

Марина Раку

**«АКТУАЛИЗАЦИЯ» ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ
КАК СПОСОБ ЕЕ «АПРОПРИАЦИИ»
В СОВЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ**

В статье идет речь о характерном для раннесоветской культуры явлении как одном из проявлений общей тенденции художественных процессов этого периода, объективно отражающем основополагающие принципы мышления ранней советской истории: переломном периоде построения новой культуры, нацеленной на редукцию и активное «омасовление» классического наследия. Подчеркивается наличие аналогий с сегодняшним днем отечественного музыкального театра, позволяющее предполагать более фундаментальную общность двух исторических эпох.

Ключевые слова: В. Э. Мейерхольд, Р. Фюльп-Миллер, Фр. Обер, В. Керженцев (П. М. Лебедев), Л. Л. Сабанеев, Л. Н. Лебединский, С. Ю. Левик, Дж. Мейербер.

Марина Раку

«АКТУАЛІЗАЦІЯ» ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ ЯК ЗАСІБ ЇЇ «АПРОПРИАЦІЇ» У РАДЯНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ. У статті йдеться про характерний для ранньорадянської культури феномен як один з проявів загальної тенденції художніх процесів цього періоду, що об'єктивно відображає основоположні принципи мислення ранньої радянської історії: переламного періоду побудування нової культури, націленої на редукцію та активне «омасовлення» класичної спадщини. Підкреслюється наявність аналогій зі сьогоденням вітчизняного музичного театру, що дозволяє припустити більш фундаментальну спільність двох історичних діб.

Ключові слова: В. Е. Мейєрхольд, Р. Фюльоп-Міллер, Фр. Обер, В. Керженцев (П. М. Лебеєв), Л. Л. Сабанєєв, Л. М. Лебединський, С. Ю. Левік, Дж. Мейєрбер.

Marina Raku

«ACTUALIZATION» OF OPERA CLASSIC AS A WAY OF ITS «APPROPRIATION» IN SOVIET MUSICAL THEATRE. The article deals with the phenomenon typical for early Soviet culture which illustrates the common trend in artistic processes of the period that objectively reflects basic thinking

principals of early Russian history: critical period of building a new culture, aimed at reduction and active «popularization» of classical heritage. The author underlines analogies with the present situation in Russian musical theatre that allow to presume a more fundamental community of the two historical epochs.

Key words: *W. E. Meyerhold, R. Fülöp-Miller, Fr. Aubert, W. Kerzhentsev, L. L. Sabaneyev, L. N. Lebedinsky, G. Meyerbeer.*

Музыкально-критическая полемика, которая велась на протяжении нескольких последних десятилетий вокруг проблемы «осовременивания» классического оперного репертуара, обладает остротой новизны только для человека, неискушенного в истории музыкального театра. Советская культура 1920-х годов – первой половины 1930-х годов предьявляет ярчайший пример господства подобной тенденции, вполне сопоставимого с процессами сегодняшнего дня. В центре раннесоветской культуры стояла задача широкомасштабной редукции классического наследия [8-17; 20]. В музыкальном театре ее решение первоначально опиралось на возможность прямого соотнесения сюжета оперы с событиями современности. Так к первой годовщине октябрьского переворота в Мариинском театре была поставлена «Фенелла, или Немая из Португи» Обера на сюжет о восстании неаполитанских рыбаков. Историю этой постановки в наши дни прокомментировал И. Гликман:

Руководство бывшего Мариинского театра, которое именовалось СГО (Совет государственной оперы), решило приурочить постановку «Фенеллы» к первой годовщине Октября, полагая, что спектакль будет созвучен духу революционной эпохи. <...> СГО остановил свой выбор на Мейерхольде в качестве постановщика «Фенеллы» не только потому, что его режиссёрский авторитет оставался непререкаемым... Помимо чисто художественных соображений, СГО, вероятно, руководствовался идейными мотивами, считая, что «Фенелла» должна быть близка Мейерхольду – активному деятелю революционных театров Петербурга. Миссия, возложенная на режиссёра, приобретала особую ответственность вследствие того, что новый спектакль должен был затмить и художественно отменить «Фенеллу», поставленную в Мариинском театре режиссёром Н. Н. Боголюбовым совсем недавно, в январе 1917 года, и снятую по распоряжению министра внутренних дел. Этим спектаклем дирижировал Альберт Коутс,

он был оформлен талантливым художником П. Б. Ламбиным, в нём участвовали И. В. Ершов и известная балерина М. Ф. Кшесинская (так как заглавная героиня оперы – немая, ее роль, согласно замыслу Обера, исполняла балерина. – М. Р.). Боголюбов добился здесь впечатляющих художественных результатов. Тем не менее, СГО отказался от этой постановки, поручив Мейерхольду создать новую, более совершенную и яркую. Но, судя по существующим очень скудным сведениям, Всеволод Эмильевич без всякого энтузиазма принялся за романтическую «Фенеллу». Она ему представлялась старомодной <...>. На заседании СГО он говорил: «Ершов ведёт свою партию в старомодном романтическом стиле, так подходящем к музыке “Фенеллы”». В этом единстве им ощущалась какая-то гармония: Ершов старомодно играет в старомодной опере. Но по большому счёту Мейерхольда не устраивала такая «гармония». Ему до сих пор не приходилось соприкасаться со старомодным музыкально-драматургическим материалом. К нему надо было найти режиссёрский ключ, обрести постановочную идею [4, с. 271].

Опыт с постановкой «революционной» «Фенеллы» потерпел поражение из-за «старомодности» сочинения – не только наивного либретто, которое вряд ли поддаётся актуализации, но и самого стиля музыки. В конце 1910-х – начале 1920-х годов советский театр всё активнее обходил эту проблему, «уравновешивая» излишний традиционализм музыки «революционной» стилистикой постановок. Наблюдательный свидетель этих дней венгерский журналист Рене Фюлёп-Миллер свидетельствует о заметном расхождении между сценическим и музыкальным стилями большинства театральных постановок того времени. Лидером этой тенденции он считал как раз Мейерхольда и признавал за ней политический смысл. В качестве первой попытки ввести в государственную оперу революционизирующие принципы Мейерхольда Фюлёп-Миллер назвал «Кармен» и «Лоэнгрин»,

<...> где музыка рассматривалась только как фундамент, на котором должен быть построен «общий эффект» [19, с. 116].

Описания журналиста со всей отчётливостью вызывают ассоциации с современной нам музыкально-театральной эстетикой и проблематичным

вопросом о соотношении в ней музыки и драмы. Генезис современной актуализации оперного представления лежит, однако, в тех исторических пластах, родством с которыми вряд ли хотело бы гордиться современное искусство. Фюлэп-Миллер со всей определенностью характеризует Мейерхольда как

<....> государственного художника, чье искусство принадлежит к важнейшим сподручным средствам коммунистической пропаганды и рассматривается самыми влиятельными кругами Советской России как значительнейший фактор власти[19, с. 118].

Действительно, с помощью новой театральной эстетики власть пыталась «овладеть» классическим репертуаром, придать ему нужное идеологическое направление. Этот подход претендовал на то, чтобы стать эстетическим мейнстримом, и начало свое брал в первых пореволюционных годах. Журнал «Вестник театра» в первом же номере в качестве «установочной» статьи опубликовал статью члена коллегии наркомата РСФСР, одновременно заместителя редактора «Известий ВЦИК» и одного из лидеров Пролеткульта В. Керженцева «Можно ли “искажать” пьесы постановкой?». Обосновывая историческими примерами справедливость любой работы по приспособлению пьесы к современным потребностям эпохи, автор, в частности, писал:

Да, идея автора исказится. Но что же из этого? Никто не станет выдавать переделанных пьес за подлинных. На афишах будет стоять «по Верхарну» или «по Шекспиру». Зато наш скудный репертуар обогатится рядом сценичных пьес, полных драматизма, близким нам по построению и темам[5, с. 4].

О том, что подобный метод публикой воспринимался как насильственный, видно по реакции рабочей аудитории, которой и были адресованы «революционные» оперные постановки. Главной трибуной этой аудитории стал новый журнал «Рабочий и театр», который взял на себя функцию «обратной связи» между «производителем» искусства и его «потребителем»:

Нельзя не заметить, что сплошь и рядом рабкоры и профессионалы резко расходились в оценках, и это не раз сбывало с толку не только

мало подготовленных, но и более или менее привычных к театру зрителей. Случалось, что профессионалы и рабкоры одинаково крайне отрицательно относились к одним и тем же явлениям. Но профессионалы ругали театры за недостаток внимания к новинкам и новаторству в постановках, рабкоры же за «левизну».

Так, например, режиссёры, исходя из желания «не растворять» актёра в больших живописных полотнах и учитывая экономические факторы трудного времени, видели выход в станках и конструкциях. <...> Но новому зрителю, выдаваемому все виды конструкций на своих клубных площадках, хотелось в театре масштабных, красочных зрелищ. И вот рабкоры доказывали, что «Фальстаф» в конструкциях близок к издевательству над Шекспиром и поэтому зал наполовину пуст, а наличная половина зрителей не понимает того, что происходит. Постановщик же утверждал, что спектакль в старом стиле был бы скучнее, и публики было ещё меньше [7, с. 157-159]¹.

Проявление диктата режиссуры в музыкальном театре по времени совпадает с началом революционной эпохи. Во многом этот процесс подгонялся музыкальной критикой. Л. Сабанеев, как и другие борцы с «академизмом», обвинял оперный театр первых лет революции в саботаже:

<...> он хотел сохранить в чистоте свои старые традиции и не пускать революцию в свои двери. Правда, иногда приходилось делать уступки, но они протекали в карикатурной форме, как, например, опыты антирелигиозной агитации в постановке «Золотого петушка» и «Фауста». Надо достигнуть чрезвычайно странной степени политической сознательности, чтобы поручить Мефистофелю антирелигиозную пропаганду [18, с. 66].

Но рапмовской критике и такого рода актуализация казалась недостаточной. Л. Лебединский в статье, посвящённой проблемам комической оперы, отзываясь на ту же постановку «Золотого петушка», чтобы

¹ Речь идет о спектакле МАЛЕГОТа «Фальстаф» 1925 года (дирижер – С. Самосуд, «автор композиции» -- режиссер В. Раппапорт, художник – Н. Акимов).

привести негативный пример «отставания» оперного театра от нужд современности:

Непонимание режиссурой своих задач принимает какой-то массовый характер. Возьмём «Золотой петушок» в Большом театре. Вместо того, чтобы дать реалистическую сатиру, Лосский (режиссер Владимир Лосский. – М. Р.) запутал её различными вывихами, дав кукольную комедию. Так, например, почему звездочёт не был изображён попом? Ведь в его лице представлено могущество религии, которая часто в столкновении с царизмом выходит победительницей [6, с. 19].

Эстетическая тенденция развития театра и идеологическая тенденция эпохи шли здесь навстречу друг другу, и на первой слишком отчётливо виднелся отпечаток второй:

Со второй половины десятых годов нашего века режиссёры и художники стали исподволь захватывать руководство оперными спектаклями. Ещё не было титула «главный режиссёр», но идеи об освежении, омоложении, осовременивании оперного спектакля, об изгнании с оперной сцены вампуки, рутинности, косности владели умами. За постановку опер стали браться не только музыкально неподготовленные режиссёры, но и буквально антимузыкальные по своей природе. <...> В основе всех режиссёрских концепций в опере лежали, по существу, два принципа. Первый – любое классическое оперное либретто должно быть переработано в сторону приближения к литературному первоисточнику или подвергнуто социологизации. Для этого все средства хороши: изменение текста, перемонтировка музыки, введение новых персонажей, разбивка одной картины на несколько, одной роли на две или на три, отказ от созданных автором партий травести и передача их мужчинам и т. д. и т. п. Вторым «принципом» было предпочтение хорошему пению игровых моментов. Всё меньше и реже думали о качестве голоса, о его постановке, о бельканто, почти не упоминали вокального образа: всё было сосредоточено на драматической игре. Прежде всего говорилось о том, что «типаж подходящий», «хорошо произносит слова», «хорошо держится на сцене» и т. д. <...> Социологизация спектаклей стала входить в плоть и кровь театров. При актеатрах

около середины 20-х годов была создана специальная студия со странным названием «Мамонт» (Мастерская монументального искусства – М. Р.). Первой её задачей было усовершенствование произносимых со сцены текстов [7, с. 326-327, 341-342].

Переделка либретто с самого начала 1920-х оказывается главным способом адаптации классического оперного наследия. Кульминацией той «эпидемии», которая имела неоднократные рецидивы на протяжении 1920 – 1930-х годов, представляется 1924 год, когда было объявлено сразу о нескольких готовящихся премьерах: «Король забавляется» («Риголетто»), «В борьбе за коммуну» («Тоска»), «Жизнь за народ», «Серп и молот», «За власть народа» (все три – по «Жизни за царя»). Первый номер журнала «Музыкальная новь» за 1924 год открывается этой же темой соответствия опер классического репертуара запросам нового зрителя:

В опере всё то же, что и 100 лет назад. «Вечное, святое» продолжает улаживать наш слух без малейших изменений, как будто театр по-прежнему служит для купцов и бар, а революции и не было. Несколько новых постановок старых опер («Севильский цирюльник», «Золотой петушок») подчёркивают лишь внешние изменения (декорации, костюмы), трактовка же содержания – остаётся старой, убогой, не выявляющей основных характернейших ценных сторон этих опер. Такой подход, ставящий во главу угла форму и совершенно игнорирующий содержание, свойственен старому художнику дореволюционной эпохи и чужд современности; в самом деле, новый потребитель требует лишь то, в чём есть содержание, близкая ему художественная правда, способная увлечь и расширить его кругозор. Вот основная причина тому, что опера чужда рабоче-крестьянскому слушателю и не может обогащать его музыкальной культурой, сконцентрированной в её формах, её «высокие» традиции, мертвеющие, окостенелые формы предпочитают скорее ломаться, нежели приспособляться к новым требованиям[2, с. 1].

В передовице органа пролетарских музыкантов ситуация с оперными театрами разъяснена без обиняков. Речь, как видим, идет не об убыточности новых или ранее созданных постановок. Не говорится здесь

и о несоответствии музыки запросам современного слушателя. С несколько наивным прямотушием авторы статьи указывают на истинную и главную причину неприятия оперы: это то, что они называют «содержанием», то есть текст и сюжет – те компоненты музыкально-драматического произведения, которые выражены через слово. Все высказывания рабкоров так или иначе подтверждают и подгоняют развитие этой тенденции:

Администрация и артисты будут говорить, что они привыкли к «Пиковой даме», постановка старая, роли хорошо заучены, да и музыка чудесная. Ну, а что «Пиковая дама» – вещь социально вредная, что она ничего не даёт рабочему зрителю, не расширяет его кругозора – это их не касается! [1, с. 17]

Тот же автор пишет о «воспевании русской императрицы с подмостков оперной сцены» (имея в виду, по-видимому, «Пиковую даму»).

Титулованные персонажи раздражают рабкоров и в сюжете «Мазепы»:

Вся эта история, когда Мазепа, опираясь на шведских королей и борясь как бы за независимость Украины, хотел лишь стать у власти сам, напомнила мне недавнее время [там же].

Тени Скоропадского и Пилсудского, возникающие в воображении политически подкованного зрителя, вызывают к новой интерпретации классики:

Сама собой напрашивается соответствующая переделка текста оперы и, возможно, сокращения её музыкальной части [там же].

Оперная музыка слишком явно и слишком опасно «означена» словом. Именно воздействие слова в музыкальном театре и требовалось нейтрализовать. На протяжении 1920-х годов тенденция переработки классики, её насильственной актуализации набирала силу. Новая пролетарская публика и профессионалы своего дела шли навстречу друг другу:

Не одни рабкоры «перегибали палку» в своих претензиях к оперному театру – им помогали и рецензенты и теоретики. Б. В. Асафьев, В. М. Беляев, Н. П. Малков (он же Исламей) и другие также нередко

становились на крайние позиции. Штурмовали старый театр, но всё же не теряли чувства меры в своих претензиях И. И. Соллертинский, Н. М. Стрельников. Б. Э. Мазинг, С. А. Грес. Много стали писать и режиссёры – С. Э. Радлов, В. Р. Раппапорт, Г. К. Крыжицкий, К. К. Тверской и другие. Стало принято, чтобы перед премьерой участники её подготовки излагали своё кредо вообще, мысль данного представления в частности. Основные тезисы большинства выступлений сводились к следующему: все силы нужно приложить к тому, чтобы создать советскую оперу, созвучную эпохе. <...> Классику нужно воспринимать сугубо критически, не считаясь не только с текстом, но и с музыкой, то есть брать лучшие куски музыки и монтировать их в соответствии с содержанием; любой ценой облегчить доступность музыки и содержания, всячески активизировать средства выразительности. <...> Наступил период, когда казалось реакционным, становилось неловко идти против течения и охранять классику от кощунственных посягательств...[7, с. 161].

Хотя автор этих воспоминаний, известный переводчик оперных либретто С. Ю. Левик, пишет о социологизации с обличительных позиций, его собственные попытки «улучшить» классику представляются ему и с позиции прошедших лет вполне естественными:

Я стал читать сотни незнакомых мне либретто в расчёте найти такие, от переработки которых должен выиграть классический репертуар» [7, с. 460].

Выбор либреттиста пал на исторические сюжеты, поскольку в них <...> факты извращены. И не только извращены, но социально неверно освещены [там же].

Вот характерное описание причин и следствий такого подхода на примере работы Левика над «Пророком» Мейербера. Отвечая на вопрос переводчика, зачем нужна переработка либретто, дирижёр и инициатор новой редакции отвечает:

А ты прочти «Крестьянскую войну в Германии» Энгельса и либретто и сам ответишь на свой вопрос.

После этого, потратив год на изучение оперы, переводчик пришел к заключению, что <...> в клавире больше нейтральной музыки, чем революционной, больше лирики, чем пафоса [там же].

Признавая выразительную силу музыки «Пророка», Левик и спустя тридцать с лишним лет после работы над либретто заключает:

Советский театр не может принять и воспроизвести типичный продукт клеветы буржуазной науки на один из интереснейших эпизодов революционной борьбы немецких крестьян [7, с. 461].

В дальнейшей аргументации Скриб и Мейербер поверяются Энгельсом и Лениным. Музыка должна быть подчинена требованию «исторической правды»:

В первых четырёх актах достаточно было сделать купюры и чаще всего не переводить стихи Скриба, а текстовать вокальную строку иным содержанием. Но пятый акт был написан мною совершенно заново. Для него пришлось позаимствовать музыку из других произведений Мейербера [7, с. 464].

Характерно, что, саркастически описывая опыты музыкального театра по редактированию классики, противник их сам резко устремляется по тому же пути. Таков был общий дух революционной эпохи. Не только в самой России, но и за её пределами новая театральная тенденция по актуализации классики воспринималась как решавшая конкретные идеологические и даже политические задачи. На эту тему история с переделкой «Пророка» (так и не увидевшей света рампы по внутритеатральным причинам) предлагает в высшей степени символический эпилог:

В период подготовки «Пророка» я опубликовал в парижском «Менестреле» большую статью о своей работе. Вскоре пришло письмо от одного из сотрудников «Гранд-Опера» с рекомендацией познакомить театр с моей переделкой. Я раздобыл французский клави́р, вклеил в него допечатанные ГАТОБом страницы, перевёл все изменения и дополнения текста на французский язык и послал. Недели через две клави́р был возвращён.

*Отдельно посланным письмом меня в исключительно вежливой форме извещали, что Академия музыки («Гранд-Опера») должна ставить классические произведения только в их первоначальной форме. Однако среди вклеенных страниц осталась коротенькая записка дирижёра Рюльмана на имя директора, в которой было только пять слов: *Brillant, mais laissons aux bolcheviks!* (Блестяще, но оставим большевикам!)...[7, с. 465-466].*

Подобная тенденция просматривается до второй половины 1930-х годов. Так, на главной оперной сцене страны в 1928 году лирическая опера «Лакме» Л. Делиба давалась под названием «Англичане в Индии» – либретто было кардинально переделано с целью отражения классовой борьбы порабощённых индусов против колонизаторов; в 1930 – «Тоска» с уже предсказуемыми «революционными» акцентами сюжета; в 1933 – «Трубадур», где главный герой оказывался вожаком крестьянского восстания; в 1934 – «Гугеноты» с активной актуализацией народных сцен. Заметим, однако, что, как и в случае с песенным жанром, подобные опыты не встречали поддержки со стороны критики, воспринимаясь как поучительные неудачи на пути обретения советского репертуара. Так, обращает на себя внимание история активных попыток приспособления музыки глинкинской «Жизни за царя» советскими либреттистами к новым идеологически выверенным текстам, активную заинтересованность в которых проявляли театры, встречая отпор со стороны руководящих художественной политикой официальных инстанций, что может составить отдельный интригующий исследовательский сюжет.

Практика «переделок» обычно рассматривается историками музыки в качестве курьеза [2, с. 46]. Вероятно, пришло время осмыслить ее как одно из проявлений общей тенденции, характерной для художественных процессов этого периода и объективно отражающей основополагающие принципы мышления ранней советской истории – переломной эпохи построения новой культуры, нацеленной на активное «омассовление» классического наследия. Этот краткий очерк дает основания провести некоторые аналогии с сегодняшним днем, что может послужить обоснованию более фундаментальных сходств двух периодов.

Список использованной литературы

1. [Бек А.] Рабкоры о музыке / Ра-Бе // Муз. новь. — 1924. — № 10. — С. 17.
2. В опере... // Муз. новь. — 1924. — № 1. — С. 1.
3. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке : документированное исследование / Е. С. Власова. — М. : Классика-XXI, 2010. — 455 с.
4. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Гликман. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1989. — 352 с.
5. Керженцев В. Можно ли «искажать» пьесы постановкой? / В. Керженцев [П. М. Лебедев] // Вестник театра. — 1919. — № 1. — С. 4.
6. [Лебединский Л. Н.] О комической опере / Л. // Муз. новь. — 1924. — № 10. — С. 19.
7. Левик С. Ю. Четверть века в опере / С. Ю. Левик. — М. : Искусство, 1970. — 535 с.
8. Раку М. Г. Глинка в генеалогии советской музыки / М. Г. Раку // О Глинке. К 200-летию со дня рождения : сб. ст. / отв. ред. и сост. М. П. Рахманова ; ГЦММК им. М. И. Глинки. — М., 2005. — С. 22—38.
9. Раку М. Г. «Естественный отбор» в советской музыкальной культуре и процессы рецепции итальянской оперной классики [Электронный ресурс] / М. Раку. — Режим доступа: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/?p=373>. — Загл. с экрана.
10. Раку М. Г. Метаморфозы «Лебединого озера». Краткий курс истории одного мифа / М. Раку // Неприкосновенный запас. — 2001. — № 01(15). — С. 56—64.
11. Раку М. Г. Миф о Чайковском и власть / М. Раку // Муз. академия. — 2001. — № 1. — С. 76—81 ; №2. — С. 75—85.
12. Раку М. Г. «Мифологичные» структуры советской музыкально-эстетической мысли 20-х — 30-х годов / М. Раку // Миф. Музыка. Обряд : сб. ст. / отв. ред. и сост. М. И. Катунян. — М., 2007. — С. 151—159.
13. Раку М. Г. Проблема «содержания» в советской музыкально-критической полемике 1920-х — первой половины 1930-х годов / М. Раку // История отечественной теории музыки : сб.ст. / ред.-сост. Е. Дерунец ; РАМ им. Гнесиных. — М., 2011. — С. 165—194.
14. Раку М. Г. «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов / М. Раку // Русская музыкальная культура. Современные исследования / отв. ред. и сост. В. Б. Валькова. — М., 2004. — С. 149—173. — (Труды / РАМ им. Гнесиных ; вып. 164).
15. Раку М. Г. Рецепция творчества Н. А. Римского-Корсакова в советской культуре / М. Раку // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре : к 100-лет. со дня смерти композитора : по материалам конф. / ГЦММК им. М. И. Глинки. — М., 2009. — С. 186—204.

16. Раку М. Г. Советское и постсоветское «житие» Вольфганга Амадея Моцарта» / М. Раку // Моцарт в движении времени : по материалам междунар. конф. / ред.-сост. М. Катунян. — М., 2009. — С. 243—255.
17. Раку М. Г. Становление советской музыкальной эстетики как мифотворческий процесс / М. Раку // Искусство XX века: элита и массы : сб. ст. / [под ред. Б. Гецелева, Т. Сидневой]. — Н. Новгород, 2004. — С. 245—258.
18. Сабанеев Л. Музыка после Октября / Л. Сабанеев. — М. : Работник просвещения, 1926. — 165 с.
19. Fülöp-Miller R. *Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenzeugenbericht von R. v. F.-M.* / R. Fülöp-Miller ; hrsg.v. Eckhard Siepmann. — Berlin (West) ; Hamburg : Elefanten Press Verlag, 1978. — 175 S..
20. Raku M. *La «selezione naturale» nella cultura musicale sovietica e la recezione del melodramma italiano* / Marina Raku // *Il Saggiatore musicale. Rivista semestrale di Musicologia.* — Bologna, 2009. — Anno XVI, № I. — P. 35—73.

УДК 78.071.2 : 792.54 “312”

Марина Нестьева

В ПРОТИВОВЕС ПРОИЗВОЛУ «РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА»

В статье раскрываются проблемные аспекты современной музыкально-сценической режиссуры. С этих позиций рассматриваются спектакли опер «Франциск Ассизский» О. Мессуана, «Волиебной флейты» и «Cosi fan tutte» В. А. Моцарта, «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, «Агриппины» Г. Ф. Генделя, а также «Totenmesse» с «Реквиемом» В. А. Моцарта. Делается акцент на необходимости постановочных решений, исходящих из особенностей музыкальной драматургии, что гарантирует защиту художественного результата от неорганичных привнесений.

Ключевые слова: режиссерский театр, опера, спектакль, свето-цветовая партитура, драматургия

Марина Нестьева

НА ПРОТИВАГУ СВАВІЛЛЯ «РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ». У статті розкриваються проблемні аспекти сучасної музично-сценічної режиссури. З цих позицій розглядаються вистави опер «Франциск Ассізький» О. Мессіана, «Чарівної флейти» і «Cosi fan tutte» В. А. Моцарта, «Тристана та