



005007220

На правах рукописи
УДК 782.2 (470.43)

Лазанчина Анна Васильевна

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА
В САМАРСКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ
ОПЕРЫ И БАЛЕТА (1931–2011): ИСТОРИЯ ПОСТАНОВОК,
МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ РЕДАКЦИИ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

1 2 ЯНВ 2012

Санкт-Петербург
2012

Работа выполнена на кафедре теории и истории музыки
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Поволжская государственная социально-гуманитарная академия»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
МЖЕЛЬСКАЯ Марианна Владиленовна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
ОГАРКОВА Наталия Алексеевна

кандидат искусствоведения, доцент
НЕКРАСОВА Галина Анатольевна

Ведущая организация: Нижегородская государственная
консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Защита состоится « 31 » января 2012 года в 18 часов на заседании
Совета Д 212.199.20 по защите докторских и кандидатских диссертаций
при Российском государственном педагогическом университете имени
А. И. Герцена по адресу: 199155, Санкт-Петербург, пер. Каховского,
д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в Фундаментальной библиотеке
Российского государственного педагогического университета имени
А. И. Герцена по адресу: 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки,
48, корпус 5.

Автореферат разослан « 19 ДЕК 2011 _____ 2011 года

Ученый секретарь Совета
кандидат педагогических наук,
профессор



И. С. Аврамкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность. В современном российском музыкознании особое место отведено истории музыкального театра. Векторы исследовательского интереса направлены на изучение проблем музыкально-театральных жанров, репертуара, истории коллективов. В условиях современной России, когда под сомнение ставится жизнеспособность традиционного репертуарного театра, обвиняемого в «ретроградстве», отсутствии новаций, возникает необходимость глубокого осмысления творческих достижений и открытий крупнейших театров страны.

Самарский академический театр оперы и балета с 1930-х годов находился в центре музыкально-театральных событий России, старался живо реагировать на новые веяния, первым осуществлял постановки произведений отечественных композиторов XX века. В Самарском театре не раз появлялись оригинальные постановочные интерпретации ранее поставленных опер и балетов современных российских авторов, что привлекало к нему внимание музыкально-театральной общественности и определяло его творческий потенциал как одного из самобытно развивающихся стационарных театров российской провинции. Современный отечественный репертуар вывел Самарский театр на орбиту общероссийской известности, позволив получить в 1982 году звание «академического». Именно это направление деятельности Самарского театра представляет богатый материал для научного осмысления.

Начало 2010-х годов совпало с новым этапом в истории Самарского академического театра оперы и балета, отметившего свое 80-летие в отреставрированном по европейским стандартам здании. Театр встал перед проблемой повышения качества постановок, осознания собственного места в музыкально-театральной жизни России.

Изучение истории Самарского академического театра оперы и балета во всей полноте поворотов и исканий в области современного репертуара актуально как с позиций сегодняшней театральной практики, так и с точки зрения дополнения музыкознания новыми материалами по истории музыкального театра России XX–XXI века.

Степень изученности темы. История Самарского театра в ее отдельных сюжетах, персоналиях, периодах рассматривается в достаточно широком круге разрозненных источников: исследовательских работах, справочных изданиях, материалах прессы. В коллективной монографии «Куйбышевский оперный» (1981) была предпринята первая попытка осветить отдельные наиболее яркие спектакли, перечислить имена выдающихся артистов, выступавших на его сцене. В очерке «В мире музыки и танца» книги «Автографы» (2001) изложены отдельные факты истории театра. Полезная справочная информация фрагментарно, по персоналиям, представлена в вокабулах «Историко-культурной энциклопедии Самарского края» (1993–1995). Яркие события истории театра нашли отражение в брошюрах, изданных к его последним круглым датам. Названные публикации по большей части относятся к разряду популярных изданий; они не опираются на серьезную источниковую базу, в ряде случаев содержат противоречивую информацию.

Единственной научной работой, включившей в сферу своего внимания и Самарский театр, является диссертация В. П. Сальниковой, посвященная изучению социального функционирования русской оперной классики¹; в ней современный репертуар остается за пределами исследования. Среди литературы о театре выделим как наиболее подробный двухтомник «История в портретах» (2006, 2010), очерки которого все-таки не выходят на уровень исторического обобщения. Частный характер носят материалы прессы разных лет: рецензии В. С. Невского, А. В. Фере, Г. А. Шебуева (1950–1960-е), И. А. Касьяновой (1970–1980-е), Е. И. Бурлиной (1980-е), А. Е. Сохриной, Э. К. Сэт и В. С. Иванова (1980–2000-е), которые помогают воссоздать детали отдельных спектаклей. Таким образом, имеющиеся материалы и публикации относятся к разряду эмпирических, требующих серьезного уточнения и научного осмысления. Данная работа решает **проблему** определения своеобразия Самарского академического театра оперы и балета посредством изучения истории постановок на его сцене произведений отечественных композиторов XX века и их музыкально-сценических редакций.

Терминологический аппарат исследования. Центральным в работе стал термин *«музыкально-сценическая редакция»*, понимаемый автором как результат творческой переработки режиссером / балетмейстером «иной вид»² текста произведения по сравнению с первоначально созданным композитором. Вводится выражение *«творческий лидер»* театра (по аналогии с устойчивым выражением «политический лидер»), под которым подразумевается руководитель одного из творческих цехов театра – главный дирижер, главный режиссер, главный балетмейстер, обладающий авторитетом, поддерживающий профессиональный уровень труппы, определяющий репертуарную политику. Выражение «Самарский театр» используется как сокращенное наименование Самарского академического театра оперы и балета во все периоды его существования.

Объект исследования – история Самарского академического театра оперы и балета (1931–2011) и его современный репертуар.

Предмет исследования – постановки произведений отечественных композиторов XX века в Самарском академическом театре оперы и балета, рассматриваемые с позиций отражения музыкальной драматургии в режиссерском / балетмейстерском и сценографическом решении спектакля; музыкально-сценические редакции.

Цель работы – воссоздание облика и многоаспектное изучение постановок на музыку отечественных композиторов XX века, характеристика музыкально-сценических редакций Самарского академического театра оперы и балета.

Задачи исследования:

1. Дать периодизацию истории театра.
2. Уточнить и систематизировать сведения о спектаклях на музыку отечественных композиторов XX века, их постановщиках и исполнителях в Самарском академическом театре оперы и балета.

¹ Сальникова В. П. Социальное функционирование русской оперной классики в 1930–80-е годы (на материале деятельности театров поволжского региона): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1992.

² Толковый словарь русского языка. В 4 т. – Т. 3 «П–Рашка» / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Астрель, 2000. – С. 692.

3. Изучить особенности каждого периода с 1931 по 1970 годы, проанализировав постановки *опер и музыкальных комедий отечественных композиторов XX века* на сцене Самарского театра с точки зрения:

- музыкальной драматургии малоизвестных сочинений;
- постановочной интерпретации режиссером оперы, музыкальной комедии;
- творческого почерка режиссеров театра.

4. Проанализировать постановки *современных отечественных опер* на сцене Самарского театра с 1970 по 2011 годы, при этом:

- охарактеризовать музыкальную драматургию опер И. Стравинского, С. Прокофьева, В. Пушкива, А. Петрова и их постановки;
- выявить особенности музыкально-сценической редакции Самарского театра при постановке опер С. Слонимского.

5. Изучить историю становления балетной труппы и проанализировать *балеты отечественных композиторов XX века* на сцене Самарского театра с 1931 по 2011 годы с позиций:

- балетмейстерской редакции либретто и партитуры;
- хореографической лексики балетмейстеров-постановщиков;
- прочтения исполнителями центральных ролей;
- выявления особенностей постановок Самарского академического театра оперы и балета в сравнении с другими театрами.

Материалом диссертационного исследования стали:

неопубликованные документы:

– годовые бухгалтерские и творческие отчеты по деятельности театра, приказы по театру, протоколы заседаний художественного совета, материалы по постановке балета «Читра», информационная справка о работе театра за годы Великой Отечественной войны (ЦГАСО. Фонд Р-2844 «Куйбышевский государственный театр оперы и балета управления культуры Куйбышевского облисполкома»); СОГАСПИ. Фонд Р-9541 «Куйбышевский областной комитет профессионального союза работников искусств (Рабис)»);

– рукописные воспоминания солистов балета Г. Б. Козлова и В. С. Лубенец (архив Самарского отделения СТД);

– интервью артистов Самарского театра оперы и балета (личный архив автора);

– рукописные нотные материалы из фондов библиотеки Самарского академического театра оперы и балета: клавиш музыкальной комедии А. Эйхенвальда «Табачный капитан»; партитуры музыкальной комедии А. Эйхенвальда «Табачный капитан» и балета Н. Ниязи «Читра»; восемь клавиров, отражающих музыкально-сценическую редакцию Самарского театра (балеты А. Эшпая «Ангара» и «Помните!», Т. Хренникова «Гусарская баллада», С. Прокофьева «Золушка»; оперы Г. Крейтнера «Таня», А. Спадавеккиа «Овод», С. Слонимского «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного»);

– фото- и видеоматериалы: «Гамлет» (фрагменты), «Видения Иоанна Грозного»;

опубликованные документы:

– местная и столичная периодика, ранее обойденная вниманием исследователей: подборки «Волжской коммуны», «Волжской зари», публикации «Волжского комсомольца», «Культуры» (Самара, Москва), журналов «Балет», «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», «Театр» и др.;

– 24 клавира (партитуры) балетов и опер отечественных композиторов XX века: В. Гаврилин «Анюта»; Ж. Бизе – Р. Щедрин «Кармен-сюита»; К. Караев «Семь красавиц»; Ю. Левитин «Персональный памятник»; Ю. Мейтус «Братья Ульяновы»; А. Меликов «Легенда о любви», «Поэма двух сердец»; А. Петров «Петр Первый»; С. Прокофьев «Мадалена», «Золушка»; В. Пушков «Гроза»; С. Слонимский «Мария Стюарт», «Гамлет», «Видения Иоанна Грозного»; А. Спадавеккиа «Овод»; И. Стравинский «Жар-птица», «Соловей», «Мавра»; Т. Хренников «В бурю», «Доротея», «Гусарская баллада»; А. Эшпай «Ангара»; В. Юровский «Алые паруса»; Р. Щедрин «Дама с собачкой».

Теоретическую и методологическую основу исследования составили принцип историзма и метод реконструкции музыкально-театрального феномена, лежащие в основе научной традиции отечественных источниковедческих работ по музыкальному театру (А. А. Гозенпуд, И. Ф. Петровская, Н. А. Огаркова и др.). В качестве базового используется положение о неразделенности музыкального и сценического аспектов драматургии произведений музыкально-театральных жанров (Б. М. Ярустовский, Л. Г. Данько, С. В. Катанова, Е. Н. Дулова, А. А. Баева), широко применяемое в музыкально-театральной критике (Ю. С. Корев, М. И. Нестьева, М. Г. Бялик, А. А. Соколов-Каминский и др.).

Источниковедческая и музыкально-аналитическая направленность диссертации предопределила совокупность применявшихся **методов** исследования: контент-анализа источников, сравнительно-исторического, статистического, музыкально-аналитического, описательного, метода интервьюирования, что позволило во всей полноте представить историю обращений Самарского театра к произведениям отечественных композиторов XX века.

Положения, выносимые на защиту.

1. Произведения отечественных композиторов XX века представляют самостоятельное направление репертуара Самарского академического театра оперы и балета на протяжении всех лет его существования.

2. Лучшие спектакли на музыку отечественных композиторов XX века позиционируют особое положение Самарского театра среди других театров российской провинции.

3. Особенность работы Самарского академического театра оперы и балета над постановкой произведений отечественных композиторов XX века заключается в тесном сотрудничестве с композитором и внесении изменений в текст партитуры, приводящих к появлению музыкально-сценической редакции произведения.

4. Музыкально-сценические редакции Самарского театра раскрывают новые смысловые грани таких произведений, как «Таня» Г. Крейтнера, «Овод» А. Спадавеккиа, «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, «Золушка» С. Прокофьева, «Гусарская баллада» Т. Хренникова, «Ангара» и «Помните!» А. Эшпая.

5. В процессе постановки произведений отечественных композиторов XX века в Самарском театре раскрылся талант известных российских режиссеров и балетмейстеров: С. А. Штейна, Б. А. Рябикина, Н. В. Даниловой, И. А. Чернышева.

Научная новизна:

- диссертация является первой научной работой о Самарском академическом театре оперы и балета;

- впервые систематизированы данные о постановках произведений отечественных композиторов XX века на сцене Самарского академического театра оперы и балета;

- впервые представлен анализ музыкальной драматургии комедии А. Эйхенвальда «Табачный капитан», опер В. Пушкина «Гроза» и Г. Крейтнера «Таня», балета А. Эшпая «Помните!»;

- впервые выявлены особенности музыкально-сценической редакции Самарского театра при постановке опер Г. Крейтнера «Таня», А. Спадавецкиа «Овод», С. Слонимского «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного», балетов С. Прокофьева «Золушка», А. Эшпая «Ангара» и «Помните!», Т. Хренникова «Гусарская баллада»;

- впервые воссоздан музыкально-сценический облик спектаклей С. Слонимского «Гамлет» и «Мария Стюарт», Т. Хренникова «Гусарская баллада», А. Эшпая «Ангара» и «Помните!», Р. Щедрина «Кармен-сюита» и «Дама с собачкой», поставленных в Самарском театре;

- впервые охарактеризованы особенности творческого почерка режиссеров С. А. Штейна, Б. А. Рябикина, балетмейстеров Н. В. Даниловой, И. А. Чернышева;

- впервые в научный оборот введено 39 единиц архивных документов: ЦГАСО. Фонд Р-2844 «Куйбышевский государственный театр оперы и балета управления культуры Куйбышевского облисполкома»; СОГАСПИ. Фонд Р-9541 «Куйбышевский областной комитет профессионального союза работников искусств (Рабис)»; Самарское отделение СТД. Без указания фонда. Воспоминания Г. Б. Козлова и В. С. Лубенец;

- впервые предложена и аргументирована периодизация истории Самарского академического театра оперы и балета.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что:

- внесен определенный вклад в систематизацию сведений о Самарском академическом театре оперы и балета как о творческом коллективе, ориентированном на реализацию произведений композиторов-современников;

- доказана результативность выявления специфики музыкального театра посредством изучения его современного репертуара;

- создан прецедент изучения опер и балетов отечественных композиторов XX века на материале музыкально-сценической редакции Самарского театра;

- обоснован принцип периодизации истории Самарского академического театра оперы и балета с позиции смены творческого лидера и отражения крупнейших исторических событий, влиявших на его судьбу;

- выводы исследования, касающиеся творческого почерка С. А. Штейна, Б. А. Рябикина, Н. В. Даниловой, И. А. Чернышева, расширяют эмпирическую базу для комплексного анализа проблем музыкального театра;

- Самарский академический театр оперы и балета, ориентированный на различные сценические жанры – оперу, балет, музыкальную комедию и детский спектакль – представлен как пример универсального музыкального театр-

ра, характерный для ряда российских областных центров, имеющих один музыкальный театр.

Практическая ценность исследования заключается в том, что его результаты могут послужить стимулом для более глубокого изучения истории других музыкальных театров российской провинции. Выявленные документы по истории Самарского академического театра оперы и балета позволяют расширить содержание выпускаемых им буклетов и альбомов, создают основу для организации музея театра. Нотные рукописи и издания, проанализированные в диссертации, могут быть использованы в современной исполнительской практике, возрождающей незаслуженно забытые произведения.

Рекомендации по использованию результатов диссертационного исследования. Материалы по работе Н. В. Даниловой над постановкой балета «Читра», а также планы музыкально-драматургического строения балетов «Ангара» и «Золушка» в редакции И. А. Чернышева являются ярким иллюстративным материалом при характеристике работы балетмейстеров с музыкальным текстом партитуры в рамках открытых докладов. Результаты проведенной работы могут быть использованы при подготовке лекций учебных курсов «История отечественной музыки XX века», «История музыкального театра», «История балета», «Региональная музыкальная культура».

Апробация. Отдельные аспекты диссертационного исследования были представлены в докладах на научных конференциях: «Региональная музыкальная культура: История и современность, педагогические инновации» (Самара, 2006), «Предромантизм и романтизм в мировой культуре» (Самара, 2008), «Искусство глазами молодых» (Красноярск, 2009), «Музыкальный театр для детей и молодежи» (Саратов, 2010).

Диссертация обсуждалась на кафедре теории и истории музыки факультета художественного образования Поволжской государственной социально-гуманитарной академии и была рекомендована к защите.

Структура. Диссертация состоит из введения; трех глав, включающих восемь разделов; заключения; четырех библиографических списков, состоящих из 443 наименований; семи приложений. Содержание диссертации изложено на 221 странице машинописного текста.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** обосновываются актуальность избранной темы; формулируются объект и предмет исследования, цель и задачи работы, дается обзор литературы и используемых в работе источников, мотивируются методологическая основа и методы исследования, выдвигаются положения, выносимые на защиту. Отдельный раздел посвящен обоснованию предложенной периодизации 80-летней истории Самарского театра оперы и балета, в основе которой лежит принцип смены творческого лидера, а также учтены исторические события, влияющие на творческую жизнь театра (изменение структуры, финансирования, направления репертуарной политики, эксплуатация здания).

Структура диссертации, обоснованная во введении, опирается на жанровый принцип. Первая и вторая главы посвящены опере (в т. ч. музыкаль-

ной комедии), третья глава – балету. Разделение материала об опере на две главы отражает периодизацию истории театра, в которой второе сорокалетие знаменовало новый этап в воплощении произведений отечественных композиторов XX века. В исследовании второго сорокалетия появляется возможность использования новых методов: интервьюирования, анализа фото- и видеоматериалов. В качестве самостоятельного выделен раздел, посвященный операм С. Слонимского, составившим отдельное направление в современном репертуаре Самарского театра.

Глава I. Произведения отечественных композиторов XX века на сцене Самарского театра. 1931–1970.

Раздел 1.1. Становление современного оперного репертуара. 1931–1941. Самарский театр оперы и балета открылся 1 июня 1931 года «Борисом Годуновым» М. Мусоргского. Этому событию предшествовал подготовительный этап: с января велись переговоры с вышестоящими инстанциями, к марту–апрелю был сформирован основной руководящий и артистический состав. Художественным руководителем и главным дирижером стал А. А. Эйхенвальд (1931–33), разносторонне одаренный музыкант – композитор, дирижер, фольклорист, ранее занимавшийся антрепренерской деятельностью. Главным режиссером был назначен И. М. Лапицкий (1931), главным хормейстером – В. М. Кропивницкий (1931–45). Второй фигурой, определявшей развитие театра в *первом периоде*, стал И. Н. Просторов (1935–46) – режиссер, затем главный режиссер и художественный руководитель театра. Коллектив исполнителей формировался из артистов музыкально-театральных трупп Ф. П. Вазерского (Средневолжская государственная передвижная оперная труппа) и [?] Дагмарова (гастролирующий музыкальный театр), музыкантов Самары и других городов. Главной организационной проблемой Самарского театра на протяжении всего десятилетия оставалась ротация артистического и руководящего состава. В эти годы дирижерами работали Л. И. Гискин (1931–34), И. А. Зак (1933–35), Г. А. Столяров (1934–40), Я. С. Пазовский (1937), Г. С. Рейнарт-Шаевич (1937–42), Н. А. Шкаровский (1934–37), В. А. Шеффер (1937–41); режиссерами – С. А. Малявин (1931), В. Д. Бобров (1931–33), А. С. Григорин (1937–39), И. Д. Боголюбов (1937–39). Гордостью группы солистов являлись обладатели выразительных голосов и сценических данных О. Петрусенко, Н. Шпиллер, Л. Борейко, В. Прокошев, Л. Ктиторов, Г. Серебровский, В. Девлет, Г. Ковальский.

Основу репертуара Самарского театра составляли оперы А. Даргомыжского, А. Бородина, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, Ж. Бизе, Дж. Верди, Р. Леонкавалло. Афиши первых сезонов включали и произведения отечественных композиторов XX века. В довоенное десятилетие было поставлено семь таких спектаклей: «Северный ветер» Л. Книппера (1931), «Степь» А. Эйхенвальда (1931), «Трильби» А. Юрасовского (1935), «Тихий Дон» (1936) и «Лодиятая целина» (1938) И. Дзержинского, «Броненосец «Потемкин»» О. Чижко (1937), «В бурю» Т. Хренникова (1940). Несмотря на скромное количество спектаклей, сам факт их существования свидетельствовал о появлении новой линии репертуара театра.

Раздел 1.2. Жанровая переориентация театра. 1941–1950. В начале войны в Самару (тогда Куйбышев) был эвакуирован Государственный академический Большой театр СССР. Во избежание конкурентной ситуации, местный театр оперы и балета был объединен с городским театром оперетты, получил наименование «Куйбышевский областной театр музкомедии» и стал специализироваться в «легком» жанре. Оперный профиль театру был возвращен в 1947 году, но приоритетное положение музыкальной комедии в репертуаре сохранялось до конца десятилетия.

По архивным документам удалось установить количественный состав труппы объединенного театра и поименный список солистов, среди которых ведущими были П. Агеева, А. Алмазов, Л. Борейко, А. Глуздовский, Т. Демидов. С театром сотрудничали известные российские театральные деятели: дирижер Л. П. Штейнберг, художник П. В. Вильямс, балетмейстер Ф. В. Лопухов, а также музыканты из эвакуированных в город коллективов. Их участие в творческой жизни театра улучшало качество новых постановок и текущего репертуара, положительно влияло на профессиональный уровень самарских исполнителей.

В 1940-е годы на сцене Самарского театра звучали такие оперетты и музыкальные комедии отечественных композиторов XX века как «На берегу Амура» М. Блантера, «Свадьба в Малиновке» А. Александрова, «Взаимная любовь» С. Каца (1941), «Чапаевские дни» Я. Фельдмана, «Сорочинская ярмарка» А. Рябова, «Табачный капитан» А. Эйхенвальда (1942), «Холопка» Н. Стрельникова (1943), «Аршин мал алан» У. Гаджибекова (1944), «Верный друг» В. Соловьева-Седого (1945), «Горная криница» В. Крыжановского (1947), «Вольный ветер» И. Дунаевского (1948), «Одиннадцать неизвестных» Н. Богословского, «Девичий переполох» Ю. Милютина (1949). Впервые театр включил в репертуар спектакль, рассчитанный на детскую аудиторию – «Маленький Мук» З. Левиной (1942).

Ярким событием военных лет стала *музыкальная комедия А. Эйхенвальда «Табачный капитан»* (либретто Н. Адуева; премьера 7 ноября 1942 г.). В спектакле были задействованы лучшие творческие силы Самарского театра: режиссер И. Н. Просторов, солисты Т. Демидов, А. Глуздовский, Т. Державина, М. Кочешкова, а также привлеченные специалисты ГАБТа: дирижер Л. П. Штейнберг, художник П. В. Вильямс, скульптор М. Е. Ярославская. Музыка А. Эйхенвальда близка комической опере XVIII века и состоит из 35 номеров (вступления к пяти картинам, шесть сольных номеров, семь ансамблевых, шесть хоровых, восемь танцевальных; три – потеряны), чередующихся с разговорными диалогами. В основе музыкальной комедии – три музыкально-драматургических линии: комическая, историко-патриотическая и лирическая. Наиболее ярко и широко в музыке представлена панорама комических образов, каждому из которых композитор дал индивидуально-выразительную характеристику. Песня купца Смурова, отца Любы (№ 11), построена на интонациях народной плясовой темы, рождающей комический эффект от исполнения в быстром темпе басом на стаккато. Жеманство Маркизы де Курси, обольщающей Ахмета, подчеркивается в ее арии (№ 26) пародийно поданным вальсом. В комическом духе

решены дуэты Антона и Гликерии (№ 5), Акакия и Ниниш (№ 13): первый завершается веселой полькой, во втором каждый куплет поется во все ускоряющемся темпе. Историко-патриотическая линия связана с образом Петра I и построена «на крещендо» от эпизодических номеров в первом и втором действиях (№ 7, № 15) к финалу, где образ царя и его созидательных деяний выходит на первый план. Лирическая линия также оказывается рассредоточенной: ее образуют эпизоды любовных признаний разных героев. В дуэте Любы и Ахмета (№ 3) любовь осознается как обогащающее взаимное чувство, дарующее счастье; печально констатируется недостижимость его для героев. В дуэте Ахмета и Маркизы (№ 24) любовь предстает как истинная ценность и ставится превыше всех радостей жизни. В песне Любы (№ 28) любовь раскрывается как нравственное чувство, требующее стойкости и преданности. В череде острохарактерных комедийных эпизодов проникновенностью выделяются сольные номера главных героев. Они более масштабны, в них тематизм подвергается развитию и преобразованию.

Описание отдельных элементов сценографии в рецензиях и сохранившиеся в Самарском художественном музее эскизы позволяют представить оформление спектакля, выполненное в помпезно-декорационном стиле, свойственном П. В. Вильямсу.

На основе контент-анализа архивных документов и рецензий 1930-х – 1940-х годов выявлены особенности творческого почерка режиссера *Ивана Николаевича Просторова*. Его отличало стремление уйти от статичности в хоровых сценах, придать покоящей массе динамичность, что вполне соотносилось с требованиями жизненной достоверности происходящего на сцене. Большинство спектаклей ставилось им как героико-эпические, с массовой кульминационной сценой в финале. Не во всех работах Просторова прослеживаются оригинальные находки, но в них не было и той ужасающей вампуки, которая встречалась в постановках первой трети XX века.

Раздел 1.3. Возвращение к опере. 1950–1970. Характеризуется деятельностью крупнейшего творческого лидера *второго периода* – директора Н. П. Садкового (1950–58, 1965–69), под руководством которого в театре сложилась сильная творческая команда из главных дирижеров С. С. Бергольца (1953–65) и И. Ю. Айзиковича (1958–61, 1965–74), дирижеров Г. В. Беляева (1960–73) и А. Н. Волкова (1961–70); главных режиссеров А. С. Пикара (1950–63) и Г. М. Геловани (1963–69), режиссеров С. А. Штейна (1953–60), П. Я. Резникова (1966–67); главных хормейстеров И. К. Мертенса (1955–60) и В. К. Мертенса (1961–73). В начале 1950-х годов в группе солистов появилось новое поколение певцов: А. Дольский (отец известного барда А. Дольского), Б. Чуфаров, В. Капишников, Г. Белоцерковская, Л. Мартынова, В. Никитина, Л. Левченко. Возрос статус художественного совета театра, вопросы репертуарной политики стали решать коллегиально.

Лирико-бытовая опера Г. Крейтнера «Таня» получила первое в СССР сценическое воплощение в Самарском театре (30 ноября 1954 г.). Постановщики – дирижер С. С. Берголец, режиссер С. А. Штейн, художник М. А. Мурзин – осознавали неизбежность сравнения оперы с психологически тонкой драмой А. Арбузова и видели свою задачу в создании реалистическо-

го музыкального спектакля, педализирующего идею самоопределения женщины в труде. Основная концепция принадлежала режиссеру С. Штейну: акцент был смещен с душевных переживаний главной героини в действительную сферу ее «перерождения» из пугливой и легкомысленной в активную и бесстрашную, ответственную за свои поступки. По его просьбе композитор Г. Крейтнер досочинил отдельные сцены и финал, укрупнив фрагменты, знаменующие определенные этапы музыкального развития образа: объяснение Шамановой и Германа (вторая картина), диалоги Германа и Игнатова (пятая картина), Германа и Тани (восьмая картина). Таню характеризуют в опере три лейттемы, опирающиеся на жанровые черты польки, колыбельной и марша. Прием обобщения через жанр позволил ярко обрисовать разные ипостаси героини: эмоционально открытая молодая женщина (I действие), любящая мать (II действие), самоотверженная женщина-врач (III действие). Звучание в финале третьей (маршевой) темы, обогащенной интонациями предыдущих лейттем, означало обретение героиней душевной гармонии.

С. Штейн насытил действием все сцены спектакля, приблизив его к драматическим постановкам. Трагическая кульминация оперы – смерть ребенка – была самым ярким фрагментом, после этого позитивный финал звучал не очень убедительно. Расширение картин третьего действия укрупнило образ Тани (именно ее решительность, настойчивость и профессионализм спасали жизнь ребенку Германа), придав ему новое качество. Художественное оформление спектакля подчеркнуло главную идею выразительным контрастом интерьерных московских сцен со светлыми сибирскими пейзажами.

Успех оперы Г. Крейтнера в Самаре мотивировал обращение к ней других театров страны. Музыкально-сценическая редакция Самарского театра стала основой постановок в Екатеринбурге, Перми, Саратове и Новосибирске.

В эти годы Самарский театр ставил преимущественно произведения авторов, уже известных публике. Появились повторные постановки опер И. Держинского «Тихий Дон» (1952) и Т. Хренникова «В бурю» (1957), музыкальных комедий Н. Стрельникова «Холопка» (1950), А. Эйхенвальда «Табачный капитан» (1961) и новые произведения: «Сердце тайги» Л. Книппера (1960), «Овод» (1959) и «Хождение по мукам» (1966) А. Спадавеккиа, «Белая акация» И. Дунаевского (1957), «Трембита» (1950), «Поцелуй Чаниты» (1958) и «Цирк зажигает огни» (1965) Ю. Милютина. В то же время осуществлялся поиск неизвестных до того имен и названий, так были поставлены: оперы «Семья Тараса» Д. Кабалевского (1951), «Угрюм-река» Д. Френкеля (1956), «Укрощение строптивой» В. Шубина (1957), «Улица дель Корно» К. Молчанова (1960), «Иван Шадрин» В. Дехтярева (1962), «Виринея» С. Слоимского (1967); оперетты «Кето и Котэ» В. Долидзе (1950), «Шумит Средиземное море» О. Фельцмана (1951), «Севастопольский вальс» К. Листова (1963), «Персональный памятник» Ю. Левитина (1965), «Требуется героиня» В. Баснера (1969).

Выявленные материалы позволили охарактеризовать творческий почерк *Семена Александровича Штейна*. В произведениях отечественных композиторов XX века режиссер особенно ценил контрастность музыкального языка, героическую образность, сложность характеров; возможность отражения на музыкальной сцене современной действительности. За годы работы в Самаре

С. Штейн выработал свой метод сотрудничества с артистом, заключающийся в совместном разборе роли. Приступая к репетиции, он характеризовал идею будущего спектакля одним словом («Укрощение строптивой» – «любовь»; «Овод» – «подвиг»). В реалистических по духу постановках С. Штейн стремился к углублению психологического содержания: центром спектакля становились узловы́е сцены, где главные герои представляли в критических ситуациях.

Глава II. Оперы отечественных композиторов XX века на сцене Самарского театра. 1970–2011.

Раздел 2.1. Оперы И. Стравинского, С. Прокофьева, В. Пушкова, Ю. Мейтуса, Т. Хренникова, А. Петрова в Самарском театре. 1970–2011.

В качестве творческих лидеров *третьего периода* (1970–1987) выделены режиссер Б. А. Рябикин (1970–77) и главный дирижер, директор Л. М. Оссовский (1974–84). Благодаря их профессионализму данный период стал в истории театра художественно продуктивным и финансово стабильным. Дальновидный организатор театрального дела, Л. Оссовский насытил жизнь театра до того небывалой интенсивностью: долгосрочные гастрольные, взаимообмены с театром г. Стара-Загора (Болгария), сотрудничество с Т. Хренниковым, А. Эшпаем, С. Слонимским, А. Меликовым. Впервые было апробировано давнее высокое результаты приглашение всей творческой бригады постановщиков. Обновилась труппа, в ней появились молодые солисты, оставившие заметный след в истории театра: А. Пономаренко, В. Навротский, В. Черноморцев, В. Семашко, В. Бондарев, С. Чумакова, Л. Тедтоева, И. Николаева. Уровень исполнительского мастерства солистов Самарского театра тех лет практически не уступал столичным коллективам. Проблематично в условиях отсутствия в городе консерватории комплектовался штат хора и оркестра. Творческий рост этих коллективов начался с приходом хормейстера В. П. Навротской (с 1974 по настоящее время) и дирижера В. П. Белякова (1976–2002).

Главным событием тех лет стал творческий отчет театра в Москве (1981). Получивший высокую оценку столичной музыкальной критики прежде всего за оригинальный современный репертуар и его яркую интерпретацию, Самарский театр оперы и балета вошел в когорту ведущих российских театров.

Оперы отечественных композиторов XX века, поставленные в Самарском театре в третьем периоде, составляют внушительный список: «Григорий Мелехов» И. Держинского (1970), «Братья Ульяновы» Ю. Мейтуса (1971), «Гроза» В. Пушкова (1972), «Петр Первый» А. Петрова (1978) «Мария Стюарт» С. Слонимского (1980), «Доротея» Т. Хренникова (1984); оперетты «Южный крест» В. Баснера (1971), «Любовь д' Артаньяна» М. Вайнберга (1974), «Донна Люция» О. Фельцмана (1975). Тогда же были поставлены детские спектакли «Храбрый портяжка» (1971) и «Виолинка» А. Кулыгина (1973), «Бременские музыканты» и «Старик Хоттабыч» Г. Гладкова (1977, 1979).

Четвертый период истории театра (1987–2011) определяется «охранительной» позицией главного дирижера В. Ф. Коваленко (1987–2002, 2003–11) и «творчески импульсивной» деятельностью главного режиссера Б. А. Рябикина (1992–96). Заслуга В. Коваленко состояла в сохранении стационарной труппы и поддержании достойного уровня коллектива в пору экономического

кризиса 1990-х и годы реконструкции театра (2006–2010). Роль инициатора главных творческих идей принадлежала руководителю областного управления культуры, театроведу С. П. Хумарьян, деятельность которой формировала позитивный имидж не только Самарского театра, но и региона в целом. В этот период укрепились творческие связи с выдающимися композиторами и музыкально-театральными деятелями современности: Р. Щедриным, М. Плисецкой, А. Шелест, С. Слонимским, М. Ростроповичем. На протяжении трех лет главным режиссером был Н. Н. Савинов (1987–89), осуществивший постановки оперы «Соловей» И. Стравинского и мюзикла «Золушка» А. Спадавеккиа (обе 1988). Творческие замыслы Б. Рябикина в области современного репертуара были реализованы в спектаклях «...А в сердце светит Русь» на музыку кантат Г. Свиридова (1992) и опере «Гамлет» С. Слонимского (1993). Постановки опер отечественных композиторов XX века осуществлялись также силами приглашенных режиссеров: «Мадалена» С. Прокофьева (1991, Ю. Александров), «Елка» В. Ребикова (1996, И. Курайши), «Мавра» И. Стравинского (2007, Е. Александрова).

С 1990-х годов возросло количество детских спектаклей, музыка которых принадлежала современным отечественным композиторам: «Волшебник Изумрудного города» И. Якушенко (1993), «Про Андрея-стрельца, удалого молодца» В. Максимова (1995), «Про змея Горыныча и Елену Премудрую» А. Емельянова (1997), «Огниво» С. Горковенко (1997), «Ну, волк, молодец» В. Улановского (2000), «Красная шапочка» М. Раухвергера (2001), «Морозко» В. Максимова (2002), «Летучий корабль» М. Дунаевского (2007), «Диньдон, я ваша мама» и «Маша и Витя против диких гитар» Г. Гладкова (2008), «Золотой ключик» А. Рыбникова (2010).

Кульминацией обращения Самарского театра к творчеству композиторов-современников по праву признана постановка оперы С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» (1999), осуществленная под руководством постановщиков европейского уровня: дирижер М. Ростропович, режиссер Р. Стуруа, художник Г. Алекси-Месхишвили, хормейстер Л. Ермакова.

Раздел 2.2. Оперы С. Слонимского на сцене Самарского театра оперы и балета. 1980–1999 включает три аналитических этюда, посвященных постановочной интерпретации произведений известного Санкт-Петербургского композитора. **Оперу-балладу С. Слонимского «Мария Стюарт»** впервые в России (премьера 23 декабря 1980 г.) осуществили в Самаре дирижер Л. М. Оссовский, режиссер О. Т. Иванова, художник С. М. Бархин, балетмейстер Д. Тхоржевский. Главные роли исполняли С. Чумакова (Мария Стюарт), П. Губская (Елизавета), А. Пономаренко (Босуэл), В. Капишников (Нокс).

Учитывая возможности театра, постановщики создали на основе авторской партитуры камерный вариант оперы. Значительное сокращение партии Нокса и отдельных интерлюдий объединило эпизоды в крупные сцены, сконцентрировало внимание на главной героине, динамизировало развитие второстепенных образов. Принципиальным моментом самарской редакции стало сокращение эпилога в части «Шествие на казнь», приведшее к переосмыслению финала. Акцент с хорового философски-эпического высказывания сместился на точку зрения Грустного скальда, его репликой завершался спектакль.

Лирико-драматическое прочтение партитуры сделало наиболее важными сольные и ансамблевые номера, в которых раскрывался характер Марии Стюарт; фрагменты, связанные с образами Шателера и Риччо приобрели значение косвенных характеристик главной героини. Остальные образы – Елизавета, Нокс, Дарилей и даже преданный и влюбленный Босуэл – были решены как противостоящие Марии. Это особенно убедительно было реализовано в постановке ансамблей-оппозиций Марии и Елизаветы и сближении изысканного сонета Марии с напористо-воинственной балладой Босуэла.

Режиссерское решение О. Ивановой опиралось на замысел автора, внедрившего в сюжет вневременных персонажей – скальдов, символизовавших взгляд на историю извне, и строилось на использовании приема «театр в театре». От портала к portalу были протянуты грубые веревки с полотнищами (как в народном балагане), их передвигали Веселый и Грустный скальды, «стирая» один эпизод за другим и меняя цвета в зависимости от смысла событий. Художественное оформление спектакля сочетало функциональность и минимализм, условность и символичность: пространство сцены организовывала единая конструкция с четырьмя башнями (у боковых кулис и в глубине) и крутой лестницей в центре. С дальней башни читал свою проповедь Нокс, в этой же части сцены находился выделяемый светом кабинет Елизаветы. Лестница играла особую роль в развитии образа Марии – с нее королева совершала свое «нисхождение» к народу Шотландии, по ней же она отправлялась в финале оперы в последний путь – реальное шествие на казнь и символический уход в бессмертие.

Над воплощением оперы – *dramma per musica* С. Слонимского «Гамлет» (премьера 1 октября 1993 г.) в Самарском театре работали режиссер Б. А. Рябкин, дирижер В. Ф. Коваленко, художник Г. О. Эллинский, балетмейстер М. А. Сидоренко-Большакова. Музыкальное прочтение шекспировского сюжета было осуществлено Слонимским в трагедийно-фарсовом ключе. Композитор реализовал его в музыкальном действии, сосредоточенном на развитии глубинных переживаний Гамлета, прерываемом интермедиями в духе игры-представления. Избранный жанр драмы обусловил особое внимание к вокально-речевому интонированию персонажей, наделенных лейттемами. Музыкальные характеристики центральных персонажей содержали контраст: драматические темы включали жанрово-бытовые элементы.

Всепроникающая театральность оперы Слонимского, восходящая к девицу шекспировского театра («Весь мир лицедействует»), раскрывалась в самарском спектакле на разных смысловых уровнях. На сцене было создано двойное действие: за главными героями (оперные солисты) всюду следовали пластические двойники (артисты балета), принимавшие участие в событиях, комментировавшие их или отстранявшиеся и создававшие собственную линию. Пластический ряд спектакля отражал сложность внутреннего мира шекспировских героев, отсутствие точного их наименования допускало многозначность трактовки. Лишь спутник Гамлета получил имя Горацио (в клавире Слонимского этой роли не было), конкретизирующее замысел режиссера. Краткими пантомимными сценами Горацио начинался и завершался спектакль: друг принца Датского приступал к рассказу, пытаясь сохранить память о Гамлете в неискаженном ви-

де. Усиливая мотив шутовства, лишь намеченный в тексте Шекспира, Б. Рябкин акцентировал идею композитора о «снижении» высокой трагедии. Добавленные постановщиками многочисленные персонажи (придворные и шуты) составили новый образ спектакля – «мир Эльсинора», находившийся в постоянном движении и откликавшийся на каждую музыкальную интонацию.

Самарский «Гамлет» стал явлением режиссерского музыкального театра, опирающимся на тенденции театра игрового. Успех оперы был обеспечен крепким составом исполнителей, артистично раскрывших характеры своих героев: В. Храмов – Гамлет, Н. Ильвес – Офелия, Т. Жукова – Гертруда, А. Сибирцев – Клавдий. В своей постановке Б. Рябкин использовал выразительные средства театра-представления, внешние сценические эффекты, обогатившие спектакль – прием гиперболизации в пластике, жестикуляции и гриме, прием пластического подтекста, прием маски, мизансценический прием «театр в театре». Выполняя авторские ремарки, режиссер поставил разговорные эпизоды на авансцене, а особо важные по смыслу фрагменты выделил расположением на возвышении в центре, трансформирующемся то в сценические подмостки, то в могильный холм. Сценография (суперзанавес в стилистике полотен П. Брейгеля; королевские покои, декорированные росписью по ткани и витражным окном) и костюмы (украшенные пером береты со спущенными краями; отложные воротники и манжеты рубашек, дублеты с вышивкой, длинные мантии и меховые накидки) воссоздавали атмосферу эпохи Возрождения, обогащая режиссерское решение дополнительными штрихами и символами.

Сравнение самарских постановок опер Слонимского со спектаклями в Ленинградском государственном академическом Малом театре оперы и балета («Мария Стюарт») и Красноярском государственном театре оперы и балета («Гамлет») выявляет в них более свободное обращение с музыкальным текстом, рождающее камерную музыкально-сценическую редакцию («Мария Стюарт»), и строгое следование авторским сценическим пожеланиям («Гамлет»).

Режиссер *Борис Александрович Рябкин*, чей творческий путь был связан с театрами разных городов, лучшие свои спектакли создал на самарской сцене (в их числе оперы отечественных композиторов XX века «Гроза» В. Пушкина, «Гамлет» С. Слонимского). Будучи представителем традиционной режиссерской школы, работая с жанрами драмы, комедии, сказки, оперы, оперетты, музыкальной комедии, мюзикла, он привнес в музыкальный театр элементы театра драматического. Спектакли Рябкина выделялись акцентуацией пластического начала: визуальный ряд опер дополнялся пантомимическими сценами, с актерами подробно разрабатывался сценический рисунок роли, в том числе органичная, характерная жестикуляция.

Воплощение *оперы-трагедии С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного»* (преьера 20 февраля 1999 г.) стало плодом совместного творчества композитора и Самарского театра, вызвавшего появление оригинальной музыкально-сценической редакции. В соответствии с современной театральной практикой трехактная композиция оперы была превращена в двухактную. Следуя пожеланиям постановщиков, композитор внес в партитуру изменения, коснувшиеся порядка картин, оркестровки, сокращения и досочинения отдельных эпизодов и связок. Изменения по-новому расставили смысловые акцен-

ты, конкретизировали некоторые сюжетные ходы, динамизировали действие, усилили контрасты, способствовали нарастанию экспрессивности от видения к видению. Купюры партии Иоанна лишили главного героя моментов рефлексии, акцентировав агрессивно-параноидальные черты его характера. Завершение первого акта спектакля Жалобой Иоанна представило царя страдающим, что противоречило предыдущей и последующей характеристикам. Контраст мрачных Московских и светлых Новгородских видений был акцентирован сближением сцен отлевания Анастасии и любовного объяснения Василия Новгородца с Вешнянкой. Сокращение эпизода драки на вече привело к однозначной трактовке новгородцев как жертв царя-деспота.

Музыкальная драматургия оперы построена на взаимодействии развернутой партии Иоанна, индивидуально-выразительных характеристиках второстепенных персонажей и крупных хоровых сценах. Кульминационные Седьмое и Одиннадцатое видения, развивающие идею конфликтного противоборства царя и народа, были решены как динамичные массовые сцены. Хотя вокальная партия Иоанна в них фрагментарна, введение фигуры Грозного здесь выглядело оправданно, поскольку происходящее являло результат именно его приказаний. Нравственным итогом оперы стала финальная хоровая сцена, несущая идею о духовной силе невинно убиенных праведников, верящих в будущий рассвет России. Перенос фразы заключительного хора «Россия, нищая, скорбная Россия, какое ты наследие влачишь! Грехи какие отмолить не в силах...» в партию Василия Новгородца, придал ей смысл индивидуально-проникновенного авторского слова.

Постановочное решение исходило не только из прямой трактовки оперы, но и соотносило ее содержание с авторитарным режимом России XX века. Замысел режиссера конкретизировали декорации: трехъярусные металлические конструкции, открывающие возможности многоуровневого использования сцены, трактовались то как ряды иконостаса (на фоне скорбящего лика Богоматери), то как решетки ГУЛАГа (с фигурами жертв и карающего Грозного). Этот собирательный образ Руси стал центральной визуальной идеей спектакля. Образ зла, персонифицированный Слонимским в фигуре Иоанна Грозного, был эффектно воплощен самарскими басами А. Антоновым и А. Бобыкиным в спектакле-предостережении, рождавшем аллегория ко всеобщей атмосфере зла периода правления руководителей-тиранов.

Глава III. Балеты отечественных композиторов XX века на сцене Самарского театра. 1931–2011.

Раздел 3.1. Первые годы самарского балета. «Эпоха Н. В. Даниловой» (1939–1941, 1944–1950, 1954–1967). Переходный этап. 1968–1976 раскрывает особенности становления балетной труппы в первом периоде (1933–1976). Работу по формированию коллектива начал А. Р. Томский (1933–37), поставивший шесть балетов, среди них: «Красный мак» Р. Глиэра (1933) и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (1936). Постановки произведений отечественных композиторов XX века стали переносами на самарскую сцену столичных спектаклей. В эти годы сольные партии исполняли А. Аркадьев, С. Бронский, Н. Гончарова, Д. Дмитриев, Н. Довгелли, Т. Кутасова, Г. Штоль.

В 1939 году самарский балет возглавила Н. В. Данилова (1939–41, 1944–51, 1954–67), которой принадлежит заслуга создания полноценной балетной труппы театра. Выпускница А. Я. Вагановой, Н. Данилова явила собой в провинциальном городе высокий пример традиций Санкт-Петербурга – не только в классической хореографии, но и в музыкальной эрудиции, общей культуре. Она осуществила постановки 30 балетов, из которых 12 на музыку отечественных композиторов XX века: «Бахчисарайский фонтан» А. Асафьева (1949, 1954), «Красный мак» Р. Глиэра (1950), «Семь красавиц» и «Тропую грома» К. Караева (1955 и 1961), «Легенда о любви» Г. Крейтнера (1958, впервые в СССР), «Утес» и «Возвращение» Э. Лазарева (1959, впервые в СССР), «Читра» Н. Ниязи (1960, впервые в СССР), «Лауренсия» А. Крейна (1962), «Каменный цветок» С. Прокофьева (1963), «Аладдин и волшебная лампа» Б. Савельева (1964), «Отелло» А. Мачавариани (1965).

Особенности хореографического почерка и основные педагогические установления балетмейстера *Наталии Владимировны Даниловой* выявлены по воспоминаниям солистов труппы В. Лубенец, Г. Козлова, Э. Григорьевой. Впервые представленные архивные данные по балету Н. Ниязи «*Читра*» позволили охарактеризовать работу Н. Даниловой в качестве либреттиста и балетмейстера-постановщика. Будучи почитательницей хореографии М. Фокина и Л. Якобсона, Данилова продолжала их традиции, по-своему воплощая принципы действенного танца в стилистике хореодрамы. Образно-конкретная хореографическая лексика Даниловой опиралась на эмоционально-образное содержание музыки. Балетмейстер практически не допускала в своих постановках сокращений и перестановок музыкального текста. Наиболее ярко в спектаклях Даниловой выглядели массовые сцены, решенные живо и динамично благодаря привлечению всех ресурсов театра (миманс, статисты, учащиеся хореографической студии). Балетмейстерские решения Даниловой перекликались с педагогическими задачами технического и творческого роста всей труппы балета.

После отъезда Н. В. Даниловой, должность главного балетмейстера занимали Э. Х. Танин (1967–70), затем А. Я. Шелест (1970–73), внесшие определенный вклад в профессиональный рост труппы и включившие в репертуар собственные постановки балетов отечественных композиторов XX века: «Бахчисарайский фонтан» и «Семь красавиц». В годы отсутствия главного балетмейстера (1973–76) свои замыслы реализовали приглашенные хореографы и выпускники столичных вузов. Афишу обогатили постановки балетмейстеров: «Золушка» С. Прокофьева (1968, В. Манохин), «Девушка и смерть» А. Ковалева и «Кармен-сюита» Р. Щедрина (1974, 1975, А. Шевелева), «Алые паруса» В. Юровского (1975, Ю. Скотт и Ю. Папко), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1976, Ю. Яшугин). Данные спектакли не смогли долго удержаться в репертуаре театра.

Раздел 3.2. «Эпоха И. А. Чернышева». 1976–1997 посвящен *второму периоду* истории самарского балета. В труппе, работавшей на протяжении 19 лет под руководством И. А. Чернышева (1976–95), ведущее место заняли выпускники хореографических училищ: Г. Акаченко, Е. Брижинская, Н. и О. Гимадесы, М. Козловский, В. Пономаренко, Среди 22 спектаклей, поставленных балетмейстером на самарской сцене, 12 являются произведе-

ниями отечественных композиторов XX века: «Ангара» и «Помните!» А. Эшпая (1977 и 1981), «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева (1978), «Гусарская баллада» Т. Хренникова (1980), «Поэма двух сердец» А. Меликова (1982), «Спартак» А. Хачатуряна (1984), «Мужество» В. Успенского (1985), «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича (1986), «Скифская сюита» С. Прокофьева (1988), «Маленький принц» Е. Глебова (1990), «Волшебник Изумрудного города» И. Якушенко (1993), «Золушка» С. Прокофьева (1994). Заметными событиями российской хореографии стали авторские постановки И. Чернышевым «Щелкунчика» П. Чайковского (1978) и драматической симфонии «Ромео и Юлия» Г. Берлиоза (1979).

Созданию авторских хореографических постановок у *Игоря Александровича Чернышева* предшествовала работа над музыкой балетов, что приводило к появлению музыкально-сценических редакций этих произведений. Балетмейстеру представлялось желательным привлечение композитора к совместной работе (так были созданы балеты «Помните!», «Поэма двух сердец», и «Мужество»), в отсутствие тесного сотрудничества с автором музыки большая работа ложилась на плечи дирижера. Соавтором И. Чернышева по постановке балетов «Ангара» и «Гусарская баллада» стал Л. Оссовский, работа над «Спартак» и «Золушкой» велась в партнерстве с В. Беляковым. Музыкально-сценические редакции балетов Чернышева определялись главенствующей хореографической идеей спектакля, акцентировавшей лирическую линию произведения. Исследование самобытных хореографических замыслов Чернышева дает основания для выводов о степени деликатности, с которой балетмейстер выстраивал «пластический перпендикуляр» к музыке, высвечивая те или иные грани содержания произведения, не разрушая смысловые связи композиторского замысла. В начале работы над постановкой Чернышев излагал общую концепцию будущего спектакля художнику, далее балетмейстер принимал деятельное участие в создании художественного оформления спектакля. Истинными соавторами хореографа, воплотившими его идеи, стали театральные художники Т. и И. Старженецкие («Щелкунчик»), Н. Хренникова («Гусарская баллада»), С. Бархин («Помните!», «Спартак»), Н. Хохлова («Мужество», «Казнь Степана Разина», «Скифская сюита»).

Балет *А. Эшпая «Ангара»* (премьера 29 сентября 1977 г.) в постановке Чернышева стал двухактным (пять картин в первом действии, шесть – во втором). Сокращение большей части массовых эпизодов и оркестровых картин выявило в качестве основной драматургической линии тему любви и духовного перерождения героини из «Вальки-дешевки» в нежно любящую, сильную личность. Хореографически идея была воплощена через изменение пластики Валентины от насыщенной элементами спортивной гимнастики и акробатики к мягкой плавности классических движений. В сравнении со спектаклем Ю. Григоровича балет Чернышева выглядел камерным вариантом, сосредоточенным на личной драме героини. Замысел спектакля на музыку *А. Эшпая «Помните!»* (премьера 23 февраля 1981 г.) о хрупкой гармонии современного мира и могучей силе любви, способной на самопожертвование, принадлежал балетмейстеру. Опираясь на либретто Чернышева, композитор переработал симфоническую партитуру, дополнив ее новыми эпизодами, подчеркнутыми

конфронтацию активно-наступательных и медитативных тем-образов. Либретто и партитура балета *С. Прокофьева «Золушка»* (премьера 22 июля 1994 г.) были изменены в связи с направленностью спектакля на детскую аудиторию. Хореографический замысел – торжество балетной классики – получил отражение в пластике Феи, ставшей одним из главных действующих лиц. Композиция (три действия с прологом, 10 картин) стала ближе традиционному трехактному строению сказочных балетов со счастливой развязкой.

Приверженец Санкт-Петербургской школы танца, И. Чернышев обогатил хореографическую лексику экспрессивностью и элементами акробатики. Философская глубина его пластических образов и смелый поиск особых форм выразительности хореографического спектакля демонстрировали преемственность с традициями Л. Якобсона и увлеченность творчеством М. Бежара. Отдавая предпочтение женскому танцу, балетмейстер в качестве сольного номера использовал монолог. В балетах Чернышева ключевую роль играл дуэт, насыщенный контрастными эпизодами и усложненными подержками, отражающий динамику взаимоотношений главных героев.

Забота о расширении современного отечественного репертуара, Чернышев приглашал для постановок отдельных произведений других хореографов: И. Д. Бельского («Ленинградская симфония» Д. Шостаковича, 1986; «Конек-Горбунок» Р. Щедрина, 1987), Е. М. Шипяцкую («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, 1988), А. А. Дементьева («Юнона» и «Авось» А. Рыбникова, 1989), С. Х. Хантемирову («Шурале» Ф. Яруллина, 1992).

Раздел 3.3. Самарский балет в 1997–2011 годах характеризует *третий период*, когда балетом поочередно руководили Н. А. Долгушин (1997–2005), Н. А. Малыгина (2006–2008), К. А. Шморгонер (с 2008 по настоящее время). Н. Долгушин обогатил афишу Самарского театра триптихом «Русский балет Серебряного века», куда вошли «Жар-птица» И. Стравинского, «Сильфиды» на музыку Ф. Шопена, «Павильон Армии» Н. Черепнина (1999), и оригинальной интерпретацией «Кармен-сюиты» Р. Щедрина (2003). В этот период балеты современных отечественных композиторов ставили в театре и другие хореографы: Н. А. Малыгина («Чиполлино» К. Хачатуряна, 1999; «Малыш и Карлсон» Ю. Тер-Осипова, 2000), Н. И. Рыженко («Маскарад» А. Хачатуряна, 2002).

Главный балетмейстер Н. А. Малыгина зарекомендовала себя как хороший менеджер: балетная труппа совершила несколько зарубежных гастрольных поездок, были привлечены к сотрудничеству талантливые художники для постановки балетов: Т. Мурванидзе («Дама с собачкой» Р. Щедрина, 2003), Э. Капелюш и Е. Орлова («Beatles forever! Битлз навсегда!» А. Митянина, 2006).

Воплощение в Самарском театре балетов *Р. Щедрина «Кармен-сюита»* и *«Дама с собачкой»* (премьера 15 июня 2003 г.) связано с созданием редакций либретто и постановочных интерпретаций, возвращающих к литературным первоисточникам. Прочтение Н. Долгушиным «Кармен-сюиты» было овеяно духом площадной мистерии, где Рок вершил судьбы героев, выглядывших игрушками-жертвами. В спектакле постановщик выступил не только как балетмейстер, но и как автор художественного оформления, обеспечив цель-

ность сценографии. Н. Малыгина, обратившись к сюжету «Дамы с собачкой», составила из чеховского рассказа новый вариант либретто. Лирико-ностальгический образный строй импрессионистически красочной музыки подчеркивал сознательно замедленный – «рапидный» – темпоритм спектакля.

Деятельность К. А. Шморгонера положительно повлияла на профессиональный рост труппы и укрепление состава ее солистов крепкими выпускниками Пермского и Самарского хореографических училищ. По его приглашению приезжими балетмейстерами были осуществлены постановки «Свадебка» И. Стравинского (2008, хореография И. Фадеева) и «Анюта» В. Гаврилина (2011, балетмейстер В. Васильев).

Заключение.

1. Самарский академический театр оперы и балета, старейший музыкальный театр на Средней Волге, и поныне является крупнейшим музыкально-театральным коллективом центральной России. Его история представляется как картина творческих взлетов и отдельных неудач. Предложенная периодизация позволила представить историю театра в виде четырех периодов развития оперы (1931–1950, 1950–1970, 1970–1987, 1987–2011). В качестве творческих лидеров начального периода были выявлены дирижер А. А. Эйхенвальд, впервые обогативший репертуар Самарского театра произведениями отечественных композиторов XX века и режиссер И. Н. Просторов, требовавший от актеров жизненной достоверности сценического поведения в героико-эпических по духу постановках современных опер. В 1940-е годы основу текущего репертуара составляли оперетты и музыкальные комедии, среди которых большинство принадлежали перу отечественных композиторов XX века. Второй период ознаменован уникальным в истории театра феноменом коллегиального руководства творческим процессом (директор Н. П. Садковой, дирижеры А. Ю. Айзикевич, С. С. Бергольц, режиссер А. С. Пикар). Произведения отечественных композиторов XX века воплощал на сцене театра режиссер С. А. Штейн, акцентировавший в спектакле диалогические сцены и стремившийся к углублению психологического содержания реалистических произведений. Творческие лидеры третьего периода – дирижер Л. М. Оссовский и режиссер Б. А. Рябкин – избрали политику целенаправленного позиционирования Самарского театра как активно работающего с современными отечественными авторами. Четвертый период под руководством дирижера В. Ф. Коваленко стал кульминацией в обращении театра к сочинениям отечественных композиторов XX века, каждая постановка становилась ярким событием музыкально-театральной жизни России.

В истории самарского балета выделяются три периода (1933–1976, 1976–1997, 1997–2011). Основатель самарской балетной труппы Н. Данилова (первый период) создала спектакли в традициях хореодрамы, насыщая классическую лексику конкретно-образными деталями. Хореографические образы И. Чернышева (второй период), рожденные в смелом сочетании классической пластики с элементами модерна, обладали философской глубиной. Оба балетмейстера развивали самарскую балетную труппу в традициях Санкт-Петербургской школы классического танца.

2. Изначально ориентированный на крупные столичные коллективы, Самарский театр оперы и балета сумел обрести собственное творческое «лицо», укрупнив в репертуаре линию современных произведений и став подлинным интерпретатором произведений отечественных композиторов XX века. В 1950-е годы театром была проведена декада музыки советских композиторов, в рамках которой были показаны восемь спектаклей. В гастрольной афише Самарского театра в Москве 1981 года половину названий составляли произведения композиторов XX века. Начиная с 1980-х годов театр неоднократно подтверждал статус одного из флагманов современного музыкально-театрального процесса. В конце 1990-х годов именно Самарский театр был выбран маэстро М. Ростроповичем для реализации мировой премьеры оперы С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного».

3. Привлечение различных источников позволило выйти на качественно новый уровень научного знания о Самарском академическом театре оперы и балета, внести 10 уточнений и более 20 дополнений в его историографию.

4. В ряде случаев в результате постановки произведений отечественных композиторов XX века в Самарском театре появлялись их *музыкально-сценические редакции* («Таня» Г. Крейтнера, «Овод» А. Спадавеккиа, «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, «Золушка» С. Прокофьева, «Гусарская баллада» Т. Хренникова, «Ангара» и «Помните!» А. Эшпая), отличающиеся от авторского варианта партитуры. Основными критериями музыкально-сценической редакции, по мнению диссертанта, являются:

- наличие оригинального постановочного замысла;
- совместная работа режиссера / балетмейстера, дирижера и по возможности композитора над окончательным вариантом музыкального текста произведения;
- перестановки фрагментов музыкального текста, купюры и дополнения отдельных эпизодов, иницируемые режиссером / балетмейстером;
- переоркестровка, передача вокальной партии от одного голоса другому, осуществляемые композитором или дирижером в расчете на конкретных исполнителей;
- существование в библиотеке Самарского театра нотных материалов, содержащих внесенные постановщиками изменения.

5. Воссоздание облика спектаклей и анализ отражения музыкальной драматургии в режиссуре / хореографии и сценографии дают основание утверждать, что Самарский академический театр оперы и балета являлся бережливым и тактичным интерпретатором произведений отечественных композиторов XX века.

Среди возможных ракурсов дальнейшей разработки положений исследования наиболее перспективными представляются специализированно направленные на изучение деятельности режиссеров С. А. Штейна и Б. А. Рябикина, балетмейстеров Н. В. Даниловой и И. А. Чернышева; вскрывающие многовариантность постановочных интерпретаций конкретного музыкально-театрального произведения; изучение контекстных связей Поволжских музыкальных театров.

Публикации по теме диссертации

Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ:

1. Лазанчина А. В. Н. В. Данилова – балетмейстер и педагог (из истории Самарского театра оперы и балета) / А. В. Лазанчина // Искусство и образование. – Москва. – 2009. – № 5. – М., 2009. – С. 14–22. [0,56 п.л.].
2. Лазанчина А. В. Исследовательские подходы изучения опер и балетов отечественных композиторов XX века / А. В. Лазанчина // Известия Самарского научного центра РАН. – Т. 12. – 2010. – № 3 (35). – С. 242–247. [0,75 п.л.].
3. Лазанчина А. В. Опера С. М. Слонимского «Гамлет» на сцене Самарского театра оперы и балета / А. В. Лазанчина // Известия Самарского научного центра РАН. – Т. 13. – 2011. – № 2 (40) (2). – С. 481–483. [0,37 п.л.].

Публикации в других изданиях:

4. Лазанчина А. В., Мжельская М. В. Музыкальная комедия «Табачный капитан» – постановка Куйбышевского театра оперы и балета военных лет / А. В. Лазанчина, М. В. Мжельская // Художественное образование : проблемы и перспективы : вестник СГПУ. Институт художественного образования / под ред. В. Н. Бадун. – Самара : Изд-во СГПУ, 2007. – С. 10–22. [0,6/0,2 п.л.].
5. Лазанчина А. В. Опера В. Пушкина «Гроза» на сцене Самарского театра оперы и балета / А. В. Лазанчина // Искусство глазами молодых : материалы I Междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых / ред. Н. В. Винокурова, М. М. Гохфельд, И. В. Ефимова, М. В. Холодова. – Красноярск : [б.и.], 2009. – С. 230–232. [0,3 п.л.].
6. Лазанчина А. В. «Гусарская баллада» Т. Н. Хренникова в постановке И. А. Чернышева на сцене Самарского театра оперы и балета / А. В. Лазанчина // Актуальные вопросы искусствоведения : человек-текст-культура : сб. ст. VII Всерос. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов. – Саратов : СГК, 2009. – С. 89–94. [0,3 п.л.].
7. Лазанчина А. В. Балеты Р. Щедрина на сцене Самарского театра оперы и балета / А. В. Лазанчина // Вестник Поволжской государственной социально-гуманитарной академии. ФХО. – Вып. 5. – Самара : ПГСГА, 2009. – С. 69–77. [0,5 п.л.].
8. Лазанчина А. В. Спектакль для молодежи : рок-балет «Beatles forever! Битлз навсегда!» на сцене Самарского театра оперы и балета / А. В. Лазанчина // Музыкальный театр для детей и молодежи : материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Саратов : Сателлит, 2010. – С. 23–26. [0,25 п.л.].

Подписано в печать 14.12.2011г.
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 1,3. Тираж 100 экз.
Заказ № 2353.

Отпечатано в ООО «Издательство «ЛЕМА»»
199004, Россия, Санкт-Петербург, В.О., Средний пр., д. 24
тел.: 323-30-50, тел./факс: 323-67-74
e-mail: izd_leva@mail.ru
<http://www.levaprint.ru>