкальной и художественной литературе. 14 декабря 2006 года «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ» было официально зарегистрировано.

За два десятилетия «Планета Музыки» прошла путь от смелой творческой инициативы до круп-

нейшего российского издательства, специализирующегося на литературе об искусстве и культуре. Сегодня издательство выпускает ноты, монографии, учебники и учебные пособия, художественную и научно-популярную литературу, пьесы и сценарии, мемуары, биографии, а также переводы фундаментальных трудов исследователей прошлых столетий.

Среди авторов «Планеты Музыки» — выдающиеся деятели науки и искусства, музыковеды, театральные и музыкальные критики,

народные и заслуженные артисты, композиторы и педагоги. Издаются книги и ноты таких мастеров как: Сергей Лейферкус, Галина Горчакова, Микаэл Таривердиев, Андрей Петров, Георгий Свиридов, Юрий Холопов, Валентина Холопова, Ким Брейтбург, Павел Любимцев и многих других.

Спустя двадцать лет история «Планеты Музыки» продолжает развиваться. И, как в самом ее начале, в этой истории по-прежнему есть место творчеству, смелым идеям и настоящей фантастике.

Сведения об авторе

Петерсон Александр Вальтерович — главный редактор издательства «Планета музыки», гитарист, аранжировщик.
E-mail: apeterson@mail.ru

ЖУРНАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ. НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

№ 2 (10), 2026

THE JOURNAL OF FINE ARTS. SCHOLARSHIP AND EDUCATION

№ 2 (10), 2026

12+

Ответственный редактор — *Е. А. Сергеева*

Верстальщик — *Д. Бекхэм*

Корректор — *Е. Подлубная*

Порядок предоставления рукописей и требования к материалам опубликованы
на официальном сайте



Тел. 8 (812) 329-36-67

E-mail: 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; 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 15.06.26. Печать офсетная/цифровая.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 70 x 100 ¹/₁₆.
Усл. п. л. 13,98. Тираж 50 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
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