УДК 78.01
DOI:10.26176/otmroo.2026.53.1.001

Анна Амраховна Амрахова
amrahovaaa54@hotmail.com

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Константин Владимирович Зенкин
kzenkin@list.ru

Доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Светлана Ильинична Савенко
savenkosi@mail.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Евгения Ивановна Чигарёва
echigareva@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Anna A. Amrakhova
amrahovaaa54@hotmail.com

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Head of the Research Analytics Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russian Music Theory Society

Konstantin V. Zenkin
kzenkin@list.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Vice-Rector for Research and Educational Affairs, Professor of the Foreign Music History Department at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Svetlana I. Savenko
savenkosi@mail.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Leading Researcher of the Music History Department of the State Institute for Art Studies, Professor of the Contemporary Music Department at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Evgenia I. Chigareva
echigareva@yandex.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Professor of the Music Theory Department at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Метадискурс русской музыкальной культуры: выпуск 10. Письмо С. Губайдулиной А. Вустину от 30 марта 1978 года

Аннотация

Структура данного выпуска Метадискурса многосоставна. В основе — публикация письма С. А. Губайдулиной А. К. Вустину от 30 марта 1978 года, в котором София Асгатовна просит о координации помощи А. Г. Шнитке. Далее следует переписка редакции с Е. И. Чигарёвой и С. И. Савенко, благодаря которым только по дате воссоздается канва событий, предшествующих эмоциональному письму Губайдулиной. Завершают Метадискурс беседы с С. И. Савенко и К. В. Зенкиным, в которых обсуждаются перипетии скандала с отменой премьеры «Пиковой дамы» в Париже в 1978 году, причины спокойной реакции на постановку этой же редакции оперы в 1997 году. В интервью с Зенкиным освещаются многие вопросы, касающиеся проблем допустимой свободы интерпретации — от новаций В. Э. Мейерхольда 30-х годов прошлого века до режиссерской оперы наших дней.

Ключевые слова

С. Губайдулина, А. Шнитке, Ю. Любимов, Г. Рождественский, В. Мейерхольд, «Пиковая дама» П. И. Чайковского, режиссерская опера

Для цитирования

Амрахова А. А., Зенкин К. В., Савенко С. И., Чигарёва Е. И. Метадискурс русской музыкальной культуры: выпуск 10 // Журнал Общества теории музыки. 2026. № 1 (53). С. 1–15. https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.53.1.001.

Metadiscourse of Russian Musical Culture: Issue 10. A Letter by S. Gubaidulina to A. Vustin dated March 30, 1978

Abstract

This issue of Metadiscourse has a composite structure. At its core is the publication of a letter from S. A. Gubaidulina to A. K. Vustin dated March 30, 1978, in which Sofia Asgatovna requests coordinated assistance for A. G. Schnittke. This is followed by correspondence between the editorial board and E. I. Chigaryova and S. I. Savenko, through which the chronological sequence of events preceding Gubaidulina's emotional letter is reconstructed primarily on the basis of dates. The issue concludes with conversations with S. I. Savenko and K. V. Zenkin, which explore the twists and turns of the scandal surrounding the cancellation of the 1978 Paris premiere of *The Queen of Spades*, as well as the reasons for the calm reaction to the staging of this same version of the opera in 1997. Zenkin's interview addresses a range of questions concerning the limits of permissible interpretive freedom, spanning from Meyerhold's innovations in the 1930s to contemporary director's opera (Regietheater).

Keywords

S. Gubaidulina, A. Schnittke, Y. Lyubimov, G. Rozhdestvensky, V. Meyerhold, P. Tchaikovsky's "The Queen of Spades", director's opera

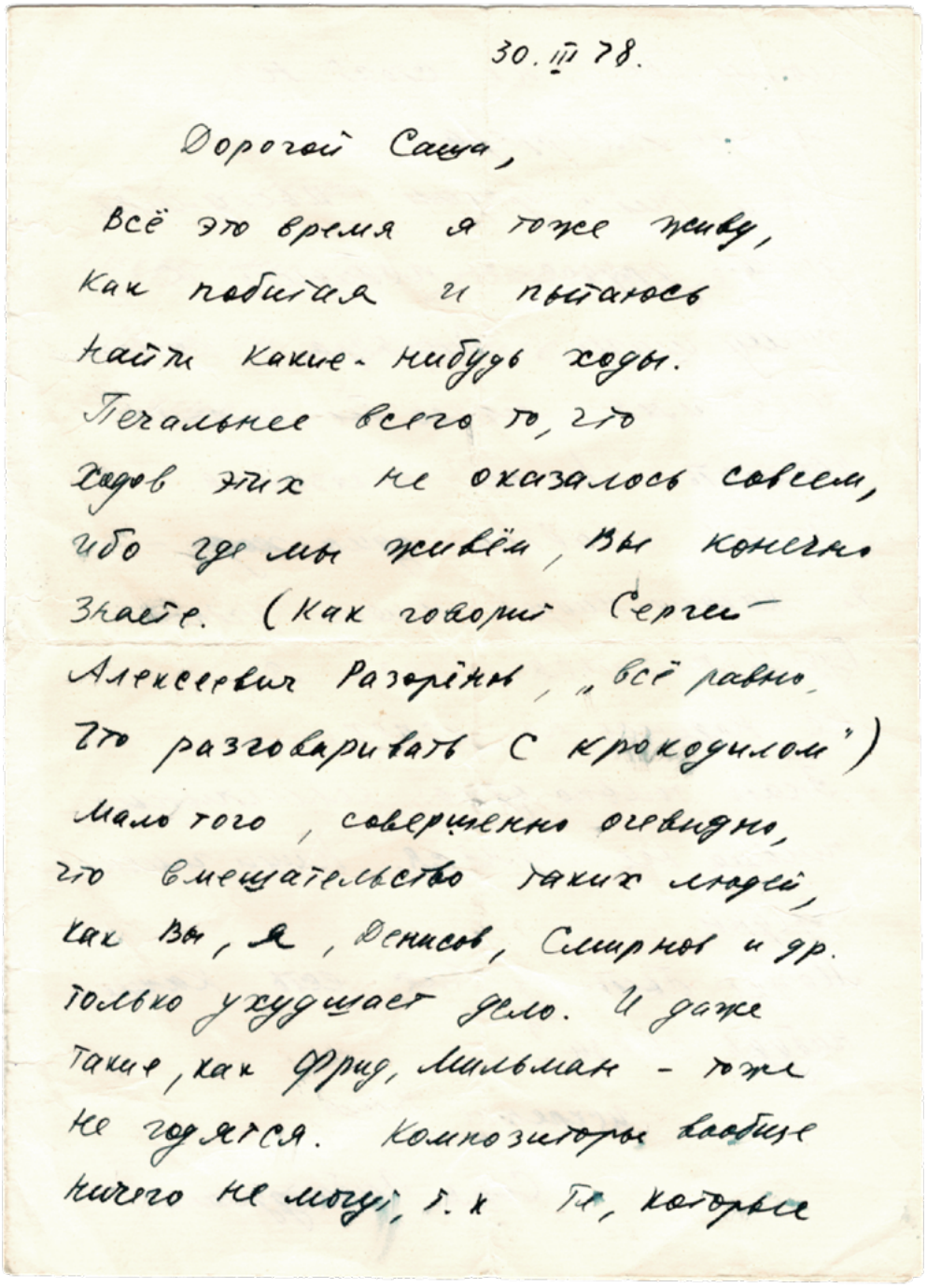
For citation

Amrakhova, Anna A., Konstantin V. Zenkin., Svetlana I. Savenko, and Evgeniya I. Chigareva. 2026. "Metadiskurs Russkoy Muzykal'noy Kul'tury: Vypusk 10." [Metadiscourse of Russian Musical Culture: Issue 10]. *Zhurnal Obshchestva Teorii Muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 1 (53, March): 1–15. (In Russian). https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.53.1.001.

От редакции

Чтобы опубликовать это письмо, мы были вынуждены провести небольшое расследование. Очень эмоциональное по тону, оно не содержало никаких фактов о том, что послужило поводом для его написания. Но это был крик о помощи, которую необходимо было оказать А. Г. Шнитке. Почему и что произошло — можно было только догадываться. Одним из опознавательных знаков послужила дата — 30 марта 1978 года. За помощью мы обратились к знатокам отечественной истории музыки — Е. И. Чигарёвой и С. И. Савенко. И вот такие ответы мы получили. Приводим переписку.

А. А. Амрахова

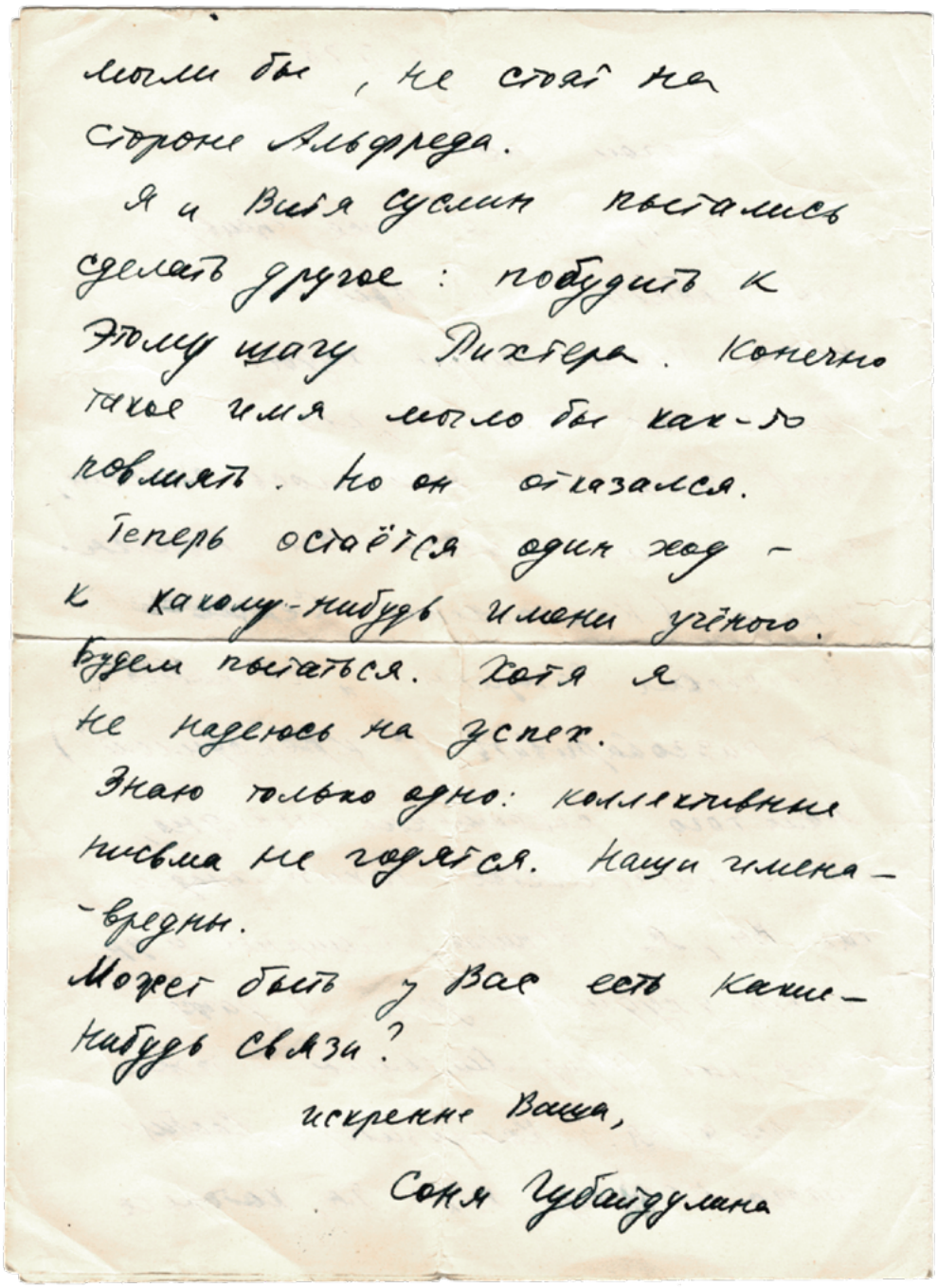


30. III 78.

Дорогой Саша,

Всё это время я тоже пишу,
как побитая и пытаюсь
найти какие-нибудь ходы.
Печальнее всего то, что
ходов этих не оказалось совсем,
ибо где мы живём, Вы конечно
знаете. (как говорит Сергей
Алексеевич Разорёнов, „всё равно,
что разговаривать с крокодилом")
Мало того, совершенно очевидно,
что вмешательство таких людей,
как Вы, я, Денисов, Смирнов и др.
только ухудшает дело. И даже
такие, как Фрид, Мильман - тоже
не годятся. Композиторы вообще
ничего не могут, т. к. те, которые

Иллюстрация 1. Письмо Губайдулиной от 30 марта 1978 года (начало)



могли бы, не стоя на стороне Альфреда.

Я и Витя Сусанин пытались сделать другое: побудить к этому шагу Дихтера. Конечно такое имя могло бы как-то повлиять. Но он отказался.

Теперь остаётся один ход – к какому-нибудь имени учёного. Будем пытаться. Хотя я не надеюсь на успех.

Знаю только одно: коллективные письма не годятся. Наши имена – вредны.

Может быть у Вас есть какие-нибудь связи?

Искренне Ваша,

Соня Губайдулина

Иллюстрация 2. Письмо Губайдулиной от 30 марта 1978 года (продолжение)

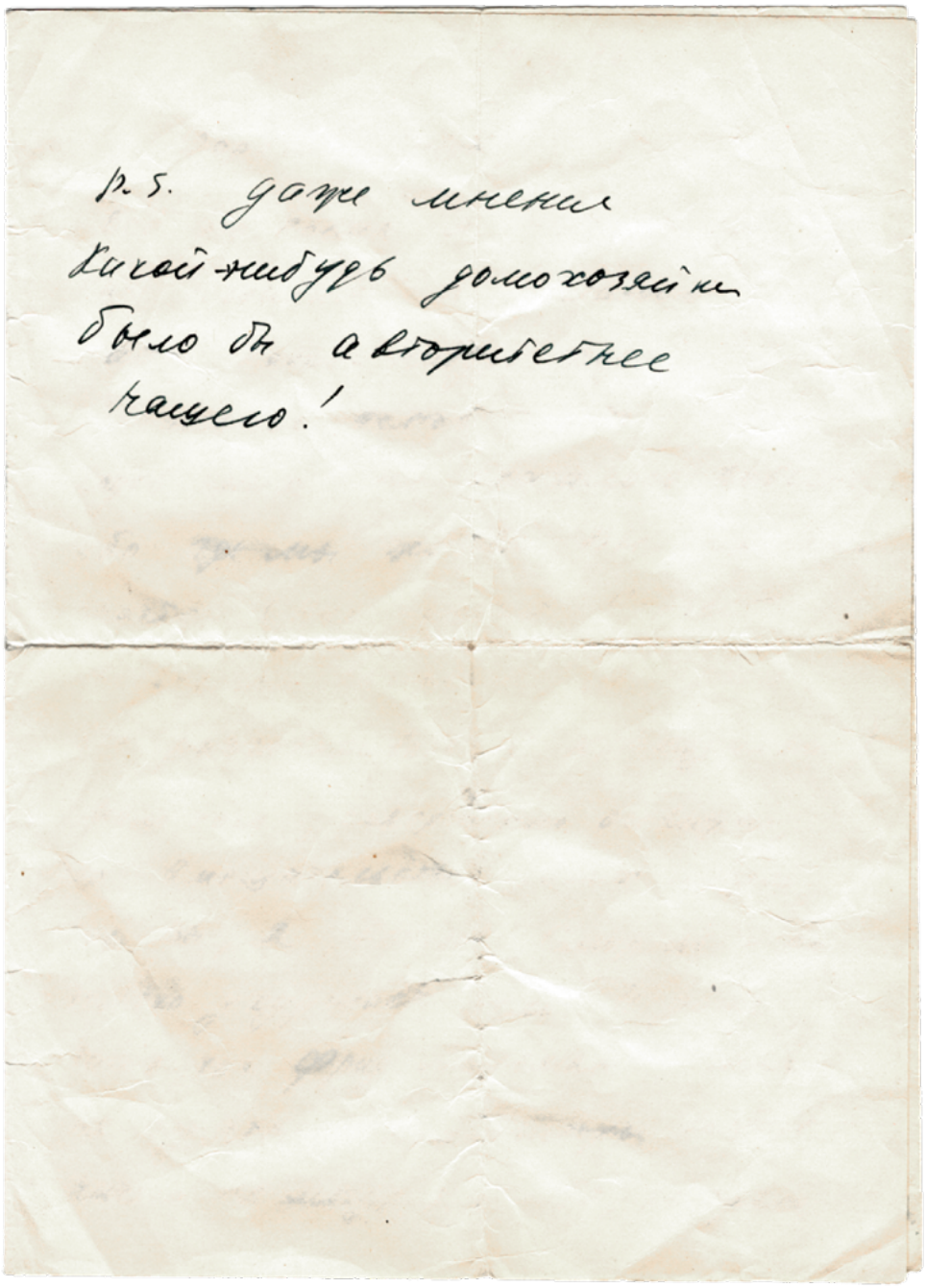


Иллюстрация 3. Письмо Губайдулиной от 30 марта 1978 года (окончание)

Письмо Губайдулиной от 30 марта 1978 года[1]

Дорогой Саша,

Все это время я тоже живу как побитая и пытаюсь найти какие-нибудь ходы. Печальнее всего то, что ходов этих не оказалось совсем, ибо где мы живем, Вы, конечно, знаете. (Как говорит Сергей Алексеевич Разорёнов, «все равно что разговаривать с крокодилом). Мало того, совершенно очевидно, что вмешательство таких людей, как Вы, я, Денисов, Смирнов и др. только ухудшит дело. И даже такие, как Фрид, Мильман, — тоже не годятся. Композиторы вообще ничего не могут, т. к. те, которые могли бы, не стоят на стороне Альфреда.

Я и Витя Суслин пытались сделать другое: побудить к этому шагу Рихтера: конечно, такое имя могло бы как-то повлиять. Но он отказался. Теперь остается один ход — к какому-нибудь имени ученого. Будем пытаться. Хотя я не надеюсь на успех. Знаю только одно: коллективные письма не годятся. Наши имена — вредны.

Может быть, у Вас есть какие-нибудь связи?

Искренне Ваша, Соня Губайдулина

P. S. Даже мнение какой-нибудь домохозяйки было бы авторитетнее нашего!

Письмо А. Амраховой Е. Чигарёвой от 4 августа 2025:

Дорогая Евгения Ивановна!

Высылаю то самое письмо Губайдулиной, о котором я Вам говорила. Оно датировано 30 марта 1978 года. Мне бы хотелось, чтобы Вы расшифровали, что было тогда в жизни Шнитке, что вызвало такое эмоциональное по тону письмо.

С уважением — А. Амрахова

Ответ Е. Чигарёвой от 8 августа 2025:

Дорогая Анна Амраховна, добрый вечер!

Не подумайте, что я не получила или оставила без внимания Ваше послание «Письмо Губайдулиной». Я долго думала, подняла все архивные данные, которые были мне доступны. И пришла к выводу, что это связано с историей с «Пиковой дамой». Печально знаменитое письмо Жюрайтиса вызвало бурю откликов и со знаком плюс, и со знаком минус. Даты совпадают: письмо Ж[юрайтиса] — 11 марта 1978 (в газете «Правда»! — удар ниже пояса!), тогда же [спектакль] снят с постановки (по-моему, были только репетиции).

Если хотите подробности (а они желательны, я думаю), посмотрите «Беседы [с Альфредом Шнитке]» Ал[ександра] Ивашкина, с. 169–176. Стр[аницы] по второму изданию («Классика», 2003) [3, *169–176*]; есть еще [издание, вышедшее в] 2005, не считая первого — [от] 1994 года. И в книге В. Н. Холоповой (ее, не нашей с ней вместе), у нее всегда хорошо прописаны все биографические факты: В. Х[олопова]. «Композитор Альфред Шнитке» (глава «Пиковая дама», с. 143–149; стр[аницы] по изд[анию] «Аркаим», 2003) [5, *143–149*].

От себя могу добавить, что, как Вы знаете, было много возмущенных откликов на письмо Ж[юрайтиса], — среди них В. П. Бобровского. Он отослал его Шнитке пред тем, как лег в больницу, из которой уже не вышел (дата смерти 24.05.1979). Потом А[льфред] Г[арриевич] звонил мне и говорил: «Я плакал, когда читал это письмо»...

Вот все, что я могу Вам сказать по этому поводу.

[1] Здесь и далее лакуны и пропущенные фрагменты слов в текстах писем восстановлены редакцией по контексту, дополнения отмечены квадратными скобками. Пунктуация приведена в соответствие с современными грамматическими требованиями.

Спасибо Вам за доверие. Я ведь продолжаю заниматься архивом В[иктора] П[етровича] (Бобровского — *прим. ред.*). До сих пор находится что-то неопубликованное. Сейчас я заканчиваю подготовку к печати второй ч[асти] рукописи «Жизнь музыки и музыка жизни» (всю жизнь мечтал написать книгу об этом, но не успел). Первая ч[асть] уже опубл[икована] [в журнале] «Проблемы музыкальной науки» (уфимский; 2024, №1), и только сейчас, когда я оправилась после ноябрьского микроинсульта, я делаю вторую ч[асть].

Всего Вам доброго, дорогая Анна Амраховна!

ЕИ

Ответ А. Амраховой:

Дорогая Евгения Ивановна!

Огромное спасибо за столь подробное разъяснение ситуации. Как будто не так много времени прошло, а вот приходится заниматься изысканиями.

Вдова Вустина говорила о каких-то гонениях на Шнитке в этот период. Но в письме явно говорится о каком-то триггере, то есть событии, которое подтолкнуло «советскую общественность» к нападкам на Шнитке. Так что Ваша версия вполне вероятна.

Еще раз благодарю Вас за содействие.

С уважением — А. А.

Письмо А. Амраховой С. Савенко от 16 августа 2025:

Дорогая Светлана Ильинична!

Вот это самое письмо Губайдулиной Вустину.

Речь идет о сложном периоде в жизни Шнитке. Вы не знаете, что могло послужить причиной гонений? Обратите внимание, на письме стоит дата — 30 марта 1978 года. Я ее вначале не разглядела.

Была бы признательна за какие-либо комментарии.

Ваша А. А.

На это письмо 17 августа 2025 был написан **ответ С. Савенко**, в котором говорилось следующее:

Тема письма С. Губайдулиной — скандал по поводу постановки «Пиковой дамы» П. Чайковского в Парижской опере, в режиссуре Ю. Любимова, с участием А. Шнитке и под руководством Г. Рождественского. Письмо Сони написано через две недели после публикации письма-доноса дирижера Большого театра Альгиса Жюрайтиса, в котором содержалось требование остановить надругательство над великой классикой (газета «Правда», 11 марта 1978) [2]. Постановка была отменена, Минкульт заплатил Опере неустойку, и из всей троицы участников спектакля в наихудшем положении оказался А. Шнитке.

Затем от С. Савенко пришло **еще одно письмо**:

Дорогая Анна Амраховна, дополняю для ясности, что проект Ю. Любимова в Парижской опере предусматривал постановку «Пиковой» по Пушкину, в традиции спектакля Мейерхольда 1935 года. А. Шнитке сделал для нее дополнения — речитативы под клавесин. Все остальное в предыдущем моем письме — надеюсь, Вы его получили.

Всю историю см. в «Беседах с А[льфредом] Шнитке» А. Ивашкина.

Ваша СС

* * *

Итак, хронология событий восстановлена. Эмоциональность письма становится понятной. Но в нашей рубрике мы всегда интересуемся современным контекстом значимости исторических фактов. Поэтому просто рассказать о событиях тех дней было мало. Нам показалось малоинтересным опять бередить ситуацию с пасквилем почти пятидесятилетней давности. Но вот что интересно на самом деле — поговорить о проблеме взаимоотношения первоисточника и его интерпретации в толще времен.

Дело в том, что в 1997 году опера «Пиковая дама» была поставлена тем же составом (Любимов, Шнитке, Рождественский) в Германии и России[2]. И — никакого шума. Изменения в подходе к трактовке оперы российский критик П. Поспелов связывал с экспериментом Мейерхольда, который тоже ставил оперу «Пиковая дама» в 1935 году: «Именно Мейерхольд первым изничтожил либретто Модеста Чайковского, “пушкинизировав” оперу его брата. Любимов идет дальше: используя Шнитке не как прославленного автора симфоний, а как тертого подельника по Таганке, он убрал почти все хоровые сцены, урезал и переселил в другую часть спектакля пастораль, упразднил арию Елецкого из третьей картины, дуэт Лизы и Германна из шестой. Зато ввел фрагменты “натурального” пушкинского текста, которые под клавесинную подложку читает Томский, превращающийся, таким образом, еще и в персонаж “от автора”. Германн в финале не погибает, а остается сидеть на железной кровати Обуховской больницы, тупо повторяя три заветных карты... Иными словами, платье haute couture разрезали по швам (а когда и мимо), часть выкинули, а оставшиеся куски скрепили проволочками» [4].

Вдобавок ко всему оказалось, что «Пиковая дама» — произведение вообще судьбоносное для русской культуры. Я имею в виду постановку Мейерхольда в 1935 году. Считается, что с нее начался «режиссерский театр».

На этом информационном поле возникло три глобальных вопроса, которые мы адресовали Светлане Ильиничне.

А. А.: Вы помните о тех событиях 1978 года? Какова была реакция в консерватории?

С. С.: Лично я преподавала тогда в Горьковской (ныне Нижегородской) консерватории; Шнитке к тому времени в Московской консерватории уже не работал, ушел в 1972. Так что консерватория тут ни при чем. Более того, общественная реакция где бы то ни было тогда вообще была невозможна. Те, кто были в курсе, конечно, обсуждали ситуацию и, подобно С. Губайдулиной, пытались что-то придумать, чтобы снизить напряжение, возникшее после скандала. Кто-то, возможно, злорадствовал, но вокруг меня таких не припомню. Многие сожалели, что Шнитке попал в ситуацию, чреватую начальственными санкциями, при этом всего лишь из-за прикладной работы.

А. А.: Опера все-таки была поставлена в 1997 году, сперва в Германии, а затем и в России. Как Вы думаете, почему эта долгожданная премьера прошла тихо?

С. С.: «Пиковую даму» Любимов собирался ставить в 1978, но премьера состоялась почти через 20 лет — спектакли так долго не живут. Если бы постановка случилась вовремя, возможно, в Париже ее восприняли спокойно, может, какая-то критика была бы — обычная история с новым спектаклем. Но получился скандал — чисто советская специфика. А в России

[2] Мировая премьера состоялась 10 ноября 1990 года в Баденском государственном театре в Карлсруэ (Германия). Премьера в Государственной опере в Бонне прошла 11 февраля 1996 года. В Москве спектакль был впервые представлен 8 июня 1997 года в театре «Новая опера». Театральный критик Р. Должанский написал об этой постановке в газете «Коммерсант»: «Директор Института имени Гёте Михаэль Кан-Аккерман охарактеризовал предстоящий спектакль как “полугастроли”. Из Бонна в Москву приедут декорации и костюмы, а также весь технический персонал. Оркестр же и большую часть солистов Любимову предоставил муниципальный театр “Новая опера”. Только двое солистов, исполнители партий Германа и Лизы, приедут из Германии. Их зовут Алексей Стеблянко и Лариса Шевченко. На полноценные гастроли Боннской оперы не хватило денег даже у спонсоров, концерна Daimler-Benz и фирмы Johnnie Walker. Но нет худа без добра» [1].

в 1997 году, ну кого это могло потрясти на общем театральном фоне того времени? Рецензии были довольно кислые [4].

В сущности, у Любимова получилась не совсем опера, а скорее драматический спектакль по мотивам Пушкина с музыкой Чайковского, приправленной клавесинными вставками Шнитке. О чем тут шуметь? Тем более что сам композитор был тогда тяжело болен, и многие об этом знали. Через год он ушел из жизни.

А. А.: Если говорить о том, с чего все началось, — это «Пиковая дама» Мейерхольда в постановке 1935 года, которая считается первым явлением режиссерского театра, пожалуй, не только в России. Судьбоносное для культурной истории нашей страны произведение.

Как Вы относитесь к режиссерскому театру сегодняшнего дня?

С. С.: Судьбоносное — да, разумеется, но и «Пиковую» Мейерхольда многие приняли в штыки. Вопрос, очевидно, относится к режиссерскому оперному театру, хотя и для драмы он сохраняет актуальность.

У оперы, как известно, есть своя специфика, в ней имеется текст партитуры, который ограничивает (по крайней мере, должен ограничивать) режиссерские амбиции. Поэтому при любых экспериментах сценического порядка, касающихся места и времени действия, характеров персонажей, драматургической интриги, — партитура должна оставаться в неприкосновенности. Более того, успехи современного режиссерского театра, даже самого смелого, как правило, неотделимы от аутентизма — исторически информированного воспроизведения партитуры. Особенно хорошо это получается в отношении старинного репертуара — барочной оперы, например. Но полезно в отношении и более поздних сочинений.

К. В. Зенкин: «Музыку делает не только композитор»

А. А.: Константин Владимирович, готовя материал к публикации, я столкнулась с тем, что вопрос, который мы подымаем, отнюдь не замыкается скандалом с непостановкой «Пиковой дамы» в 1978 году. Там проблемы-то достаточно серьезные и глобальные, касающиеся культурной ситуации сегодняшнего дня. В 1978 году так случилось, был большой шум, Губайдулиной написано вот это взъерошенное письмо, а в 1997 — нет. В 1997 прошла премьера и в Германии, и в России — и ничего. Первый вопрос: Вы помните эту ситуацию 1978 года?

К. З.: Да, я помню эту ситуацию. Я тогда был студентом консерватории. И как раз именно в 1978 году был на третьем курсе как пианист и уже присоединился к музыковедам. У пианистов-то реакции особой не было, а вот музыковеды, конечно, реагировали гораздо более эмоционально. Письмо Жюрайтиса действительно было заказным, и, конечно, отношение к этому письму было резко отрицательным, тем более что Шнитке был уже хорошо известен, не говоря уже о режиссере и дирижере, таких как Юрий Любимов и Геннадий Рождественский, — это все были тогда очень уважаемые фигуры. И время не поощрения творчества Шнитке к 1978 году уже в основном прошло, потому что уже и премьера Первой симфонии, очень шумная, состоялась в самом начале 70-х, и были другие сочинения, благодаря которым Шнитке зарекомендовал себя как крупный, серьезный композитор.

Собственно, почему была такая реакция? Попробуем проанализировать. С одной стороны, в искусстве все возможно, и возможны любые поиски. С другой стороны, есть понятие целостности произведения, его идеи, авторского текста, и тут, конечно, нужно всегда проявлять очень серьезную щепетильность. Мы знаем случаи редакций опер композиторов, которые не закончили или даже закончили свои произведения. Как «Борис Годунов», например, —

сколько редакций. Это никого особо не волнует, и, в общем-то, естественно. Точно так же, как «Кармен»: речитативы — музыку приписал Гиро, которой в оригинале не было, и как Бизе к этому отнесся бы — мы тоже не знаем[3]. Асафьев, например, назвал эти речитативы Гиро вялыми и нудными. Действительно, жанровый облик произведения сильно поменялся.

В случае с «Пиковой дамой» — нечто другое, тут досочинение музыки Шнитке в новом спектакле по Пушкину, но с использованием музыки оперы Чайковского, я так понимаю. И это обстоятельство воспринималось как новая редакция самой оперы. Сразу должен сказать: я, к сожалению, не слышал эту версию и не имел возможности познакомиться сейчас с ней, и поэтому мои разговоры о ней будут довольно абстрактные.

По моему глубокому убеждению, если композитор дописывает нечто свое, существенное, то это уже не редакция оперы Чайковского, а фактически другое произведение. Точно так же, как Чайковский, создавая оперу «Пиковая дама», очень многое изменил в сравнении с оригиналом Пушкина. Но это два разных произведения. Одно дело — повесть Пушкина «Пиковая дама», другое дело — опера Чайковского. Но, кстати, раньше было такое отношение, что композитор не имеет на это право. Очень многие упрекали за это Чайковского. Но мы-то сейчас хорошо понимаем, что и «Евгений Онегин», и «Пиковая дама» — совершенно иные произведения, нежели их литературные первоисточники. Это стартовая позиция, которую я хотел озвучить.

Но в письме Жюрайтиса были явно преувеличенные выражения, например, такие, как «надругательство над классикой». А самое главное, что оно, будучи действительно заказным от «Правды», повлекло совершенно неуместные административные последствия, к которым ни «Правда», ни ЦК КПСС не должны были иметь никакого отношения. Это дело театра, в данном случае французского театра — ставить или не ставить спектакль, и это дело наших артистов — принимать в постановке участие или нет. И запрет — это очередная, может быть, даже последняя «отрыжка» советской вульгарной культурной политики, которая постоянно приводила к разным запретам. И Шнитке имел совершенно незаслуженно ярлык авангардиста, хотя он был причастен к авангарду только лишь в самой ранней молодости. (Я этим вовсе не хочу сказать, что авангард достоин порицания). И Любимов был режиссер самостоятельно мыслящий, а это тоже не приветствовалось. Любое самостоятельное мышление в советских условиях — это, как минимум, подозрительно, а по сути опасно, ибо подрывает устои идеологии, этой искусственной пролетарской идеологии, которая, к сожалению, насаждалась в России и принесла много вреда. Это что касается самого письма и тех административных последствий, которые оно повлекло. Поэтому у меня и тогда, и сейчас к письму Жюрайтиса было и есть отрицательное отношение, независимо от того, какого качества изменения были привнесены в спектакль упомянутыми деятелями — Шнитке, Рождественским, Любимовым. Потому что какими бы они ни были, это дело худсовета, театра, артистов — принимать их или не принимать, а никак не правительства и не Министерства.

А. А.: Почему же премьера 1997 года так тихо прошла?

К. З.: А вот как раз именно потому, что «громкость» 1978 года была создана искусственно. На самом деле это было вполне обычное художественное явление. Бывают на Западе

[3] После смерти Жоржа Бизе 3 июня 1875 года в оперу «Кармен» внесли серьезные правки. Для премьеры в Вене (23 октября 1875 года) композитор Эрнест Гиро, друг Бизе, заменил все разговорные сцены на речитативы, потому что в венской опере был свой строгий стандарт: «большая опера» должна быть пропета от начала до конца, без диалогов.

Там же для венской публики Гиро вставил во второй акт балетные номера. Музыку он не сочинял сам, а взял из другой партитуры Бизе — сюиты к пьесе «Арлезианка» — и немного ее переделал, чтобы она органично вписалась в «Кармен».

Из-за этих изменений «Кармен» стала более «универсальной» для европейской сцены, но при этом утратила часть своего оригинального французского шарма — легкости, естественности диалогов и драматургической остроты. Сегодня многие театры возвращаются к авторской версии — с диалогами, — но версия Гиро тоже остается в истории как важный этап сценической жизни шедевра.

и вообще в мире гораздо более крутые постановки, гораздо более скандальные. И поэтому не было никаких причин поднимать из-за этого какой-то шум.

А. А.: А мне кажется, еще и потому, что в 1978 году полемика была в прессе, и были голоса «за» и «против». Многие же не знали, что такое постмодернизм и к чему это вообще может прийти.

К. З.: Конечно. Но, с другой стороны, все-таки была уже исполнена постмодернистская Первая симфония Шнитке. В общем, образованные люди, культурная элита, конечно, знала. А это по сравнению с Первой симфонией совершенно невинные упражнения на тему Чайковского.

А. А.: Я сама многое для себя открыла, когда работала над подготовкой к публикации этого материала. Например, Мейерхольд подчеркивал, что в любых, даже самых смелых экспериментах исходил из музыки. Насколько это интересно и насколько он опередил свое время.

К. З.: Дело в том, что театр как искусство исполнительское — он по факту не мог не быть режиссерским. Театр никогда, ни во времена Шекспира, ни позже, не относился с каким-то особым пиететом к авторскому тексту. Всегда тексты осовременивались, это была обычная театральная практика. И этим же, кстати, занимался и Шекспир, когда брал чужие сюжеты, спокойно их переделывал, писал совершенно свой, текст. А в некоторых театральных жанрах просто предполагалась импровизация, как в комедиях дель арте и не только. Даже во французской опереттe времен Оффенбаха. То есть театр — это в принципе импровизационное искусство, нравится нам это или нет, это просто факт.

Что касается Мейерхольда — тут, конечно, очень интересный этап рождения режиссерского театра. Надо сказать, что вряд ли Мейерхольд абсолютно первый. Хотя названия такого и не было, но на самом деле то, что делал Вагнер — это был фактически композиторско-режиссерский театр, потому что он был полноправным главой всей постановки, распоряжался всем: писал музыку и сочинял все компоненты спектакля, и, конечно, ему все это подчинялось.

В жизни бывает абсолютно все — любой абсурд, любая парадоксальная ситуация, — в реальности все может быть. В искусстве — нет, к счастью, потому что в искусстве должен быть стиль, есть некая стилевая норма, есть идея. Но в искусстве открыты возможности.

Мы уже коснулись того, что опера Чайковского сильно отличается от поэмы Пушкина. Есть два в чем-то противоположных явления: текст Пушкина и опера Чайковского. И вот возникла идея как-то синтезировать эти противоположности. Очень интересная, замечательная идея. И надо сказать, кое-что еще тут служило препятствием для правильного полноценного восприятия замысла Мейерхольда: устоявшееся отношение к музыке Чайковского как к музыке лирической, сентиментальной, не ставящей каких-то особых, может быть, мировоззренческих проблем. Короче говоря, такое упрощенное представление о музыке Чайковского.

А. А.: А у Мейерхольда было страшно.

К. З.: Так и у Чайковского было страшно. В том-то и дело, что Мейерхольд увидел именно то, что реально было в опере Чайковского.

Вот пример из области фортепианной музыки. Что такое фортепианные пьесы Чайковского? Их особо никто не замечал. Пришел Михаил Плетнёв и *так* их услышал, и *так* их преподнес, что мы все поняли, что это тоже великая музыка.

То же самое Мария Юдина. Она могла менять «букву» текста: динамические оттенки, темпы, но, меняя это, она еще глубже проникала в суть произведения, когда играла Баха, Бетховена, Волконского, Веберна, и во многом оказывалась права. Хотя никто не знал тогда, что она права, а потом оказывалось, что — да, так и надо было. Это действительно умение великого исполнителя — прочитать текст гораздо глубже современников.

Конечно, в опере Чайковского не только красивые лирические мелодии. Там и совершенно жуткий страх, и отчаяние, и сумасшествие, и бред. Мейерхольд совершенно справедливо все это увидел. А то, что написали другие тексты... Мы все прекрасно знаем, что у Модеста Ильича, при всем к нему уважении, тексты, прямо скажем, слабые. Ну хорошо, слава богу, заменили их. Главное, что музыку Чайковского не заменили. Музыкальное произведение обладает онтологической инвариантностью: партитура композитора сохраняет свою структурную и содержательную целостность независимо от сценических интерпретаций.

А. А.: И все-таки, режиссерская опера — зло или благо?

К. З.: Режиссерский театр — это не хорошо и не плохо. Это точно так же, как опера, — что это: хорошо или плохо? А вот как сделают, так и будет.

А. А.: Да, есть примеры и положительного, даже восхитительного, и есть примеры безобразного прочтения.

К. З.: Мы же знаем, серые оперы были сплошь и рядом, и среднего уровня были, и поэтому, конечно, в русле режиссерского театра тоже можно увидеть вполне примитивные вещи, часто — провокационные или безвкусные.

С другой стороны, режиссерская опера вдохнула в классику жизнь: теперь «Травиата» или «Онегин» могут говорить с нами о том, что волнует здесь и сейчас: о любви, власти, одиночестве, справедливости. Старые истории обрели новый голос. Можно долго перечислять имена режиссеров, внесших вклад в развитие оперного искусства: Вальтер Фельзенштайн[4], Патрис Шеро[5], Петер Зелларс[6], Роберт Уилсон[7], Барри Коски[8].

Опера стала зрелищнее и интереснее. Сбылась мечта Циммермана[9]: теперь в спектакле работают свет, видео, современная хореография, необычные пространства. Опера превратилась в настоящий микст: музыка + театр + визуальное искусство. Эта установка оказала огромное влияние на развитие музыкального театра второй половины XX века: от мультимедийных постановок 70–80-х до современных иммерсивных и интерактивных оперных экспериментов.

Режиссерская опера помогла жанру не остаться в прошлом, а вписаться в современную культурную парадигму. Да, не всем нравится, когда «Кармен» показывают в современном офисе, а «Волшебную флейту» — как триллер. Но именно эти споры заставили нас задуматься: а что вообще значит «верно поставить оперу»? Следовать букве или духу? Сохранять или переосмыслять? Эти дискуссии обогатили и зрителей, и критиков, и самих создателей.

Опера показала, что этот жанр не боится риска. Он может быть смелым, скандальным,

[4] Вальтер Фельзенштейн (1901–1975), ГДР. Создал школу «музыкального театра» в «Комише опер» (Берлин). Впервые потребовал от певцов актерской достоверности, проработал психологическую мотивацию и отказался от «концертного» показа. Его метод заложил основу для будущего доминирования режиссуры.

[5] Патрис Шеро (1944–2013), Франция. Его «Кольцо нибелунга» в Байройте (1976) стало точкой отсчета современной оперной режиссуры. Перенес действие в эпоху промышленной революции, сделал акцент на власти, капитализме и семейных травмах. Спектакль вызвал громкий скандал, но навсегда изменил язык оперного театра.

[6] Петер Зелларс (1957), США. Перенос действия в современность, остросоциальные и политические прочтения, коллаборации с современными композиторами.

[7] Роберт Уилсон (1941–2025), США. Визуальная поэтика, минимализм, работа с ритмом, светом и пространством, оперная архитектура как хореография.

[8] Барри Коски (1967). Австралия/Германия. Синтез оперы, мюзикла, кабаре и кино, игровая театральность, работа с массовой аудиторией без упрощения материала.

[9] Композитор А. Циммерман в своем эссе «Будущее оперы: некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего» (1965) писал: «В отношении оперы речь должна идти о театре, под которым я понимаю сосредоточение с целью коммуникации всех театральных средств и ресурсов в одном специально для этой цели созданном месте. Иными словами: архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, электроусилители, телевидение, записывающая техника и звуковая аппаратура, электронная музыка, цирк, мюзикл и все виды сценического движения соединяются друг с другом в феномене плюралистической оперы» [6, *175*].

неудобным — и при этом оставаться глубоким и музыкально безупречным. Опера — не застывшая форма, а живой организм, который растет и меняется вместе с нами.

А. А.: То есть одно и то же произведение искусства может быть интерпретировано талантливо или бездарно. Это как буквальный и свободный перевод. Буквальный перевод может быть, несмотря на внешнюю точность, абсолютно нехудожественным.

К. З.: Да, в чем-то есть некоторая аналогия.

А. А.: Можно заменить слова и проникнуть в душу самой поэзии, а можно буквально следовать первоисточнику и потерять все.

К. З.: Конечно. Ведь я начал с того, что театр — искусство исполнительское. Так музыка-то — тоже искусство в высшей степени исполнительское. Театральную пьесу хоть прочитать можно, текст можно прочитать и вообразить, как это будет на сцене. Музыкальную пьесу только музыкант-профессионал может прочитать по нотам.

Возвращаясь к письму Жюрайтиса. Он применил к художественному произведению критерии не художественные, а социокультурные и политические, в общем-то. Например, такие выражения, как «надругательство над русской классикой». Это уже, конечно, перебор: что значит надругательство? Опера Чайковского остается, никто ее не отменяет. Надругательством можно назвать другое — когда классику исполняют плохо и серо. Вот это действительно надругательство над ней. Музыку делает исполнитель не в меньшей степени, чем композитор.

Литература

1. *Должанский Р. П.* Юрий Любимов: «Пиковая дама» больше не нуждается в защите // Коммерсантъ. 1997. № 81 (1263). С. 3. URL: https://www.kommersant.ru/doc/178609 (дата обращения: 16.04.2026).

2. *Жюрайтис А. М.* В защиту «Пиковой дамы» // Правда. 1978. № 70 (21770). С. 6

3. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. Изд. 2-е. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.

4. *Поспелов П. Г., Должанский Р. П.* «Пиковая дама» в постановке Ю. Любимова: тайная недоброжелательность разрешилась явной приязнью // Коммерсантъ. 1997. № 89 (1271). С. 9. URL: https://www.kommersant.ru/doc/179321 (дата обращения: 15.04.2026).

5. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. 254 с.

6. *Циммерман Б. А.* Будущее оперы: некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего / пер. А. Сафронов // Музыкальная академия. 1996. №2 (656). С. 173–177.

References

1. Dolzhanskiy, Roman P. 1997. “Yuriy Lyubimov: ‘The Queen of Spades’ No Longer Needs Protection.” *Kommersant*, no. 81 (May): 3. Accessed April 16, 2026. https://www.kommersant.ru/doc/178609. (In Russian).

2. Zhuryaytis, Al’gis M. 1978. “In Defense of ‘The Queen of Spades’.” *Pravda [The Truth]*, no. 70 (21770): 6. (In Russian).

3. Ivashkin, Aleksandr V. 2003. *Besedy s Al’fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]*. 2nd ed. Moscow: Klassika-XXI. (In Russian).

4. Pospelov, Petr G., and Dolzhanskiy, Roman P. 1997. “‘The Queen of Spades’ Staged by Yu. Lyubimov: Secret Malevolence Resulted in Explicit Affection.” *Kommersant*, no. 89 (June): 9. Accessed April 15, 2026. https://www.kommersant.ru/doc/179321. (In Russian).

5. Kholopova, Valentina N. 2003. *Kompozitor Al’fred Shnitke [Composer Alfred Schnittke]*. Chelyabinsk: Arkaim. (In Russian).

6. Tsimmerman, Bernd A. 1996. “The Future of Opera: Some Reflections on the Necessity of Creating a New Concept of Opera as the Theater of the Future.” Translated by A. Safronov. *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*, no. 2 (656): 173–77. (In Russian).