

9. *Сусидко И.* Вступительная статья и комментарии к книге Э. Хэриота Кастраты в опере. URL:

<http://www.operaweb.ru/community/viewtopic>
10. *Хэриот Э.* Указ. соч. ...

G. P. KIBASOVA, E. A. YUNEEVA. BAROQUE CULTURE: THE PHENOMENON OF SINGERS-CASTRATES.

The phenomenon of singers-castrates is discussed in the article as the brightest representatives of the musical culture of Baroque, in art of which was realized the leading trends of Italian song traditions.

Key words: *musical culture of the Baroque, singers-castrates, vocal art, Bel Canto.*

Л. В. КОМИССИНСКАЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ ПОСТПЕРЕСТРОЕЧНОЙ КУБАНИ XX ВЕКА

Автор анализирует особенности сценического искусства в Краснодарском крае на рубеже веков, выявляет особенности театральной жизни на юге России, дает характеристику ведущим театрам города.

Ключевые слова: *отечественная культура на рубеже XX–XXI веков, сценическое искусство, театры Краснодарара.*

В конце XX века в России начался кризис системы образования и воспитания, на 30% сократилось количество культурно-просветительных учреждений (художественных школ, дворцов и домов культуры и т. п.). Негативные изменения коснулись и развития драмы, актерского и режиссерского мастерства. В связи с этим под влиянием участников съезда «Театр – время перемен» 25 марта 1999 года Правительство приняло постановление «О государственной поддержке сценического искусства в Российской Федерации». Однако, как отметил председатель Союза театральных деятелей, улучшений не произошло. Некоторые попытки исправить ситуацию прослеживались исключительно на региональном уровне.

На Кубани, несмотря на благоприятные условия, как социальные, так и природные, формирование театральной культуры шло довольно медленно: сказывалось отсутствие достойной, инициативной, творческой личности, которая сумела бы повлиять на этот процесс.

В последнее десятилетие XX века предметом особой гордости края был Геленджикский «Торрикос» – полупрофессиональный, полупролюбительский драматический театр. Он много гастролировал, участвовал в российских и международных фестивалях и конкурсах, неоднократно был отмечен престижными наградами, однако с уходом художественного руководителя – режиссера Анатолия Слюсаренко – прекратил свое существование. Случившееся позволило еще раз убедиться в значении личности режиссера для сценического искусства.

В последнее десятилетие XX века в Краснодаре родился профессиональный драматический театр для молодежи и юных зрителей. Его история началась в 1964 году, когда артист Краснодарского драматического театра им. А. М. Горького Станислав Гронский создал ТЮЗ в ранге любительского. Очевидно, беспокойная душа этого артиста, педагога по первому образованию, подсказывала ему, что формировать художественный

вкус необходимо с детства. В юношеском возрасте человек, как правило, обнаруживает и свои первые профессиональные склонности, свое предназначение. В Краснодарском любительском ТЮЗе осуществляли свои первые творческие опыты многие молодые энтузиасты, которые в зрелые годы оказывались довольно успешными. Достаточно назвать имя столичного режиссера, профессора РАТИ (ГИТИС) Сергея Женовача, проявившего свои способности в постановках Гоголя и Достоевского на сцене Краснодарского любительского ТЮЗа.

Одна из составных частей творческого объединения «Премьера» – Краснодарский молодежный театр – в ранге профессионального существует с 1991 года. С 1994 года его художественным руководителем стал Владимир Дмитриевич Рогульченко – режиссер с прекрасным художественным вкусом и блестящими педагогическими способностями. Продолжая замечательную традицию русского театра – студийность, благодаря которой родился московский театр «Современник», а актерский курс Юрия Любимова стал театром на Таганке, Рогульченко-педагог взрастил своих актеров-единомышленников на театральном факультете Краснодарского государственного университета культуры и искусств.

В своей деятельности Рогульченко отдает предпочтение русской классике. Им созданы постановки по произведениям «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Дуэль» А. П. Чехова. По пьесе А. М. Горького «Мещане» им поставлен спектакль «Сцены в доме Бессеменова», чеховская «Чайка». На 200-летний юбилей Александра Сергеевича Пушкина (1999 г.) Краснодарский Молодежный театр откликнулся постановкой спектакля «Атанде» по повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Сценарий написан В. Д. Рогульченко, музыка взята из произведений А. Г. Шнитке, художником по костюмам и сценографом стал Ю. Рачинский, режиссером по пластике – Д. Гусярова. Живой

и неординарный спектакль вызвал разноречивые оценки, обнаружилось много горячих сторонников и противников.

В последнее десятилетие XX века творческий и педагогический талант В. Д. Рогульченко проявился также в особом стиле организации работы – это постоянные сценические тренинги, которые способствуют сохранению и шлифовке мастерства. Кроме того, для развития таланта актеров он приглашал для постановок в свой коллектив целый ряд известных российских режиссеров. В сезоны 1996-97 годов и 1997-98 годов Павел Хомский поставил музыкальную сказку «Шиворот-навыворот» (Г. Гладков и Ю. Энтин) и «Тень» (Е. Шварц). По отзывам зрителей и критиков, особенно удался первый спектакль, а во втором отмечены неровности в актерской игре и отсутствие актерского ансамбля.

В сезон 1997-98 годов был приглашен режиссер М. Бычков. Он поставил «Над пропастью во ржи» по произведению Дж. Селинджера (сценограф – С. Загробяну). Зрители и критика в своих оценках оказались единодушны – представление отличается четкой формой, а профессиональная режиссура позволила подчеркнуть яркую индивидуальность каждого участника пьесы. Этот спектакль стал лауреатом конкурса постановок для детей и подростков, а актеры Иван Чиров и Наталья Волынцева получили дипломы за исполнение ролей второго плана. Также успешно шли «Кьоджинские перепалки». Критика отмечала тогда особенную слаженность актерского состава и выделяла актерскую игру Н. Волынцевой.

Известный столичный режиссер Адольф Шапиро был приглашен в театр в сезон 1998-99 годов для постановки спектакля «Датская история» по сказке Г. Х. Андерсена «Гадкий утенок», сценография Ю. Гальперина.

Одна из отличительных особенностей сказок Г. Х. Андерсена – их удивительная философичность, которая делает эти сказки интересными для человека любого возраста. Однако это же свойство делает их особенно сложными для сценического воплощения. Режиссер А. Шапиро блестяще справился с этой задачей. Его спектакль «Датская история» сохраняется в афише театра вплоть до сегодняшнего дня. Он стал лауреатом фестиваля «Кубань театральная» и вошел в сокровищницу спектаклей Краснодарского молодежного театра.

В сезон 1999-2000 г. в Краснодаре А. Шапиро поставил синтетический успешный спектакль «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, где был задействован коллектив молодежного театра. Одновременно с «Вестсайдской историей» актерский состав Молодежного театра работал над постановкой по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», которую осуществлял В. Рогульченко.

В рассмотренный период достижения Молодежного театра налицо. И может показаться, что,

если высоки достижения, то и проблем у театра нет. Но по прошествии первого десятилетия XXI века оказалось, что и успешный творческий организм нуждается в денежных вложениях. К сожалению, уровень государственной поддержки недостаточно высок. Общеизвестно, что такое дорогостоящее искусство, как театр, не создает материальных ценностей. А очень тонкий слой ценностей *духовных* дорого стоит, и результаты его воздействия на человека невозможно измерить никакими материальными затратами. Человека человеком делают *духовные* ценности, и *театр* в их числе. *Человек* создает (делает) театр, а *театр* создает *человека* – цепь замкнулась!

Особое место в культурной жизни города занимает Краснодарский краевой театр кукол. Здесь начинал свой творческий путь Анатолий Семенович Тучков, создавший впоследствии при поддержке творческого объединения «Премьера» Новый театр кукол.

А. С. Тучков прошел путь от актера до художественного руководителя театра. Старожилы Краснодара помнят его режиссерские постановки на сцене Краевого театра кукол: «Этот чертов гасконец» по «Трем мушкетерам» А. Дюма, «Кандид (простодушный)» по повести Вольтера, «Я, бедный Сосо Джугашвили» и др.

Профессионализм А. Тучкова отмечен многочисленными наградами в крае и России, в том числе Гран-при фестиваля театров кукол стран Средиземноморья (Ливан, 1991).

В 1993 году этот режиссер создает «Новый театр кукол». Среди его ближайших соратников в этот период уже состоявшиеся профессионалы: Р. Гилязетдинов, С. Трегубов, В. Трифонов.

Чтобы воспитать своих актеров-единомышленников А. Тучков набирает специальный курс – Актер кукольного театра в Краснодарской академии культуры (теперь Краснодарский государственный университет культуры и искусств), которые позднее вольются в творческий коллектив Нового театра кукол.

В сезон 1995-96 г. на сцене Нового театра кукол А. Тучковым был поставлен «Питер Пэн». В спектакле соединились актерские работы признанных профессионалов и начинающих студентов. По единодушному признанию и зрителей, и критики создателям спектакля удалось добиться ансамблевости, спектакль полюбился зрителю, он остается в театральной афише театра до сегодняшнего дня.

В следующем театральном сезоне выгодно выделился спектакль «Сказки у камина», поставленный по сказке Г. Х. Андерсена «Снежная королева». Режиссеру удалось отыскать особенные душевные камерные интонации в спектакле. Он нашел такие режиссерские ходы, результатом которых стало более интенсивное общение героев сказки со зрителем.

В этом же театральном сезоне (1996–1997) вышел спектакль «Сэмбо» по сказке Ю. Елисеева.

Спектакль был представлен на краевой театральный конкурс в номинации Лучший спектакль для детей и подростков в 1997 году. Жюри этого конкурса отметило дипломами ряд актеров, среди которых были Татьяна Степаненко (Сэмбо), Сергей Трегубов (Шакал), Алексей Кочкин (Песик).

Поскольку Новый театр кукол является структурной единицей творческого объединения «Премьера», то его коллектив привлекается к участию в общих творческих мероприятиях. Эта традиция, думается, расширяет возможности Нового театра кукол: актеры-кукольники пробуют выступать как драматические актеры, что является расширением творческой актерской палитры. Театр А. Тучкова стал полноправным участником представлений, адресованных детям в дни зимних, весенних, летних каникул. Таким, например, был спектакль «Сон в новогоднюю ночь» (1997), поставленный А. Тучковым по собственному сценарию.

Сезон 1998-99 г. ознаменовался успешной постановкой в Новом театре кукол спектакля «Вини Пух и все – все – все» по сказке А. Милна. В этом спектакле особенно впечатляли актерские работы А. Кочкина, Е. Кучеренко, Т. Степаненко, А. Тищенко. К Пушкинскому 200-летию юбилею А. Тучков поставил спектакль «Граф Нулин» по поэме А. С. Пушкина. Критика отмечала особую свежесть, изящество, озорство и вместе с тем простоту этого представления.

К пьесе «Трехгрошовая опера» Б. Брехта обратился А. Тучков в сезон 1999–2000 г. Как известно, Бертольд Брехт явился создателем в Европе XX века Эпического театра, одной из особенностей которого является признание музыки как полноправного выразительного средства наряду со словом и пластикой и широкое использование зонгов (песен) в качестве основного способа воздействия. Свою теорию Брехт назвал «эффектом отчуждения». Он считал, что актер, создавая образ, может и должен одновременно играть перед зрителем и оценивать поступки своего героя, как бы глядя на него со стороны. Этот эффект и достигается включением зонгов. Скупы оценки в печати этой постановки. Видимо, этот его режиссерский опыт оказался не очень удачным и, как отметили критики, самой уязвимой стороной спектакля оказалась музыкальная.

В последнем десятилетии XX века на Кубани А. С. Тучков был признанным мастером, считался одним из лучших профессионалов в театральной режиссуре.

В 1990-е был разрушен «железный занавес» между СССР и остальным миром. О театральных процессах в Европе большинство советских людей знали понаслышке или из видеозаписей, однако в этом случае невозможно в полной мере оценить игру актеров. В конце XX века в нашей стране стали проводить Чеховский театральный фестиваль, и российский зритель мог познакомиться с работами Петера Штайна, Питера Брука, Кристофа Марталера, Боба

Уилсона, Франка Касторфа и др. Часто знакомство с постановками этих режиссеров оборачивалось разочарованием для зрителей, интерпретация западными режиссерами русской классики также не была принята отечественными театрами. Непривычной оказалась и невероятная пестрота западного театра, в которой соединяются приемы цирка, мультипликация, балет и многое другое.

С другой стороны, в 90-е годы XX века начал интенсивно реализовываться интерес западного зрителя к нашему драматическому театру. Россия более активно участвует, например, в знаменитых Авиньонских (Франция) театральных фестивалях.

В самой России в 90-е годы начался и все нарастает вплоть до сегодняшнего дня процесс распространения массовой культурой. Это явление, отличаясь агрессивным характером, заявляет о своей ориентации на народ. Однако на самом деле пропасть между подлинно народной эстетической культурой и масскультом велика. Они разнятся в той же мере, в какой разнились в конце XIX века между собой настоящий народный театр и так называемый «театр для народа», который, за редким исключением, отличался низким художественным уровнем. И несмотря ни на что мы уверены в сохранении и возрождении лучших традиций российского сценического искусства.

Литература

1. Анализ деятельности театров Российской Федерации. Аналитический обзор. М., 1999.
2. Анастасьев Н. А., Перегудова Е. П. Театр и время. М., 1985.
3. Березин В. Театр, которого у нас нет // Театральная жизнь (ТЖ). 2000. № 8.
4. Гронский С. Говорят председатели // Страстной бульвар, 10. Информационный выпуск. М., 1997.
5. Гронский С. О работе Краснодарской организации СТД // Информационный сборник. М., 2000.
6. Каменец А. В. Некоторые тенденции государственной культурной политики в области театрального искусства. Информационный выпуск МК РФ. Вып. 1. М., 1998.
7. Концепции программы «Государственная поддержка сохранения и развития театрального искусства российской провинции». Информационный выпуск. М., 1994. № 3.
8. Лапкина Г. Образование и искусство (О конференции «Театральное образование на пороге третьего тысячелетия») // ТЖ. 2000. № 8.
9. Малахова С. Время вопросов // Комсомолец Кубани. 5 мая. 1988.
10. Нестеренко Ю. Л. Необходимость опережающего развития человека – ключевая проблема. Духовная культура и формирование личности. Краснодар, 1989.
11. Сорокина Н. Как найти покой и волю. О драматических театрах России // ТЖ. 1997. № 8.

12. Театры Российской Федерации в цифрах МК РФ. М., 2000.

13. Геннадьев А. Главреж «Молодежки» Владимир Рогульченко: «Не хочу ломиться в закрытые

двери» // Аргументы и факты. 2008. 18–24 сент.

14. Биографический энциклопедический словарь. Большая кубанская энциклопедия. Краснодар, 2005.

L. V. KOMISSINSKAYA. THEATRICAL PAGES OF THE POST-PERESTROIKA KUBAN OF XX CENTURY

The author analyses the peculiarities of performing arts in the Krasnodar region at the turn of the century, reveals the features of theatrical life in the South of Russia, characterizing the leading theatres of the city.

Key words: Russian culture at the turn of XX–XXI centuries, performing arts, theatre in Krasnodar.

Т. Ф. ШАК

МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА МУЗЫКИ КИНО В АСПЕКТЕ ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ (К ПРОБЛЕМЕ ЛЕЙТГАРМОНИЙ)

В статье выявляются сходство и отличие в принципах анализа драматургического процесса музыкального тематизма в опере и музыке кино. Основываясь на системе лейтгармоний опер Римского-Корсакова автор проводит параллели с адаптацией этих приемов в киномузыке.

Ключевые слова: тематизм, лейтгармония, драматургия, система лейтмотивов, опера, медиатекст.

Одной из насущных проблем современного музыковедения является выработка методологии анализа музыки кино, которая, по-видимому, должна базироваться на трех основных принципах:

– владение технологией музыковедческого анализа автономной музыки и умения адаптировать эти принципы к музыке прикладной, с учетом специфики ее функционирования в медийной форме текста;

– наличие гибкого музыкального слуха исследователя, способного анализировать не только нотный, но аудиовизуальный текст;

– знание специфики и глубинных основ киноискусства.

Возникает вопрос: насколько традиционные методы музыковедческого анализа применимы к музыке в медиажанрам в целом и к музыке кино в частности? Заметим, что в методике анализа музыки кино используются некоторые приемы и принципы анализа музыкально-сценических жанров и прежде всего оперы. Подобные параллели не случайны, так как опера, как и кинопроизведение, относится не просто к синтетическим, а к зрелищным жанрам. Эти аналогии можно искать на разных уровнях: структурирования музыкального тематизма (лейттематизма), приемов его развития, реализации драматургического процесса, особенностей формообразования и пр.

Цель данной статьи – основываясь на одном из аспектов музыкальной драматургии – проблеме лейтгармонизма – выявить общие и отличные принципы анализа драматургического процесса музыкального тематизма в опере и в кино. В качестве материала музыкальной классики выбраны оперы Н. А. Римского-Корсакова. Обращение к стилю этого композитора не случайно. В различных высказываниях Римского-Корсакова сквозит мысль об исключительно важной, если

не первостепенной, роли гармонии в творческом процессе. Примат гармонии, по отношению к другим средствам музыкальной выразительности, является весьма существенной чертой стиля Римского-Корсакова, причем наиболее яркие образцы проявления гармонической выразительности мы находим у Римского-Корсакова не в симфонической музыке, а именно в оперной. Очевидно драматическое действие, необходимость развернутых портретных характеристик и, наконец, специфика оперной формы были для композитора в этом отношении побудительным началом. Именно гармония была для Римского-Корсакова исходным средством построения лейттем и ведущим фактором образной выразительности, причем художественная информативность аккорда, гармонического оборота подчас не уступала информативности развитой мелодики. Подобное «солирование» гармонии в музыкальном языке Римского-Корсакова привело к тому, что именно этому композитору принадлежит термин «лейтгармония» и первая попытка теоретического обоснования этого явления.

В разделе «Летописи моей музыкальной жизни», связанном с воспоминаниями о сочинении «Снегурочки», композитор пишет: «Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же, как гармонические последовательности: в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями» [1]. Знаменательно, что в трактовке Римского-Корсакова лейтгармония является одной из возможных форм лейтмотива.

Гармония – это многоэлементное целое, включающая в себя в качестве составных частей созвучия с их закономерными связями, лады, тональности, тональные планы и модуляции, фактуру, виды фигураций и т. д. Роль гармонии в лейттематизме Римского-Корсакова не сводится лишь