

*На правах рукописи*



**КОЛЕСНИКОВ Александр Геннадьевич**

**ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
СОЧИНЕНИЙ ФРАНЦА ЛЕГАРА НА ЕВРОПЕЙСКОЙ И  
РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Специальность – искусствоведение  
17.00.01 – театральное искусство

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Москва  
2016

Работа выполнена на кафедре истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС»

**Научный консультант –**

доктор искусствоведения, профессор Римма Георгиевна Косачева

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения, академик Академии художеств РФ,  
должность: член Президиума Академии художеств РФ  
Виктор Владимирович Ванслов;

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования,  
музыковедения и инструментального исполнительства Института культуры  
и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Евгения Георгиевна Артемова;

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник  
Сектора современного искусства Запада  
Государственного института искусствознания  
Владимир Федорович Колязин

**Ведущая организация:**

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования «Российский государственный  
институт сценических искусств», г. Санкт-Петербург

Защита диссертации состоится 4 октября 2016 г. в 15-00 часов на  
заседании диссертационного совета Д 210. 013. 01 по присуждению ученой  
степени доктора искусствоведения Российского института театрального  
искусства – ГИТИС (125009, г. Москва, Малый Кисловский пер., д. 6)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского  
института театрального искусства – ГИТИС и на сайте [www.gitis.net](http://www.gitis.net)

Автореферат разослан 29 августа 2016 г.

Учёный секретарь диссертационного совета  
доктор филологических наук, профессор

 Ястребов Андрей Леонидович

## Общая характеристика работы

Венгерский композитор Франц Легар (1870–1948) как общепризнанный классик жанра неовенской оперетты и театральное творчество Франца Легара как объект научного рассмотрения не равноправны в российском общественном и научном сознании. Первое неоспоримо, второе требует специальных доказательств, предварительных вводных комментариев и некоторых споров с устоявшимися положениями о театральной и художественной эпохе конца XIX – начала XX вв. Музыкально-сценические сочинения Легара вызвали громкий резонанс ещё при жизни автора и продолжают поныне оставаться художественно актуальными. Его композиторская деятельность неотделима от исторического контекста, событий и имён, важнейших для культуры XX в. Легар застаёт премьеры последних опер Дж. Верди и Р. Вагнера, расцвет творчества И. Штрауса-сына, А. Брукнера, А. Дворжака, Й. Брамса, Г. Малера, Дж. Пуччини. Развитие научно-технической революции, общественные идеи и настроения начала XX в. отразились на содержании творчества, жанровой форме сочинений, постановочной практике, способе художественного высказывания и политического самоопределения композитора. Цепь исторических и мировоззренческих сдвигов, современником которых он был, не помешала его сочинениям исполняться с нарастающим успехом целое столетие: около 30 произведений в мировом репертуаре, тысячи спектаклей ежегодно.

Новая венская (она же неовенская) оперетта, расцвет которой на рубеже XIX–XX вв. отмечают исследователи – одни, как факт, другие с явным сожалением, – утверждала свой художественный авторитет в равноправном творческом соревновании с другими направлениями музыкальной и театральной культуры времени. В австрийской традиции нет категоричного разделения на низкое и высокое, салонное и академическое, австрийские художники занимались искусством в самом

широком смысле. Гофмансталь писал драмы, либретто опер, сценарий для пантомимы; молодые А. Шёнберг и А. Цемлинский оркестровали оперетты. Актёры становились литераторами, юристы – театральными менеджерами, журналисты и критики – директорами театров и издателями. В художественном мире Австрии уживались эстетические противоположности, вспыхивали дискуссии, разводящие по разным сторонам союзников по искусству (как случилось с участниками «Сецессиона» в 1905 г.).

Практически все имеющиеся в нашей науке историко-культурные обзоры конца XIX – первой трети XX вв. констатируют кризис во многих областях духовной жизни: философии, этике, эстетике, литературе. Однако в контексте всеобщего кризиса и двух мировых войн очевиден расцвет музыкального театра и, конкретно, оперетты. Именно в начале XX в. и вплоть до 1940-х гг. (а в России, начиная с 1930-х гг.), оперетта выходит на очередной виток своего исторического развития и переживает новый со времён Штрауса и старых мастеров, период подъёма.

В последние годы появились работы, в которых Австро-Венгерская дуалистическая монархия расценена как важнейший исторический феномен. Ю.И. Архипов<sup>1</sup>, Т.М. Исламов<sup>2</sup> показывают значительный австро-венгерский вклад в цивилизацию XX в. и справедливо включают в него расцвет неовенской оперетты как новой формы народного музыкального театра. В диссертации отмечается, что вопреки политическим катаклизмам и бурной смене стилей в мировом музыкальном театре, Легар на протяжении более столетия остаётся главным триумфатором жанра. Оперетта в его понимании оказалась ёмкой театральной формой для воплощения гуманистических ценностей

---

<sup>1</sup> Архипов Ю.И., Седельник В.Д. Введение / История австрийской литературы XX века. Том первый: конец XIX – середина XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 9, 10.

<sup>2</sup> Исламов Т.М. К вопросу о формировании центрально-европейской культурно-исторической общности / Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб.: Алетейя, 2005. С. 11.

человечества именно в тот кризисный период, когда они или отвергались, или подвергались деструкции, испытывая давление новых художественно-идеологических течений. Таким образом, феномен личности композитора, своим творчеством выразившего ряд тенденций европейского искусства и культуры XX в., требует объяснения и осмысления в контексте очевидных противоречий нашей историографии и искусствоведения.

**Актуальность темы исследования** обусловлена очевидным несоответствием между доминирующим положением композитора в отечественном репертуаре и практическим отсутствием работ, раскрывающих его артистический облик, дающих целостное представление о театральном творчестве Легара и проблемах его интерпретации.

При высокой востребованности сочинений Легара отечественным театром сценическая практика обходилась без знания истинного Легара, пользуясь сложившимися моделями и стандартами исполнения. Теоретическое постижение его наследия, особенностей стиля, музыкальной драматургии и др. не рассматривалось как актуальная задача. Происходило это отнюдь не только в связи с отсутствием запроса на подобные исследования, косностью театров или научного сообщества. Причина диспропорции – в давних эстетических и идеологических установках отечественного театроведения. Самый жанр оперетты не входил в круг научного рассмотрения, поскольку более чем какой-то другой подвергался систематическим гонениям и партийно-идеологической критике. Иронический термин «венщина» закрепился в публицистике и науке вплоть до 1960-х гг. Некая обязательность ритуальных оскорблений оперетты как жанра въелась на долгие десятилетия и проникла в работы даже весьма уважаемых учёных.

**Гипотеза исследования** состоит в том, что, эволюция стиля Легара совершилась от ранних театральных работ – к неовенской оперетте и затем

к трагическим легариадам (по сути, музыкальным драмам). В то время как российская театральная практика остановилась на неовенском периоде и канонизировала его в профессиональном и зрительском сознании на долгие годы, не реализовав интерес к сочинениям позднего периода деятельности композитора. Таким образом, творчество Легара 1920–1930-х гг. не востребовано, хотя именно в это время композитор осуществил знаменательный поворот к новому идейно-тематическому содержанию.

**Объект исследования** – творческое наследие композитора Франца Легара, интерпретированное на европейской и российской сцене второй половины XX в.

**Предмет исследования** – проблемы творческого метода, индивидуального подхода в процессе сценических интерпретаций сочинений Франца Легара на европейской и российской сцене второй половины XX в.

**Материал исследования** – авторские замыслы, воплощённые в музыкальных текстах (клавир, партитура), сценарной драматургии (либретто) и сценической реальности.

**Степень научной разработанности проблематики исследования.** К началу 1930-х гг. кропотливо собранный прижизненный архив Легара составлял несколько сот тысяч единиц хранения. Основы легароведения заложили книги Э. Дэчезя<sup>3</sup>, С. Чеха<sup>4</sup> и М. фон Петеани<sup>5</sup>. При жизни Легара он, как видный современник и отчасти символическая фигура, входит в современную художественную литературу («Марш Радецкого» Й. Рота, «Пигмалион» Б. Шоу), воспоминания С. Цвейга, Ф. Зальтена, К. Тухольского; в историко-публицистические работы, переписку Дж.

---

<sup>3</sup> *Decsey Ernst*. Franz Lehár. Drei Masken Verlag, Berlin. 1924; второе изд. 1930.

<sup>4</sup> *Czech Stan*. Franz Lehár. Sein Leben und sein Werk. Berlin. 1940; *Czech Stan*. Franz Lehár. Sein Weg und sein Werk. Wien. 1948; *Czech Stan*. Schon ist die Welt. Franz Lehárs Leben und Werk. Berlin. Argon-Verlag. 1957.

<sup>5</sup> *Peteani Maria von*. Franz Lehár. Seine Musik – Sien Leben. Wien / London. 1950; *Peteani Maria von*. Franz Lehár. Sein Weg, sein Werk. Wien. Glocken Verlag. 1978.

Пуччини, Г. фон Гофмансталя, Р. Штрауса, Карла Крауса, Т. Адорно, Г. Броча, Р. Музиля, А. Дёблина, С. Прокофьева, др. Первые мемуарные публикации принадлежат брату композитора Антону Легару<sup>6</sup> и музыкальному критику Л. Карпату<sup>7</sup>.

В 1960–80-х гг. начинается активное изучение и осмысление творчества Легара: монографии Б. Груна «Золото и серебро»<sup>8</sup> и О. Шнейдерайта «Франц Легар. Биография в цитатах»<sup>9</sup>. Внимание к Легару было последовательно распределено по всему XX в., и логически завершает его С. Фрей исследованием «“Что вы скажете на этот успех“: Франц Легар и лёгкая музыка XX столетия»<sup>10</sup>. Автор проделал итоговую для легароведения работу, кропотливо собрав наследие Легара в единый системный ряд. Отдельные черты личности, а также картина эпохи и творческого круга композитора воссоздаются в автобиографической прозе «Вчерашний мир» С. Цвейга, воспоминаниях композитора Н. Досталю<sup>11</sup>, М. Рёкк<sup>12</sup> и В. Кальман<sup>13</sup>. Эпизоды встреч с Легаром оставлены для истории великим итальянским композитором Дж. Пуччини<sup>14</sup>, с которым Легара связывала большая дружба. Помимо немецкоязычной литературы, существуют работы о нём во всех странах, где сочинения Легара доминировали в репертуаре: Венгрии, Великобритании, Бельгии, Швейцарии, Франции, Италии, США, Румынии.

---

<sup>6</sup> *Anton von Lehar: Unsere Mutter. Meinem Bruder Franz zum 60. Geburtstag.* Wien / Berlin. 1930; *Lehar Anton von: Lehar-Geschichten, erzählt von – in: Erinnerungen, Bd. 1,* Wien. 1903–1943.

<sup>7</sup> *Karpath Ludwig. Wie Franz Lehar wurde. Aus meinen Erinnerungen // Neues Wiener Journal.* Wien. 1932. 24 Juni.

<sup>8</sup> *Grun Bernard. Gold und Silber. Franz Lehar und seine Welt.* München / Wien. 1970; *Grun Bernard. Gold and Silver. The life and times of Franz Lehar.* London. 1970.

<sup>9</sup> *Schneidereit Otto. Franz Lehar. Eine Biographie in Zitaten.* (Lied der Zeit. Musikverlag. Berlin (Ost) 1984.

<sup>10</sup> *Frey Stefan. «Was sagt ihr zu diesem Erfolg».* Franz Lehar und die Unterhaltungsmusik des 20 Jahrhunderts. Insel Verlag. Frankfurt am Main und Leipzig. 1999 (Erste Auflage).

<sup>11</sup> *Dostal Nico. Ans Ende deiner Träume kommst du nie.* Berlin. 1986.

<sup>12</sup> *Röck Marika. Сердце с перцем: Воспоминания.* М.: Радуга, 1991.

<sup>13</sup> *Кальман Вера. Помнишь ли ты?...: Жизнь Имре Кальмана.* М.: Радуга, 2002.

<sup>14</sup> *Leukelt Jürgen. Puccini und Lehar / Schweizerische Musikzeitung, 122. Jg., Zurich, Februar 1982. № 2. S. 65–72.*

И если количество источников на родине Легара вполне адекватно его реальному представительству на сцене, то совершенно другая картина наблюдается в России, где Легар все годы также являлся фаворитом театрального репертуара в области неовенской оперетты. Главы обзорного характера, посвящённые творчеству Легара, содержат книги М.О. Янковского<sup>15</sup> и А.Р. Владимирской<sup>16</sup>. До недавнего времени единственным в России и на всём пространстве СНГ оставался специальный очерк творчества: А.Р. Владимирская «Франц Легар» (6 печ. л.)<sup>17</sup>. В Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова в 2003 г. музыковедом В.С. Гарибом защищена кандидатская диссертация на тему: «Музыкальный театр Франца Легара», где впервые в отечественной науке анализируются вопросы музыкального стиля и драматургии сочинений композитора.

В 2013 г. вышла наша монография «Оперетты Франца Легара и он сам» (М.: Театралис, 2013. – 420 с. Илл.), первое на русском языке системное исследование о жизни и творчестве классика неовенской оперетты. Анализ почти всех главных его сочинений, музыкальной драматургии и сценической эстетики дан на широком социально-историческом фоне, включившем несколько культурных эпох и глобальную смену европейского миропорядка в XIX–XX вв. Вопросам интерпретации оперетт Легара посвящены статьи в специальной и периодической печати. Они появились сразу после первых российских премьер Легара в Москве и Санкт-Петербурге. Обширная легаровская глава содержится в нашей же книге: «Евгения Белоусова: Судьба актрисы – судьба жанра»<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> *Янковский М.О.* Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.-М., Искусство, 1937.

<sup>16</sup> *Владимирская А.Р.* Оперетта. Звездные часы. 3-е изд., испр. и доп. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2009.

<sup>17</sup> *Владимирская А.Р.* Франц Легар. Л.: Искусство, 1981; 2-е изд., испр. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2009.

<sup>18</sup> *Колесников А.Г.* Евгения Белоусова: Судьба актрисы – судьба жанра: [оперетта в России 1937–1992]. М.: Театралис, 2004.

Приходится констатировать, что целостного исследования творчества Легара в отечественной научной литературе пока не существует. Факт универсальности мастера, исторической эволюции его музыки от одной национальной школы к другой, от поколения к поколению артистов, режиссёров, сценографов должен быть описан и объяснён наукой и выведен в широкое проблемное поле современного музыкального театра, постановочного и исполнительского мастерства.

**Цель исследования** – выявить и доказать огромные, далеко не раскрытые художественные ресурсы творческого наследия Ф. Легара и дать рекомендации о возможностях их интерпретации для дальнейшего развития жанра оперетты на отечественной сцене через сопоставление наследия Легара с прижизненной и посмертной сценической практикой.

**Задачи исследования:**

- представить целостную картину театрального бытия Ф. Легара на европейской и отечественной сцене в XX в.;
- выявить многоуровневый комплекс культурных влияний и взаимопроникновений, определивший театральность сочинений композитора;
- проследить жанровые и стилевые трансформации творчества композитора в создании им авторского театра;
- впервые на значительном по объёму материале доказать новаторский характер авторского театра Ф. Легара, повлиявшего на изменение общественных вкусов, театральной эстетики, вокального, актёрского, режиссёрского и оркестрового мастерства жанра оперетты в XX в.;
- обосновать новую периодизацию театрального творчества композитора, основанную на концептуальном анализе моделей и жанровых форм театра Легара в их эволюционном движении: музыкальная комедия – оперетта – музыкальная драма;

- проанализировать эволюцию театрального процесса, в ходе которого интерпретировался театр Ф. Легара и выявить как синхронистические аспекты сближения позиций автора и его интерпретаторов, так и противоположные случаи расхождения позиций сторон;
- представить интернациональный характер творчества композитора, отражённый в театральном репертуаре, звукозаписи, кинематографе;
- обозначить рецепции творчества Легара в европейском музыкальном театре, в которых репрезентативно предстают общие тенденции восприятия и художественного освоения его сочинений разными поколениями интерпретаторов.

**Методология исследования.** Исследовательская стратегия диктует комплексный (интегральный) подход к работе, сочетающий: а) культурно-исторический метод (или историко-эволюционный); б) структурно-описательный; в) метод текстуального анализа. Под текстуальным анализом мы понимаем анализ сочинений, соединивший собственно музыкальный текст, зафиксированный в нотах (клавир и партитура), сценарную драматургию (поэтические тексты, либретто) и, наконец, сценический текст спектакля, как сложение коллективных усилий множества творцов и возможное возникновение на этой основе художественного синтеза. При этом автор неизбежно выходит за рамки обозначенной темы в сопредельные области, ибо личность композитора и его деятельность отразились не только в художественном сознании современников, но во внехудожественных сферах – общественной жизни, политической пропаганде, журналистике, менеджменте, бизнесе, моде, звукозаписи, нотоиздании, др.

Сочетание названных методов анализа с интердисциплинарным подходом позволяет углубиться в следующие области исследования предмета: история музыкального театра, оперетты и режиссуры; проблемы фиксации и реконструкции сценических текстов; роль и место театра в

контексте духовной и материальной культуры; проблемы стилевых направлений и межнациональных связей; проблемы взаимодействия театрального искусства с иными видами искусства (пункты 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9 Паспорта специальности 17.00.01 Театральное искусство).

Базовые историко-теоретические источники, с которыми соотнесены наши размышления: «История западноевропейского театра. (В восьми томах)» (М.: Искусство, 1956–1988), «История зарубежной музыки: Выпуск пятый: конец XIX – начало XX века» (М.: Музыка, 1988); «Очерки истории русской театральной критики» (Л.: Искусство, 1975, 1976, 1979). Вместе с тем преимущественно наш собственный анализ сочинений, а также изыскания в области биографии и театральной практики стали главными в данной работе и положены в основу выводов.

**Научная новизна в раскрытии темы** – в переосмыслении фигуры Ф. Легара в отечественной науке, что достигается изучением творчества композитора в динамике, в насыщенном рецептивном потоке, вбирающем осуществлённый опыт, практику и намечающиеся прогностические арки в будущее. Из сотен сценических реализаций Легара нами рассматриваются исторически значимые, этапные воплощения, которые выявляют показательные постановочные тенденции. При этом отбор строится по принципу накопления исторического и художественного материала – от мировых премьер Легара (он участвовал в постановочном процессе и потом дирижировал спектаклями), прижизненных постановок, о которых знал, – к поздним версиям (над которыми уже был не властен). Намечаемое нами эволюционное движение (впервые в отечественной научной литературе) позволит проследить изменение сценической эстетики легаровского спектакля, что особенно важно с утверждением в XX в. режиссуры как профессии.

При этом в научный обиход в качестве источниковедческих материалов впервые вводятся: значительный объём иностранной (в том

числе архивной) литературы по теме, прижизненная критика на постановки Легара в России (1905–1940 гг.); записанные диссертантом воспоминания и свидетельства о встречах с композитором музыкальных деятелей России и Украины; обширные сведения из Библиографического отдела Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей РФ о постановках оперетт Легара в театрах бывшего СССР; перевод автора диссертации неизвестной в России единственной в творчестве композитора детской оперетты «Петер и Пауль едут в сказочную страну».

**На защиту выносятся следующие положения,** исследованные и доказанные в ходе работы, в которых находит отражение научная новизна диссертационного исследования:

1) произведения для музыкального театра Ф. Легара – доминанта многостороннего композиторского творчества. Они были созданы на протяжении всей зрелой артистической жизни композитора; их периодическое обновление воплотилось в идейном содержании, эстетике и поэтике и может быть периодизировано следующим образом: от оперы на русскую тему – к неовенской оперетте (1896–1918); утверждение жанра и стиля неовенской оперетты (1920-е); от неовенской оперетты – к трагическим «легариадам» (1925–1934);

2) установлено, что новации Ф. Легара затронули кардинально сущностные сферы музыкального театра его времени: сценарную драматургию (либретто), композицию, оркестровое, вокальное и актёрское искусство, общую организацию театральной постановки (режиссура) и внехудожественные стороны театрального процесса (менеджмент, контрактные и арендные отношения, авторское право, др.);

3) утверждается, что авторские музыкальные решения Легара заложили основу неовенского стиля, повлияли на дальнейшее распространение жанра оперетты в мировом театре и впоследствии вызвали унификацию творческих подходов;

4) доказывається, що інтерпретації сочинень Лєгара на європейській сцені во другій половині ХХ в., з однієї сторони розвивали традиції прижиттєвих трактовок сочинень композитора (особенно в вокальній і оркестровій сфері, відкриваючи партитури Лєгара як самобитне інструментальне і театральне явлення і як подлинную вокальну літературу). З другої, завдяки розвитку режисури, привели до актуальному смисловому розширенню жанра;

5) підкріплюється, що активне проникнення сочинень композитора в Росію в початку ХХ в. і освоєння їх отечественним театром породило стійкий інтерес до Лєгара, викликало багато постановок; неовєнський стиль займає пануюче положення в російському репертуарі і закріпив цю тенденцію на довгий історичний період. При цьому він практично витіснив інші напрями жанру оперети (французьку, вєнську, німецьку, англійську);

б) головні напрями інтерпретації насліддя Лєгара російським театром в ХХ в. визначалися академічною традицією. Проявлення постановочного радикалізму виявилися дуже рідкими, художньо несостоятельными і ніяк не вплинули на подальше сценічне життя Лєгара в російському театральному просторі;

7) зафіксовано, що еволюція сценічної естетики музикального театру до початку ХХІ в. по різним напрямом (режисура, актёрське мистецтво, вокал, сценографія, хореографія) втягнула в свій процес насліддя Лєгара. Іменно тому, що лєгаровські твори об'ємні, внутрішньо конфліктні, різноманітні в жанровому відношенні, вони стають бажаним об'єктом переосмислення сучасною режисурою. Їх сочинення вимагають інтелектуального постановочного співтворчтва – цей факт усвідомлюється повністю во другій половині ХХ в. з зростанням значення

режиссуры в российском, европейском и мировом театре, обращением к его сочинениям выдающихся музыкантов, дирижёров и вокалистов;

8) театр Ф. Легара – целостное художественное явление, востребованное мировой культурой на протяжении столетия. Меняющаяся оценка его наследия совершилась в России и в мировом масштабе. Отстаивая высокие гуманистические идеалы (которые подверглись атаке на фронтах двух мировых войн), пошатнувшиеся устои художественной культуры, Легар занял уверенную позицию в преодолении кризиса и сбережении традиционных ценностей. В творчестве композитора открываются острейшие смыслы, он продолжает формировать высокие стандарты спектакля – оперы, оперетты, балета, мюзикла в XXI в.

**Работа предпринимается впервые и имеет практическое и теоретическое значение.** Она позволит современному театру – режиссуре, актёрскому сообществу, дирижёрам, художникам, менеджерам – использовать открытые и систематизированные автором новые художественные ресурсы наследия композитора, знания об исторической постановочной традиции, и тем самым прийти к более глубоким сценическим трактовкам. В то же время побудит театроведов, музыковедов, культурологов, педагогов высшей школы в свете сценической истории и новейших театральных достижений уточнить собственные взгляды и теоретические установки в части музыкальной драматургии оперетт Легара, типологии персонажей, эмоциональной и образной природы его сочинений; познать закономерности роста его популярности и этические уроки его биографии. Изучение исторической судьбы выдающихся мастеров и их вклада в духовную культуру человечества способствует созданию общей теории искусства.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедр истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств, истории зарубежного театра и кафедры истории, философии и литературы

Российского института театрального искусства и была рекомендована к защите. Основные её положения были представлены в докладах на международных конференциях: «Национальный театр в контексте многонациональной культуры» (Шестые Михоэлсовские чтения. Москва. 24–25 ноября, 2009); «Румянцевские чтения-2011» (19–21 апреля 2011. Российская государственная библиотека); «Гётевские чтения» Российской Академии наук. Научный совет РАН «История мировой культуры». (Москва. ГИИ искусствознания. 22 июня, 2012); Международном конгрессе «Музыкальный театр: оперетта и мюзикл сегодня» (Екатеринбург, 24–28 октября, 2008); конференции «Оперетта и мюзикл в российском театроведении в XX в.» (Санкт-Петербург, 15 декабря, 2007). Материалы выступлений опубликованы в сборниках по итогам конференций. Основные положения диссертации были представлены в лекциях и докладах, прочитанных автором на режиссёрских лабораториях и творческих семинарах Союза театральных деятелей РФ в Москве (2005, 2006, 2007, 2010, 2013), Екатеринбурге (2006, 2008, 2013), Самаре (2007), Перми (2005), Венгерском научно-культурном центре (Москва, 15 декабря, 2005). Фрагменты диссертации прошли квалифицированное рецензирование и опубликованы в трёх монографиях, научных статьях в журналах, рекомендованных ВАК РФ и работах по библиографии.

Работа структурирована следующим образом: Введение, четыре главы (17 параграфов), Заключение, Библиографический список (325 наименований, в том числе 82 на иностранных языках) и Приложения (6).

### **Основное содержание работы**

Во **Введении** определяется предмет исследования, формулируется его цель и задачи, обосновывается актуальность избранной темы, научная новизна и практическая ценность, излагается методика исследования, выявляется степень разработанности темы, характеризуются источники,

использованные автором. Дается развернутая характеристика основных теоретических положений отечественной науки о культурно-исторической специфике Австро-Венгрии, её месте и роли в мировом музыкальном и театральном процессе, а также особой ментальности региона, питавшей рождение и становление жанра неовенской оперетты.

*Глава первая. Театр Франца Легара: создание, художественная эволюция и вопросы периодизации.* Франц Легар происходит из семьи, для которой музыка всегда была средством существования и обретения заметного социального статуса. От музыки как сугубо практического занятия – к музыке как духовному призванию – шла эволюция рода Легаров и самого знаменитого из них – Франца Легара-младшего, композитора оперетты. Он родился в 1870 г. в словацком городке Коморн и впитал особенности этих мест: смешение языков, причудливую многокрасочность музыкальных звуков, речи различных этносов. Отсюда распространённая идея легаровского космополитизма – быстрое усвоение языков империи, музыкальная память на народные песни, музыкальный колорит, он выделит Легара из венского композиторского цеха: «я заключил в себе столь интенсивно венгерскую, славянскую и венскую музыку, что неосознанно возвращаю эту смесь всем этим нациям в моей музыке»<sup>19</sup>. В двенадцать лет, блестяще выдержав экзамены в Академию музыки Богемии (Пражскую консерваторию), он принимается на шестилетнее обучение в скрипичный класс А. Бенневица. Встреча с А. Дворжаком и Й. Брамсом укрепляет стремление к композиции. Итоги пражского периода (1882–1888), как и роль Праги, оценивались самим Легаром и его исследователями по-разному. Б. Грун<sup>20</sup> и С. Фрей<sup>21</sup> полагали

---

<sup>19</sup> *Frey Stefan.* «Was sagt ihr zu diesem Erfolg». Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20 Jahrhunderts. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig. 1999 (Erste Auflage). S. 25–26.

<sup>20</sup> *Grun Bernard.* P. 31.

<sup>21</sup> *Frey Stefan.* S. 31–32.

их важными. Композитор считал время скрипичных занятий почти потерянным для творчества.

**1.1 Начало профессиональной деятельности и истоки театрального жанра.** Подраздел посвящён первым самостоятельным шагам молодого выпускника: сначала в Объединённом театре в Бармен-Эльберфельде (Вупперталь, Германия) на положении первого скрипача и концертмейстера оркестра (1889); затем в полковом оркестре отца в Вене (1890). А также период в Лошонце, на севере Венгрии (1890–1893), где он в 20 лет возглавил свой первый оркестр и стал музыкальным директором города. Отмечается динамичная эволюция музыкальных вкусов и ориентиров в ранние годы Легара. Он впитал фольклор в его бытовом выражении; военную музыку как социокультурное явление и как область творчества; салонный, бытовой жанр и академические нормы музицирования; наконец, оперное творчество в соотношении классических образцов и современного поиска.

**1.2 От русской оперы – к неовенской оперетте (1896–1914 гг.).** Новый этап дирижирования большим оркестром и соответственно, новый этап сочинительства начался в 1894 г. на посту капельмейстера военно-морского оркестра из 110 человек в Поле (город на Адриатическом побережье). Помимо освоенных им ранее жанров бытовой музыки, он пишет симфоническую поэму для фортепиано с оркестром *Il Guado* – «Брод» и большую оперу на русский сюжет «Кукушка» (по книге Дж. Кеннана «Сквозь Сибирь» о жизни ссыльных на карийских рудниках). Эта опера стала закономерным звеном в эволюции к большой оркестровой и музыкально-сценической форме. Молодой автор, дебютируя не столько как мелодист, сколько как музыкальный драматург пробует разные подходы к опере в реальности театральной сцены и большого оркестра. Первый осуществлённый опус для театра принёс определённый успех, определив понимание собственных сил и направление их приложения.

Дебютные оперетты в Вене: «Венские женщины» и «Решетник» (обе – 1902) приносят быструю известность и определяют дальнейший путь театрального композитора. Успех развивает «Божественный супруг» – оперетта из античной мифологии в духе социально-политических сатир Ж. Оффенбаха. В ней видны контуры новых театральных форм и нового стиля; композитор демонстрирует собственные подходы в понимании отношений героев, в первую очередь психологизирует интимную сферу. Происходит явный внутренний, интонационный сдвиг в понимании роли мелодии как сугубо психологического узора взаимоотношений героев.

Оперетта в начале XX в. в большей степени объект театрального производства, нежели фактор искусства. Явление Легара ускорило процесс осмысления оперетты как художественного феномена. Именно с ним связаны принципиальные изменения её природы, которые в ближайшем будущем заставят пересмотреть отношение к жанру в целом – и зрителей, и профессионалов. С появлением «Весёлой вдовы» (1905), «Графа Люксембурга» (1909), «Цыганской любви» (1910) оперетта впервые стала подлинным фактом современного искусства, ёмким по смысловой и художественной энергии, где наслаивались друг на друга психологические и культурные мотивы. В «Княжеском дитя» (1909) происходят важные драматургические сдвиги, проявляется тяготение к двоемирию, впервые в жанре оперетты формируется особый тип романтического героя с его главными чертами – неоднозначностью и антиномичностью, вплоть до мучительной внутренней неразрешимости. Она станет едва ли не главенствующей у Легара, – так часто будут разыгрываться и так значительно представляться в его музыкально-драматических концепциях расставание, разочарование, крах иллюзий.

В «Графе Люксембурге» композитор делает следующий шаг в понимании природы жанра, и очередной светский сюжет превращает в психодраму. Подсознание, интуиция включены в систему оценок и

мотивировок; лирическая составляющая истории укрупняется в своем масштабе и стремится к универсальности; более устойчивой и определённой становится жанровая форма неовенской оперетты.

«Цыганская любовь» всем своим духом и смыслом явила прямое неподчинение конъюнктуре театрального рынка, уводила из неовенской оперетты, пережившей виток обновления, в иную область. Легар заявляет не номерное, а сквозное музыкальное развитие, ступая на путь музыкальной драмы как таковой, где музыкальная мысль не членится от номера к номеру, но длится непрерывно от события к событию. И они связаны преимущественно внутренними мотивами и особым – *романтическим* – взглядом на мир. «Цыганская любовь» открывает в Легаре самое главное: двойное измерение жизни, соотношение её видимого плана и идеального. Их диалектика по-разному проявляет себя в его сочинениях, и в дальнейшем выступает смысловой и философской константой творческого мышления.

Легар, как отмечается в работе, стремился выйти на новые рубежи, движимый ответственностью перед собственным успехом и боящийся повторений пройденного. Прошлое в его сознании выступает сложным понятием – опасным и плодотворным одновременно. Он, обретший творческую свободу, решается на следующий радикальный шаг – «Наконец, одни» (1914) и пытается зафиксировать в музыке оперетты *мгновение бытия*. Здесь наиболее наглядно проявлена его художественная позиция – *поиск иных измерений простых чувств*. Отсюда демонстрируемые им модели опереточного спектакля и настойчивая попытка удержать внимание зала не одним благозвучным дивертисментом, а *сквозным музыкально-драматическим развитием*.

В оперетте «Наконец, одни» видится завершение определённого периода поисков (1896–1914), который начался оперой на русский сюжет «Кукушка», продолжился дебютными музыкальными комедиями «Венские

женщины», «Решетник», «Божественный супруг» и привёл их автора к созданию целостного жанрового образования – неовенской оперетте. Она представлена на этом временном отрезке сочинениями: «Троежёнец», «Весёлая вдова», «Княжеское дитя», «Граф Люксембург», «Цыганская любовь», «Ева», «Идеальная жена» и «Наконец, одни». Помимо абсолютного успеха, окончательно закрепившего мировую славу, в них *определена музыкально-сценическая форма неовенской оперетты.*

**1.3. Утверждение жанра и стиля неовенской оперетты (1914–1924 гг.).** Растущий международный успех и слава ставили перед творцом двуединую задачу: не пренебрегать собственными открытиями, но в каждой следующей работе обновлять творческое видение. Следствием этой дилеммы оказываются противоречивые результаты следующего периода. При этом они предопределены кардинальными изменениями мирового порядка, затронувшими и личную жизнь композитора, и самый материал его творчества. Политика консервации ценностей, которой занялись авторы неовенской оперетты, начала обнаруживать незначительность содержания и спровоцировала как идейно-смысловые, так и интонационные сдвиги внутри жанра. Легар, понявший это одним из первых в своём композиторском кругу, с началом Первой мировой войны прекращает театральную работу на два года. Личными впечатлениями от войны вызвано центральное его сочинение этого периода: вокальный цикл «Из железного времени». Никогда ранее у композитора военная тема не возникала в духе трагического психологизма и, преодолевая прикладной характер, не становилась камерной музыкальной драмой.

Прервал паузу «Звездочёт» (1916), сохраняющий легаровские принципы предшествующего подхода к оперетте и вместе с тем обнаруживающий попытку преодоления стереотипа. Во многом неожиданно родилась новинка Легара для венгерской сцены и первоначально на венгерском языке: «Там, где жаворонок поёт» (1918).

Новая музыка обладала первозданностью и наивной чистотой, в ней проявилась генетическая память Легара и сформировались прообразы иных тем и коллизий. Здесь вновь развёрнуто взаимодействие реального и отвлечённого, сопоставлены контрастные стили и культурные нормы, а также дан пример своеобразного релятивизма, отрицающий одновекторность развития действия и характеров, ведущий к смысловой подвижности. Многозначность, точнее, неоднозначность восприятия схем придуманного мира оперетты становится ярким отличием театра Легара.

С окончанием Первой мировой войны вновь меняется баланс художественных сил и эстетических направлений, постепенно иссякает дух «нового искусства», некогда взбудораживший Вену и утративший самое себя ещё до войны. Затихли манифесты «Молодой Вены», эскапады «Сецессиона». Неовенская оперетта вступила в новый этап истории, явив абсолютную антиномию духовному «мэйнстриму» (как он понимается в литературоведении и философии начала XX в.): как никогда она стала далека от жизни, стремительно обособившись от её вопросов. Начиная с 1920-х гг., оперетта становится всё более и более вневременным искусством, погружается в ностальгию по «вчерашнему миру». Простенькую, лирическую оперетту «Голубая мазурка» (1920), не отмеченную особым новаторством, скорее, твёрдым, уверенным профессионализмом, ждал международный успех, чему находится два объяснения: композиторское мастерство и контекст времени, полного надежд на перемены, восстановление довоенной гармонии отношений.

На фоне больших и малых событий начала 1920-х гг. Легар выпускает важнейшее сочинение этого периода «Фраскиту» (1922), демонстрирующее не типичные для жанра драматургические и музыкальные задачи: напряженный эмоциональный строй, вокальные, тесситурные, психологические и иные сложности. Материал «Фраскиты» – исключительно чувство и подсознание, даже инстинкт, проступивший в

человеке помимо его воли; отсутствие прямых отсылок к социальным проблемам, политических аллюзий или сатирических намёков. В художественном мышлении Легара проявляются приёмы и тенденции, слишком далёкие и несовместимые с тем, что ещё недавно в его собственном понимании называлось опереттой. Это новый слом стереотипа, вызвавший явное размежевание интересов композитора и профессионального сообщества, которое не столь нуждалось в изменениях счастливо обретённого неовенского канона. Легар не мог не реагировать на очевидную смену исторических реалий, отношений в профессиональном сообществе, развитие театрального производства, кино, звукозаписи, международного культурного обмена. Всё это отразилось на настроениях композитора и проявилось в расширении семантики и изменении поэтики сочинений.

Первое двадцатилетие легаровской театральной деятельности дало результат, равного которому в современной культуре не было – *завоевание опереттой прочного места в истории мирового искусства*. Открытия неовенского жанра быстро закрепились в собственном творчестве Легара и стали направляющим вектором в творчестве его современников, в первую очередь И. Кальмана. Это обстоятельство было осознано композитором как опасность, и, начиная с середины 1920-х гг., он вовлекается в новый этап борьбы за собственное понимание выразительных возможностей музыкального театра.

**1.4 От неовенской оперетты – к трагическим легариадам (1925–1934 гг.).** Вена несколько охладевает к Легару как новатору, его творчество становится для неё проблемным и недоступным. Деятельность композитора переносится в Берлин – одну из мировых столиц, активно развивающуюся после войны. Создатель и классик стиля, олицетворение композиторского процветания, он всё решительнее отступает от неовенского канона и совершает новый поворот в творчестве. «Паганини»

(1925) основан на истории романтических отношений «дьявольского» скрипача с сестрой Наполеона княгиней Анной Элизой. В «Царевиче» (1927) по пьесе Г. Запольской – вымышленной истории несчастной любви русского престолонаследника Алексея к танцовщице Соне – сходились все близкие Легару мотивы: встреча влюблённых, бегство из-под опеки в Италию и печальное возвращение ко двору. Опереттами в чистом виде ни «Царевич», ни «Паганини», не являются. В них явлена свобода обращения с историческим материалом, в результате театральная фантазия становится художественной истиной. Так в будущем поступят создатели мюзиклов по литературным произведениям, обостряя одни мотивы, уводя в тень другие, выделяя крупным планом отдельные лица и темы. Новая методология и новая музыка, по-прежнему самобытная, чувственная, но всё более трагическая рождает определение – легариада. И её принципы закрепляются в следующей работе композитора.

Зингшпиль «Фридерика» о юношеском романе Иоганна Вольфганга Гёте с Фридерикой Брион наследует предыдущие сюжетные модели, но в ещё большей мере развивает лирическую направленность берлинских сочинений Легара, их насыщенную внутреннюю мотивацию, психологизм и переводит авторскую задачу в иную стилистическую и жанровую плоскость. Композитор отходит от созданных им самим правил и отыскивает новые, внеопереточные, относящиеся к музыкальному театру как таковому. Его увлекает широкий поиск, определивший и необычные творческие проблемы. Следующее берлинское сочинение – «Страна улыбок» переделывалось композитором из более ранней «Жёлтой кофты» (1923) с учётом новых тенденций: усложнение взаимоотношений, внятная постановка и разработка основного противоречия, имеющего исключительно расовую природу, ставшее обязательным расставание в финале – надрывное, неизбежное, роковое.

В позднем периоде творчества Легара всё острее возникает проблема доверия к сюжету, правды отношений в предлагаемых обстоятельствах, оправдания ситуаций не в одной лишь линии главных героев, но на всех уровнях спектакля. Потеря целостности актуализировалась еще во «Фраските», а в дальнейшем при переходе к позднему стилю стала общим свойством драматургии «Паганини», «Царевича», «Фридерики» и «Страны улыбок» (при постоянной трёхактной форме).

Обособленно существует в Театре Легара «Джудитта», последнее сочинение для сцены – результат исключительно психологических установок и интимных размышлений о природе любви, женской власти. Пьеса не просто соткана из мотивов предшествующего творчества, в ней нет ничего отличного от норм прошлой легаровской эстетики. Автор диссертации считает, что Легар в завершающем периоде творчества крепко держится за прошлый опыт, боится остаться без спасительной опоры; он *сознательно* идёт на автоцитирование, намеренно сгущает банальности оперетты до предела, до самоисчерпания. Узнаваемость не портит больших художников, но закрепляет индивидуальность в ими же найденных приемах. Здесь предстаёт прежний Легар и новый. Он оставляет без изменений каскадную пару, второстепенных персонажей, экзотический антураж. Но внутри заданной схемы сгущает драматизм отношений лирической, первой пары Джудитты и Октавио – от роковой встречи до финального расставания. Первые его оперетты выросли из жизненных реалий, узнаваемых и осязаемых: «Венские женщины», «Решетник», «Весёлая вдова», «Граф Люксембург», «Там, где жаворонок поёт». В сравнении с ними «Джудитта» – чистая абстракция. Реальное в ней скрыто слоем грима, театрального вымысла. Тридцатилетний опыт обозревается композитором с дистанции и выглядит саморефлексией, не лишённой критических черт.

В данной главе автор приходит к выводу об эволюции музыкально-театрального жанра, и периодизирует театральный путь композитора. От *музыкальных комедий* – через *неовенскую оперетту* – к *музыкальной драме с ожесточённым конфликтом, вытеснением деталей, сентиментальности, постановкой острых психологических проблем и идейной неоднозначностью*. Выражением этой эволюции стало создание и утверждение нового музыкально-сценического жанра – легариады. В целом же была *сохранена оперетта как жанр искусства в условиях наступления новых тенденций в развитии музыкального театра*.

**Глава вторая. Сочинения Легара в европейском театре первой половины XX века.** Все сочинения Легара поставлены на сценах мира при его жизни. Не осталось ни одной не исполненной его ноты, ни одного недописанного им сочинения. Всё издано многократно и продолжает издаваться; Легар позаботился об этом, основав в 1935 г. в Вене собственное издательство «Глокен-ферлаг». Практически все мировые премьеры репетировал и дирижировал ими сам. Педантичность (из его современников равная только Р. Штраусу), рациональное начало в жизни и эмоционально-интуитивное в творчестве приводят нас к мысли о том, что *Легар не был стихийным художником и осознанно подходил к осуществлению творческого процесса*. Каждодневным трудом он формировал авторский театр – от задач для музыкантов и исполнителей (в партитуре) до сценической организации спектакля вплоть до авторского контроля за готовой постановкой. Всё это побудило автора диссертации рассмотреть прижизненные постановки сочинений Легара в разных аспектах, раскрываемых в специальных подразделах. В главе также прослеживается динамика распространения сочинений Легара в мировом театре, приведшая к унификации творческих методик и подходов.

**2.1 Авторские музыкально-сценические трактовки Легара как основа спектакля.** Легар выработал собственные творческие принципы и установил в диалоге с театром собственный порядок: заказ дирекции – композиторская работа и работа с либреттистами – подготовка премьеры – издание клавира (до премьеры) – работа автора как дирижёра-постановщика – дальнейшее продвижение сочинения на зарубежные, включая иноязычные сцены, предусматривающие перевод литературного текста и музыкальную редактуру. Заданные композитором на мировой премьерке художественные координаты закреплялись при повторении на других сценах, становясь традицией, передаваемой дальше уже без участия автора.

Момент многократной повторяемости важен в плане закрепления художественных приемов и правил в любом искусстве. Перенос того или иного спектакля из Вены на иноязычные сцены происходил с особой точностью и вводил творчество Легара в общеевропейский театральный процесс. Его авторская трактовка в основных чертах закрепляется на русской, венгерской, немецкой, итальянской, французской, бельгийской, американской, австралийской сценах. Неовенская оперетта усвоена и присвоена разными музыкальными и театральными культурами, получив импульс к дальнейшему развитию. Жанр оперетты был сохранен системой правил, утвердив единство художественных приемов на иноязычных сценах в длительной исторической перспективе. Эта мысль подкрепляется цифрами проката в Вене легаровских спектаклей: «Решетника», «Весёлой вдовы», «Графа Люксембурга», «Цыганской любви».

Отмечается, что полномочия композитора в дорежиссёрскую эпоху были весьма широкими. Он брал на себя многие функции, выходящие за пределы музыкантской компетенции. Композитор чётко документирует уже в клавира, прописывая, иногда подробно, порядок действия, драматургические взаимоотношения персонажей, эмоциональные реакции

и кульминации, мизансценирование, сценические и световые эффекты. Так был сформирован комплекс авторских установок, который определил свойства большой музыкально-сценической формы оперетты Легара.

**2.2 Композиторские решения в сфере либретто и сценарной драматургии.** В данном разделе исследуется отмеченная определёнными противоречиями связь литературной основы и музыкальной формы в театре Легара. Композитор изначально строил свой театр на оригинальной драматургии, тесно связывая музыку со словом. Его лучшие сочинения созданы на довольно крепкой, если не первоклассной сценарной основе, иные же не лишены компромиссов. Но всякий раз видно, как композитор работает с текстом, наращивает его образно-смысловые возможности; интонирует пьесу в связи с собственным пониманием основного конфликта и характеров. Подобное целеполагание Легара как театрального автора во многом и есть его художественная позиция.

Наибольшее количество оперетт создано на сюжеты не тривиальные, лежащие далеко за пределами лёгкого бытового жанра. Это сложные, почти несценичные, но загадочные и полуфантастические истории, с которыми иной автор бы не справился. Они разворачиваются отнюдь не только в аристократических салонах, но и в непривычных местах. Словацкая провинция – место действия в прологе «Решетника»; а маленький немецкий Зазенгейм – в начале и финале «Фридерики»; горные вершины Швейцарии – в «Наконец, одни»; лесные чащи и дикая природа Баната и Валахии – в «Цыганской любви»; средиземноморский берег – во «Фраските»; приграничный притон – в «Паганини»; африканская пустыня – в «Джудитте» (третий акт). В пьесах действуют персонажи, способные на решительные, даже необдуманные поступки: изгнанники Йоши в «Цыганской любви», Саша и Джерид в «Кукушке»; бунтарь Паганини (в одноименной оперетте); беглянки Зорика в «Цыганской любви», Соня в «Царевиче», Джудитта (в одноимённой оперетте); авантюристы

Пфефферкорн в «Решетнике», Шлендрианус в «Петере и Пауле едут в сказочную страну», Каскада и Сен Бриош в «Весёлой вдове»; потерявший голову от любви дезертир Октавио в «Джудитте»; старый эротоман князь Базилович в «Графе Люксембурге»; благородный разбойник Хаджи Ставрос в «Княжеском дитя».

Есть в ряду легаровских героев персонажи с исключительной судьбой и исторические фигуры: Паганини и молодой Гёте; коронованные особы: Анна Элиза, сестра Наполеона с мужем князем Лукки («Паганини») и т.д. Каждый несёт в своём характере нарушение нормы, сознательно или вынужденно играет с судьбой, страдальчески ломает что-то в себе. Повторяемость мотивов в их логической цепочке: побег из плена обстоятельств → тяга к красоте и романтике → стремление к обладанию недостижимым → склонность к авантюризму и экстравагантности → наслаждение жизнью в далёком краю → безотчётная радость бытия → пробуждение чувства долга → чувства вины и совести → отречение от иллюзий и опыта прожитой жизни.

В принципах отбора драматургии композитор прошёл определённый путь внутреннего роста. Его можно, с одной стороны, обозначить как путь от неприятельского либретто – к полноценной современной пьесе; с другой, от жизненной узнаваемости – к сложному и конфликтному психологизму. Соответственно, драматургическая форма оперетт претерпела серьёзные трансформации, что показано автором диссертации на многих примерах.

Автор исследования считает также, что архитектоника оперетт Легара не носит формального характера, а будучи вызвана идейно-тематической их сложностью, лишь оформляет меняющийся в историческом движении смысл и потому сама подвижна. Композиторский поиск в сфере либретто и сценария приводит к известному разнообразию драматургических форм. Сюжеты легаровских оперетт в большинстве

случаев разворачиваются в линейном повествовании и в традиционном пространственно-временном континууме. Вместе с тем Легар привносит в жанр приём остановки реального времени, что проявляется в замедлении внешнего действия и визуализации процесса внутренних переживаний персонажей. Противопоставление видимого плана и идеального имеет в некоторых сочинениях конкретное сюжетное выражение, что показано на ряде примеров («Цыганская любовь», «Наконец, одни»). Резкая ситуативная перемена и острые психотравмирующие сдвиги сознания, внезапные озарения светом новых и горьких истин, прозрения, – всё это достигается разными путями. Композитор заявляет в этот момент не номерное, а сквозное музыкальное развитие, прибегает к многосложной музыкальной выразительности, где зачастую используется приём лейтмотивности («Граф Люксембург», «Цыганская любовь», «Наконец, одни», «Фраскита», «Царевич», «Фридерика» и «Джудитта»).

Сложность и неразрешимость легаровских сюжетных обстоятельств, проблемы человеческих контактов в их сближении и отталкивании, тождестве и различии, свободном волеизъявлении и принуждении проявляются в усилении *психологизма*. Поток сознания, открытый в современной Легару литературе, своеобразно преломлён в его сценических сочинениях и является в оперетте того периода абсолютной театральной новацией.

**2.3 Актёрское искусство и общая организация театральной постановки.** Данный раздел посвящён многосторонним контактам композитора с актёрским сообществом, видными представителями австро-немецкой сцены. Легар застаёт старую театральную практику, принципы организации спектакля, нравы и обычаи артистической среды. В диссертации показано, как с созданием его сочинений происходит рождение следующего актёрского поколения австрийской сцены, отвечающего новым задачам. Штраусовские артисты – примадонна М.

Гейстингер, герой К. Штрайтман, комик А. Жирарди – постепенно уступали сцену М. Гюнтер, Л. Тройманну, Л. Картуш, О. Шторму, Г. Маришке. Их восхождение связано с легаровским репертуаром. Мастерство и актёрская культура прошлого оказали влияние, благодаря сочинениям Легара на будущее искусства музыкального театра. Взаимопонимание и внутреннее взаимодействие демонстрировало актёрское сообщество неовенской оперетты. В диссертации уделено внимание исторической встрече композитора с выдающимся тенором своего времени Р. Таубером, определившей рождение вокальной новации – «тауберлид» (Tauberlied), номера для этого исполнителя.

#### **2.4 Новаторство Легара и изменение сценической эстетики.**

Получившие признание первые оперетты Легара («Венские женщины», «Решетник», «Божественный супруг») реализовались в уже существовавших театральных условиях и традициях. Новинки вписывались в постановочный контекст. Видимые изменения начались после «Весёлой вдовы», которая была нова по сути. Её новизна вызвала определённые изменения в театральном производстве, подчинив его в большей степени реализации художественных задач, предъявляемых материалом. Облик первых спектаклей (мировых премьер) фиксировался в Vollständiges Regibuch – режиссёрских книгах (в России называвшихся «режибухи»), которые впервые вводятся в научное рассмотрение в данном исследовании. В них подробно прописаны принципы постановок, мизансценирование, выходы и уходы действующих лиц, сценография, реквизит, перемены декораций, порядок фигур в танцах. Особое внимание уделялось многолюдным финалам, графически в них представляли конфликтные силы действия. «Режибухи» были и носителями важной правовой и художественной информации. По этой сценической партитуре тиражировался венский оригинал. Сегодня назначение этих пособий вышло за рамки коммерции и является серьёзным источниковедческим

документом, благодаря которому можно прочитать сценический текст почти всех постановок. В качестве примера приводятся извлечённые нами из архивов Вены режиссёрские руководства: «Граф Люксембург», «Наконец, одни», «Фраскита», «Клокло», «Джудитта»<sup>22</sup>.

Допустимо рассматривать эти документы и в аспекте развития режиссуры своего времени. Очевидно, что во всех случаях она понималась преимущественно как служебная функция в производственной необходимости. С режиссурой как самостоятельной профессией и важнейшим художественным явлением театра XX в. оперетты Легара встречаются значительно позже, уже после ухода композитора из жизни. Изменения в сценической реализации при жизни Легара определялись как им самим, так и исполнителями его сочинений.

**2.5 Динамика распространения сочинений Легара в мировом театре и универсальность творческих решений.** Популярность сочинений Легара, начавшись «Весёлой вдовой», нарастала с годами и довольно быстро обозначила социокультурную проблему, уже не к одному композитору относившуюся. А именно, проблему распространения и передачи художественной информации, специфичную для XX в. и связываемую с так называемым «лёгким жанром». Скорость, с которой оперетта завоевывала сценические площадки мира и любовь зрителей заставляют задуматься о некоем очевидном повороте в самом культурном мировом порядке. Первые критики относили популярность сочинений Легара к фактору «лёгкости», «легковесности», наблюдая как неовенская оперетта наращивала влияние на современную музыкальную и театральную культуру, став разновидностью индустрии развлечений.

---

<sup>22</sup> *Der Graf von Luxemburg*. Vollständiges Regie- und Soufflierbuch. Wien / Leipzig. 1909. Musilverlag W. Karczag & Wallner; *Endlich allein*. Regie- und Soufflierbuch. Musilverlag W. Karzag. 1914. Leipzig / Wien / New-York. S. 64.; *Frasquita*. Vollständiges Regie- und Soufflierbuch. Leipzig / Zürich / Wien. 1922 (Musilverlag Weinberger); *Cloclo*. Vollständiges Regie- und Soufflierbuch. Berlin / Wien / München. 1924 (Drei Masken-Verlag; *Giuditta*. Vollständiges Regie- und Soufflierbuch. Wien / Leipzig. 1934 (Karczag; jetzt: Glocken-Verlag).

Число представлений оперетт Легара стало перекрывать постановки вагнеровских опер, что вызвало беспокойство в просвещённых кругах. Жанр оперетты, преодолев после ухода классиков XIX в. внутренний кризис, обрёл новое дыхание и развитие.

Из приведённых в исследовании фактов видно, что опереттами Легара была открыта технология успеха. Её достижения умножали растущее значение неовенской оперетты как художественного и социокультурного явления. В исследовании показано, что искусство оперетты, переживавшее звёздный час в счастливом понимании современников, проявило формы самоорганизации, управляя процессом популяризации. Автор диссертации выделяет в вопросе технологии успеха как легаровских, так и иных оперетт три главных аспекта: а) усвоение и претворение опыта Легара в сочинениях его коллег; б) осознание творцами жанра ценности художественного явления и работа по его сохранению; в) развитие сети профильных музыкальных театров (коллективов), способных в постоянном режиме заниматься жанром оперетты и реализовывать выдвигаемые им художественные задачи. Каждый из этих пунктов подробно разбирается в работе и подкрепляется примерами.

*Глава третья. Интерпретации сочинений Легара на европейской сцене во второй половине XX века.* После ухода Легара из жизни в октябре 1948 г. принципы его авторского театра продолжили самостоятельное развитие. За десять лет после его смерти количество спектаклей в Германии, Австрии, Швейцарии превысило суммарные представления сочинений многих других авторов, живущих и ушедших из жизни. «Весёлая вдова», «Паганини» и «Страна улыбок» шли в год по 1000 раз каждая; «Граф Люксембург», «Царевич» и «Цыганская любовь» по 500 раз; ещё пять других его оперетт от 250 до 350 раз<sup>23</sup>. Цифры отражают

---

<sup>23</sup> *Grun Bernard.* P. 280.

психологию современников, вышедших из войны, пытавшихся восстановить и сберечь то, что любили в молодости. Оперетты Легара – часть общеевропейской восстановительной культурной «терапии», поэтому посмертная судьба его сочинений очень важна, заслуживая отдельного рассмотрения. Его музыка окончательно выходит из границ центрально-европейского региона и становится музыкой без границ, оказывается в открытом географическом и духовном пространстве.

Фактор интерпретации, которая при нём им же контролировалась, не обозначался ещё актуальной проблемой музыкального театра. С понятием интерпретации связывалось пение в первую очередь, исполнители главных ролей брали на себя решение общей проблемы толкования автора и задавали единство его понимания. Многие определяла сложившаяся благодаря его сочинениям эстетика. Неовенский канон выступал консервативным фактором, удерживая базисные составляющие жанра. Они прочны и сегодня, когда оперетта встречается с высоким академизмом интерпретаторов. Он не мешает и не архаизирует ни один спектакль, ни одну запись. Наоборот, *академизм с присущей ему полнотой выявляет вневременные черты сочинения.*

Свобода трактовок обозначилась как актуальная проблема, явственно выступив в работах следующих поколений вокалистов, дирижёров, постановщиков, балетмейстеров, сценографов. Музыкальный театр XX в. с его оснащением и острым интеллектуализмом не оставил оперетты Легара без внимания. Более того, его творчество становится во многих случаях поводом радикальных высказываний всех участников художественного процесса, некой опытной площадкой для экспериментов. В данной главе детально рассмотрены вопросы современной интерпретации наследия Легара в основных аспектах – музыкальной драматургии, дирижёрской трактовке, вокале, оркестре, режиссуре, хореографии и сценографии.

**3.1 Музыкально-сценическая драматургия – центральная проблема интерпретации наследия композитора.** Чтобы выявить художественную суть легаровского сочинения, даже самого простого, в нём необходимо сбалансировать смыслы; на известную наивность сюжетов прошлого взглянуть сквозь временную дистанцию; определить вокальный стиль; решить стилизаторские задачи в связи с временем и местом действия. *Проблема постановок сценических сочинений Легара должна быть решена как проблема целостности спектакля.* Неизменным центром приложения усилий участников постановочного процесса, безусловно, становится проблема музыкальной драматургии; в случае её отсутствия (или ослабления) – музыкально-сценической драматургии. Данная мысль доказывается на примерах, начиная с ранней оперы «Кукушка» (1896), где, по нашему мнению, обнаружился принцип дальнейшего театрального творчества композитора. Автор исследования исходит из идеи равноправного и счастливого сочетания у Легара дара мелодизма и дара драматурга, позволивших быть равно убедительным как в построении целого, так и в отдельно взятом фрагменте. Подобная взаимосвязь рассматривается на нескольких примерах разных периодов творчества: «Граф Люксембург» (1909), «Фраскита» (1922) и «Джудитта» (1934).

Помимо яркого мелодизма и драматургической цельности выделяется ещё одна составляющая легаровской творческой индивидуальности – развитое инструментальное мышление. В раннем периоде творчества Легара в диссертации обращено внимание на инструментальные сочинения, созданные им до прихода в театр. Можно с уверенностью утверждать, что через оркестр и непрерывное постижение его возможностей произошло становление композиторской карьеры Легара и органично совершился переход к его театральному творчеству. Композитор принёс в театр огромный опыт *современной* музыки, высокое

оркестровое мастерство и жанровое многообразие инструментальных решений. Его первые оперетты уже несут в себе эти качества, не утрачивая их впоследствии. В дальнейшем при сохранении сложного оркестрового письма музыка теснее сопрягается с задачами сценической драматургии, их связь становится неразрывной. Легар быстро превратился в театрального композитора, не отказавшись от своих инструментальных предпочтений.

Вместе с тем автор диссертации считает, что вопрос оркестровки применительно к Легару следует понимать более широко. Это фактор *художественного мышления*, отводящий оркестру в оперетте не аккомпанирующую роль, но исключительно важную в плане личного авторского высказывания, что показано на примерах из разных жанровых категорий – комедий («Весёлая вдова», «Граф Люксембург», «Голубая мазурка») и лирических драм («Царевич», «Фридерика», «Джудитта»). Закономерности оркестрового письма Легара необходимо понять, чтобы выявить внутренний смысл его театральных сочинений. Оркестр Легара делает объёмнее пьесу, которую трактует, осмысляя её в категориях, далеко выходящих за рамки «лёгкого жанра».

### **3.2 Режиссура и актуальное смысловое расширение жанра.**

Развитие режиссуры музыкального театра в XX в. вовлекает оперетту в свой процесс и Легар – один из авторов, с которым она взаимодействует. Однако с уходом Легара в 1948 г., а потом Кальмана в 1953 г. жанр оперетты не выдвинул крупных авторов, что привело к полной остановке его развития. К концу 1950-х гг. отсутствие новизны и движения стало заметным. И режиссёрский цех, наоборот, начавший активное развитие, стал совершенствоваться отнюдь не на материале оперетты. Следствием этого процесса стало постепенное «вымывание» её из активного международного сценического репертуара. Оперетта продолжила путь как сугубо национальное явление в Австрии, Германии, СССР, Венгрии,

Польше, Румынии. Её мировое распространение и влияние на театральный процесс резко сократилось.

С этого времени европейский театр начинает делать свой отбор наследия Легара и в активном репертуаре остаются из 34-х его сценических сочинений не более трёх-пяти. Тот же подход наблюдается по отношению к другим классикам жанра. Начиная с 1960-х гг., Легар вновь становится актуальным автором. И в его ранних сочинениях, и в поздних (особенно легариадах) заново открывалось всё, что привлекает и стимулирует режиссёрские эксперименты. На крупнейших – уже оперных – сценах легаровский театр воссоздаётся с участием лидеров современной режиссуры и известных актёров: Г. Купфера, О. Шенка, Ж. Савари, А. Сербана, К.М. Брандауэра, П. Конвичного и др. Оперетты Легара как бы испытываются на прочность огромным количеством приёмов смыслового расширения (органичных для данного сочинения или формальных), обнаруживая способность в лучших спектаклях выявлять ресурсы смысла. Автор диссертации останавливается на внутренних проблемах легаровских сочинений, требующих режиссёрского интеллектуального сотворчества и выделяет три главных направления в их интерпретации: а) природу конфликта и вины героев; б) проблему двуплановости (или параллельности) действия; в) проблему обобщений в финалах спектаклей.

В диссертации также отмечены отдельные постановочные тенденции на европейской сцене второй половины XX в. Констатируется, что инструментарий, специфичный для легаровских текстов, не создан. Режиссура реализуется приёмами, общеупотребимыми для любого театрального автора:

- актуализацией материала (через включение политической сатиры, острой социальности и любой иной модернизации);
- метафорическим обобщением (или остранением);
- условностью;

- стилизацией (в самом широком историко-культурном диапазоне);
- простым интонированием текста (чаще всего);
- изменением ментальности персонажей;
- диалогической моделью, показывающей творца и интерпретатора в идейном и мировоззренческом противостоянии (возникает крайне редко).

В чистом виде эти приёмы, как правило, не существуют и смешиваются в программной эклектике. В этой связи даются примеры показательных режиссёрских толкований «Весёлой вдовы» Легара: М. Бежар (Брюссельская государственная опера, 1963); О. Шенк (Франкфурт-на-Майне, 1972; Венская Фолькс опер, 1973); Т. Нисснер (Каирский театр оперы и балета, 1961); Д. Кранко (Штутгарт, 1971); А. Сербан (Венская опера, 1999); Л. Мансури (Австралийская опера, 1988; Опера Сан-Франциско, 2001; Опера Хьюстона, 2003); А. Ланг (Венская Фолькс опер, 1993); К.-М. Брандауэр (Венская Фолькс опер, 1996); Х. Арман (Венская Фолькс опер, 1999); П. Конвичный (Берлинская Комише опер, 2007), др.

**3.3 Аспекты вокального стиля сочинений Легара.** Легар в равной степени убедителен в малой форме и в многоактной сценической. С наибольшей силой он проявил себя в лирике, характер которой менялся в процессе его духовного развития, как с формальной стороны, так и в идейно-смысловом плане. Менялась также роль вокала в сценическом действии; самые подходы к партии диктовались нарастающей сложностью драматургических задач от ранних сочинений – к итоговым. В связи с этой очевидной динамикой автор диссертации останавливается в данном разделе не столько на вопросах техники, певческих приёмах (это выходит за рамки темы), сколько намечает проблемный ряд, связанный с вокальным стилем Легара в целом, задачами его понимания и освоения.

Прежде всего, отмечается, что вокальная музыка, ставшая популярной и на концертной эстраде, создавалась как часть большой сценической формы. В спектакле номер осознавался ступенью

сценического действия, на эстраде – ярким и вполне обособленным фрагментом. Важнейшее свойство созданной им вокальной литературы, равно необходимое в спектакле и в концерте – *процессуальность*. В театральном творчестве она становится едва ли не главным внутренним свойством языка Легара. Ей он подчиняет самое ценное своего вдохновения – мелодию. Но и будучи «подчинённой», мелодия остаётся самоценной, не утверждая себя за счёт драмы, и наоборот, раскрывая нюансы смыслов. Это подтверждает детальное рассмотрение многочисленных примеров: номеров в завершённой форме – арий и ариозо, романсов, строфических песен, монологов в форме баллад, куплетов, дуэтов, ансамблей.

Важно, что Легар (а вслед за ним Кальман) возрождают стародавнюю, идущую от народных песен двухчастную строфическую вокальную форму, состоящую из куплета и припева. Простую песенную форму (АВ, АВАВ) Легар поднимает до уровня драматургически значимой арии. Помимо возросшего уровня вокала она вмещает довольно сложные по своей драматургической значимости и жанровой природе фрагменты общего замысла: притчу (Песня о Вилье из «Весёлой вдовы»), арию-портрет (Маргит в «Там, где жаворонок поёт», куплеты Данилы и Рене в «Весёлой вдове» и «Графе Люксембурге»), действенный номер (обе песни Фраскиты №№ 5, 10) и др. Здесь наблюдается прямое расширение функции и значения музыкальной формы в новых исторических условиях. И оно присуще исключительно неовенской оперетте, демонстрирующей в освоении бытового мелоса возможность раскрытия драматургических смыслов.

Прослеживаются также на примерах особенности легаровского речитатива и протяжённых вокальных фрагментов в свободной, разомкнутой форме; порой, через них транслируются сущностные

моменты авторских посланий. Особенной плотностью речитативной выразительности отличается «Джудитта».

Вокальный стиль Легара с полным пониманием воспринят поколениями исполнителей. Его сценические и камерные произведения стали полноценной вокальной литературой и надолго закрепились в интернациональном репертуаре.

### **3.4 Новая роль и значение хореографии в сценическом действии.**

Танцевальная музыка у Легара появляется на ранних этапах композиторской деятельности, и поначалу носит преимущественно прикладной, почти утилитарный характер, так как связана с 17-летней службой автора армейским капельмейстером. В дальнейшем танец полноправно вводится в драматургию и поэтику оперетты. Роль хореографии в ряде сочинений ощутима, а в иных – главенствует. Подходы и методология сохраняются в разные периоды творчества: через танец (или образ танца) решать действенные задачи, отмечать поворотные этапы движения к перспективе. Драматизированный вальс – основа «Весёлой вдовы»; марш и канкан – «Венских женщин» и той же «Весёлой вдовы»; чардаш – «Цыганской любви»; мазурка – «Голубой мазурки»; танго – «Королевы танго» и «Танца стрекоз»; менуэт и лендлер – «Фридерики»; хабанера и болеро – «Фраскиты» и «Джудитты». Танцы в национальном (квазинациональном) стиле введены в сюжетный фон оперетт: «Там, где жаворонок поёт» (венгерские), «Идеальная жена» (испанские), «Царевич» (русские и черкесские); «Жёлтая кофта» и «Страна улыбок» (китайские), «Паганини» (итальянские) и т.д. Во всех случаях танец в прямом назначении (дансантиности) или как ассоциативный образ вплетён в художественную ткань произведения.

Иногда это сюжетообразующий фактор («Венские женщины», «Голубая мазурка»). Но чаще танец востребован для решения характерологических задач – раскрывает облик персонажа в том или ином

смысловом ключе. Есть и более сложные формы танцевальной семантики, когда танец, имеющий внешне дивертисментное значение, корреспондирует с остро драматичными линиями судьбы героев, составляя смысловой контрапункт («Фридерика», «Фраскита», «Джудитта»).

В данном разделе на ряде примеров рассматриваются также вопросы практического воплощения танцевальной музыки Легара.

**3.5 Проблемы сценического пространства и декорационного искусства в легаровском спектакле.** Сценографы в XX в. довольно решительно стали в ряд интерпретаторов Легара, выступая со своим толкованием сочинения в рамках общего постановочного замысла, а иногда и определяя его. До 1930-х гг. визуальный ряд прописывался в режиссёрских книгах, затем диктовался требованиями наступившей социально-экономической и политической эпохи (немецкие трактовки Бено фон Арндта). Начиная с послевоенного периода, оперетты Легара вовлекаются в процесс свободного режиссёрского поиска, неотрывного от сценографии. Общие тенденции новых решений автору исследования представляются следующим образом: от быта и социальной конкретности – к метафоре и условности; от павильона (салона) – к разомкнутому пространству. При этом отмечается, что процесс перемен шёл параллельно сохраняющемуся декорационному традиционализму, в каких-то театрах он переживал новый подъём и перевооружение, осваивал новую технику сцены, материалы и технологии. Тем самым исторический стиль убедительно доказывал конкурентоспособность в любом меняющемся контексте. В исследовании констатируется, что традиционное направление в театральной декорации наиболее востребовано в общественном и профессиональном сознании и господствует до сих пор.

В работе впервые предлагается рассмотрение третьего направления сценических решений, обозначивших в интерпретации сочинений Легара заметный этап. Оно напрямую связано с осмыслением пространства: а

именно, практика исполнения музыки Легара на летних, открытых фестивальных сценах. Постановки музыкальных и драматических спектаклей в естественных декорациях, исторических интерьерах – давняя культурная традиция Европы. При жизни Легара, в 1935 г. «Джудитта» давалась на открытой площадке в Аббации, на берегу Адриатики (там шли и оперетты Кальмана). Приводятся примеры легаровских спектаклей на открытых площадках Европы: «Весёлая вдова» на острове Маргит в Будапеште (1958) и на открытой сцене в Буде (часть Будапешта) (1967). А также даётся подробное описание некоторых: «Джудитта» (2003) и «Царевич» (2010) на летнем фестивале в австрийском Мёрбише, (Seefestspiele Mörbisch), проводимом с 1957 г. и собирающем 220 тыс. зрителей за сезон.

Фестивальное зрелище сполна даёт публике обещанное рекламой, при этом художественный уровень некоторых постановок высок. Налицо иногда известное смещение сценических задач, ослабление магистрального действия и смысла (вплоть до его утраты); при этом следует вспомнить, что многие сочинения Легара предвосхитили бум ревю, а некоторые специально для этого жанрового направления написаны (особенно в 1920-х гг.). От них – прямой путь к помпезным кинозрелищам, в его время открытым и активно осуществляемым, в том числе, на основе оперетт. А также – к персоне кинодивы, обретшей большое влияние на кинорынок и аудиторию (Л. Орлова, З. Леандер, М. Рёкк, С. Монтель, др.)

Вместе с тем подчёркивается главное: открытое пространство становится художественным пространством и способно резонировать с сутью, заложенной автором в то или иное сочинение; а также то, что созданное Легаром способно выдерживать натиск сценических форм и режиссёрских подходов, сохраняя свою самобытность.

*Глава четвертая. Интерпретации сочинений Легара на русской сцене в XX веке.* Глава освещает историю отношений Легара с Россией, начавшуюся в 1905 г. и продолжающуюся до наших дней. На российских сценах, одних из первых в мировом театре, начался процесс интерпретаций сочинений Легара. Этот путь поэтапно рассматривается в трёх временных периодах.

**4.1 Освоение сочинений композитора отечественным театром.** По газетным откликам и рецензиям начала XX в., которые впервые вводятся в научный обиход, восстанавливаются легаровские премьеры в Санкт-Петербурге: «Божественный супруг» (под названием «Шалости богов»), «Решетник» (под названием «Зуза и Янко»), «Весёлая вдова», «Граф Люксембург», «Ева», «Княжеское дитя», «Цыганская любовь». В диссертации освещаются контакты, которые российские деятели активно устанавливали с автором; а также его единственный приезд в Россию в 1912 г. в связи с постановкой «Евы» в Театре «Пассаж». После визита Легара в Россию, но более всего из-за успешных постановок его оперетт, премьеры каждой новой оперетты Легара становятся здесь обязательными. На волне увлечения Легаром появляется на наших сценах «Идеальная жена» и «Наконец, одни».

**4.2 Формирование неовенского стиля и закрепление его традиций.** Бурная политическая история 1920-х гг. становится фоном существования и развития жанра. Музыкальные театры продолжают активно усваивать европейские новинки репертуара. Автор констатирует продолжение жизни жанра оперетты в условиях анархии и полной неизвестности относительно творческих перспектив, постоянной подвижности социума, зачастую враждебного культуре и самому понятию гуманизма. В этом контексте подробно рассматривается российская премьера «Звездочёта» в Ленинградской (Петроградской) музыкальной комедии (1921), прорвавшая культурную блокаду, вызванную периодом

военных действий. Постановка Н.Н. Евреинова и художницы Е.А. Якуниной попала в напряжённый контекст режиссёрских поисков и испытала напор постановочных идей нарождающегося режиссёрского театра.

Событийными стали две постановки в Ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТ): «Там, где жаворонок поёт» (1923; режиссёр Н.В. Смолич, дирижёр С.А. Самосуд, художник А.Н. Ушин, балетмейстер А.И. Чекрыгин) и «Жёлтая кофта» (1925; режиссёр Н.В. Смолич, дирижёр С.А. Самосуд, художник М.П. Бобышов). Эти постановки анализируются на основании критических свидетельств и воспоминаний того времени. В данном разделе также освещается русская история «Голубой мазурки», «Фраскиты», др. К их анализу привлекаются критические работы видного русского писателя, поэта, переводчика М.А. Кузмина, ставшие сравнительно недавно достоянием широкого круга читателей и специалистов, содержащие исторически важные наблюдения за жизнью оперетты в России. Активно занимавшиеся жанром оперетты режиссёры А.Н. Феона, Н.В. Смолич, К.А. Марджанов, А.Э. Блюменталь-Тамарин, Н.Н. Евреинов, С.Э. Радлов начинают ставить перед коллективами требования по меркам времени вполне революционные: наличие постоянной труппы, современного репертуара, строгое следование авторскому стилю, осмысленная организация действия. От этих имён можно вести отсчёт профессиональной режиссуры в истории российской оперетты.

На основании анализа фактов и материалов автором диссертации делается вывод о том, что на российских сценах происходит *окончательное утверждение академического сценического стиля в постановках Легара, а поиск художественных средств заменяется их консервацией*. В этом разделе также впервые, со ссылками на архивные данные освещаются факты взаимоотношений композитора с российскими

деятели театра. Легар делает усилия восстановить разорванные войной отношения с Россией, в том числе, в области авторского права.

**4.3 Роль легаровского спектакля в эволюции сценической эстетики в XX веке.** 1930–40-е гг. знаменуют качественно новое отношение государственных театров к классике оперетты. О её отрицании не говорится, как прежде, в идеологических дискуссиях первых советских лет. Оперетта не отрицается – она ставится под контроль. Рядом с мракобесными выступлениями в газетах и на партийных мероприятиях наблюдается в реальности *фактический рост так называемых трудовых коллективов и затем государственных театров оперетты и музыкальной комедии*. Автором приводится динамика этого роста. Продолжается практика изменения венских либретто с целью придания им черт народности и демократизма. При неизменной музыкальной основе менялось, вульгаризировалось их содержание. В каких-то случаях это нарушало авторский замысел, в иных носило компромиссный характер, зато помогало сохранить в репертуаре ту или иную постановку. Эту мысль иллюстрируют примеры постановок «Фраскиты» и «Джудитты».

В целом, главный итог 1930–50-х гг. в том, что была создана государственная сеть театров музкомедии, в неё пришли серьёзные композиторы, драматурги, режиссёры. Тем самым возникла надёжная творческая и организационная база ярких театральных свершений 1960-х гг. и последующего этапа интерпретаций оперетт Легара в России. Судьба легаровского наследия на отечественной сцене сложилась лишь отчасти. Он никогда не был забыт, оттеснён из репертуара. Негласный запрет на его исполнение действовал только во время войны, в 1941–1945 гг. Однако довоенный и послевоенный легаровский репертуар значительно суживается, театры унифицируют его наследие и сводят к нескольким популярным названиям: «Весёлая вдова», «Цыганская любовь», «Голубая мазурка», «Граф Люксембург». В разряд редкостей попадают «Фраскита»,

«Клокло», «Царевич» и «Паганини». Данные по репертуару, приводимые в главе и Приложении 3, свидетельствуют о развитии консерватизма в практике стационарных и академических театров нового времени. Он проявляет себя в ограниченном репертуарном поиске в сравнении с более мобильными театрами этого направления в начале XX в.

Легаровский постановочный стиль второй половины XX в. на российской сцене можно охарактеризовать только в рамках некоего собирательного неовенского стиля. Он прочно опирается на мелодраматическую основу, в нём преобладают внешняя эффектность, усреднённая конфликтность и предсказуемая трактовка характеров по признакам амплуа. При этой заданной системе координат стираются различия внутри театра Легара и сама индивидуальность автора.

Вместе с тем, сочинения Легара на много лет вошли в творческую биографию актёров и режиссёров нескольких поколений и вызвали к жизни их вдохновенные сценические работы. При довольно насыщенной художественно-философской и эстетической архитектонике театр Легара остаётся обращённым к человеку и апеллирует к его внутренним духовно-творческим, созидательным и здоровым силам. Он прост и требует в ответ таких же простых чувств и душевного резонанса. И, понимая это, профессиональное и зрительское мировое театральное сообщество на лучших спектаклях с готовностью отвечает на его послание.

**Заключение** суммирует результаты работы в плане их проблемно-теоретического обобщения и обоснования перспективы, которую они открывают для театральной практики и театроведения. Автором проанализировано театральное наследие Франца Легара как основа его многостороннего композиторского творчества. В диссертации обстоятельно исследована культурно-историческая среда, в которой был реализован потенциал композитора как современного художника и где ему

сопутствовал легендарный успех в профессиональной и зрительской среде. В предпринятый автором обзор (Глава 1) вошли 28 из 34-х сочинений для сцены, что дало возможность показать в динамике формирование Театра Франца Легара. Из этого количества подробно проанализированы 15 сочинений (Глава 2) в аспекте раскрытия заявленной темы – интерпретации сочинений автора. Доказательства базировались на исторической реконструкции или в непосредственном впечатлении от 40 спектаклей на европейской, американской, австралийской и российской сценах. Рассмотрев обширный массив сведений и художественных фактов, а также сопоставив его с исследованиями и критическими высказываниями в диапазоне более столетия, автор приходит к следующим выводам:

1) развитие театра Легара имело выраженную стадиальность: от русской оперы – к неовенской оперетте (1896–1918); утверждение жанра и стиля неовенской оперетты (1920-е); от неовенской оперетты – к трагическим легариадам (1925–1934);

2) новаторский характер его театра проявил себя не локально и односторонне, но кардинально затронул сущностные сферы музыкальной сцены: сценарную драматургию, композицию, оркестровое, вокальное и актёрское искусство, режиссуру, а также внехудожественные стороны театрального процесса – менеджмент, контрактные и арендные отношения, авторское право, рекламу, радиотрансляции спектаклей, нотный и туристический бизнес;

3) композитор дал авторские трактовки сочинений, ставшие художественной основой неовенского стиля; они в значительной мере повлияли на распространение оперетты в мировом театре, с одной стороны; и с другой, вызвали унификацию творческих подходов в дальнейших её интерпретациях;

4) на европейской сцене во второй половине XX в. интерпретации сочинений Легара шли преимущественно двумя основными путями: во-

первых, развитие традиций прижизненных трактовок композитора; тем самым, его партитуры открывались как самобытные инструментальные и театральные явления и как вокальная литература; во-вторых, в актуальном смысловом расширении жанра, которое стало возможным с развитием режиссуры музыкального театра;

5) интерес к Легару возник и быстро распространился в России в начале XX в. Неовенский стиль занял господствующее положение в российском репертуаре на длительный исторический период, при этом практически вытеснил иные направления жанра оперетты (французскую, венскую, немецкую, английскую);

6) магистральный путь интерпретации наследия Легара российским театром в XX в. определяется академической традицией. Попытки радикальных истолкований композитора оказались крайне редкими, художественно несостоятельными и никак не отразились на дальнейшем сценическом бытии оперетт Легара в российском театральном пространстве;

7) российская театральная практика неоднородна и определена социально-экономическими причинами, положением оперетты в государственной театральной системе. Большинство театров не обладают оснащённостью, позволяющей исполнять классика жанра в полном объёме и комплексе выразительных средств. Отсюда неизбежное возникновение адаптаций, которые стали нормой, фиксируясь в театральном обиходе как истинные образцы жанра и стиля;

8) наследие Легара активно вовлечено в мировой эволюционный художественный процесс по разным направлениям: в режиссуре, актёрском мастерстве, вокале, сценографии, хореографии, сценических и акустических технологиях, звукозаписи, кино и др. Инвариантность, объёмность, внутренняя конфликтность и жанровое разнообразие

легаровских творений осознаются сполна к началу XXI в., что делает их объектом режиссёрского переосмысления;

9) театр Франца Легара – целостное художественное явление, востребованное мировой культурой на протяжении столетия. В лучших интерпретациях нашего времени Легар, выступает как художник, способный своими работами в жанре оперетты выразить базисные общечеловеческие понятия и вневременные гуманистические идеалы.

Проведённое исследование представляет, на наш взгляд, целостную и убедительную концепцию творчества классика неовенской оперетты Франца Легара в его интерпретациях современным театром.

Основные положения диссертации  
отражены в следующих публикациях автора

Публикации в ведущих научных изданиях,  
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. *Колесников А.Г.* Венская оперетта как неразрешимая проблема австрийской культурологии // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 204–206. (0,36 а. л.)
2. *Колесников А.Г.* После долгой разлуки: Венгерская оперетта снова в России: [гастроли солистов Будапештской оперетты] // Музыкальная жизнь. 2005. № 6. С. 10–12. (0,3 а. л.)
3. *Колесников А.Г.* Творчество Франца Легара и художественная жизнь Вены в XX веке // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 4. С. 15–21. (0,9 а. л.)
4. *Колесников А.Г.* Дитя салонов, улиц и менеджмента: [сценическая интерпретация оперетты «Фиалка Монмартра»; театр «Московская оперетта»] // Музыкальная жизнь. 2003. № 4 (1007). Апрель. С. 14–15. (0,26 а. л.)

5. Колесников А.Г. Франц Легар – от русской оперы к неовенской оперетте // Обсерватория культуры. 2009. № 3. С. 78–87. (1,25 а. л.)
6. Колесников А.Г. Йозеф Рот и Франц Легар: литературно-музыкальные связи // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 130–135. (0,51 а. л.)
7. Колесников А.Г. Австрийская идея в «Австрийской библиотеке»: [проблемы оперетты в современной культурологии] // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 460–469. (0,48 а. л.)
8. Колесников А.Г. Новация в театальной библиографии: [творческий путь артиста оперетты Э.Б. Жердера в зеркале театроведения] // Библиография. 2009. № 1. С. 112–114. Фото. (0,2 а. л.)
9. Колесников А.Г. Проблема «серьёзного» и «лёгкого» музыкальных жанров в издательской политике России в XIX – нач. XX вв.: [первые русские нотные издания Франца Легара] // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2010. № 1. С. 83–88. (0,5 а. л.)
10. Колесников А.Г. «ОпереттаLand-2010» – все только начинается: [III Международный конкурс артистов оперетты; Москва] // Музыкальная жизнь. 2010. № 12. С. 62–63. (0,3 а. л.)
11. Колесников А.Г. Он отражался в собственной музыке: [проблемы интерпретации оперетты: беседа с дирижёром Л.М. Оссовским] // Музыкальная жизнь. 2010. № 12. С. 10–13. (0,34 а. л.)
12. Колесников А.Г. Уметь любить и ненавидеть: Михаил Кузмин как критик и историк оперетты // Музыкальная жизнь. 2011. № 1. С. 24–27. (0,48 а. л.)
13. Колесников А.Г. Зал взят!: [проблемы интерпретации оперетты: гл. режиссёр Екатеринбургского театра музыкальной комедии К.С. Стрежнев] // Музыкальная жизнь. 1993. № 3. С. 6–7. (0,3 а. л.)
14. Колесников А.Г. Франц Легар в критике Михаила Кузмина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах Российского

университета театрального искусства – ГИТИС. Москва. 2014. № 2. С. 166–180. (0,8 а. л.)

15. Колесников А.Г. Детский альбом Франца Легара // Музыкальная жизнь. 2014. № 7–8. С. 92–95. (0,47 а. л.)

16. Колесников А.Г. Аспекты рекламного и издательского бизнеса в практике неовенской оперетты: [опыт Ф. Легара как лидера театрального процесса] // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2014. № 4. С. 76–81. (0,47 а. л.)

17. Колесников А.Г. Франц Легар на русской сцене в начале XX века // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 3 (54). С. 11–15. (0,63 а. л.)

18. Колесников А.Г. Оперетты Ф. Легара в контексте отечественного музыкально-театрального искусства // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Майкоп. 2014. Выпуск 2 (140). Серия «Филология и искусствоведение». С. 278–284. (0,55 а. л.)

19. Колесников А.Г. Танец в опереттах Франца Легара // Обсерватория культуры. 2014. № 6. С. 47–53. (0,85 а. л.)

20. Колесников А.Г. Вечный вызов: Русский театральный авангард и его «всемирная отзывчивость»: [Берлинские премьеры Ф. Легара, 1920-е гг.] // Вопросы литературы. 2015. Май-июнь [№ 3]. С. 369–379. (0,6 а. л.)

#### Монографии

21. Колесников А.Г. Оперетты Франца Легара и он сам. М.: Театралис, 2013. — 424 с., 48 л. ил. (29,5 а. л.)

22. Колесников А.Г. Евгения Белоусова: Судьба актрисы – судьба жанра: [оперетта в России 1937–1992]. М.: Театралис, 2004. — 272 с. Ил. (19,3 а. л.)

23. Колесников А.Г. Оперетта в Краснодаре: Летопись творческого пути. Воспоминания. Библиография. М.: Театралис, 2005. — 368 с. Ил. (23,6 а. л.)

Статьи в коллективных научных сборниках и других изданиях:

24. *Колесников А.Г.* Франц Легар и жанр оперетты в нотопублицистической политике России в XIX – нач. XX вв. / Румянцевские чтения-2011: Часть 1: Материалы межд. научн. конф. (19–21 апр. 2011): [в 2-х ч.] / Российская гос. б-ка; [сост. М.Е. Ермакова]. М.: Пашков дом, 2011. С. 226–231. (0,3 а. л.)

25. *Колесников А.Г.* Балканский вопрос и Россия в творчестве Франца Легара / Национальный театр в контексте многонациональной культуры: Шестые международные Михоэлсовские чтения: доклады, сообщения / [ред.-сост. А.А. Колганова] М.: Российская гос. б-ка искусств: Три квадрата, 2010. С. 204–214. (0,5 а. л.)

26. *Колесников А.Г.* Франц Легар под открытым небом: проблемы сценического пространства и декорационного искусства в интерпретации классика неовенской оперетты // Сцена. Москва. 2014. № 3. С. 66–69. (0,45 а. л.)

27. *Колесников А.Г.* Её миллионы : Сто лет «Весёлой вдове» Франца Легара // Театр. 2006. № 2. С. 113–116. Фото. (0,28 а. л.)

28. *Колесников Александр, Кириллов Юрий.* Солдат и король: Об одном неизвестном факте биографии Франца Легара // Трибуна. 2000. 14 июля. № 128. С. 4. (0,5 а. л.)

29. Биографический энциклопедический словарь: Большая Кубанская энциклопедия. Краснодар, 2004.

Статьи о деятелях оперетты: Белоусова Е.М. (С. 32); Генин В.Б. (С. 62); Герасимов П.П. (С. 62); Гогава Т.Д. (С. 67); Крахмалева К.С. (С. 148); Круглов В.И. (149–150); Лусинян М.Х. (С. 170); Ошеровский М.А. (С. 210); Рогова Л.В. (242); Роман Н.Г. (243–244); Спектор Г.В. (С. 270).

30. Большая Кубанская энциклопедия: В 6 т. Т. 1. Биографический энциклопедический словарь. Второе изд., доп. Краснодар, 2005.

Статьи о деятелях оперетты: Белоусова Е.М. (С. 33); Генин В.Б. (С. 65); Герасимов П.П. (С. 65-66); Гогава Т.Д. (С. 70); Крахмалева К.С. (С. 158); Круглов В.И. (158); Лусинян М.Х. (С. 182); Ошеровский М.А. (С. 227); Рогова Л.В. (262); Роман Н.Г. (264); Спектор Г.В. (С. 292).

31. *Колесников А.Г.* Соединение природы и искусства: Театральная эстетика И.С. Тургенева. М.: Театралис. 2003. — 152 с. [Тургенев и оперетта]. С. 48–51, 116–119.

32. *Колесников А.Г.* Итоги I Международного конкурса молодых артистов оперетты и мюзикла им. В.А. Курочкина: [стенограмма выступления] // Вестник музыкального театра Союза театральных деятелей Российской Федерации и Ассоциации музыкальных театров. Вып. II. Москва – Санкт-Петербург. Февраль, 2007. С. 16–17. (0,12 а. л.)

33. *Колесников А.Г.* Классическая оперетта. Что делать? : [стенограмма выступления] // Вестник музыкального театра Союза театральных деятелей Российской Федерации и Ассоциации музыкальных театров. Вып. III. Москва – Санкт-Петербург. Август, 2007. С. 34–36. (0,13 а. л.)

34. *Колесников А.Г.* Русский век Имре Кальмана: проблемы стиля и интерпретаций // Вестник музыкального театра Союза театральных деятелей Российской Федерации и Ассоциации Музыкальных театров. Вып. 5. Москва – Санкт-Петербург. Июнь, 2008. С. 12–20. (0,71 а. л.)

35. Оперетта и мюзикл в российском театроведении в XX веке / Музыкальный театр: оперетта и мюзикл сегодня: [Материалы Международного конгресса в Екатеринбурге, 24–28 октября 2008]. Екатеринбург. 2009. С. 56–62. (Специальный выпуск Вестника музыкального театра). (0,57 а. л.)

36. Мюзикл в театральной системе России: генезис и рецепции (1964–2010) / Круглый стол: «Российский авторский мюзикл – XXI».

Петербургское отделение СТД РФ 7 апреля 2011. Екатеринбург. 2011.  
Свердловский государственный академический театр музыкальной  
комедии. Екатеринбург. 2011. С. 9–15. (0,53 а. л.)

Доклады по теме диссертационного исследования  
на международных и всероссийских научных конференциях:

37. Зингшпиль «Фридерика» Ф. Легара как рецепция образа Гёте  
в музыкальном театре первой половины XX в. // Гётевские чтения.  
Российской Академии наук. Научный совет РАН «История мировой  
культуры». Москва. ГИИ искусствознания. 22 июня, 2012.
38. Франц Легар и жанр оперетты в нотопечатательской политике России в  
XIX – начале XX вв. // Румянцевские чтения-2011. Российская  
государственная библиотека. 19–21 апреля 2011.
39. Балканский вопрос и Россия в творчестве Франца Легара //  
Национальный театр в контексте многонациональной культуры:  
Шестые Михоэлсовские чтения. Москва. 24–25 ноября, 2009.
40. Оперетта и мюзикл в российском театроведении в XX веке //  
Международный конгресс «Музыкальный театр: оперетта и мюзикл  
сегодня». Екатеринбург. 24–28 октября, 2008.
41. Русский век Имре Кальмана: проблемы стиля и интерпретаций //  
Конференция «Оперетта и мюзикл в российском театроведении в XX в.»  
Санкт-Петербург. 15 декабря, 2007.

Составление, вступительные статьи  
к библиографическим справочникам

42. Оперетта в России и СССР в XX веке: Библиография / Свердловское  
отделение Союза театральных деятелей РФ, Свердловский

государственный академический театр музыкальной комедии, Творческая комиссия по оперетте и мюзиклу СТД РФ (Москва), Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского; автор-составитель А.Г. Колесников; ред.-сост. Е.И. Якубовская. Москва-Екатеринбург, 2013. — 292 с. (17,17 а. л.)

43. Мир оперетты: опыт библиографирования: К 75-летию Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии / автор-составитель А.Г. Колесников; вступ. ст. А.Г. Колесникова; ред. Е.А. Якубовская. – Екатеринбург, 2008. — 32 с. (1,88 а. л.)

44. Оперетта в зеркале библиографирования: [автор-составитель и автор вступ. статьи (С. 150–153) А.Г. Колесников; Библиография: С. 154–177] / Музыкальный театр: оперетта и мюзикл сегодня: [Материалы Международного конгресса в Екатеринбурге, 24–28 октября 2008]. – Екатеринбург. 2009. — 184 с. Ил.) (1,52 а. л.)

Всего по теме исследования опубликовано свыше 100 а. л.

Подписано в печать: 16.05.2016

Объём: 2,3 усл. п. л.

Тираж: 100 шт. Заказ № 247

Отпечатано в типографии «Реглет»

125009, г. Москва, Страстной бульвар, д. 4

+7 (495) 978-43-34; [www.reglet.ru](http://www.reglet.ru)