НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

УДК 782.8

«ПРОВИНЦИАЛКА» А. ЧАЙКОВСКОГО ПО ОДНОИМЁННОЙ КОМЕДИИ И. ТУРГЕНЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА

Д.М. ЕРМАКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 344002, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Современный легкожанровый музыкальный театр даёт немало примеров адаптации в либретто сочинений литературной классики. Их использование зачастую становится фактором, определяющим высокий текстово-драматургический уровень музыкально-сценических произведений, и позволяет сформировать качественную образно-смысловую и сюжетно-фабульную основу. «Провинциалка» А. Чайковского, созданная композитором на основе одноимённой комедии И. Тургенева, представляет собой пример «прочтения» произведения из золотого фонда русской литературы в условиях мюзикла, являющегося на сегодняшний день наиболее актуальным, демократичным и доступным видом театрально-зрелищного искусства. Несмотря на авторское обозначение жанра, этот спектакль в значительной степени испытал влияние других форм легкожанрового музыкального театра и, прежде всего, оперетты, давно и прочно укоренённой в отечественной традиции. Два названных жанра – мюзикл и оперетта, как демонстрируется в статье, определяют оригинальный облик «Провинциалки», в которой на композиционно-драматургическом и музыкально-стилистическом уровне синтезируются их признаки. В процессе рассмотрения этого аспекта автор выходит на осмысление более широкой проблемы о существенной общности двух жанровых моделей, не всегда позволяющей провести чётко выраженную границу между ними.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. Чайковский, «Провинциалка», И. Тургенев, оперетта, мюзикл, жанр, современный музыкальный театр.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

БЛАГОДАРНОСТИ: автор выражает благодарность Председателю Совета Союза композиторов России, профессору Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Народному артисту РФ Александру Владимировичу Чайковскому, заведующему кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, профессору, доктору искусствоведения Людмиле Владимировне Гавриловой, а также Липецкой государственной филармонии за помощь в исследовании и предоставленный нотный материал.

"A PROVINCIAL LADY" A. TCHAIKOVSKY BASED ON THE COMEDY OF THE SAME NAME BY I. TURGENEV: TO THE PROBLEM OF GENRE DEFINITION

D.M. ERMAKOVA
Rostov State Rachmaninov Conservatoire, 344002, Rostov-on-Don, Russia

ABSTRACT. The contemporarylight-genre musical theatre offers numerous examples of adaptations in librettos based on classicalliterary works, which often become a defining factor for the high textual and dramaturgical level of musical-stage pieces. This approach allows for the formation of a quality figurative and semantic foundation as well as a solid narrative structure. A.Tchaikovsky's "A Provincial Lady" based on the eponymous comedy by I.Turgenev, serves as an example of interpreting a work from the golden treasury of Russian literature within the context of musical, which today is the most relevant, democratic, and accessible form of theatrical art. Despite the author's designation of the genre, this production has significantly been influenced by other forms oflight-genre musical theatre, primarily operetta, which haslong been firmly rooted in the national tradition. As demonstrated in the article, the two genres – musical and operetta – define the unique character of "A Provincial Lady," where their characteristics are synthesized at both the compositional-dramaturgical and musical-stylisticlevels. In exploring this aspect, the author addresses a broader issue regarding the substantial commonality between these two genre models, which often makes it difficult to draw a clearline between them.

KEYWORD: A.Tchaikovsky, "A Provincial Lady", I.Turgenev, operetta, musical, genre, modern musical theatre.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.

GRATITUDE: The author expresses gratitude to the Chairman of the Council of the Union of Composers of Russia, Full Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire, People's Artist of the Russian Federation Alexander Vladimirovich Tchaikovsky, Head of the Department of Music History Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Full Professor and Doctor of Arts Criticism Liydmila Vladimirovna Gavrilova, as well as the Lipetsk State Philharmonic for their assistance in the research and for providing the musical materials.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Музыкально-театральное искусство второй половины XX – начала XXI века демонстрирует непрекращающийся поиск путей обновления оперного жанра, характеризующийся «размыванием» его границ, взаимодействием с иными сферами, угасанием и ослабеванием старых традиций, и возникновением новых. Складывающийся процесс жанровой динамики, где одни формы вытесняют другие, вторые – адаптируются в современных условиях и претерпевают трансформацию, третьи – взаимодействуют и синтезируются, обнаруживает явную устремлённость к размыканию границ академической и массовой традиций.

Получившие популярность в результате воздействия этой тенденции мюзикл и рок-опера оказались выразителями потребности в демократизации академического музыкального театра – той же потребности, которая во второй половине XIX – начале XX столетия уже приводила к формированию новых направлений, обеспечивающих связь с широкой слушательской аудиторией (оперетты, водевиля, ревю и т.п.). Симптоматично, что в отечественном театре второй половины XX века названные формы, представляющие разные этапы в историко-эволюционном плане, вступают в активное диалогическое взаимодействие, порождая явление, которое многими исследователями именуется «русским мюзиклом». Его специфика определяется сложным процессом адаптации на национальной почве коренной разновидности мюзикла бродвейского типа, в чьей зоне притяжения оказались жанры оперетты, водевиля, а также музыкальной комедии, в том числе и в её кинематографическом варианте, давно и прочно укоренённые в отечественной культуре и переосмысливающиеся теперь в контексте новой музыкально-театральной жанровой среды.

Характерным подтверждением этой тенденции можно считать мюзикл А.Чайковского[1] «Провинциалка», написанный по одноимённой комедии И.Тургенева[2]. Его специфика, являющаяся предметом рассмотрения в данной статье, определяется взаимодействием двух жанровых разновидностей – оперетты и мюзикла. Каждая из них, с одной стороны, обладает собственным неповторимым «портретом», с другой – в обеих отчётливо прослеживается та общность, которая не всегда позволяет провести выраженную границу между ними и однозначно причислить то или иное сочинение к конкретной модели.

Зачастую и сами композиторы, присваивая своим произведениям жанровую дефиницию, вносят дополнительную интригу в этот процесс. Так произошло и с «Провинциалкой», которая первоначально была обозначена автором как оперетта (её премьера состоялась в 1998 году в Санкт-Петербургском театре музыкальной комедии), а впоследствии, в расширенной и аранжированной для оркестра народных инструментов[3] версии, уже была представлена как мюзикл (Липецкая филармония, 2022). Сам автор в одном из интервью, рассуждая о причинах востребованности мюзикла, не только не проводит жёстких границ между опереттой и мюзиклом, но и между разными видами легкожанрового театра и оперой: «Наряду с усложнением всегда был

[1] Композитор неоднократно обращался к легкожанровым музыкально-театральным формам. Среди сочинений, созданных в этой области, можно назвать оперетту «Три мушкетёра» (2007), детский мюзикл «Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста» (2014), мюзиклы «Зимняя сказка» (2000), «Греховодникъ» (2000) и «Свидание в Москве» (2021), музыкально-драматические иллюстрации «Тамбовская казначейша» (2023), водевиль «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (2024) и другие. Некоторые из них уже привлекали внимание отечественных музыковедов, анализирующих историю создания, особенности либретто, композиционно-драматургическое решение произведений [8; 13].

[2] Произведения русского писателя неоднократно становились литературной основой музыкально-театральных опусов – балетов, опер и музыкальных драм. Однако проблема интерпретации тургеневских первоисточников в либретто этих сочинений крайне редко оказывалась в поле зрения музыковедов. Один из немногочисленных примеров такого рода – статья об опере «Клара Милич» А. Кастальского [4].

[3] Аранжировка для оркестра народных инструментов сделана В.Пеуновым.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

и другой вектор – желание простоты, доступности в музыкальном театре, народности, песенности. Поэтому в противовес опере-сериа появляется опера-буффа, в противовес гранд-опера – опера-комик, потом рождается оперетта, а ещё позже уже и мюзикл, первоначально как музыкальное явление англосаксонского, даже американского искусства. Во второй половине XIX–XX веке комических опер создаётся уже гораздо меньше, потому что во многом эту функцию забрали на себя оперетта, а потом мюзикл. По сути, мюзикл – это та же оперетта, но на джазовой, афроамериканской основе. Я воспринимаю мюзикл как современную комическую оперу, как оперу-буффа наших дней» [11]. Однако насколько вторая версия спектакля всё же соответствует определению мюзикла? Не двигало ли автором и постановщиками при смене «амплуа» желание привлечь дополнительное внимание публики, учитывая нынешнюю востребованность жанра? Или мы имеем дело с проявлением той самой национальной специфики в решении жанровой модели?

Прежде, чем ответить на эти вопросы, необходимо всё-таки определить ту тонкую, но существенную грань, которая позволяет двум театральным разновидностям функционировать в музыкальной культуре самостоятельно[4]. Очевидно, что в самом общем плане близость их определяется, во-первых, сценическим синтезом драматического, хореографического, вокально-инструментального начал при значительном удельном весе в драматургии последнего; во-вторых, структурно-композиционным решением, основанным на чередовании вокальных номеров, передающих эмоционально-образное состояние героев, разговорных диалогов, способствующих движению сюжета, а также танцев; в-третьих, «обменными процессами» с бытовой традицией и эклектизмом в отношении музыкальной стилистики.

Принципиально различное в двух жанрах обнаруживается, скорее, на уровне сюжета, его соотношения со всеми компонентами сценического синтеза – их более тесной взаимообусловленности, в «градусе» зрелищности, а также на уровне музыкального решения, которое в мюзикле, по сравнению с опереттой, тяготеющей к академической традиции, в основе своей более полистилистично, впитывает приёмы абсолютно разных художественных систем, отдавая при этом приоритет актуальным массово-бытовым музыкальным явлениям. Однако, самая существенная разница определяется характером литературно-драматургической основы и тесно связанной с ней концепции произведения в целом, которая в мюзикле, по сравнению с опереттой, остросодержательна, не ограничивается доминирующей ролью комического, а выходит в область драматическую и подчас трагедийную. В независимости от того писали ли авторы либретто оперетт собственные тексты или адаптировали ранее созданные первоисточники, в том числе мифы, сказки, романы, они всегда обнажают правду жизни и обязательно дают зрителю повод для смеха. Если оперетта концентрируется на передаче ярких узнаваемых образов, утвердившихся в наборе амплуа персонажей комического театра, и демонстрирует перипетии подчас сложной, но обыденной жизни, то мюзикл, зачастую вступая в союз с высокой литературой, способен к воплощению серьёзных мировоззренческих проблем «несложными для восприятия художественными средствами» [12, с. 368].

В какой степени этой особенности соответствует произведение А.Чайковского? *Первоисточник*, на который опирается автор либретто В.Константинов[5] при его разработке, – «Провинциалка» И.Тургенева (1850) – изящная, остроумная пьеса, представляющая собой образец комедии положений, отличающаяся «ослепительностью закрученной интриги, которая понятна театру всех времён» [2, с. 273]. Жанровая стилистика сочинения с блестящим захватывающим сюжетом, сочетающим в себе открытую театральность и жизненную правду, с одной стороны, соответствует характерной для мюзикла ориентированности на высокую литературную классику, с другой – в силу комедийной основы

[4] В процессе обнаружения общего и различного в названных двух жанрах значительную роль сыграли работы А.Владимирской [3], Г.Киселёва [7], Л.Жуковой [5], М.Янковского [14] – об оперетте, Е.Андрущенко [1], Е.Кретовой [9], Т.Кудиновой [10], Э.Кампуса [6] – о мюзикле.

[5] Владимир Константинович Константинов (Певзнер) (1930–1996) – драматург, либреттист, эстрадный поэт-куплетист, сатирик, фельетонист, киносценарист. В соавторстве с Б. Рацером сотрудничал с такими композиторами, как В. Соловьёв-Седой, А. Петров, Г. Канчели, Г. Гладков и др. Либретто к «Провинциалке» стало последней работой автора.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

первоисточника, отвечает «сюжетным потребностям» оперетты. Однако, качество первоисточника, подвергающегося практически без изменений перекодировке в условиях музыкально-театрального спектакля, его изначальная приспособленность к условиям драматического театра, позволяют композитору избежать свойственной оперетте шаблонности драматургических и сценографических решений. Многомерность же смыслового наполнения, которое «содержит в себе потенциал большой социально-психологической драмы, ибо перспектива Дарьи Ивановны (главной героини. – Д. Е.) – превращение из провинциалки в “хищного зверя”» [2, с. 93], обеспечивает выход к осмыслению сложных тем: социум как источник дискомфорта человеческого бытия, наличие или отсутствие нравственных принципов в достижении цели и т.п.

Внешняя организация пьесы И.Тургенева строится на типичной анекдотической ситуации. Движение фабулы определяется центральным сюжетным мотивом – стремлением жены уездного чиновника Дарьи Ивановны Ступендьевой выбраться из глуши, добыв своему мужу выгодное положение в столице. На пути к достижению своей цели она проявляет недюжинные смекалку, расчётливость, решительность, изощрённость ума, актёрские таланты, направленные на обольщение графа Любина, давнего знакомого, во власти которого обеспечить супругу заветное место в Петербурге. Оба мужских персонажа – и Любин, глупо поддающийся обольщениям Дарьи Ивановны, и её «муж-слуга» Ступендьев, готовый прислушаться к каждому слову супруги, – не могут составить героине конкуренцию в интеллектуально-психологическом плане и вынуждено играют роли в режиссируемом ею спектакле – квази-романтической драме любви и ревности. Достраивают галерею портретов прозорливый юнец Миша, который в своём желании устроиться в этой жизни является пародийным двойником Дарьи Ивановны, а также кухарка Васильевна, в свою очередь, обводящая господ вокруг пальца. Все эти персонажи становятся участниками своеобразной «комедии в комедии», поскольку «разыгрывают» свой собственный спектакль, где выступают и как актёры, и как зрители представляемого фарса.

На первый взгляд, вся эта сюжетная канва с массой курьёзных сцен, внезапных появлений и разоблачений в сочетании с яркими образами комических амплуа героев органична оперетте, и к тому же, как нельзя лучше соответствует ей эпохально-стилистически, ведь комедия И.Тургенева с её персонажами и данный музыкально-театральный жанр – современники. Максимально сохраняя текст первоисточника в прозаических диалогах и создавая исторически достоверные в лексическом плане новые стихотворные тексты для вокальных номеров, В.Константинов словно и не стремится к осовремениванию. Театральное пространство наполняется атмосферой быта и культуры дворянской среды XVIII–XIX веков, когда модно было говорить на французский манер, музицировать, гулять и любоваться садом. Одним из ярких показателей этого является стилистика речи героев, наполненная французскими словами “mon ami” («друг мой»), “charmant” («прелестно»), а также использованием словоерсов («сюда-с», «сказал-с»). Показательно, что именно во вновь сочинённых вокально-поэтических вставках с помощью акцентирования ключевых слов-символов гиперболизируется мечта героини о переезде в столицу, превращаясь фактически в навязчивую идею: «В Петербург – где давно мои мысли и сердце» – поёт Дарья Ивановна в арии I действия, «И в печали на миг былое возвратив, передо мной взлетают дали Санкт-Петербургских перспектив» – звучит в её арии II действия, «Как были праздничны огни над Петербургскою Невою» – в арии Любина I действия, «В Петербурге на балах я пажом вам буду верным» – провозглашает Миша в дуэте с героиней I действия, «Душа моя поёт, Санкт-Петербург Вас ждёт» – заявляет граф Любин в финале, фразой главной героини «В Петербург!» заканчивается спектакль. Таким образом, Константинов, переключая внимание с одной формы повествования (рифмованной «поэтической» и одновременно музыкальной) на другую (прозаическую), обозначает один из ключевых смысловых моментов схождений спектакля, либретто и тургеневской пьесы. Тем самым усиливается сопряжённость драматической и вокально-инструментальной линий, что в большей степени характерно для мюзикла, чем для оперетты.

Кроме того, работая над литературной основой, либреттист расширяет образно-семантическое поле тургеневского первоисточника за счёт включения

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

нового вербального материала, активизируя политекстовые взаимодействия «мюзикального» плана. Так, в либретто вводятся приношения-оммажи самому И.Тургеневу: во-первых, с его стихотворения в прозе «Как хороши, как свежи были розы», декламируемого под звуки инструментального варианта лейтмотива «Графского вальса», начинается спектакль (мизансцена – Дарья Ивановна читает старое письмо графа); во-вторых, вспоминая о прошлом, граф Любин и Ступендьева в припеве дуэта-реминисценции напевают романс Э. Абазы на слова И.Тургенева «Утро туманное». Инотекстовые включения содержатся и в ситуационных вставных музыкальных номерах (в авторском романсе Любина на итальянский манер используется текст неаполитанской песни “Non ti scordar”), а также служат средством характеристики героев (национальность лакея-немца графа Любина акцентируется с помощью песни «В путь» Ф. Шуберта на родном языке, которую он исполняет). Всё отмеченное позволяет утверждать, что при «переводе» тургеневского источника на язык мюзикла не происходит трансформации первоначальной концепции или даже существенного её упрощения (на уровне композиции, драматургии, системы персонажей и пр.), скорее наоборот, заложенные смыслы обогащаются новыми гранями, благодаря инотекстовым включениям и созданию вербальных лейтмотивов.

Композиционно-драматургическое решение «Провинциалки» А.Чайковского, как уже отмечалось, складывается как комедия, где в качестве главной движущей силы выступает драматургия положений, а взаимоотношения героев сводятся не к переживанию, а к разыгрыванию определённых ситуаций. Поэтому основное значение приобретает внешнее действие, в котором эмоциональная сторона, психологическая нюансировка персонажей поглощается объективно-событийным рядом, а условно-лирическая линия (треугольник Дарьи Ивановны, её мужа Ступендьева и графа Любина) – предстаёт в ироническом ключе. Во-первых, главная героиня не подвержена рефлексии на тему своего недостойного поведения, во-вторых, любовный «пыл» всех участников квази-романтической драмы определяется исключительно меркантильными интересами.

Комедийная музыкальная драматургия закономерно координируется с номерной структурой, в которой арии, дуэты, массовые сцены чередуются с разговорными диалогами. При этом хореопластическая составляющая, выполняющая важную функцию в драматургии мюзикла, практически отсутствует – едва ли эпизоды вальсирования героев в инструментальных проигрышах любовных дуэтов, а также эксцентричные прыжки графа Любина во время исполнения арии с целью показать ловкость и энергичность, несмотря на солидный возраст, могут претендовать на эту роль. Однако, непосредственно опираясь на композиционную специфику оперетточного жанра с её сюитно-дивертисментным типом структуры, дробностью композиции и обособленностью эпизодов (что во многом связано с постоянным прерыванием музыкального континуума разговорными диалогами), композитор использует целый ряд приёмов, преодолевающих мозаичность и превращающих действие в единый музыкально-драматургический «организм».

Во-первых, драматургия развивается в соотнесении двух линий. Превалирует лирико-комическая (линия главной героини и Любина, а также любовных объяснений с ней Миши и Ступендьева), которая реализуется большей частью в их ариях и дуэтах. Вторая линия – гротескно-игровая – не содержит дополнительной сценической интриги, а выполняет отстраняющую функцию – это эпизоды сумятицы при подготовке к встрече графа Любина в первой половине I действия и разоблачения интриги при вторжении обманутого мужа в конце II действия с единым музыкальным материалом «Ха-ха!», а также сцена с лакеем. Относительная сценическая статика лирической линии компенсируется динамизмом игровой сферы и разговорных диалогов, группирующихся вокруг номеров первого типа по принципу контраста. Это переключение темпоритмов – ускоренного и замедленного – способствует образованию единого драматургического континуума.

Во-вторых, несмотря на двухактное членение и номерную структуру, в мюзикле достаточно ярко проявляется концентрический принцип, связанный с возвращением сходных сценических ситуаций. Два действия словно зеркалят друг друга, при этом центр симметрии проходит по границе между ними – между завершающей I и открывающей II акт

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Схема. Повторяющиеся сценические ситуации в композиции «Провинциалки» А. Чайковского

ариями Дарьи Ивановны («Он был холоден сперва» и «Как бьётся сердце»). Относительно этого центра симметрично в обоих актах располагаются сцены любовных излияний героини и графа Любина (в дуэтах и ариях), сольные вокальные номера Миши и Ступендьева (идущие подряд два романса героев в I действии и две арии – во II), а также жанрово-игровые эпизоды «Ха-ха!» (схема).

В-третьих, велик удельный вес рондальности, формируемой наличием тематических арок-реминисценций за счёт постоянного возвращения темы Графского вальса – лейтмотива, который, с одной стороны, становится музыкальным олицетворением блестящего и манящего Петербурга, с другой – жанром любовных признаний героев и темой их воспоминаний о юности. На его основе строится вступление и заключение, ария героини «Ужель в скитаниях по миру» и две арии Любина – «Ах, где вы, где былые дни» из I действия и «Душа моя поёт» из II действия. Кроме того, в массовых сценах неоднократно появляется контрастный аристократическому вальсу лейтмотив «Ха-ха» – по сути галоп, но будучи озвученный домрами, он приобретает черты трепака. Таким образом, за счёт преодоления традиционной для оперетты номерной структуры приёмами драматургии «сквозного» типа, которые действуют, прежде всего, на уровне вокально-инструментального ряда, достигается целостность «Провинциалки».

Музыкально-языковой «портрет» мюзикла отличается яркостью и пестротой – А. Чайковский активно комбинирует стили и жанры, восходящие к разным интонационным пластам, в том числе современным, что делает партитуру музыкального спектакля стилистически эклектичной и многомерной. Абсолютно органичными духу тургеневского времени являются используемые вокальные (романс, ноктюрн, серенада, цыганская песня), танцевальные (вальс, галоп) жанры, марш, а также фольклорные модели. Однако при сохранении первичной жанровой основы они очень часто насыщаются чертами современной эстрадной песни с её мелодической «навязчивостью», тиражированностью и стереотипностью мелодико-гармонических и ритмических оборотов, с помощью которых композитор сознательно снижает серьёзность используемых жанров, в условиях музыкального тезауруса конца XX – начала XXI века воспринимаемых как высокие и академические. Партитура «Провинциалки» напоминает жанрово-стилевой калейдоскоп, где номер в стилистике лирического городского романса с интонациями *lamento* (Романс Ступендьева «Ты всегда хороша», I действие) сменяется задорной частушкой («Сумятица», I действие), гротескный марш («Ха-ха») переходит в оперетточный дуэт Дарьи Ивановны и Миши («Вы ведь знаете», I действие), вальс (дуэт Даши и Ступендьева «Ну, решайся», II действие) соседствует с неаполитанской песней (ария Любина из II действия “Non ti scordar”, дуэт графа и Даши «И стыдясь, и таясь») и т.д. Резкие жанровые переключения происходят и внутри номеров: так, внезапная смена частушки на танго отражает суетливость и волнение, наполнившие дом Ступендьевых перед появлением графа Любина.

Комедийно-игровая природа спектакля, в котором образам героев присуща обобщённость, типажность, приводит к тому, что музыкальный облик действующих лиц в существенной степени нивели-

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

руется. Персонажи в мюзикле не имеют сквозной линии интонационно-тематического развития, которая могла бы продемонстрировать трансформацию их облика. И в этой ситуации именно жанр, а также его смена, подчас достаточно резкая, становятся средством преодоления образной статики, способом «портретирования» и состояния героя, и сценической ситуации, в которой он находится.

Например, сольные характеристики Ступендьева в основном связаны со сферой романса, насыщенного интонациями *lamento*, движением по развёрнутому трезвучию с покорением мелодической вершины, сочетанием распевности с выразительной декламацией. Однако в арии II действия («Ступай, моншер, ступай!») внезапно нахлынувшая ревность, а также решимость помешать Дарье Ивановне в её планах, отмечена вторжением марша. В устах робкого и во всём соглашающегося с супругой персонажа он звучит чрезвычайно гротескно – внешне-энергичный характер становится выражением подавляемой внутренней слабости. Определённую динамику развития образа через жанр можно наблюдать и в партии графа Любина, где лиричность романса-воспоминания «Ах, где вы, где былые дни» (I действие) сменяется энергичной неаполитанской арией “Non ti scordar di me” (II действие), прекрасно характеризующей его новую ипостась воспламенённого чувствами ловеласа.

Закономерно, что самым объёмным и многогранным в плане музыкальной характеристики оказывается образ Дарьи Ивановны. В отличие от остальных персонажей, представленных исключительно в лирико-комическом или гротесковом плане, именно она, как режиссёр всего происходящего действа, время от времени снимает маску умелой обольстительницы или заботливой жены, показывая зрителям свою истинную и единственную страсть – влечение в столицу, в Петербург! Это, как правило, происходит именно в её сольных номерах, когда оставшись одна, она открывается в своих чувствах. Впервые решительность Дарьи Ступендьевой в достижении главной мечты прорывается в арии «Ужель в скитаниях по миру»[6], затем – в маршевом фрагменте арии «Он меня наверно позабыл» на словах «Нужно хитрой стать и смелою, тут все средства хороши» – моральном кредо героини, а также в припеве «В Петербург, в Петербург, в Петербург!» из финала I действия. Её ария, открывающая II действие, наполнена искренностью влюблённой женщины, объектом желания которой, однако, выступает не возлюбленный, а всё тот же манящий город, проспекты, бульвары, колоннады и туманы которого поэтично и с восторгом она описывает. Именно в этих фрагментах проявляется действительная «внутренняя» психология героини и отстраняется «внешнее» комедийно-игровое действие, что в музыкальном плане подтверждается изменением её партии. Она насыщается более развитыми мелодическими фразами, экспрессивностью, расширением регистра, что «приподнимает» данные эпизоды и выделяет их и в характеристике Дарьи Ивановны, и в окружающем звуковом пространстве в целом. Происходящая именно на уровне музыкальной драматургии подмена истинного на ложное, духовно-душевного на меркантильное отстраняет комическое, заставляя всерьёз поразмышлять о сущностных причинах этой внешне фривольной ситуации, скрывающей, как упоминалось вначале, потенциал социально-психологической драмы.

Итак, музыкально-театральный опус А.Чайковского – это яркий пример органичной «перекодировки» литературного первоисточника в спектакль, синтезирующий признаки оперетты и мюзикла. Если рассматривать аппарат его жанрово-стилистических приёмов в отношении мюзикла бродвейского типа, то едва ли будут улавливаться множественные аналогии с англо-американскими образцами, начиная от композиционно-драматургической специфики и заканчивая манерой вокализации, которая в данном случае – академическая. Но если говорить о формировании отечественного варианта этой жанровой модели, в значительной степени «опылённого» влиянием комедийно-водевильно-оперетточных традиций, то произведение А.Чайковского могло бы претендовать на статус «русского мюзикла».

[6] «Ужель в скитаниях по миру Вас не пронзит ни разу вдруг / Молниеносною рапирой стальное слово “Петербург”? / Ужели шпиль Адмиралтейский, дворцов застывший плац-парад, / Нева, Мильонная и Невский Вам ничего не говорят?».

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

ЛИТЕРАТУРА

1/ Андрущенко Е.Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века и творчество Э.Ллойда-Уэббера: дис. … док. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2020. 313 с.
2/ Вишневская И.Л. Театр Тургенева (Некоторые вопросы интерпретации классики на советской сцене). М.: Наука, 1989. 304 с.
3/ Владимирская А.Р. Оперетта. Звёздные часы. Спб.: Лань, 2009. 320 с.
4/ Ермакова Д.М., Лобзакова Е.Э. Поэтика сновидений в опере «Клара Милич» А.Кастальского по повести И.Тургенева // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 2. С. 37–45.
5/ Жукова Л.Л. В мире оперетты. М.: Знание, 1976. 110 с.
6/ Кампус Э.Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
7/ Киселёв Г.А. Оперетта и музыкальная комедия: музыкально-драматургические особенности и постановочные традиции // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 152–165.
8/ Колпецкая О.Ю., Ютяева А.В. Интерпретация произведений И.А. Крылова в либретто эксцентрической оперы «Дедушка смеётся» А.В. Чайковского // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 2. С. 46–59.
9/ Кретова Е.Г. Русский мюзикл: my way… // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 23–34
10/ Кудинова Т.Н. От водевиля до мюзикла. М.: Сов. Композитор, 1982. 175 с.
11/ Матусевич А.П. Мюзикл и опера – антагонисты или партнёры? (интервью с А.Чайковским) // Газета «Играем с начала». 11.02.2015. URL: https://gazetaigraem.ru/article/12061 (дата обращения: 3.02.2025).
12/ Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия. 1973. Т. 3. С. 854–855.
13/ Ромашкова О.Н., Сорокина, Е.А. Жанровые метаморфозы в музыкально-драматических иллюстрациях А.В. Чайковского (2023) к поэме М.Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша» // Pan-Art. 2024. Т. 4. № 3. С. 228–232.
14/ Янковский М.О. Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.: Искусство. 1937. 456 с.
15/ Kurt G., Findlay, J. Monumental musicals: a concise history. State University of New York Press, 2022. Pp. 393–439.
16/ The Routledge Companion to the contemporary musical / Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman. New York: Imprint Routledge, 2019. 496 p.

REFERENCES

1/ Andrushchenko, E.Yu. (2020), Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka i tvorchestvo E.Lloida-Uebbera [Synthesizing trends in musical and rock opera of the second half of the 20th – early 21st century and the work of E.Lloyd Webber], Doctor of Arts Thesis, Rostov-on-Don, 313 p. (In Russ.)
2/ Vishnevskaya, I.L. (1989), Teatr Turgeneva (Nekotorye voprosy interpretatsii klassiki na sovetskoi stsene) [Turgenev's Theatre (Some issues of interpretation of classics on the Soviet stage)], Nauka, Moscow, 304 p. (In Russ.)
3/ Vladimirskaya, A.R. (2009), Operetta. Zvezdnye chasy [Operetta. Star hours.], Lan', St. Petersburg, 320 p. (In Russ.)
4/ Ermakova, D.M., Lobzakova, E.E. (2022), "Poetics of dreams of dreams in the opera in the opera "Klara Milich" by Kastalsky based on the story by I.Turgenev, ARTE, no. 2, pp. 37–45. (In Russ.)
5/ Zhukova, L.L. (1976), V mire operetty [In the world of operetta], Znanie, Moscow, 110 p. (In Russ.)
6/ Kampus, E.Yu. (1983), O myuzikle [About musical], Muzyka, Leningrad, 128 p. (In Russ.)

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

7/ Kiselev, G.A. (2021), "Operetta and musical comedy: Musical and dramatic features and staging traditions", Bulletin of Vaganova Ballet Academy, no. 3, pp. 152–165. (In Russ.)
8/ Kolpetskaya, O.Yu., Yutyaeva, A.V. (2022), "Works by Ivan Krylov interpreted in the libretto of grandad laughs, an eccentric opera by Alexander Tchaikovsky", ARTE, no. 2, pp. 46–59. (In Russ.)
9/ Kretova, E. G. (2010), "Russian musical: my way…", Theatre Questions, no. 1–2, pp. 23–34. (In Russ.)
10/ Kudinova, T.N. (1982), Ot vodevilya do myuzikla [From vaudeville to musical], Sov. Kompozitor, Moscow, 175 p. (In Russ.)
11/ Matusevich, A.P. (2015), "Musical and opera – antagonists or partners? (interview with A.Tchaikovsky)", Gazeta "Igraem s nachala" [Let's play from the beginning]. 11.02.2015, Available at: https://gazetaigraem.ru/article/12061 (Accessed 03 February 2025). (In Russ.)
12/ Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia] (1990), Sov. Encyclopedia, vol. 3, pp. 368–369. (In Russ.)
13/ Romashkova, O.N., Sorokina, E.A. (2024), "Genre transformations in A.V. Tchaikovsky's illustrations (2023) to M.Yu. Lermontov's poem "The Tambov Treasurer's Wife"", Pan-Art, vol. 4, no. 3, pp. 228–232. (In Russ.)
14/ Yankovskii, M.O. (1937), Operetta: vozniknovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR. [Operetta: the emergence and development of the genre in the West and in the USSR], Iskusstvo, Moscow, 456 p. (In Russ.)
15/ Kurt, G., Findlay, J. (2022), Monumental musicals: the musical, second edition: a concise history, State University of New York Press, pp. 393–439. (In Eng.)
16/ The Routledge Companion to the contemporary musical (2019), Imprint Routledge, New York, 496 p. (In Eng.)

Сведение об авторе
Ермакова Дарья Михайловна, аспирантка, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова.
E-mail: jester-22@yandex.ru
Author information
Darya M.Ermakova, postgraduate student, Rostov State Rachmaninov Conservatoire
E-mail: jester-22@yandex.ru