

пересекаются друг с другом. Такого же принципа придерживался полвека назад и современный российский музыкальный классик Родион Щедрин [3].

Таким образом, ведущим методом музыкальной драматургии лайт-оперы явился контраст, отраженный в противопоставлении и параллельном развитии двух драматургических пластов, причем в порядке их чередования можно проследить и рондообразный принцип. Однако это не мешает авторам оперы – А. Пантыкину и К. Рубинскому произнести в финале оперы свой вердикт, сделав его неожиданным и в то же время актуальным для современного музыкального театра.

#### **Литература**

1. *Пантыкин А.* Классику надо переписывать и править. Интервью. URL: <https://www.bnkomi.ru/data/interview/9813/>

2. *Пантыкин А.* Лайт-опера «Гоголь. Чичиков. Души». URL: <http://www.to-premiera.com/events/gogol-chichikov-dushi/>

3. *Лихачева И.* Опера «Мертвые души» Р. Щедрина. М., 1981. 81 с.

#### **References**

1. *Pantykin A.* Klassiku nado perepisyvat i pravit. Intervyu [Classics should be rewritten and edited. Interview]. URL: <https://www.bnkomi.ru/data/interview/9813/>

2. *Pantykin A.* Layt-opera «Gogol. Chichikov. Dushi [Light Opera «Gogol. Chichikov. Souls»]. URL: <http://www.to-premiera.com/events/gogol-chichikov-dushi/>

3. *Likhacheva I.* Opera «Mertvye dushi» R. Shchedrina [Opera «Dead souls» by R. Shchedrin]. Moscow, 1981. 81 p.

УДК 78

О.А. ПАЛИЙ

### **НОВЫЕ ГРАНИ СИНТЕЗА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМЫ-ОПЕРЫ-БАЛЕТА «КАРМЕН. ПОЛИФОРМА» П. КАПЛЕВИЧА)**

---

Палий Олег Анатольевич, аспирант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), [motoug777@gmail.com](mailto:motoug777@gmail.com)

**Аннотация.** В статье рассматриваются тенденции, способствующие синтетическим явлениям в пространстве отечественного музыкального театра. Посредством анализа драмы-оперы-балета «Кармен. Полиформа» выявляются новые грани синтеза, значение главных героев действия, роль музыки как сквозного драматургического стержня. Актуализируется специфика современных форм музыкального спектакля.

**Ключевые слова:** полиформа, синтез, музыкальный театр, действие, опера, «Кармен».

UDC 78

O.A. PALIY

### **NEW FACETS OF SYNTHESIS IN THE DOMESTIC MUSICAL THEATER (ON THE MATERIAL OF DRAMA-OPERA-BALLET «CARMEN. POLYFORM» BY P. KAPLEVICH)**

---

Paliy Oleg Anatolievich, Graduate Student of the Krasnodar State Institute of Culture (33, im. 40-letiya Pobedy, Krasnodar), [motoug777@gmail.com](mailto:motoug777@gmail.com)

**Abstract.** The article discusses the trends that contribute to synthetic phenomena in the space of the national musical theater. By analyzing the drama-opera-ballet «Carmen. Polyform» reveals new facets of synthesis, the importance of the main characters of the action, the role of music as a cross-cutting dramatic core. The specificity of modern forms of musical performance is updated.

**Keywords:** polyform, synthesis, musical theater, action, opera, «Carmen».

Музыкальный театр в XXI столетии подвержен трансформациям и экспериментам. Это живой организм, который играет множеством сценических и музыкальных форм. В данной статье рассмотрим некоторые тенденции, формирующие синтетическое поле музыкального театра, в котором актуальным является исследование полижанрового сценического феномена, объединяющего спектакли с различными специальными художественными компонентами. Но сначала обратимся к истории вопроса, немаловажному в наших поисках.

Отечественная музыкальная культура – явление уникальное и самобытное. Об этом говорит вся история ее развития. Часто пытаются сравнивать ее с западноевропейской музыкальной культурой. Однако это приводит лишь к противоречивым выводам. Как известно, музыкальная культура России изначально носила синтетический характер. Условно ее развитие можно разделить на четыре периода. Первый период принято называть ранним Средневековьем. Культура этого периода формировалась вокруг православных центров. Православный центр всегда был явлением синтетическим, включающим в себя и элементы драматической игры, и певческого искусства, и обиходного звукоряда, и литературного слова. Кроме того, расцвела деятельность скоморохов, которая по своей сути также была синтетична, появился театр Петрушки, развивался колокольный звон как неотъемлемая часть православной литургии и как самостоятельный вид инструментальной культуры.

Второй этап развития отечественной музыкальной культуры был напрямую связан с появившимися в XV веке ранними формами многоголосия. Более того, была открыта московская школа распевщиков, создан хор государственных певчих дьяков.

В XVII веке появляется партесный концерт, который исполнялся уже не только в церкви, но и за ее пределами. Изменились содержание и круг образов, форма стала более свободной, количество голосов доходило до 48.

В XVIII веке продолжила формироваться отечественная композиторская школа, музыкальные жанры также подверглись дальнейшему преобразованию. Например, В.А. Пашкевич создал первую комическую оперу «Несчастье от кареты», Е.И. Фомин написал оперу «Орфей», в которой присутствует жанрово-стилевой синтез, попытка совместить элементы драматического чтения и музыкального ряда. Особенностью драматургии оперы стало и введение в ее кульминацию балетных сцен.

Жанры инструментальной музыки, такие как туши, фанфары, произведения для рогового оркестра, стали частью политических церемоний, что еще раз подчеркивает идею о синтетичности отечественной музыкальной культуры.

В XIX веке жанрово-стилистические искания в области музыкального театра были продолжены. Например, М.И. Глинка, впервые ввел балетные сцены в оперу, что впоследствии привело к созданию жанра классического балета П.И. Чайковским. Представители «Могучей кучки» большей частью работали в области синтетических жанров. Одна из таких идей принадлежала М.А. Балакиреву, предложившему написать коллективную оперу-балет «Млада», синтетичную не только по жанровому признаку, но и по попытке воплотить стилевую палитру композиторов-кучкистов. Проект, к сожалению, не состоялся. Он был закончен Н.А. Римским-Корсаковым как моностилистическое произведение. Об этом свидетельствует сам композитор в «Летописи моей музыкальной жизни» [1].

Другим примером может служить опера «Хованщина» М.П. Мусоргского. Жанр произведения композитором определен как народная музыкальная драма, но и здесь следует говорить о некой синтетичности. Наряду с трагедийностью, остротой конфликтов и контрастов, то есть с тем, что идет от драматической оперы, в ней присутствуют и эпические признаки. К ним относятся: большая роль ораториальности, цельность образов, показ не самого действия, а состояния главных героев, их размышления, самоуглубление, переживания. Следовательно, синтетическая природа произведений в отечественной музыкальной культуре разнообразна, многослойна, глубинна.

Обратимся к этимологии термина синтез с греч. «соединение», «сочетание», «составление». Это «конечный, но не обязательный результат интеграции», рассматриваемый не как «механическое соединение частей какого-либо явления или явлений, а органическое их слияние, сопровождаемое возникновением нового явления и нового его качества» [2, с. 147]. Согласно теории Й. Иоффе [3, с. 197-198], природу синтеза искусств составляет: мировоззренческая основа, формально-органические признаки, инициативное начало как фундамент синтеза.

Отсюда можно подчеркнуть мысль, что любое новое рождается путем исследования природы искусства, в том числе и синтетической, что открывает новые художественные возможности для последующих видов искусств и исканий творческой личности. Подтвердим эту мысль высказываниями об определении синтеза. «Основой синтеза является целостный человек, развивающий на протяжении своей истории способность синтетического восприятия, заложенную первоначально в культурном синкретизме» [2, с. 148]. Интересно и определение М. Алпатова, «под синтезом следует разуметь сложное соотношение, основанное на противоречии, которое в конечном счете складывается в новое единство» [4, с. 22].

Вторая половина XIX и начало нынешнего XXI века – это время, когда композиторы и режиссеры решают одну и ту же творческую задачу – как расширить горизонты художественного поиска и не закрыть эти искания для себя традиционными каноническими рамками жанров и стилей. Полистилистика, заявившая о себе во второй половине XX века, перестала в конечном счете выглядеть модернистским приемом и уже не вызывает сомнения и споры. Она стала творческим приемом, при котором смешение стилей обрело статус обыденной практики, не вызывающей отторжения как эклектическое цитирование, реконструкция и ре-интерпретация старых идей в музыке и театре. Как итог реформистских исканий, пришло новое видение музыкально-сценических произведений с точки зрения их театрального воплощения. Таким примером является постановка П. Каплевича спектакля «Кармен», премьера которой состоялась 24 мая 2019 года в Московском концертном зале «Зарядье». Сразу возникла проблема определения жанра. Сейчас эту постановку называют «драма-опера-балет». Создатели же определяют ее как «полиформа».

Продюсер, художник и постановщик названного сценического действия пишет следующее: «То, что мы сейчас делаем, – это более чем опера, для определения жанра, в котором мы работаем, появилось новое слово и понятие: «полиформ» или «полиформа» [5].

Обратимся к этимологии понятия «полиформа». В музыкально-сценическое пространство оно попало из сферы математической, точнее из геометрии. Здесь «полиформа» понимается как совмещение различных геометрических фигур, которые могут заполнить пространство.

Создатели проекта «Кармен» в одном произведении синтезировали три вида искусства: оперу, балет и форму драматического спектакля. Следовательно, можно сказать, что «полиформа» – это жанровая и стилевая многоплановость, заполняющая определенное сценическое произведение разнородными художественными структурами, объединенными одним творческим замыслом и целью.

Для подтверждения приведем несколько цитат П. Каплевича относительно определения жанра созданного сочинения: «Что это? Драма, опера, балет – ты не понимаешь, что там главное, что производное. Есть произведение Мериме, есть произведение Бизе. Есть поэт Михаил Чевега, который написал для нашей постановки потрясающие тексты. Есть композитор Алексей Сюмак, который внедряется в Бизе, но не просто как аранжировщик... пересочиняет звучание» [5].

«Это в первую очередь музыкальный спектакль с некоторыми элементами драмы. Все участники действия – и танцоры, и певцы – в меру своих умений присоединяются к этой музыке... музыкальные инструменты в нашей постановке – это самое

примечательное. У нас есть ансамбль древних аутентичных инструментов, в основном арабских: например, сантур – средневековый арабский струнный ударный инструмент, лютня, древние флейты. Композитор Алексей Сюмак сделал переоркестровку музыки Жоржа Бизе и сочинил для нашей «Кармен» собственные произведения. Все это объединилось в некую музыкальную вязь – я называю это так» [5].

«Здесь есть опера, балет и драматическое искусство... Спектакль ставили специально на Александра Балуева, который как раз хотел попробовать себя в таком эксперименте. Здесь две Кармен... три Хозе, один из которых драматический актер – Александр Балуев... Режиссер рассказывает историю, произошедшую за сотни лет до описанной в традиционном либретто Кармен... Мы отсылаемся к... испанскому древнему миру... Мы сильно отошли в сторону от классической постановки» [5].

Из приведенных цитат видно, что группа людей, творчески объединенная общим замыслом, готова представить публике некий продукт, отличающийся от сотен и сотен уже идущих по всему миру спектаклей по мотивам повести Проспера Мериме и музыки Жоржа Бизе. И мы знаем, что это не первая, и, наверное, не последняя попытка представить историю Кармен в сценическом воплощении жанра, отличного от оперы или драмы. Так, балет Р. Щедрина с одной из лучших Кармен XX века М. Плисецкой явил миру другую Кармен, но в то же время и все ту же узнаваемую, уже не поющую, а танцующую Кармен.

Авторы произведения «Кармен. Полиформа», решили сделать еще один шаг от канонов восприятия этого образа и одновременно заявили в спектакле две Кармен: традиционно поющая, воплощенная в подчеркнута статичной стилистике египетских барельефов, этакая плоская фреска с минимумом движений и мимики; традиционная, но пластичная и сексуальная, современная танцующая Кармен.

Такое решение говорит зрителю о том, что эта история могла произойти когда и где угодно, как в далеком Египте, так и в современном мире. Этнические инструменты лишь дополняют эти ощущения размытости временных рамок происходящего действия. Арабская Испания – это только предлог ввести в музыкальную палитру иные инструменты, которые традиционно в музыке Бизе не звучат. И это еще одна сторона «Полиформы». Подобных решений здесь несколько.

Действо носит несколько условный и отвлеченный характер, это ретроспектива истории от Хозе, который прожил длинную жизнь, в течение которой он каждый день видит и слышит свою Кармен. Костюмы смерти и перерождения влекут его к Кармен, к жизни, к его больной фантазии.

Прообразы Хозе в вокальном воплощении не поражают ни фантазией, ни драматизмом. Вокальная партия символизирует бессилие Хозе, не спасает его от вопроса, что он делает на сцене с черной вуалью, так и не став единым с этим символом своей темной власти. И лишь дополнение этнических инструментов делает вокальные номера действия по-настоящему трепетными и свежими. Звучит испанское фламенко.

Прообраз третьего танцующего Хозе в большей степени соответствует замыслу авторов. В применении пластики есть новизна, но сама хореография не претендует на откровение. Хореография несколько схематична, приближена к канонам традиционного балетного театра, и в них не читается то драматическое начало, заложенное музыкой Бизе в этот персонаж. Образ танцующего Хозе наиболее правдив в сценическом решении. Он демонстрирует смысл своего существования, он действительно тот Хозе, который по-настоящему любит и ласкает свою Кармен, в отличие от поющего Хозе-тенора, стремящегося все время поглотить разум и волю Кармен своей черной кармой – платком.

Хозе убивает Кармен своим поцелуем. Это тоже определенный символ, так как любовь может убивать. Танцор Хозе сидит безмолвно, неподвижно и скорбно над своей Кармен, как изваяние или как надгробие над всеми умершими Кармен в этом мире.

Первый образ – это старый, «драматический», Хозе. Он способен пожинать плоды горечи и смерти, не имея сил на то, чтобы сделать с собой хоть что-нибудь – ни умереть, ни измениться. И в этом рок судьбы и сила раскаянья этого героя, без которого история Кармен была бы неполной, а самое главное – такой же, как и у всех остальных постановщиков. Именно этот Хозе до конца испил чашу горечи неразделенной любви, именно он своим страданием вносит смысл в это ненужное никому убийство.

Эскамилле в драме-опере-балете поражает своей пустотой. Это показано как через сценическое воплощение, так и внутренне. Он неинтересен ни как мужчина, ни как Тореадор, он просто пустая поза, с массой звуков от кутюрье Бизе, одетый в костюме нагроможденный и блестящий. Безысходность и случайность отношений мужчины и женщины, когда страсть, помноженная на другую пустую страсть, дает лишь одно – смерть и одиночество.

Главная героиня занимает центральное место в данном действе. Поющая Кармен молода и красива, с великолепным голосом меццо-сопрано. Но в ее костюме есть намек на то, что это не просто женщина-вамп, ее брюки, надетые под юбку, говорят о сильном доминирующем начале этого персонажа. В этой Кармен много мужского. Это аллегория феминизма, она сразу сигнализирует зрителю о невозможности подчинения этого героя никому. Сковывающая все ее тело пластика египетской Нефертити дополняет образ каменной неприступности ее героини.

Танцующая Кармен так же красива и молода, пластична в костюме из нескольких переплетенных лент, то есть почти без костюма, демонстрирует безупречное тело. В ее хореографии множество акробатических или спортивных па, подчеркивающих полную противоположность поющей Кармен, зажатой своими феминистскими установками. Это молодая, сексуальная, современная раскрепощенная женщина, но и при этом тоже Кармен. Авторы показывают нам большой спектр возможных Кармен в этой амплитуде.

Проблема ввода в действие драматического актера со стихотворной формой и трагедийной сутью персонажа могла бы перевесить этот спектакль, при должной доли иронии, в сторону переименования в «Хозе. Полиформа», тем более что их там даже больше, чем Кармен. И это было бы в тренде последнего времени, как, допустим, история о Вронском или Каренине вместо Анны Карениной. Тем не менее образ Хозе, созданный Балугевым, – это действительно новое прочтение истории о Кармен. При этом запоминается не текст, а именно образ старого Хозе, прожившего свою жизнь с мыслями о Кармен. И это его трагедия. Даже акт убийства Кармен в этом спектакле как-то обыденно скучен, не столь интригующе пафосен, как в опере, и не столь изящен, как в балете. Все-таки смерть стала рутиной нашей жизни благодаря доступности информации обо всех ее видах.

Музыкальная составляющая – это самая важная грань данной полиформы. Музыка собирает действие воедино. Музыкальный ряд узнаваем. Ж. Бизе из тех композиторов, который знаком даже не изучающим музыку. Музыкальная партитура и аранжировка А. Сюмака связывает интонации музыки Бизе и постановку «Кармен. Полиформы». При этом все известные музыкальные фрагменты из оперы Ж. Бизе «Кармен» прозвучали почти в неизменном виде. Стилизация так и не получилась. Но на суд публике был представлен новый вид кроссовера, включающий специальные сценические световые эффекты в форме этнических рисунков, и, в конечном счете, поли-арт. В итоге действие включает в себя хиты из оперы Бизе, балет под измененную музыку Ж. Бизе и А. Сюмака. Поклонники же авангардного театра видят в нем интересную историю в замысловатой, но не скучной форме от М. Диденко. Авторы проекта – некий ажиотаж возле нового изобретения сценического действия.

Таким образом, синтетичность действия положена в основу спектакля, что позволяет говорить о том, что один и тот же сценический персонаж, может быть многогранен за счет

введения в сценическую палитру спектакля его параллельных временных и жанровых двойников. Этот прием уже набирает достаточную практику в отечественном музыкальном театре. Подобные драматургические эксперименты проводились в западноевропейском музыкальном театре XX столетия. Примером может служить опера английского композитора Х. Бертуистла «Маска Орфея». В ней «композитор синтезирует традиции оперного театра Г. Персела, мифологической драмы об Орфее, разворачивая ее с позиций математически-конструктивной формы» [6, с. 17]. Каждый герой оперы представлен в трех формах, например, Орфей-певец, Орфей-танцор и Орфей-мим. Сегодня именно это произведение оказалось в центре внимания режиссеров-постановщиков, музыкальных критиков и музыковедов. В европейском оперном театре такой вид оперы прошел проверку временем и обрел самостоятельную сценическую жизнь. Насколько такие постановки, как «Кармен. Полиформа», обретут самостоятельные черты, характерные для отечественного музыкального театра, или они так и останутся своеобразным подражанием, будет зависеть от самобытности режиссеров, художников, продюсеров и, конечно же, публики.

#### Литература

1. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 2019. 550 с.
2. *Моторина И.Е.* Синтез искусств как принцип развития художественной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 2 (16): в 2 ч. Ч. II. С. 147-150.
3. *Иоффе И.И.* Синтетическое изучение искусства и кино. М., 1934. 412 с.
4. *Алпатов М.* Проблемы синтеза в художественном наследии // Вопросы синтеза искусств: материалы Первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М., 1936. С. 28-28.
5. *Каплевич П.* «То, что мы делаем, – больше чем опера». URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/05/17/801622-pavel-kaplevich>
6. *Предоляк А.А.* Становление английской оперы: исторический аспект // Культурная жизнь Юга России. 2019 г. № 2 (73). С. 14-17.

#### References

1. *Rimsky-Korsakov N.A.* Letopis moej muzykalnoj zhizni [Chronicle of my musical life]. Moscow, 2019. 550 p.
2. *Motorina I.E.* Synthesis of arts as a principle of development of artistic culture // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2012. No. 2 (16): in 2 p. P. II. P. 147-150.
3. *Ioffe I.I.* Sinteticheskoe izuchenie iskusstva i kino [Synthetic study of art and cinema]. Moscow, 1934. 412 p.
4. *Alpatov M.* Problems of synthesis in the artistic heritage // Questions of synthesis of arts: materials of the First creative meeting of architects, sculptors and painters. Moscow, 1936. P. 28-28.
5. *Kaplevich P.* «To, chto my delaem, – bolshe chem opera» [“What we do is more than an Opera”]. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/05/17/801622-pavel-kaplevich>
6. *Predolyak A.A.* The Development of English Opera: a historical aspect // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii. 2019. № 2 (73). P. 14-17.