УДК 782.1+782.8 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_151*

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СОВРЕМЕННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ *ЛИБРЕТТО* В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МЮЗИКЛА

Публикуемая статья посвящена современным отечественным публикациям по истории мюзикла, относящимся к области либреттологии. В центре внимания исследователя пребывают недавно опубликованные собрания сочинений авторитетных российских драматургов и либреттистов Ю. Димитрина и М. Розовского, на протяжении более чем полувека весьма продуктивно сотрудничавших с музыкальным театром и фактически стоявших у истоков мюзикла и рок-оперы в Советском Союзе. О значимости этих жанров в творчестве упомянутых авторов наглядно свидетельствуют группировка соответствующих текстов, а также весьма содержательных комментариев к ним в отдельных томах с лаконичным заглавием «Мюзикл» («Мюзиклы»). Ярко выраженная информативность названных публикаций, впервые столь масштабно и многогранно репрезентирующих процесс возникновения и развития приоритетных сфер отечественного легкожанрового музыкального театра 1970–2010-х годов, не исчерпывается видимой общедоступностью литературной составляющей целого ряда исторически значимых проектов (Ю. Димитрин – «Орфей и Эвридика», «Фламандская легенда»; М. Розовский – «Бедная Лиза», «История лошади», «Убивец»/«Преступление и наказание», «Три мушкетера» и др.). Авторы освещают значимые перипетии создания прославленных спектаклей, делятся с читателем весьма содержательными размышлениями о важнейших особенностях национального мюзикла и рок-оперы в России, характеризуют процесс творческого сотрудничества с известными композиторами (среди них – А. Журбин и Р. Гринблат, Э. Артемьев и М. Дунаевский, В. Лебедев и И. Левин). Исходя из этого, позиционируется несомненная значимость подобных «либреттологических источников» для современных музыковедческих исследований и разрабатываемых ныне вузовских учебных курсов по истории и теории мюзикла. Здесь же кратко характеризуются положительные стороны и выявляются недостатки аналогичных публикаций в популярном энциклопедическом издании «Великие мюзиклы мира» (2002).

Ключевые слова: легкожанровый музыкальный театр, либреттология, теория и история мюзикла, рок-опера в СССР, Ю. Димитрин, М. Розовский.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. Современные публикации либретто в контексте исследований по истории отечественного мюзикла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 151–158.
DOI: 10.52469/20764766_2026_03_151

E. ANDRUSHCHENKO
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

CONTEMPORARY LIBRETTO PUBLICATIONS IN CONTEXT OF RESEARCHES ON THE HISTORY OF THE RUSSIAN MUSICAL

This article examines recent Russian publications on the history of the musical, specifically within the field of librettology. The focus is on the recently published collected works of prominent Russian playwrights and librettists Yuri Dimitrin and Mark Rozovsky – figures who collaborated extensively with the musical theatre for over half a century and were, in fact, instrumental in the origins of the musical and rock opera in the Soviet Union. The significance of these genres within the oeuvres of both authors is clearly demonstrated by the way their relevant texts – accompanied by highly informative commentaries – are gathered into specific volumes, each bearing the concise title "Musical" (or "Musicals"). These publications are exceptionally rich in information, offering the first large-scale, multifaceted representation of the emergence and development of key areas within the Russian light musical theatre from the 1970s to the 2010s. Their value extends well beyond simply making the literary components of several historically significant projects – such as Yuri Dimitrin's "Orpheus and Eurydice" and "Flemish Legend", or Mark

Rozovsky's "Poor Liza", "The Story of a Horse", "The Murderer" (or "Crime and Punishment"), "The Three Musketeers" and others. The authors shed light on the significant twists and turns in the creation of celebrated stage productions, share insightful reflections on the key characteristics of the musical and rock opera genres within the Russian context, and describe the creative collaboration process with prominent composers (including A. Zhurbin, R. Grinblat, E. Artemiev, M. Dunaevsky, V. Lebedev, and I. Levin). In this light, the authors underscore the undeniable value of such "librettological sources" for contemporary musicological research and for high school educational courses currently being developed on the history and theory of the musical. The text also briefly evaluates the strengths and weaknesses of similar entries found in the popular encyclopedic publication "Great Musicals of the World" (2002).

Keywords: light musical theatre, librettology, theory and history of the musical, rock opera in the USSR, Yu. Dimitrin, M. Rozovsky.

For citation: Andrushchenko E. Contemporary libretto publications in context of researches on the history of the Russian musical. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 151–158.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_151

Как известно, вузовский курс «История и теория мюзикла» принадлежит к числу сравнительно молодых учебных дисциплин, и его разработке вполне закономерно сопутствует целый ряд ощутимых трудностей (см.: [1, с. 105]). Многие из них проистекают из общей динамики развития отечественной музыкальной науки, прежде всего – теории и истории музыкального театра, в которой историческая составляющая неизбежно предшествует теоретической, изучение и осмысление музыкальных текстов естественно опережает аналитические штудии, посвященные литературно-драматургическим аспектам различных жанров, и т. д. Наглядное тому подтверждение – существующая ныне ситуация в области либреттологии, комментируемая современными исследователями. С одной стороны, обнаруживается тенденция к расширительному толкованию самого термина: «*Либретто…* [есть] *всякий литературный (словесный) текст, который во взаимодействии с музыкой образует синтетическое или синкретическое художественное целое.* <…> Иными словами, *либретто – вербальный компонент литературно-музыкального произведения*», и значимость данного компонента едва ли может быть оспорена [2, с. 245]. С другой стороны, основной и весьма «специфический объект внимания либреттологии», то есть реальное «творчество либреттистов», чаще всего «не замечается ни музыковедением, ни филологией, ни театроведением» [Там же], и упомянутая инерция, характерная для специалистов-гуманитариев, сегодня преодолевается крайне медленно.

О необходимости целенаправленной и углубленной разработки важнейших положений «драматургии оперного либретто» еще на рубеже 1940-х годов размышлял выдающийся отечественный искусствовед И. Соллертинский[1]. Значимость теоретического обобщения многообразных проблем художественной практики, связанных с литературной составляющей музыкально-театральных проектов (опер, балетов, оперетт, музыкальных комедий и др.), подчеркивалась авторитетным ученым и публицистом с видимой категоричностью: «Совершенно бесспорно, что никакая, [даже] самая вдохновенная музыка не может спасти оперу, если ее либретто драматургически порочно. Этот тезис может быть самым решительным образом подтвержден всей историей европейского оперного театра» [3, с. 91]. Последующие тезисы, разрабатываемые И. Соллертинским: важнейшие особенности профессиональной подготовки соответствующих либреттистов, этапы и «зоны ответственности» в ходе создания музыкально-сценического произведения («общий замысел» – «поэтическая, драматургическая концепция» – «рабочий сценарий» и т. д.), основные требования к либретто («отсутствие многословия», ярко выраженная «эмоциональная окрашенность» мизансцен, активное «редуцирование» всевозможных «побочных эпизодов» и «второстепенных» персонажей, специфика построения экспозиции и «развертываемого действия», драматургическая обусловленность вокальных номеров, взаимная сопряженность трагического и комического, дифференциация героики и мелодраматизма, etc. [Там же, с. 97–106]) – фактически сохраняют программное значение и для современной композиторской практики, и для либреттологической теории. В свою очередь, продуктивная роль названной теории как ощутимого «подспорья» или «катализатора» научных изысканий и методических разработок в области преподавания историко-теоретических дисциплин также выглядит самоочевидной, тем более, когда речь идет о сравнительно малоизученных жанрах, подобных мюзиклу и рок-опере.

Впрочем, плодотворности указанных разработок в равной мере должно способствовать

накопление обширного «эмпирического» материала. Подобно тому как углубленное изучение шедевров оперного или балетного театра подразумевает аналитические штудии не только с партитурами или клавирами, но и с «автономными» словесными текстами или хореографическими сценариями (чему способствуют периодически осуществляемые специальные публикации), аналогичное осмысление выдающихся легкожанровых постановок в равной степени опирается на ценную информацию, полученную благодаря либреттологическому анализу. Эта информация нередко приобретает особую значимость, поскольку число изданий мюзиклов и рок-опер в нашей стране до сих пор остается весьма скромным. Между тем, распространенная театральная практика сплошь и рядом предполагает возможное появление различных «доработок» и альтернативных «сценических редакций» (авторских и не только), параллельно которым зачастую осуществляются «экранные» версии, именуемые киномюзиклами и допускающие весьма значительный «диапазон» официально санкционированных отклонений от первоначального «инварианта». Оценить соответствующие расхождения представляется возможным лишь благодаря опоре на исходные тексты либретто; их насущная востребованность в наши дни констатируется не только музыкально-театральным сообществом, но и зрительской–слушательской аудиторией почитателей и ценителей легкожанрового музыкального театра, неуклонно возрастающей на протяжении последних десятилетий.

Разумеется, вплоть до окончания советского периода каких-либо действий в указанном направлении не предпринималось, поскольку отечественные театральные мюзиклы конца 1960–1980-х годов еще не обрели повсеместного признания (в отличие от рок-опер), а бродвейская «классика жанра» требовала довольно ощутимых затрат (с учетом авторских прав композиторов и аранжировщиков, драматургов и поэтов, российских переводчиков и др.). Исходя из этого, обычно осуществлялись только издания клавиров, причем тех сценических произведений, которые уже были с видимым успехом поставлены в СССР (такие постановки заведомо сопровождались необходимыми адаптациями словесных и музыкальных текстов, урегулированием юридических вопросов и др.), – например, «Оклахомы!» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна, «Моей прекрасной леди» Ф. Лоу – А. Дж. Лернера или «Вестсайдской истории» Л. Бернстайна – А. Лоренца и С. Сондхайма.

Применительно к остальным (заметим, опять-таки выборочно) могли публиковаться краткие изложения сюжетных перипетий, дополняемые списками главных действующих лиц, а также творческими биографиями композиторов, полагаемых «основными» авторами конкретных сочинений. Указанные «справочные пособия» вполне обоснованно именовались «собраниями либретто», о чем свидетельствовало авторитетное резюме в «Музыкальной энциклопедии»[2], однако соответствующая «замена» едва ли могла удовлетворить пытливого (и, тем более, профессионально взыскательного) читателя.

В качестве подтверждения можно сослаться на широко известный справочник-«путеводитель» Л. Михеевой и А. Ореловича «В мире оперетты», увидевший свет в Ленинграде на рубеже 1970–1980-х годов. Здесь, наряду с широко известными опереточными «бестселлерами» XIX–XX веков, фигурировали сведения о наиболее значимых советских произведениях упомянутого жанра; при этом в конце «зарубежного» и «отечественного» разделов помещалась информация о мюзиклах. Их перечень выглядел более чем скромным: к названным выше сценическим проектам Бродвея были добавлены «Плавучий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна и «Целуй меня, Кэт» К. Портера, среди отечественных авторов мюзиклов фигурировали только ленинградские авторы А. Петров («Мы хотим танцевать») и А. Колкер («Свадьба Кречинского») [см.: 5, с. 156–185, 369–383]. Разумеется, ко времени выхода в свет указанного справочника даже минимальное количество художественно значимых проектов, репрезентирующих этот жанр, во много раз превышало заданные «параметры». Однако авторам-составителям приходилось учитывать самые различные факторы – от вероятных идеологических претензий до профессиональных упреков по поводу изложения «чужеродной информации». Исходя из этого, бродвейские мюзиклы во вступительной статье именовались «музыкальными комедиями», преемственно связанными с национальной опереточной (!) традицией [Там же, с. 7][3], подобные же именования (сообразно композиторским – «идеологически правильным» – жанровым определениям) фигурировали в ряде комментариев, посвященных отечественным сценическим проектам, да и сам выбор последних, сообразно перечисляемым заглавиям, в должной мере удостоверял взаимную близость мюзиклов и советских оперетт или «музыкальных комедий». Собственно же различие упомянутых жанров, по сути, обусловливалось исходной драматургической «моделью»: в опереттах, как утверждали авторы-составители, главенствовала музыкальная драматургия, в мюзиклах – театральная [Там же, с. 7–8]. Фактически подобная дифференциация соотносилась только с отечественной

практикой, о чем свидетельствовали успешные постановки зарубежных и отечественных мюзиклов, осуществляемые драматическими театрами, однако полномасштабное изучение многообразных перипетий, сопутствующих возникновению и развитию «бродвейского феномена», в СССР еще не предпринималось.

Начало подлинного «движения к первоисточникам», в русле тенденций современной эпохи, относится к недавнему прошлому. В 1999 году петербургское издательство «Акрополь» выпустило отдельным изданием либретто зонг-оперы (советский «псевдоним» рок-оперы) «Орфей и Эвридика» А. Журбина, принадлежащее известному драматургу и либреттисту Ю. Димитрину. Публикация, приуроченная к новейшей постановке первого отечественного образца упомянутого жанра (театр «Рок-опера») и его близящемуся 25-летию, вызвала живой интерес у специалистов и широкой музыкально-театральной общественности [6, с. 11], что способствовало продолжению задуманной серии «либреттологических» изданий Ю. Димитрина, вплоть до собрания сочинений «Избранное», в котором рок-операм и мюзиклам отводился специальный том (2016). Судя по всему, Ю. Димитрин, как и многие современные специалисты, был склонен трактовать рок-оперу в качестве определенной разновидности мюзикла: на страницах соответствующего тома фигурировали литературно-сценические тексты названной выше зонг-оперы А. Журбина, двух «официальных» рок-опер («Фламандская легенда» Р. Гринблата и «Трудно быть богом» – «рок-пьеса для юношества», которая до сих пор не обрела музыкального воплощения)[4], а также «петербургской оперы-мюзикла» по мотивам драмы М. Лермонтова – «Маскарад» (музыка И. Рогалева). Публикация, дополненная краткими «фотоотчетами» о премьерных спектаклях, весьма лаконичными комментариями автора и музыкального критика А. Макаровой, явилась неким образцом для последующих изданий в указанной сфере.

Действительно, фактическое продолжение «Избранного» Ю. Димитрина – трехтомное собрание «Драматургия» М. Розовского – увидело свет очень скоро, на рубеже 2020-х годов[5]. Как и в предшествующем издательском проекте, мюзиклам здесь отводился специальный том. В преамбуле к изданию литературных текстов авторитетного театрального режиссера и драматурга отмечалось: «Автор не идет путями развлекательного Бродвея, не подражает западным образцам, а делится опытом создания так называемого “русского мюзикла”, имеющего свое лицо, свою особенную эстетику и философию. Специфика нашей публикации заключается в том, что эти тексты существуют только *вместе* с музыкой, без которой в книге многое теряется по понятным причинам. Однако литературная основа, важная сама по себе, способна утвердить общую концепцию и структуру спектакля, разбудить читательское воображение и, что, наверное, самое ценное – дать представление об идейно-художественных смыслах и формах каждой отдельной работы» [8, с. 2]. Иными словами, и для широкого зрителя–слушателя, у которого определенный сценический проект ассоциируется по преимуществу с несколькими «хитами» из соответствующей постановки или ее успешной экранизации, и для специалиста (музыковеда, культуролога, театроведа, композитора или театрального режиссера), изучающего проблемы развития отечественного мюзикла и рок-оперы, данное собрание текстов представлялось весьма информативным.

Следует заметить, что М. Розовский, как и Ю. Димитрин, тяготеет к «расширительному» толкованию жанра: собственно «мюзиклы» чередуются в указанном томе с «вольными» характеристиками типа «литературно-музыкальное представление», «музыкально-поэтическое многоголосье (! – Е. А.)» или намеренным отсутствием комментирующих пояснений[6]. Далее, хронологический «диапазон» публикуемых литературных сочинений охватывает почти 50-летний период, здесь фигурируют драматические «первоисточники» широко известных мюзиклов и рок-опер Э. Артемьева, М. Дунаевского, В. Лебедева, И. Левина, дополненные фотоиллюстрациями и (в отдельных случаях) авторскими комментариями. Весьма интересна и вступительная статья М. Розовского «Мюзиклы – мой авторский театр», изложенная в духе «воображаемого интервью», на которой следует остановиться несколько подробнее.

Жанр мюзикла, по словам автора публикуемых текстов, «…любим и мной, и зрителями. <…> Основная причина успеха, по-моему, в том, что этот жанр <…> обогатил сцену новыми изощренными формами и увлек за собой самыми неожиданными, ярчайшими музыкальными и зрелищными решениями. <…> Я бы даже сказал, что мюзикл сейчас гораздо ближе к драме, к психологическому театру, чем к “спектаклю с куплетами и песенками”. Во всяком случае так называемый “русский мюзикл”, в пространстве которого я работаю множество лет, весьма отличается от по-своему блистательных образцов этого жанра, созданных на Бродвее. – Чем именно? – Прежде всего, выбором основы. “Русский мюзикл”, опирается, как правило, на высокую Литературу, он более философичен и глубок своими непревзойденными смыслами. При этом

развлекательная функция отнюдь не отменяется. Но главным все же для нас является (или должно являться!) миросознание Автора; его идейно-художественный массив в структуре представления не менее важен, чем высококлассный Его Величество Номер. <…> Надо признать, уровень Бродвея для нас зачастую недостижим: технологии сценического оборудования – нам такие не снились, да и актерское мастерство Лайзы Минелли или Фреда Астора несравнимо ни с кем из наших артистов мюзикла. Однако мы берем другим – тем, чем славен великий русский театр: сопереживанием, человечностью, мудростью…» [9, с. 3–4].

Подобная интерпретация мюзикла вообще и отечественного в частности довольно широко распространена в исследовательской литературе 1970–1990-х годов. Заслуживает внимания то обстоятельство, что «идеологом» данного прочтения жанра выступает многогранно одаренный деятель театра – режиссер, создатель и многолетний руководитель весьма успешного театра «У Никитских ворот» в Москве (с 1983), драматург и либреттист музыкальных спектаклей; в целом ряде соответствующих проектов М. Розовский является также автором музыки («Бедная Лиза», «История лошади», «Гамбринус», «Фаренгейт»). Вот почему вызывает особый интерес авторская характеристика мюзикла как сценического жанра: «Кто главный человек в авторском труде над мюзиклом? Несомненно, композитор. Как, впрочем, и в опере. Специфику жанра следует учитывать при чтении. Может быть, когда-нибудь… Сбудется мечта… Читатель превратится в слушателя» [9, с. 4]. Данное высказывание явно ассоциируется с хрестоматийным тезисом И. Соллертинского: «…композитор в первую очередь ответствен за общую драматургическую концепцию оперы. <…> Лучшим либреттистом окажется тот, который сумеет полностью подчинить себя общему заданию композитора и в то же время раскрыть его музыкальную индивидуальность» [3, с. 97]. Учитывая сказанное, а также вполне заслуженную известность (в том числе международную) целого ряда соответствующих спектаклей М. Розовского[7], представляется возможным охарактеризовать его композиторское творчество в качестве одной из перспективных исследовательских проблем, заслуживающих внимания современных музыковедов.

Напротив, Ю. Димитрин в своих комментариях к «Избранному» отстаивает принципиальное равноправие композитора и либреттиста: «Я считал необходимым впервые знакомить соавтора (композитора. – Е. А.) со своей работой, представляя ему полный текст либретто, последние слова которого: “Занавес. Конец”» [6, с. 59]. В совместном творческом процессе Ю. Димитрин привык рассчитывать, по словам А. Макаровой, на композиторскую «…способность драматургически осваивать поэтически непростое либретто» [10, с. 6]. При этом образцовый подход, с точки зрения Ю. Димитрина, заключает в себе «…парадоксальная, на первый взгляд, заповедь Глюка: “Начиная сочинять оперу, я должен во что бы то ни стало забыть, что я музыкант”» [6, с. 61], и возможные отступления от указанного принципа оцениваются как уникальные случаи, лишь подтверждающие значимость данного правила. Вот почему цитируемое выше умозаключение И. Соллертинского о «подчиненной» функции либреттиста и его «творческом самопожертвовании» фактически оспаривается Ю. Димитриным: по его словам, «…неясно, на какого либреттиста… рассчитывает Соллертинский. Очевидно, на человека поразительно одаренного. <…> Подобный либреттист, стало быть, личность просто необычайных талантов – и творческих, и житейских. И нет никакой уверенности в том, что, осмысливая свою дальнейшую творческую судьбу вечного дарителя исключительно ярких идей, этот талант всю жизнь посвятит либреттному делу. Может быть, в виду имеется либреттист с одаренностью весьма и весьма умеренной? Тогда – да. Ему осмысливать нечего. Вот только одна неловкость. В его голову не придет исключительно талантливая идея» [11, с. 20–21].

Указанная «дискуссия» фактически обретает продолжение в литературной деятельности Ю. Димитрина. Как бы стремясь опровергнуть другое широко известное утверждение И. Соллертинского: «Готовое либретто, созданное вне поля внимания конкретного композитора, вне его орбиты, вне его творческих установок, является мертворожденным» [3, с. 95], – наш современник подготовил (совместно с В. Вербиным) и впоследствии опубликовал «рок-пьесу для юношества по мотивам повести А. и Б. Стругацких “Трудно быть богом”», не подразумевающую определенного «соавтора» и вплоть до наших дней пребывающую «в ожидании музыки»[8] [6, с. 209; 11, с. 6]. Вероятно, дальнейшая судьба этого сценического проекта может явиться своеобразным подтверждением или опровержением профессиональной максимы Ю. Димитрина: полноценное музыкально-театральное произведение «…состоит из: во-первых, либретто, написанного, как правило, до создания музыки, и, во-вторых, МузыкиНаЛибретто. <…> Более понятного символа неразделенности я пока не придумал. Из МузыкиНаЛибретто (она-то и воздействует на зрителя–слушателя) либретто не выделить. Никакими силами. В каждой ноте композитора есть труд либреттиста» [6, с. 147].

Отсюда проистекает вывод о равнозначности (по крайней мере) художественного «присутствия» обоих участников соответствующего «тандема» в реализуемом произведении, что не допускает какого-либо «подчинения» (пускай и «добровольного»), обусловленного «раскрытием» доминирующей «индивидуальности», напротив, предполагает лишь соблюдение безоговорочного «паритета». Возможно ли такое идеальное «сотрудничество» при отсутствии личного контакта между композитором и либреттистом – покажет обозримое будущее[9].

В целом, рассматриваемые публикации музыкально-театральных сочинений двух широко известных и авторитетных либреттистов отечественного мюзикла 1970–1990-х годов представляются значимыми достижениями, способствующими продуктивной исследовательской и учебно-методической работе современных специалистов-гуманитариев в обозначенной сфере художественной культуры. Менее убедительными выглядят изыскания, относящиеся к «эмпирическому» материалу зарубежного легкожанрового театра. Безусловно, отрадным событием на пути восполнения соответствующих «лакун» явилась публикация книги «Великие мюзиклы мира», претендующей на «энциклопедический» статус и при этом адресованной широкой читательской аудитории. Однако более основательное изучение упомянутого издания повлекло за собой целый ряд претензий и недоуменных вопросов.

К примеру, изначально малоубедительной выглядела хронологическая «локализация»: статусом «великих» (освещаемых в монографических очерках, снабженных фотоиллюстративными приложениями, справочными материалами и т. д.) по неизвестным причинам были наделены только мюзиклы и рок-оперы второй половины 1950–1990-х годов; прочие сценические проекты (хотя бы повсеместно признанные «классикой жанра») удостаивались в лучшем случае кратких упоминаний во вступительной обзорной статье. Столь же кратко и весьма поверхностно обозревались и важнейшие проблемы, связанные с творческим процессом в театре мюзикла характеризуемого периода (включая создание либретто – см.: [12, с. 6–7]). Однако и в границах объявленного периода не соблюдалось хотя бы относительное «равенство»: здесь безоговорочно доминировали сценические проекты 1970–1980-х годов, причем сплошь европейские (Великобритания, Франция, СССР). Роль бродвейских постановок была фактически «редуцирована» (за исключением «Моей прекрасной леди» и «Вестсайдской истории»), etc. Порой складывалось впечатление, что приглашенные авторы, отбирая материал для «энциклопедической» репрезентации, в большей степени руководствовались сугубо личными пристрастиями, нежели объективными критериями «всемирной» значимости определенного спектакля. Аналогичный «разнобой» прослеживался в характеристиках отобранных «великих мюзиклов» – от традиционно-академической манеры повествования, опирающейся на исторические факты, критико-аналитические наблюдения и комментарии специалистов, до quasi-художественной эссеистики. При этом специалисты с полным основанием указывали на дефицит компетентности, присущий некоторым представителям данного авторского коллектива и едва ли уместный даже в «популярной энциклопедии»[10], и т. д.

Далеко не безукоризненными являются и широко анонсируемые издательством (вплоть до обеих сторон обложки) публикации «оригинальных текстов мюзиклов и их переводов». Из шестнадцати статей, посвященных «самым известным» проектам, необходимыми «либреттологическими приложениями» оснащены лишь три (в некоторых случаях авторы цитируют соответствующие фрагменты) – упомянутые выше «Моя прекрасная леди», «Вестсайдская история», а также «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера. В приложении к рок-опере «Томми» П. Таунсенда взамен первоначального текста «концептуального альбома» или хотя бы либретто весьма успешной бродвейской постановки 1993 года читателям предложено довольствоваться вариантом, использованным в экранизации К. Рассела (1975). Публикация о «Кошках» того же Э. Ллойда-Уэббера завершается… поэтическим циклом Т. С. Элиота «Книга Старого Опоссума», как известно, явившимся основой для указанного мюзикла, однако не тождественным итоговому сценическому тексту, и т. д. Наконец, русские переводы сопутствуют лишь двум сценарным оригиналам («Моя прекрасная леди» представлена исключительно по-английски). Естественно предположить, что первоначальные «благие намерения» издательства и группы авторов выглядели значительно более масштабными, что реализации упомянутых намерений воспрепятствовали «непреодолимые обстоятельства» (в первую очередь финансовые, о которых уже говорилось в начале статьи), однако подобные затруднения не должны рассматриваться в качестве основания для намеренной дезориентации весьма обширной читательской аудитории.

Впрочем, данная «проба пера» в жанре энциклопедического издания, посвященного легкожанровому музыкальному театру современно-

сти (последний был представлен двумя наиболее значимыми репрезентантами – мюзиклом и рок-оперой), лишь подтвердила давно отмечаемую профессиональным сообществом востребованность информативных и должным образом комментируемых публикаций в области либреттологии. Следует полагать, что наметившиеся позитивные тенденции, о которых говорилось выше, будут развиты и углублены современными отечественными специалистами.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подразумевается доклад на Всесоюзной оперной конференции в декабре 1940 года, вскоре опубликованный журналом «Советская музыка» (1941, № 3), а затем включавшийся в посмертные сборники научных и публицистических работ И. Соллертинского – «Избранные статьи о музыке» (1946) и «Критические статьи» (1963) [см.: 3, с. 181].

[2] Как отмечает Е. Черная, одно из принятых значений слова «либретто» подразумевает «краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета» [4, стб. 267].

[3] Впрочем, здесь отечественные авторы с полным основанием могли апеллировать к традициям британского музыковедения: в «Музыкальном словаре Гроува», например, даже в 2000-х годах мюзикл именовался «разновидностью оперетты, характерной для стран английского языка», генезис жанрового именования однозначно связывался с известным словосочетанием musical comedy, и т. д. [7, с. 594].

[4] Указанные либретто были написаны Ю. Димитриным в соавторстве с Ю. Кимом («Фламандская легенда») и В. Вербиным («Трудно быть богом»).

[5] Следует напомнить, что именно М. Розовский выступил одним из постановщиков премьерного спектакля «Орфей и Эвридика» А. Журбина – Ю. Димитрина (совместно с музыкальным руководителем А. Васильевым и художником А. Коженковой – см.: [6, с. 62]).

[6] Подобным «многоголосьем» здесь именуется спектакль «PRO процесс» (по роману Ф. Кафки), вероятная мотивация – композиторское «соавторство» В. Лебедева и А. Айги, изобилующее ярко выраженными стилистическими контрастами. Напротив, спектакль «Убивец» (по Ф. Достоевскому) с музыкой Э. Артемьева явственно тяготеет к «рок-оперности», в целом не привлекающей М. Розовского (исходя из этого, жанровое определение постановки в рассматриваемой публикации отсутствует – см.: [8, с. 353, 89]). Согласно комментарию автора, «изобретение» соответствующих подзаголовков мотивировалось цензурными препонами 1970-х годов, что, однако, лишь отчасти соответствует хронологическим датировкам упомянутых проектов [9, с. 4].

[7] В частности, примечателен следующий комментарий М. Розовского по поводу сценических воплощений «Истории лошади» в США: «…ее перевели и поставили… сначала на офф-Бродвее в “Челси-театре”, затем в Театре Хелен Хейс в двух шагах от Таймс-сквер. Таким образом, я оказался первым и пока единственным советским и российским драматургом, чей мюзикл (пьеса и музыка!) был поставлен на Бродвее. Стена была пробита, и “История лошади” по Льву Толстому далее шла в двадцати региональных музыкальных театрах <…>» Соединенных Штатов [Там же].

[8] Согласно приводимым комментариям, первоначальная и «скорректированная» версии этого «рок-либретто» датируются 1990 и 2006 гг. соответственно, публикация – 2016 годом.

[9] Напомним, что жизненный путь Ю. Димитрина завершился в 2020 году.

[10] Ограничимся лишь двумя наиболее показательными примерами. В числе крупнейших американских композиторов, прославивших бродвейский мюзикл первой половины XX столетия, здесь фигурирует (вероятно, по причине элементарной путаницы) знаменитый драматург и либреттист (!) О. Хаммерстайн-младший. Именно ему (а не Дж. Керну) приписывается авторство музыки такого общеизвестного шедевра, как «Плавучий театр». Кроме того, в числе творцов «самых известных мюзиклов» фигурируют мастера европейского опереточного театра 1890–1900-х годов Ф. Легар («Веселая вдова»), О. Штраус («Шоколадный солдатик») и др. [12, с. 15, 701].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брейтбург В. В.* Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 104–117.

2. *Ганзбург Г. И.* О перспективах либреттологии // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы: сб. ст. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 244–249.

3. *Соллертинский И. И.* Критические статьи. Л.: Музгиз, 1963. 184 с.

4. *Черная Е. С.* Либретто // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 266–267.

5. *Михеева Л. В., Орелович А. А.* В мире оперетты: путеводитель. Л.: Советский композитор, 1977. 384 с.

6. *Димитрин Ю. Г.* Избранное: в 5 кн. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2016. Кн. 3: Мюзикл. 276 с.

7. Музыкальный словарь Гроува / под ред. и с доп. *Л.* О. Акопяна. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
8. *Розовский М. Г.* Драматургия: в 3 т. М.: Изд-во «У Никитских ворот», 2020. Т. 2: Мюзиклы: Сборник пьес. 696 с.
9. *Розовский М. Г.* Мюзиклы – мой авторский театр // Розовский М. Г. Драматургия: в 3 т. М.: Издательство «У Никитских ворот», 2020. Т. 2: Мюзиклы: Сборник пьес. С. 3–6.
10. *Макарова А. О.* О мюзиклах Юрия Димитрина // Димитрин Ю. Г. Избранное: в 5 кн. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2016. Кн. 3: Мюзикл. С. 4–7.
11. *Димитрин Ю. Г.* Либретто: история, творчество, технология: Учебное пособие в жанре эссе. СПб.: Композитор, 2012. 172 с.
12. Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. И. Емельяновой. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 704 с.

REFERENCES

1. *Breytburg V.* Arkhitektonika myuzikla: ot teorii Dzheka Virtela k praktike Kima Breytburga (statya 1) [The architectonics of musical: from Jack Virtel's theory to Kim Breitburg's practice (article 1)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2026. No. 2. Pp. 104–117.
2. *Ganzburg G.* O perspektivakh librettologii [On the prospects of librettology]. In: Muzykal'nyj teatr XX veka: sobytiya, problemy, itogi, perspectivy [Musical theatre of the 20th century: events, problems, prospects]: collected articles. Moscow: Editorial URSS, 2004. Pp. 244–249.
3. *Sollertinskiy I.* Kriticheskie stat'i [Critical essays]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 184 p.
4. *Chyornaya E.* Libretto [Libretto]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]: in 6 vols. Ed.-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1976. Vol. 3. Col. 266–267.
5. *Mikheeva L., Orelovich A.* V mire operetty: Putevoditel' [In the World of Operetta: The Guide-Book]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 384 p.
6. *Dimitrin Yu.* Izbrannoe [Selected Works]: in 5 vols. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2016. Vol. 3: Musical. 276 p.
7. Muzykal'nyj slovar' Grouva [Grove's Music Dictionary]. Ed. and suppl. by L. Akopyan. The 2nd rev. and suppl. ed. Moscow: Praktika, 2007. 1103 p.
8. *Rozovskiy M.* Dramaturgiya [The Drama]: in 3 vols. Moscow: "U Nikitskikh vorot" Publishing House, 2020. Vol. 2: Musicals: Collected plays. 696 p.
9. *Rozovskiy M.* Myuzikly – moy avtorskiy teatr [Musicals are my author's theatre]. In: Rozovskiy M. Dramaturgiya [The Drama]: in 3 vols. Moscow: "U Nikitskikh vorot" Publishing House, 2020. Vol. 2: Musicals: Collected plays. Pp. 3–6.
10. *Makarova A.* O myuziklakh Yuriya Dimitrina [On the musicals by Yuri Dimitrin]. In: Dimitrin Yu. Izbrannoe [Selected Works]: in 5 vols. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2016. Vol. 3: Musical. Pp. 4–7.
11. *Dimitrin Yu.* Libretto: istoriya, tvorchestvo, tekhnologiya [Libretto: history, creative work, technology]: a textbook in the genre of essay. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. 172 p.
12. Velikie myuzikly mira [The Great Musicals of the World]: A Popular Encyclopedia. Ed. by I. Emel'yanova. Moscow: OLMA-PRESS, 2003. 704 p.

Андрущенко Елена Юрьевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Elena Yu. Andrushchenko
Dr. Sci. (Art), Professor at Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672