

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.25>

Волкова Ксения Сергеевна

"Театр композитора" в России и "52" Александра Маноцкова

Статья посвящена феномену театра композитора на примере оперы Александра Маноцкова "52", поставленной им в Большом драматическом театре им. Г. А. Товстоногова в сезоне 2018-2019. Спектакль рассматривается автором как комплексное явление, имеющее отношение как к театру композитора на отечественной сцене, так и к "новому русскому музыкальному театру". Цель исследования - рассмотрение "52" через призму других работ Александра Маноцкова, а также в свете репертуарной политики художественного руководителя БДТ Андрея Могучего. Научной новизной исследования является осмысление спектакля в контексте "нового русского музыкального театра", а также сопутствующий ему анализ тенденции выпуска музыкальных спектаклей в драматических театрах. Результатом исследования становится всесторонний анализ "52" как примера театра композитора, а также рассмотрение возможности "52" быть отнесенным к такому явлению, как "новый русский музыкальный театр".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/7/25.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 7. С. 131-136. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

Театральное искусство

Dramatic Art

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.25>

Дата поступления рукописи: 22.05.2020

Статья посвящена феномену театра композитора на примере оперы Александра Маноцкова «52», поставленной им в Большом драматическом театре им. Г. А. Товстоногова в сезоне 2018-2019. Спектакль рассматривается автором как комплексное явление, имеющее отношение как к театру композитора на отечественной сцене, так и к «новому русскому музыкальному театру». Цель исследования – рассмотрение «52» через призму других работ Александра Маноцкова, а также в свете репертуарной политики художественного руководителя БДТ Андрея Могучего. Научной новизной исследования является осмысление спектакля в контексте «нового русского музыкального театра», а также сопутствующий ему анализ тенденции выпуска музыкальных спектаклей в драматических театрах. Результатом исследования становится всесторонний анализ «52» как примера театра композитора, а также рассмотрение возможности «52» быть отнесенным к такому явлению, как «новый русский музыкальный театр».

Ключевые слова и фразы: театр композитора; новый музыкальный театр; Александр Маноцков; опера «52»; Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова.

Волкова Ксения Сергеевна

*Российский государственный институт сценических искусств, г. Санкт-Петербург
xvolkof@gmail.com*

«Театр композитора» в России и «52» Александра Маноцкова

Актуальность темы исследования обусловлена широким распространением такого явления, как присутствие в репертуаре драматических театров постановок, относящихся к жанру музыкального театра. На эту тенденцию можно смотреть с разных углов – с одной стороны, в очередной раз обнажается незаинтересованность филармонического сообщества в сотрудничестве с современными академическими композиторами, с другой же – выявляется интерес русской драматической сцены к межжанровым экспериментам. Основными *задачами* для достижения цели исследования выступают осуществление короткого исторического экскурса в историю соединения театра и музыки и типологизация их взаимодействия на современной драматической сцене в России. Также важным отдельным комплексом задач становятся введение в обиход инструментария статьи определения театра композитора и анализ работы композитора Александра Маноцкова именно в свете этого явления. Для достижения цели исследования проводятся осмысление тенденции выпуска музыкальных спектаклей на драматической сцене, анализ ее основных примеров. Другой важной задачей становится освещение основных признаков «нового русского музыкального театра», а также репертуарной политики Андрея Могучего. Осуществление этих задач позволяет перейти к глубинному анализу постановки оперы «52», выпущенной в 2018 году в Большом драматическом театре им. Г. А. Товстоногова, художественным руководителем которого является Андрей Могучий.

Для проведения анализа спектакля «52», а также театра композитора Александра Маноцкова на примере «52» в статье применяются следующие *методы исследования*: анализ и синтез, индукция и дедукция, культурологический метод.

Теоретической базой исследования стала, с одной стороны, критика и аналитика спектакля «52» в периодической печати, с другой – литература, посвященная анализу отношений театра и музыки, а также интервью и опубликованные прямые речи композитора Александра Маноцкова. Важно, что «52», несмотря на свою существенную значимость в развитии направления театра композитора в России, является малоисследованным явлением.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов теоретиками и практиками театра.

История взаимодействия театра и музыки уходит вглубь веков, и совершенно очевидно, что там, где был театр, всегда была музыка. Музыка зачастую переводит драматическую мысль в другое измерение, задает

спектаклю в целом совершенно иное направление. Синергия и синкретизм этих двух видов искусств предопределены самим происхождением театрального представления из ритуальной пляски, дионисийского шествия: с музыкой, с танцами, с песнями. Сейчас мы переживаем эпоху возвращения театра и музыки к глубинному взаимодействию. Если условно типологизировать этот процесс на современной сцене, мы сталкиваемся с тремя различными вариантами.

Первый – это осуществление подбора музыкального материала для постановки. В данном случае режиссер (иногда при помощи привлеченного специалиста, такого как композитор или штатный заведующий музыкальной частью театра) осуществляет поиск музыкального сопровождения для спектакля из уже существующих музыкальных произведений. Режиссер и драматург Николай Коляда описывает этот процесс так: «Я люблю соединять в спектакле “несоединимую” музыку. Чтобы и в музыке был конфликт – основа основ в театре. Вот, скажем, классика, “Травиата” – и тут же “Прокати нас, Петруша, на тракторе!”. А вот тут же в стык – Зыкина поет. <...> Я не работаю с композиторами. Сам подбираю музыку. Ту, которая мне нравится и которая мне, режиссеру, нравится на репетициях. Мне хорошо репетировать, когда музыка заставляет меня в такт хлопать или так же в такт раскачиваться» [1, с. 16].

Второй вариант взаимодействия музыки и сценического действия – это создание оригинального музыкального оформления для постановки. Каждый режиссер имеет свой особенный стиль взаимоотношений с композитором при работе над спектаклем – для кого-то композитор становится полноценным соавтором, который вместе с режиссером с самой первой репетиции «сочиняет» спектакль, кто-то оставляет за композитором чисто прикладные функции – написать конкретные музыкальные отрывки в том духе и манере, в каких видит их постановщик. Для многих пар «режиссер – композитор» такое сотрудничество становится очень непростым процессом, поскольку один зачастую хочет доминировать, а другой не хочет просто «обслуживать» интересы второго творца. Как отмечает режиссер Семен Спивак, «это всегда труднее (работать с композитором. – К. В.), ведь у композитора есть свои задачи, которые он по понятным причинам хочет решить так же хорошо, как и ты – свои» [Там же].

Последний же вариант сосуществования театра и музыки, если огрублять, можно назвать «театр композитора, или режиссера-композитора». Речь здесь идет о драматических спектаклях, которые не являются литературоцентричными, а имеют в своей основе некую музыкальную партитуру или же поставлены в соответствии с законами музыкальной логики. Этот тип является наименее распространенным, но работы единичных представителей этого течения формируются в сложившуюся систему и по праву становятся отдельным направлением театральной практики.

Именно к последней категории и относится премьера Большого драматического театра конца 2018 года – спектакль композитора Александра Маноцкова «52», оперы по карточкам Льва Рубинштейна «Все дальше и дальше», где Маноцков выступает и композитором, и режиссером, и художником-постановщиком. Главная фигура премьеры – петербургский композитор, работающий как в музыкальном, так и в драматическом театре, а также кино, режиссер – пишущий симфонические сочинения для концертного исполнения. Выступает как мультиинструменталист, также известен как основатель вокального ансамбля «Элеон».

В интервью, данном в период работы над камерной оперой в Большом драматическом театре, Маноцков так охарактеризовал свой интерес к подобной постановке: «Мне хотелось помимо решения своих композиторских и визуальных задач добиться высвобождения имеющегося в театре потенциала, дремлющей в нем возможности. Театр для меня – это возможность оркестровать музыку и атаковать слушателя сразу на нескольких визуальных и смысловых уровнях. Способ воздействовать на большее количество рецепторов» [5]. Композитор в своем эмоциональном высказывании на самом деле очень точно описывает характер взаимоотношений музыки и театра – мелодика заложена в природе звучания голоса, речь зачастую ритмизирована, напевна. Театру, который на протяжении всего своего существования работал именно с голосовыми манерами, с декламацией, с музыкальной основой речи, изначально близко единство слова и музыки, единство музыкального с визуальным и смысловым уровнями восприятия.

Опыт «52», хоть и не первый на российской сцене, но по-своему уникален, так как это одновременно и случай «театра режиссера-композитора», и новый пример яркой тенденции второй половины 2010-х гг. – музыкального спектакля на драматической сцене, – и продолжение системной легализации и продвижения постановок опер современных русских академических композиторов. Потому комплексность такого явления, как «52», предполагает короткий вводный разговор обо всех упомянутых выше течениях.

В 2015 году после масштабной реконструкции, не только архитектурной, но и смысловой, открывается Электротheater «Станиславский» – государственный драматический театр, который тем не менее практически сразу становится главным домом «новой оперы». Ключевое событие – оперный сериал «Сверлийцы», объединивший партитуры шести русских современных композиторов: Дмитрия Курляндского, Сергея Невского, Владимира Раннева, Алексея Сысоева, Алексея Сюмака и Бориса Филановского. Уже одного этого масштабного проекта хватило бы, чтобы навсегда закрепить за Электротheaterом статус главного «приюта» новой музыки. Неординарность спектакля, его явный выход за пределы общепринятого отмечают практически всеми рецензентами. Вот что пишет один из них: «В итоге спектакль акустически не равен ни одной из партитур, но все как-то договорились в процессе репетиций, что так можно. И пока этот спектакль живет в своих нынешних аватарах – в репертуаре Электротheaterа или на блестяще снятых видео, представляющих собою полноценную самостоятельную часть проекта, или на аудиодисках, оформленных в сверлийской графике, – слом в старом оперном миропорядке незаметен. Но представьте себе, что лет через десять некий

режиссер и некий дирижер захотят поставить свою версию этой пенталогии – что, собственно, им считать авторским текстом?» [8]. Музыкальный критик и куратор Дмитрий Ренанский в юбилейном сборнике фестиваля «Золотая Маска», посвященном наиболее заметным явлениям российского театра за последние двадцать пять лет, характеризует спектакль как «в архитектурной форме зафиксировавший сегодняшнее состояние российской академической музыки во всем ее стилистическом многообразии» [11].

Электротheater после «Сверлийцев» выпускает еще ряд подобных спектаклей, что позволяет говорить о тектоническом сдвиге в отношении двух зачастую совсем не пересекающихся институций: драматического и музыкального театральные домов. Именно в Электротheater «Станиславский» проходит премьера оперы «Проза», ставшей одним из самых обсуждаемых и важных событий сезона не только музыкальной сцены, но и российского театра в целом; оперы, где Владимир Раннев выступает в роли и композитора, и режиссера.

Важно отметить, что опера «52» является ярким представителем «нового русского музыкального театра». Еще недавно каждый новый музыкальный спектакль, партитура, новая постановка – каждое такое событие казались событиями единичными, удивительными, неожиданными, и каждое такое событие в критике, в прессе и в публице расценивалось как прорыв, как что-то необычайное. Сегодня это уже будничный процесс, ставший естественным. Ключевые точки, имеющие отношение к формированию «нового русского музыкального театра», в полной мере имеют отношение и к «52».

Во-первых, «новый русский музыкальный театр» в основном состоит из оперного жанра. Он рассматривается авторами как жанр силы, жанр с огромной историей, одновременно способный очень серьезно трансформироваться, готовый переформулировать свои задачи. Кроме того, это жанр, распространяющий свое влияние на другие формы музыкального театра. Создается ощущение, что опера начинает затапливать собой драматические театры, музеи, природные ландшафты – не только самые разные площадки, но и ситуации. К примеру, у того же Александра Маноцкова есть оперный цикл, созданный специально для музейного комплекса «Остров-град Свияжск» и исполняемый на открытом воздухе.

Во-вторых, очевидной тенденцией музыкального театра становится трансформация в композиторский театр – фигура композитора оказывается в центре событий. Он больше не работает как человек, который пишет на бумаге ноты и функции которого на этом заканчиваются. Теперь композитор часто сочиняет всю музыкально-театральную партитуру, становится автором всего сценического произведения, происходит сращивание функций композитора, режиссера, художника, иногда и драматурга. Как любит рассказывать композитор Владимир Раннев, когда он писал оперу «Два акта» для открытия Главного Штаба, то долго мучился, долго искал режиссера, и кто-то ему сказал: «Ты же все сам знаешь, видишь, как это должно быть устроено». И с тех пор он ставит оперы сам.

Третий ключевой момент – это то, что «новый русский музыкальный театр» вышел из своего родного дома – дома, где ему полагается быть. В оперном театре ему не очень уютно. Российский оперный театр долгое время существовал как крайне консервативная институция, тяжело идущая на какие-то обновления. Долго упирался, отстаивая свои взгляды, пока наконец не оказался в ситуации кризиса и тогда сделал очень большой рывок, чтобы догнать все то, что пропустил. Однако иметь дело с новыми партитурами, сочинениями и режиссерами оперному театру по-прежнему невероятно трудно. Именно поэтому мы зачастую видим образцы «нового русского музыкального театра» на драматической сцене.

Появление «52» именно в афише БДТ совершенно не случайно. С одной стороны, театр обретает актуальное репертуарное решение: постановка оперы на драматической сцене – тренд, диктуемый ключевыми сценами страны; с другой – отдает дань таланту композитора Маноцкова, постоянного соратника Андрея Могучего еще с девяностых годов, задолго до Большого драматического театра. Важно, что, несмотря на внушительный список совместных работ («Между собакой и волком» в Формальном театре (не в чистом виде пример сотворчества Могучий – Маноцков, в спектакле лишь использовано большое количество музыки последнего, написанной не специально к спектаклю. – К. В.), «Иваны», «Петербург» и «Счастье» в Александринском театре, «Гроза» в БДТ), Андрея Могучего трудно отнести к тому виду драматических режиссеров, с которым комфортно работать композиторам, – он авторитарен в работе и даже в тех редких случаях, когда называет композиторов своими соавторами, все равно предпочитает, чтобы они работали исключительно на осуществление его режиссерской воли. Могучий как раз относится к тому собирательному образу режиссера, которого композитор Сергей Невский как-то иронично процитировал в одном из интервью: «Напиши мне нотку тревоги, напиши мне нотку отчаяния, напиши мне лунный апокалипсис» [6].

Поэтому работа любого композитора с Могучим характеризуется примерно одинаково: режиссер выбирает места, которые считает музыкальными, и описывает композитору то, что он хочет в них услышать. Именно из такого театра и уходит композитор Маноцков: «Я выбежал из того театра, где нужно сочинить вальсок, который играет на заднем плане, где ты при этом получаешь хорошие авторские и как-то себя утешаешь, что ты все равно композитор. <...> Для какого-то человека это может быть вполне органично, просто для меня неорганично. Я несколько раз пробовал это делать и, к своему ужасу, понял, что у меня начало хорошо получаться и что, кажется, пора заканчивать. Да, я очень испугался» [10]. Для Андрея Могучего важно, чтобы с момента самых первых репетиций что-то звучало. Поэтому его одинаковое требование ко всем композиторам – чтобы как можно раньше появились любые фрагменты музыки: пусть они потом будут абсолютно заново переделаны, главное – чтобы все репетиции были «подзвучены».

Спектакль «Гроза» создавался в БДТ как раз в атмосфере в той или иной мере сотворчества режиссера и композитора, но совершенно очевидно, что это не тот тип драматического театра, в котором совсем

уж уютно амбициозному композитору Маноцкову: «...вообще нормальный театр для меня сейчас – тот, который написан в партитуре, – рассказывает он в одном из интервью. – То есть опера для меня – это не просто одна из разновидностей театра, а его базовая, что ли, разновидность. В этом смысле Андрей идет совершенно по-другому: он рождает спектакли из живого контакта с артистом, из какого-то выращивания. При этом у него тоже всегда есть общая крупная идея, в этом смысле он тоже вполне себе композитор. Но у него все равно подход к этому другой, и в этом смысле это такой своего рода методологический антагонизм, который мы оба осознаем и который нам кажется очень плодотворным» [Там же].

Опера «52», появляющаяся в афише Большого драматического театра, – это не только ответ современной повестке, но и в некотором роде дань традиции. Совершенно очевидно, что Могучим ведется линия диалога с историей и традицией БДТ, не проговариваемая, впрочем, вслух. Взять хотя бы еще одну недавнюю премьеру – спектакль «Три толстяка», который, по мнению критики, явно отсылает нас к истокам становления Большого драматического и стилю его ранних постановок: «Дерзкие синкопированные ритмы и смещенные плоскости лучшего российского театрального художника Александра Шишкина смотрятся очевидным оммажем Юрию Анненкову и Моисею Левину – сценографам-конструктивистам, определившим визуальный строй спектаклей БДТ 1920-х – начала 1930-х» [12].

«52» же становится продолжателем музыкальной традиции спектаклей Георгия Товстоногова: «Ханумы» и в большей степени, конечно, «Смерти Тарелкина». Товстоногов много размышлял о роли музыки в спектакле, считал, например, что существует материал, привнесение в который сценической музыки невозможно, говорил о том, что музыкальное сопровождение всегда должно быть контрапунктом к основному действию, работать на эмоциональном контрасте, то есть в некотором роде сужал функции сценической музыки. Г. А. Товстоногов также допускал существование драматургии, природа которой в принципе противна музыке: «Есть авторы (например, Горький), в произведениях которых я не представляю возможности привнесения музыки от театра» [15, с. 115]. Раз в системе координат Г. А. Товстоногова существовал материал, чуждый музыке, то был и, видимо, наоборот, диктующий максимальное «омузыкаливание». Очевидно, эти размышления и приводят его к музыкальным спектаклям. Поставленная в 1983 году опера-фарс Александра Колкера становится радикальным театральным высказыванием не только по содержанию, но и по выбранной форме. Происходит это и благодаря, и вопреки теории Товстоногова о соотношении музыки и литературного материала, потому что первой его реакцией, по воспоминаниям Колкера, был отказ от постановки его оперы как раз по причине того, что «музыкальное прочтение “Смерти Тарелкина” невозможно» [4, с. 160]. Тем не менее композитору удается увлечь Товстоногова своим замыслом – так в Большом драматическом театре появляется опера, исполняемая непрофессиональными музыкантами, актерами труппы: «В “Смерти Тарелкина” царят иные законы. Перед нами опера-фарс, особый жанр, непривычный для драматического театра и его зрителя. Музыка здесь, быть может, не столько углубляется в содержание, сколько рождает, властно ведет за собой и коллизии, и характеры, и саму фантазмагорическую, фарсовую образность Сухово-Кобылина» [14, с. 310].

Также важно, что «52» занимает все реже привлекаемых к постановкам, но содержащихся в штате театра оркестрантов (в спектакле задействован квартет работников театра, приглашенные музыканты отсутствуют), а также протагонистку репертуарного хита «Гроза» Викторину Артюхову, которая переведена в 2016 году из стажерской группы в труппу театра и сценическая судьба которой в основном ограничивается только выходами в этих двух постановках.

Спектакль начинается с того, что артистка Виктория Артюхова и руководитель музыкальной части театра Анна Вишнякова в облачении стюардесс методично то сматывают, то разматывают нарезанные полотно проекционных экранов, катая между делом туда-сюда по сцене оркестрантов на фурках. В промежутках между катаниями музыканты (кларнетист, аккордеонист, флейтистка и скрипачка) занимаются исполнением партитуры Маноцкова. На экранах показываются видеофрагменты с безукоризненной операторской работой Евгении Марченко. Притом важно, что композитор здесь выступает и режиссером видеоряда – все сюжеты продуманы им с самого начала, он – автор всех раскадровок. Вот руки вешают на елку недостающую игрушку, вот обои, вот дачный интерьер и деревья за большим окном – от видеоряда веет детством и уютом, он честно отображает действительность. Временами камера выходит на улицу, и мы видим Никольское кладбище Александро-Невской лавры (знакомое постоянным зрителям БДТ по проекту «Remote Петербург»), людей, спешащих занять плацкартные вагоны поезда Санкт-Петербург – Калининград, дворы, прохожих в переходе на Невском проспекте, молодежь, пришедшую на митинг против пенсионной реформы. Все это – достаточно красиво и достаточно в лоб иллюстративно по отношению к текстам Рубинштейна. Так же, как сам текст, переведенный на шесть языков, выглядит вторичным по отношению к главному герою, к тому, что по-настоящему волнует режиссера «52», – его собственной музыке.

Как уже говорилось, композиторам, работающим в драматическом театре, свойственно жаловаться на прикладное отношение режиссеров к музыке, на то, что никому не интересно работать с полноценным музыкальным произведением. Это действительно насущная проблема, являющаяся предметом постоянных дискуссий и до сих пор не решенная в российском театре (а возможно ли ее по-настоящему решить и нужно ли – вот вопрос). Но тут появляется «52» – где композитор Маноцков практически мстит за своих коллег по цеху. Здесь прикладным становится все: артисты, видео, тексты Рубинштейна, появляющиеся в качестве титров, их переводы, исполняемые певцами, сценография и мизансцены (в отношении последних двух, правда, довольно трудно точно сказать, есть они в постановке или нет). Единственная проблема, что прикладным все является не по отношению к музыкальной составляющей спектакля, а по отношению к фигуре

ее автора: упиваясь собственным мультиинструментализмом, он создает нарочито сложный по смыслу музыкальный текст по нарочито простой схеме.

Партитура оперы написана для непрофессиональных вокалисток, для «бытовых» голосов, и основана на первичном напеве “*Ut queant laxis*” Гвидо Аретинского. Исполнение в драматическом театре непрофессиональными певцами оперы, основанной на дидактической мелодии, – идея сама по себе лаконична и проста до гениальности. Но дальше и музыкально, и театрально автор свою идею необоснованно усложняет. По этой причине все находящиеся на сцене люди выглядят точь-в-точь изображением карточки № 20: «Вот некто, преувеличенно внимательный, не замечает главного. Сосредоточиваясь на мелочах, он выглядит немного смешным» [13]. Неважно: исполняют музыканты свои партии, ходят взад-вперед артисты (они же певцы) или гипертрофированно отыгрывают на камеру, прикрывшись одним из экранов, эмоции, содержащиеся в карточках, они не замечают главного – не они герои на этом празднике жизни, до них нет дела ни автору спектакля, ни вследствие этого – зрителям. Лишним доказательством является то, что текст Рубинштейна исполняется артистками на шести языках вперемешку, оригинал же дается в субтитрах, иногда становясь частью видеоряда – вот текст карточки переписан на свежеевыкрашенную стену, вот он нанесен на футболку впереди идущей девушки, вот – воткнутая в землю табличка в лесопарке. Все это сперва может показаться особым вниманием Александра Маноцкова к тексту: он везде, он един на всех языках, мы воспринимаем его, читая, слушая, играя. Практически в каждой из немногочисленных рецензий содержится именно эта мысль.

«52 библиотечные карточки, заполненные в 1984 году, – транслируется на экран целиком. Распевают их уже не по-русски, а в переводах на латынь, эстонский, английский, немецкий и французский – отчасти ради удовлетворения привычки зрителя к многозадачности (приходится одновременно и слушать, и читать титры, и видео смотреть – все как в жизни с любимым смартфоном), но прежде всего из пиетета перед печатным словом» [7], – пишет театральный критик и, что важнее всего, музыкант-аутентист Ольга Комок.

«Особый модус бытования текста подчеркивается и тем обстоятельством, что пропеваётся он на шести языках, от латыни и эстонского до английского и французского – а русский, то есть оригинальный текст, проецируется на задник, выполняющий роль карточки. Делается это, во-первых, видимо, для облегчения зарубежных гастролей (субтитры же проще переписать на разных языках), а во-вторых, чтобы подчеркнуть первичность в сочинениях Рубинштейна печатного слова по отношению к слову звучащему» [2], – считает журналист Михаил Визель.

На самом же деле из-за разомкнутости видов восприятия сосредоточиться на тексте невозможно – за мелочами не замечаем главного. Впрочем, кажется, на то и был расчет коварного постановщика – обессиленному зрителю в погоне за литературной составляющей в какой-то момент волей-неволей приходится отключить визуальные рецепторы и отдаться музыкальным экзерсисам композитора, дожидаясь, когда все происходящее на сцене будет охвачено адским пламенем, изображенным на рекламных плакатах спектакля. Ждать, по счастью, не так уж долго – ведь мы знаем, что карточек всего 52: «Сразу ясно, что финал. № 52 является на фоне всеосжигающего пламени – финальной и окончательной не бывает» [7].

Как говорит сам Маноцков, «каждой части оперы соответствуют определенная строчка этого *cantus firmus* (*Cantus firmus* “*Ut queant laxis*” Гвидо Аретинского. – *K. B.*) и соответствующая центральная нота» [10]. Стоит добавить, что, помимо этого, в каждой части композитор ненавязчиво отсылает слушающего к ключевым музыкальным мотивам разных стран, на языки которых переведен текст Рубинштейна. Наиболее важной тут, пожалуй, является открытая структура – если с «эстонской» частью и стилизацией под Пярта более или менее все однозначно, то от «немецкоговорящего лагеря» кто-то услышит здесь Шенберга, а кто-то – Хиндемита. Как говорит Александр Маноцков в статье о написании опер, «музыка-как-таковая (радио в пустой комнате), может быть, и не выражает ничего, кроме самой себя, не буду спорить со Стравинским, но музыка-для-слушателя (в комнате есть человек) обязательно что-то выражает о слушателе, иногда даже совершенно помимо интенции композитора» [9, с. 4]. Не музыковеды же не обратят внимания на сложные аллюзии (доказательством тому может служить рецензия на спектакль театроведа и театрального критика Дины Годер в журнале «Музыкальная жизнь», в которой музыкальный аспект игнорируется напрочь – даром, что опера [3]), а лишь более пристально отнесутся к текстам. Кстати, переводы «Все дальше и дальше» существовали к моменту выпуска спектакля только на немецкий и французский языки, переводы на эстонский и латынь были заказаны специально к постановке, английской же и нидерландской версиями занимался сам композитор.

Опера поставлена по тексту Льва Рубинштейна «Все дальше и дальше» – произведению, написанному в 1984 году на библиотечных карточках – одном из важнейших образов для понимания творчества Рубинштейна. На карточках зафиксированы обрывки фраз, наблюдений, горькие и ироничные выводы, короткие советы и вечные вопросы. Они не называются стихами, потому что это тексты – тексты, составленные из расхожих употребительных речевых конструкций, за которыми в обыденной речи закреплено какое-то значение, а повисая отдельно на карточках, они от этого значения как бы «отклеиваются». В начале работы над спектаклем Маноцков проштудировал библиографию Рубинштейна и понял, что хочет заказать либретто именно этому автору. Дальше оказалось, что это идеальное либретто уже написано и это – «Все дальше и дальше». Что характерно, уже после выхода оперы, в 2019 году, в Санкт-Петербурге прошел поэтический вечер Льва Рубинштейна, где на этот текст была специально написана музыка уже другого композитора – Романа Столяра, также активно работающего в сфере драматического театра, что говорит об органической театральности этого текста.

Выводы. Главным результатом проведенного исследования становится осуществление анализа тенденции «театра композитора» на отечественной сцене, а также анализ особенностей творчества композитора Александра Маноцкова как театрального постановщика. Театр Маноцкова рассматривается как комплексное явление, имеющее отношение как к традиции взаимоотношений театра и музыки, так и к феномену «нового русского музыкального театра». Производится анализ постановки оперы «52» как примера существования «театра композитора» в России. «52» рассматривается, с одной стороны, как продолжение актуальной тенденции 2010-х гг. – выпуска оперных спектаклей на драматической сцене, с другой – как программное решение репертуарной политики именно Большого драматического театра. Исследование, произведенное в статье, также осуществляет группировку и осмысление текущих примеров критики и аналитики спектакля.

Список источников

1. Бутусов Ю. Н., Эренбург Л. Б., Спивак С. Я., Коляда Н. В., Дитятковский Г. И., Могучий А. А., Егоров Д. В., Феодори Р. О музыке в спектакле // Петербургский театральный журнал. 2014. № 75. С. 15-18.
2. Визель М. Я. 52 оттенка голоса [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2018/11/19/reg-szfo/v-peterburge-predstavili-kamernuiu-operu-performans-aleksandra-manockova.html> (дата обращения: 27.02.2020).
3. Годер Д. Н. Музыка по карточкам [Электронный ресурс]. URL: http://muzlifemagazine.ru/muzyka-po-kartochkam/?fbclid=IwAR2wGd7gq9ZyX0U8PCdkB0Xdr9kznqdlhSjJo6UBVt9BW_IW15Bu8n_bUWA (дата обращения: 27.02.2020).
4. Горфункель Е. И., Шимбаревич И. Н. Георгий Товстоногов. Собирательный портрет: воспоминания, публикации, письма. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 528 с.
5. Дудин В. В. Композитор Александр Маноцков: «В Питере все, что происходит как бы само по себе, тут же превращается в концептуальный ход» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sobaka.ru/entertainment/music/92490> (дата обращения: 27.02.2020).
6. К 100-летию «Маскарада» [Электронный ресурс]. URL: <https://alexandrinsky.ru/novosti/k-100-letiyu-maskarada/> (дата обращения: 01.05.2017).
7. Комок О. Н. Ближе к тексту. Опера Александра Маноцкова «52» в БДТ [Электронный ресурс]. URL: https://www.dp.ru/a/2018/11/22/Blizko_k_tekstu (дата обращения: 27.02.2020).
8. Кухаренко И. Шесть партитур и одно открытие [Электронный ресурс]. URL: <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/118> (дата обращения: 28.02.2020).
9. Маноцков А. П. Александр Маноцков о современной опере // Сине Фантом. 2015. 15-30 июня.
10. Монахова М. В. «В какой-то момент я понял, что в театре могу делать только все» [Электронный ресурс]: интервью с Александром Маноцковым. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/19726-v-kakoy-to-moment-ya-ponyal-cto-v-teatre-mogu-delat-tolko-vse (дата обращения: 27.02.2020).
11. Ренанский Д. А. Из-под глыб: два акта. 25 лет российского оперного театра как Grand spectacle [Электронный ресурс]. URL: <http://25.goldenmask.ru/renanskiy> (дата обращения: 27.05.2020).
12. Ренанский Д. А. Отречемся от старого ритма // Огонек. 2018. 5 марта. С. 36-37.
13. Рубинштейн Л. С. Все дальше и дальше [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-2.html> (дата обращения: 29.05.2020).
14. Старосельская Н. Д. Товстоногов. М.: Молодая гвардия, 2004. 416 с.
15. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: СПбГАТИ, 2010. 164 с.

“Composer’s Theatre” in Russia and Alexander Manotskov’s “52”

Volkova Xenia Sergeevna

Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg

xvolkof@gmail.com

The article is devoted to studying the phenomenon of “composer’s theatre” using the example of Alexander Manotskov’s opera “52” that he staged during the 2018-2019 theatre season in the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre. The author treats the production as a complex phenomenon related to composer’s theatre on the Russian stage as well as to the “new Russian musical theatre”. The aim of the study is to consider “52” through the lens of other works by Alexander Manotskov and also from the perspective of the repertoire policy carried out by the art director of the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre, Andrey Mouguchy. Scientific novelty of the research lies in interpretation of the production in the context of the “new Russian musical theatre” and also in an accompanying analysis of the tendency to stage musical productions in drama theatres. As a result of the study, a comprehensive analysis of “52” as an example of “composer’s theatre” is conducted, possibility of attributing “52” to such a phenomenon as the “new Russian musical theatre” is considered.

Key words and phrases: composer’s theatre; new musical theatre; Alexander Manotskov; opera “52”; Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre.