

Larisa DANKO  
The theatrical world  
of S. Prokofiev

The article emphasizes the significance of Sergei Prokofiev's music for Moscow drama theaters in the mid-1930s; his cooperation with the leading reformer directors of that period, the impact of Shakespeare and Pushkin's plots upon creation of "Big Music"—something, that composer dreamt about after he had returned to the USSR; classification of the periods of S. Prokofiev's operas' scenic history at the music theaters of Leningrad. The article also provides cases of the premieres that took place while the composer was alive and triumphant events like *Prokofiev's music festival* (1991) and *Prokofiev year* (2016) at the Mariinsky Theatre, which secured world recognition for the Russian classic of music of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** S. S. Prokofiev, Chamber Theatre, A. Y. Tairov, A. G. Koonen, *Egyptian Nights*, *Evgene Onegin*, *Dueña*, Vs. Meyerhold State Theatre, V. E. Meyerhold, A. A. Osmerkin, *Hamlet*, *Boris Godunov*, Leningrad Maly Opera and Ballet Theatre, Kirovsky (Mariinsky) Theatre, V. A. Gergiev, M. S. Druskin, Y. A. Ruchyevskaya.

Лариса ДАНЬКО  
Театральный мир  
С. Прокофьева

В статье освещается значение музыки С. С. Прокофьева в драматических театрах Москвы середины 1930-х годов; его сотрудничество с ведущими режиссерами-реформаторами этого периода, роль сюжетов Шекспира и Пушкина в создании «большой музыки», о которой мечтал композитор по возвращении в СССР; предлагается периодизация сценической истории опер С. С. Прокофьева в музыкальных театрах Ленинграда. Представлены коллизии прижизненных премьер и триумфы «Фестиваля музыки Прокофьева» (1991) и «Года Прокофьева» (2016) в Мариинском театре, утвердивших мировое признание классика русской музыки XX века.

**Ключевые слова:** С. С. Прокофьев, Камерный театр, А. Я. Таиров, А. Г. Коонен, «Египетские ночи», «Евгений Онегин», «Дуэнья», Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, В. Э. Мейерхольд, А. А. Осмеркин, «Гамлет», «Борис Годунов», Ленинградский Малый театр оперы и балета, Кировский (Мариинский) театр, В. А. Гергиев, М. С. Друскин, Е. А. Ручьевская.

*Audentis Fortuna iuvat*<sup>1</sup>.  
Vergilius

Отношение Сергея Прокофьева к Петербургу, городу его юности, в котором он окончил консерваторию и познал первые триумфы, было особенным. Когда он приехал на короткие гастроли зимой 1927 года, то при-

шел в восторг, вновь встретившись с Петербургом (тогда уже Ленинградом) через десять лет после расставания с ним. «За долгие годы странствования за границей я как-то забыл Петербург,— пишет он в Дневнике,— мне

<sup>1</sup> «С теми Фортуна, кто храбр!» (Вергилий. Энеида. X. 284 — перевод С. А. Ошерова под ред. Ф. А. Петровского).

стало казаться, что его красота была навязана ему патриотизмом петербуржцев и что по существу сердце России, конечно, Москва <...>. Настроенный таким образом, я сейчас был совершенно ошеломлен величием Петербурга: насколько он наряднее и великодержавнее Москвы! Белый снег и ясная погода способствовали этому впечатлению» [15, с. 497–498]. 21 февраля названо Прокофьевым «Днем консерватории» [15, с. 522]. В переполненном восторженным студенчеством и педагогами Малом зале имени А. К. Глазунова состоялся его фортепианный концерт, после которого в зале, по его словам, стояли «не аплодисменты, а треск» [15, с. 523]. Ведь именно здесь, окончивая в 1914 году фортепианный факультет в классе прославленной А. Н. Есиповой, Прокофьев сыграл выпускной экзамен, украсив его своим Первым фортепианным концертом, и получил затем заслуженную награду — звание лауреата премии Антона Рубинштейна и рояль.

Однако местом постоянного проживания после окончательного возвращения в Россию в начале 1930-х годов Прокофьев выбрал Москву и с невероятной энергией включился в бурлящий поток культурной жизни столицы.

### **Значение музыки Прокофьева в драматических театрах Москвы середины 1930-х годов**

Один из первых заказов, с воодушевлением принятых Прокофьевым, — музыкальное оформление спектакля «Египетские ночи» (по Шекспиру, Шоу, Пушкину) в Камерном театре А. Я. Таирова. Композитору казалось, что еще продолжался этап невиданного расцвета театрального искусства, «полдень» театрального Октября. Многообразие зрелищных форм создавало простор для творческой инициативы, которой был переполнен Прокофьев, уверенно вступивший в пору зрелости. Лишь постепенно историками осознавались крутые рельефы (изломы) театральной жизни предвоенных лет [9, с. 5–12]. Но первоначальное сотрудничество Прокофьева с ведущими театральными труппами во главе с А. Я. Таировым, В. Э. Мейерхольдом, С. Э. Радловым сделало его причастным к одной из главных тенденций советского драматического искусства — *шекспиризации*, почти беспримерному культу шекспировской драматургии.

В беседе с Прокофьевым на тему «Композитор в драматическом театре» (1936) содержатся следующие постулаты: «Музыка в драматическом спектакле должна появиться там, где она усиливает впечатление, и не должна звучать там, где драматическое действие может обойтись и без нее. <...> ...Музыке в драматическом спектакле не нужно разрешать специальных задач, а сопровождать его [сценическое представление] и,

прежде всего, *быть понятной и рассчитанной на мало-квалифицированного слушателя* (курсив мой.— Л. Д.)» [14, с. 219]. Однако в процессе реального участия в постановках Камерного театра многие дидактические положения корректировались.

Весьма красноречивы наблюдения о «соучастии», сопереживании композитора на репетициях, когда он с нотной бумагой в руках что-то по ходу действия исправлял, внимательно следил за актерами, желая довести до каждого смысл музыкальной атмосферы, помочь драматическому актеру органично существовать в музыке. В книге Алисы Коонен «Страницы жизни» приводятся выразительные примеры поведения Прокофьева во время подготовки спектакля. «...Когда Ценин — Энобарб начал свой монолог, из зала внезапно раздался пронзительный крик Прокофьева:

— Подождите, здесь будут трубы, надо переждать!»

А когда Коонен репетировала сцену смерти Клеопатры, то Прокофьев, подойдя к рампе, «шипящим шепотом», чтобы не нарушить торжественность момента, подсказал ей: «Алиса Георгиевна, можете говорить совсем тихо-тихо, я дам вам здесь скрипочки» [10, с. 369]. Бесспорно, что в музыкальной партитуре спектакля «Египетские ночи» (ор. 61, 1934) лучшая часть — «Закат Клеопатры». Именно в ней, по словам композитора, «Шекспир оказался таким титаном, что явилось желание дать ему как можно больше места» [14, с. 192].

Этот благоприятный для творчества Прокофьева период ознаменован шедевром на все времена — балетом «Ромео и Джульетта» (ор. 64, 1935–1936). Самодевушая ценность художественной образности великих творений в драматическом театре вызвала у композитора стремление реформировать балетный театр, вдохнуть в него шекспировский пафос человеческих страстей. Балет «Ромео и Джульетта» сохранил своеобразные «котурны» сценического воплощения высокой трагедии как ритуала. Увлеченность портретами главных героев в драматическом спектакле способствовала новому подходу к музыкальным характеристикам шекспировских персонажей в балете, их удивительной, непривычной «объемности», многоплановости. Великому первоисточнику<sup>2</sup> впервые столь отчетливо соответствовала в балетной партитуре тематическая плотность и эффективность симфонического развития [6, с. 11–15]. Эстетическое и стилевое преобразование музыкальной драматургии в шекспировском балете Прокофьева оказало значительное воздействие на его последующие сочинения. Большой международный резонанс получили премьеры в зарубежных театрах. В 1945 году композитора удостоили высокой музыкальной награды — Золотой медали Английского королевского филармонического общества.

Из репертуарных планов самого авторитетного режиссера драматического (и оперного!) театров В. Э. Мейерхольда, с которым Прокофьев поддерживал творче-

<sup>2</sup> Либретто по трагедии У. Шекспира было написано С. Э. Радловым, А. И. Пиотровским и Л. М. Лавровским.

ские и дружеские отношения с 1916 года, еще в краткий послеконсерваторский период, не выпадал проект масштабной инсценировки «Гамлета» с музыкой Прокофьева. Он планировался к открытию ТИМа — театра имени Мейерхольда, строительство которого, казалось, близились к завершению. Но воплотить эту идею в жизнь не удалось. Шекспир оказался вновь в центре внимания композитора благодаря С. Э. Радлову (ранее постановщику оперы «Любовь к трем апельсинам» в Ленинградском Государственном академическом театре оперы и балета в 1926 году и соавтору балетного либретто по Шекспиру в 1934). Его спектакль «Гамлет» с музыкальным оформлением Прокофьева (10 номеров для симфонического оркестра, ор. 77, 1937–38) впервые состоялся в Ленинградском Драматическом театре имени А. С. Пушкина (ныне Александринском Большом драматическом театре) 15 мая 1938 года. Таким образом, в середине и второй половине 1930-х годов шекспировская тема в творчестве Прокофьева безраздельно торжествовала в балетной музыке («Ромео и Джульетта») и в музыке к драматическим спектаклям Шекспира в Московском Камерном театре, а затем в Большом драматическом театре Ленинграда, в постановках выдающихся режиссеров А. Я. Таирова и С. Э. Радлова. Названные сочинения не только соседствовали, но утверждали высокий этический строй, открывали новые горизонты современного драматического искусства, ярко выраженные индивидуальные возможности музыкально-театральной образности.

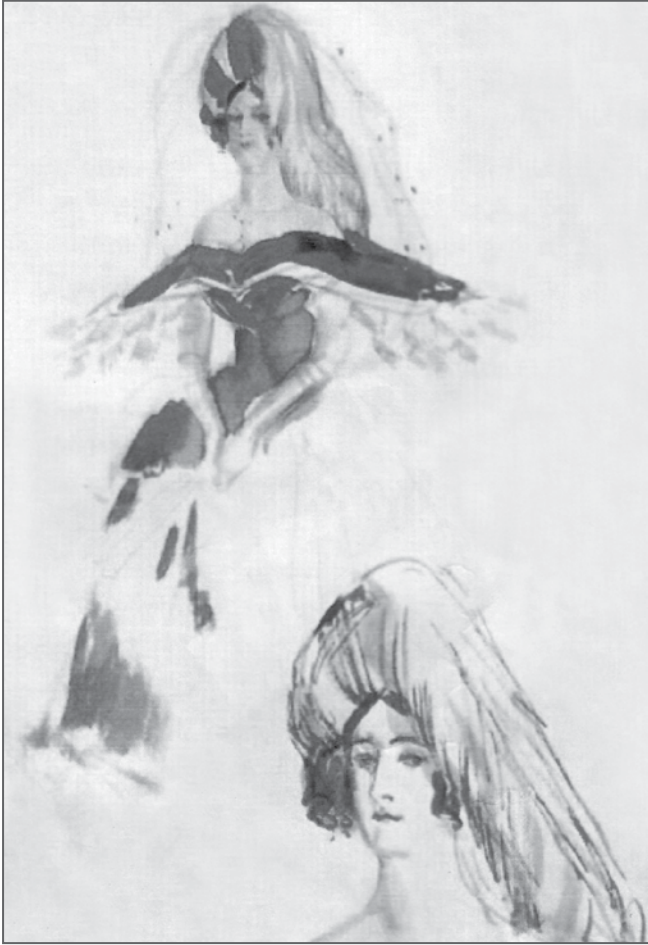
Не менее знаменательным в эти годы было обращение к наследию Пушкина. Активная подготовка в 1937 году к столетию со дня гибели великого поэта предварялась обширными планами ведущих театральных коллективов страны и многих деятелей советского искусства в предшествующем, 1936, году. Творческое соревнование московских театров волновало и С. С. Прокофьева, получившего сразу несколько ответственных заказов на создание музыки. «В 1936 году начали готовиться, с одной стороны, к 20-летию Советской власти, с другой — к 100-летию со дня смерти Пушкина. В связи с последним я взялся написать музыку к драматическим постановкам „Евгения Онегина“ и „Бориса Годунова“ и к фильму „Пиковая дама“. Из этих трех вещей больше всего меня интересовал „Евгений Онегин“, — записал Прокофьев в «Автобиографии» [14, с. 195]. Спектакль «Евгений Онегин» был намечен в Камерном театре.

История несостоявшейся постановки «Евгения Онегина» прослеживается достаточно полно. Повышенный интерес к новому типу театрально-музыкального замысла оправдывался блестящим составом его создателей в лице режиссера А. Я. Таирова, сценариста С. Д. Кржижановского, композитора С. С. Прокофьева, художника А. А. Осмеркина и несравненной Алисы Коонен в главной роли. К предварительному обсуждению сценария были приглашены ведущие пушкинисты: С. М. Бонди,

В. В. Вересаев, М. А. и Т. Г. Цявловские, Ю. Н. Тынянов, а участие Прокофьева предвещало создание едва ли не новой оперы известного композитора. Прокофьев не был вполне удовлетворен сценарием Кржижановского, но проявил живой интерес к тем дорогим для него сценам, которые опущены в опере Чайковского. В лице Таирова он видел надежного помощника — оригинально мыслящий режиссер придавал музыке в спектакле большое значение. Еще в своей первой книге «Записки режиссера» Таиров отводил музыке место непосредственно после режиссуры и литературы: «Из всех искусств искусство музыки, безусловно, наиболее близко искусству театра» [19, с. 5]. Оправдывая доверие Таирова, Прокофьев предложил 44 музыкальных номера, завершенных в клавире с разметкой инструментовки (ор. 71, 1936). Он не предполагал упрощенного подхода к знаменитому литературному сюжету, но трезво оценивал необходимость «размежевания» с бессмертным творением Чайковского. Свойственное Прокофьеву стремление всегда идти собственным путем заметно и в его нетривиальной оценке общепризнанного шедевра: «Как известно, относительно оперы Чайковского мнения раскололись. Одни считали трактовку композитора безоговорочной удачей, другие, напротив, полагали, что он лишил роман свойственного поэту внутреннего задора и наделил его столь характерными для Чайковского пессимистическими настроениями» [14, с. 195–196].

В рукописном архиве Таирова сохранились два письма, адресованных художнику А. А. Осмеркину, в которых вполне определенно сформулированы эстетические установки главного режиссера: «Макет в результате должен быть предельно простым, *легким* (подчеркнуто автором письма. — Л. Д.), прозрачным, внутренне вибрирующим, задумчиво-нежным и жизненно-напоенным, ну, как поэзия Пушкина — не правда ли? Это не очень легко, но, давайте, сделаем, дорогой! Жду и верю. Черкните, как идет работа»<sup>3</sup>. Это письмо важно в историческом плане, прежде всего — как одна из отправных точек начала работы над спектаклем. Предполагаемая *легкость* декоративного оформления, дополненного световыми эффектами, — не только примета индивидуального режиссерского стиля, но в какой-то мере отличительное свойство театра начала XX века. Е. А. Зноско-Боровский писал о Таирове так: «он творит с огромной изобретательностью и находчивостью вольные сценические формы, произвольно прилагая их к тем или иным произведениям. При этом, несмотря на переход к архитектурному оборудованию сцены, декоративность начала века, пряный эстетизм царят на ней по-прежнему» [8, с. 349]. В трепетности стилевых определений цитированного письма прямых намеков на *эстетизм* нет. Тем не менее о высоких художественных достоинствах задуманной постановки можно судить по наброску портрета главной героини, названному в анналах Осмеркина

<sup>3</sup> ГЦТМ имени А. А. Бахрушина. Ф. 529. Таиров А. Я. (Корнблит). № 306649. Ед. хр. 1. 2 л. + конверт.



А. А. Осмеркин. Эскиз к спектаклю «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. 1936 год

«Татьяна в малиновом тюрбане». В чертах лица и всем облике модели угадываются черты ее театрального прототипа — несравненной А. Г. Коонен.

Во втором письме, датированном 27 октября 1936 года, приводится жесткая дата завершения работы, свидетельствующая о достаточно напряженной ситуации в постановочном коллективе. Таиров пишет Осмеркину: «Я должен показать „Онегина“ Реперткому и Комитету уже во вполне готовом виде, не позднее 10 декабря»<sup>4</sup>. В этом послании приводится в сжатом виде сценарный план будущей постановки на основе ранее состоявшегося обсуждения пьесы Кржижановского<sup>5</sup>. Известно, что после обсуждения и высказанных пожеланий предполагались еще доработки в процессе репетиций. Но в целом композиционный план будущего спектакля был уже согласован, и его-то и напомнил

главный режиссер во втором из сохранившихся писем художнику<sup>6</sup>.

«Лично я ставлю своей целью как можно глубже проникнуть в истинный дух Пушкина» [14, с. 196], — анонсировал Прокофьев свой проект. И в театральном сценарии композитор с удовлетворением отмечал те моменты пушкинского романа, которые не вошли в оперу. Так, значительно больше показано общение Онегина и Ленского до возникшей размолвки; сон Татьяны и ее посещение опустевшего дома Онегина, поездка в Москву «к сестре Алине»; появление самого героя «на берегах Невы»; и т.д. Рельефной эмоционально-образной и содержательной антитезой перечисленному служат своего рода вершины-кульминации второго и третьего действий с большим количеством участников: «Бал у Лариных» и «Бал в Петербурге».

«Музыку к „Евгению Онегину“ я сочинял с удовольствием и, как мне кажется, нашел ряд верных образов, хотя некоторые и не сразу: в иных случаях пришлось сочинить несколько тем и сделать несколько эскизов, прежде чем удалось отыскать нужное» [14, с. 196], — сообщал композитор в «Автобиографии». Среди музыкальных номеров неизменно восхищала музыка танцев в доме Лариных с комедийной интермедией — появлением на провинциальном балу ряженных, на время «отдвигающих» ссору двух недавних друзей и трагическую развязку. Музыка бала почти полностью вошла в сюиту «Пушкиниана», созданную Г. Н. Рождественским<sup>7</sup>.

Как известно, осенью 1936 года Комитет по делам искусств распорядился о прекращении работы над «Евгением Онегиным». Подготовка спектакля была прервана на самом взлете: Таиров торопил завершение инсценировки, декорации и эскизы костюмов были готовы, разучивались музыкальные номера Прокофьева. Все ждали распределения ролей и начала репетиций. Но они так и не начались. А музыка, вдохновленная пушкинским романом в стихах, продолжает звучать в более поздних произведениях для балетного и оперного театров, в симфонических и камерных вечерах, завораживая слушателей этической наполненностью, возвышенностью чувств, красотой и классическим совершенством музыкально-поэтических образов. Две прекрасные лирические темы, связанные с образом Татьяны, становятся впоследствии лейтмотивом любви Золушки и Принца в балете «Золушка», а еще одна «переселилась» в медленную часть Седьмой симфонии. Музыка лирических мечтаний Ленского модифицируется в опере «Война и мир» в «темы-пейзажи» и тему пробуждающейся любви князя Андрея в первой картине «Весенняя ночь

<sup>4</sup> ГЦТМ. Ф. 529. Таиров А. Я. (Корнблит). № 306650. Ед. хр. 1. 7 л. 1. Текст письма и краткий сценарий Таирова приводятся в статье: [2, с. 109].

<sup>5</sup> Пьеса С. Д. Кржижановского полностью сохранилась в РГАЛИ: Ф. 2280. Оп. 1. Ед. хр. 24. «Евгений Онегин». Сценическая композиция по роману Пушкина. «Календарь Онегина». Машинопись. Ф. 2280. Оп. 1. Ед. хр. 25, 26. «Евгений Онегин». Сценическая композиция по роману Пушкина в 3-х частях, 17 сценах, с прологом и эпилогом.

<sup>6</sup> ГЦТМ. Ф. 529. Таиров А. Я. (Корнблит). № 306650. Ед. хр. 1. Л. 3–7. Текст письма и краткий сценарий Таирова приводятся в статье: [2, с. 109].

<sup>7</sup> Г. Н. Рождественский объединил в начале 1960-х годов несколько музыкальных номеров из трех сочинений («Борис Годунов», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама») в сюиту «Пушкиниана». Считая, что «творческая увлеченность композитора дала блестящие результаты», он многократно подтверждал это в своих филармонических программах [16, с. 106].

в Отрадном». Там же, в четвертой картине «В салоне Элен», звучит вальс «обольщения» из музыки ларинского бала.

В том же предъюбилейном пушкинском году Прокофьев принимал деятельное участие в подготовке спектакля «Борис Годунов» в Театре имени Мейерхольда. Сохранилось описание показа композитором только что созданной музыки участникам этой постановки [21, с. 101–104]. Почти в той же «тональности», как и Таиров в письме к художнику, Мейерхольд обращался к артистам на читках пушкинской драмы: «Я сколько раз ни читаю не только „Бориса Годунова“ Пушкина, а любую страницу Пушкина, — она меня приводит в величайшее восхищение» [12, с. 373]. И неоднократно, даже с известной запальчивостью, разъяснял понятие «прозрачности» его стиха: «Очень принято, очень банально говорить такой трюизм про Пушкина — „прозрачность“. <...> Это верно. У Пушкина чувствуется какой-то воздух между слов, а самые слова этим воздухом как-то сжаты. Они — легкие слова» [12, с. 374]. Именно эти качества восприняты в музыке Прокофьева для симфонического оркестра (24 номера ор. 70-bis, 1936), озвученной значительно позже<sup>8</sup>. Сочинения для драматического театра отразили необычайно высокий взлет уникального таланта композитора. Аобретенный опыт неразрывной слиянности слова — музыки и музыки — действия оказался чрезвычайно важным для последующих опусов, прежде всего опер и балетов [18, с. 53–91; 20, с. 58–81].

### О нереализованной возможности сотрудничества Прокофьева с Камерным театром в постановке «Дуэньи» Р. Б. Шеридана

В тот же краткий предвоенный период Прокофьев в опере «Обручение в монастыре» по «Дуэньи» Р. Б. Шеридана (ор. 86, 1940) встретился с английской классической комедией. Можно предположить, что ее замысел созрел одновременно с одной из последних предвоенных постановок Камерного театра на тот же сюжет в начале 1941 года.

В интервью Прокофьева 1943 года о предполагавшейся «еще в 1941 году» постановке его лирико-комической оперы «Обручение в монастыре» («Дуэнья») на сцене филиала Большого театра в Москве<sup>9</sup> утверждалось, что с пьесой Шеридана он познакомился в 1940 году, под благоприятным впечатлением от постановки «Школы злословия» во МХАТе имени М. Горького. В архиве композитора сохранился полный автограф либретто «Дуэньи» с множеством предварительных

вариантов и «проб» на английском и русском языках, датированный 27 мая 1940 года<sup>10</sup>. В газетных хрониках о закрытии сезона 1940/41 годов в Камерном театре назывались четыре премьеры, в числе которых — пьеса Шеридана. Так, в газете «Советское искусство» от 2 марта 1941 года сообщалось: «10 марта будет показана никогда не шедшая у нас комедия Шеридана „Обманутый обманщик“ („Дуэнья“). Музыка английского композитора Томаса Линлея. Русский текст П. Бакулина и Г. Кристи, стихи В. Шершеневича. Постановка В. Королева. Дирижер — заслуженный артист РСФСР А. Метнер».

Случайно ли подобное совпадение интереса к одной и той же пьесе Шеридана, ранее никогда не шедшей в России? И не была ли она ранее «в планах на перспективу» у Таирова и Прокофьева, после несостоявшейся постановки «Евгения Онегина»?

Понятно, что у Прокофьева остался «осадак» после вынужденного разрыва с Камерным театром по вине Комитета по делам искусства в конце 1936 года. Неспроста позднее прозвучал его упрек таировцам в чрезмерном «комиковании в ущерб поэтической лирике», которой композитор придавал большое значение в своей опере. Это проявилось и в полярности измененных названий: «Обманутый обманщик» (театр Таирова) и «Обручение в монастыре» (Прокофьев). А похвала в адрес Камерного театра по поводу включения в спектакль оригинальной английской музыки эпохи Шеридана<sup>11</sup> может восприниматься и как сожаление о несостоявшемся возможном сотрудничестве (так как ко времени постановки в Камерном театре опера Прокофьева уже была написана) [14, с. 114].

Для Прокофьева шеридановская «Дуэнья» явилась последним счастливым сотворчеством с английской классикой. Оперная драматургия предстала в ней обогащенной работой в драматических театрах, требовавшей особой точности музыкально-образных характеристик, лаконичных и «броских» (в соответствии сложившимся амплуа), а также непрерывной динамики музыкально-сценического действия, полного искрящегося юмора и чудесной лирики — озорной и задушевной, тесно связанной с комедийной интригой, требующей талантливо-го певца-актера («синтетического актера», в понимании Таирова). Его пример, как и важнейшие черты «эстетического театра», не прошли бесследно для Прокофьева и повлияли на своеобразие драматургии его пятой оперы, накрепко связанной с классическими образцами английской комедиографии XVIII века, занявшей исключительное место в музыкально-театральном наследии Прокофьева.

И, быть может, не так уж неправ главный режиссер театра «Санктъ-Петербургъ Опера» Юрий Александров,

<sup>8</sup> Спустя 20 лет музыка Прокофьева прозвучала в одноименном спектакле Московского Центрального Детского театра в апреле 1957 (постановка М. Кнебель) и почти через 40 лет — в балете «Царь Борис» (хореограф Н. Боярчиков) в Пермском театре оперы и балета (1975) и в Ленинградском Малом оперном театре (1978).

<sup>9</sup> [Прокофьев] Обручение в монастыре (Дуэнья). Написано 26 марта 1943 г. для Совинформбюро. Опубликовано: [14, с. 112–114].

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 19; ОР РНБ. Ф. 617. Оп. 1. Ед. хр. 5. Подробнее см.: [4, с. 82–115].

<sup>11</sup> Была использована музыка Т. Линлея (1756–1778).

поставивший оперу «Дуэнья» (2014) как мюзикл, подразумевающий в первую очередь усиление в спектакле роли танцевально-игрового начала...

### **Долгий путь оперы «Война и мир» к воплощению на сцене полного композиторского текста. Спектакли 1946–1991 годов**

Подготовка постановки однодневного варианта в 1955 году проходила в атмосфере напряженного ожидания. Напомним кратко этапы восхождения к полному композиторскому тексту оперы «Война и мир».

1946 — МАЛЕГОТ. Постановка Первой («мирной») части, 1–8 картин. Музыкальный руководитель — главный дирижер театра С. Самосуд, режиссер-постановщик — Б. Покровский, декорации — В. Дмитриев, художник по костюмам — Т. Шорр.

1948 — МАЛЕГОТ. Несостоявшаяся — отвергнутая в декабре этого года на официальном обсуждении партийной элитой — постановка Второй («военной») части, а значит, и попытка впервые на театральной сцене озвучить двухвечернюю партитуру великой оперы Прокофьева (М. А. Мендельсон-Прокофьева назвала ее «главной оперой» композитора на незабываемой для меня личной встрече спустя двадцать лет, в 1968 году). Спектакль готовил постановочный коллектив Первой части оперы. Полное отрицание художественных достоинств и возможности включения Второй части оперы в репертуар на обсуждении «общественного» просмотра 4 декабря 1948 года.

1955 — МАЛЕГОТ. Однодневный, «компромиссный» вариант, согласованный при жизни композитора: 11 картин без больших хоровых сцен, физически невозможных на малой сцене. Главный дирижер — Э. Грикуров, режиссер — Б. Покровский, сценография — В. Дмитриев, Т. Шорр.

1977 — ГАТОБ имени С. М. Кирова. Впервые включен монументальный Хоровой эпиграф, более масштабно представлены бальные сцены первых картин и многофигурные военные сцены второй половины оперы. Но... двухактная версия вновь сомкнулась в один вечер с единственным антрактом, со значительными внутренними купюрами. Тем не менее превосходство большой сцены в воплощении грандиозного замысла Прокофьева было очевидным, как и мастерство исполнителей во главе с музыкальным руководителем и дирижером Ю. Темиркановым и режиссером Б. Покровским (художник И. Сумбатшвили, костюмы Т. Шорр и И. Кустовой).

1991 — Мариинский театр. Главным дирижером становится В. Гергиев, и, по признанию теперь уже всемирно известного маэстро, творчество Прокофьева врывается в его жизнь «стремительно и захватывающе» [13, с. 7]. Опера «Война и мир» впервые в истории поставлена полностью: нотный текст, сочиненный композитором, наконец прозвучал без единой купюры — через 45 лет после «половинной» премьеры в Ленинградском

Малом оперном театре. Музыкальный руководитель и дирижер — В. Гергиев, постановка осуществлена при участии коллективов мирового уровня (Ковент-Гарден, Опера Бастилия). Это безусловно внушительная вершина в сценической истории оперы-дилогии.

### **Активное обращение ленинградских театров к операм и балетам Прокофьева**

В книге «Театр Прокофьева в Петербурге» [3, с. 16–20] мною рассматривались три этапа (или три волны) обращения к театральному наследию Прокофьева, примерно с двадцатилетними промежутками во времени. Кратко их перечислю.

- 1) 1920-е — обнадеживающий успех «Любви к трем апельсинам» в Ленинградском ГАТОБе (1926); на следующий год — в Москве; повторное желание ГАТОБа поставить «Игрока»; подготовленная композитором 2-я редакция оперы (1927), к сожалению, не востребованная театром.
- 2) 1940-е — премьера в том же Ленинградском театре оперы и балета «Ромео и Джульетты» — одной из мировых сенсаций предвоенной эпохи (хотя премьера откладывалась непросто долго: с 1935 по 1940 год). Особенно важным для Прокофьева оказался первый послевоенный год. В 1946 году намечались сразу три премьеры: опера «Война и мир» (I часть, 8 картин) — грандиозный замысел по роману-эпосе Л. Толстого, вызревавший и создававшийся в тяжелейших условиях войны и эвакуации, — готовилась в Малом оперном театре; лирико-комическая опера «Дуэнья» и галантно-ироничный балет «Золушка» — оба сочинения в классических традициях — в ГАТОБе (в рукописном отделе Российской национальной библиотеки сохранились — как память об этих счастливых для композитора днях — автографы двух клавиров, уникальных сочинений-близнецов в оперно-балетном жанре с характерными для Прокофьева разметками оркестровки). Но именно в этот период пресекается активная попытка ленинградских музыкальных театров поставить три оперы Прокофьева: «Дуэнья» (1946), «Повесть о настоящем человеке» (1948) в ГАТОБе и Вторую часть оперы «Война и мир» в МАЛЕГОТе — с позорным обсуждением-разгромом двух последних, подготовленных театрами к общественному просмотру (3 и 4 декабря, 1948).
- 3) В начале 1960-х приближалось 70-летие со дня рождения композитора, а вскоре 10-летие со дня его смерти, и началось «собрание камней», решительный пересмотр отношения не только к операм, но и ко всему творчеству Прокофьева.

Именно 1960-е годы в Ленинграде запомнились настоящим и неуклонным возрождением интереса к театральному наследию Прокофьева. «Первой ласточ-

кой» был однодневный вариант оперы «Война и мир» в МАЛЕГОТе (музыкальный руководитель и дирижер Э. П. Грикуров, 1955 год) — вариант, одобренный еще самим композитором (хотя до знаменательной премьеры ему не хватило двух лет жизни). В новом десятилетии, в 1960 году, состоялась премьера «Семена Котко» в ГАТОБе. В постановке этой оперы (несмотря на участие Г. А. Товстоногова) не удалось избежать «подтягивания» самобытной прокофьевской драматургии к известным образцам театрального соцреализма. Но художественное потрясение третьего акта было настолько сильным, что вся опера воспринималась в ряду величайших откровений искусства XX века. Ровно через год на той же сцене была поставлена опера иного жанра, возрождающая классические традиции комической оперы, — «Обручение в монастыре» («Дуэнья») — спектакль, поражающий одухотворенностью лирических образов и добродушной иронией в воплощении комедийных ситуаций. Как и о «Классической симфонии», можно было бы сказать, что такую оперу мог создать Моцарт, если бы прожил еще полтора столетия!

Своеобразная «переключка» оперных театров в обращении к Прокофьеву — тоже любопытная примета 1960-х. Малый театр оперы и балета с завидным изяществом и остроумием поставил «Любовь к трем апельсинам» (1964). К «Повести о настоящем человеке» обратилась — и весьма успешно! — Оперная студия Ленинградской консерватории (1967). Пять прокофьевских опер на протяжении одного десятилетия только на сценах ленинградских театров — немалое достижение, особенно на фоне трагических срывов премьер в конце сороковых годов, ускоривших безвременную кончину композитора. Если же представленную ленинградскую панораму дополнить премьерными столичными театрами: Большого театра СССР («Война и мир» — 1959, следом «Семен Котко», «Игрок» — все три оперы в постановке Б. А. Покровского) и Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко («Война и мир», «Дуэнья») — то воистину это могло быть счастливым десятилетием для Прокофьева. Тогда же «Семен Котко» был поставлен в Тбилиси, «Любовь к трем апельсинам» — в Вильнюсе, несколько позднее «Дуэнья» — в Государственном академическом театре оперы и балета Эстонии — интересные, но единичные попытки освоить необычный для этих театров оперный стиль.

\* \* \*

В постепенно возрастающем интересе ведущих музыкальных театров страны к наследию Прокофьева немалая заслуга принадлежала музыковедам и критикам, выступившим в эти годы с многочисленными публикациями.

После каскада написанных при жизни композитора работ В. Г. Каратыгина выступает плеяда московских авторов (И. В. Нестьев, М. Д. Сабина, В. А. Цуккер-

ман, В. М. Блок, М. Е. Тараканов, Ю. Н. и В. Н. Холоповы, Е. Б. Долинская) и увлеченных прокофьевским творчеством ленинградцев (М. С. Друскин, А. Г. Шнитке, Е. А. Ручьевская, С. М. Слонимский, Л. Е. Гаккель), а также их недавних учеников и аспирантов, пишущих о Прокофьеве уже в XXI веке. Невозможно даже упомянуть всех, кто в меру своих сил стремился выразить восхищение музыкой гения.

В ряду написанного о Прокофьеве особое место занимает фундаментальное исследование «„Война и мир“: Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева» (СПб., 2010) Е. А. Ручьевской — одна из главных книг выдающегося музыковеда. Эпиграфом к масштабной монографии Е. А. Ручьевской может служить резюме автора: «Опера Сергея Прокофьева „Война и мир“ завершает столетний период расцвета *большого стиля русской оперной классики*» [17, с. 3].

Впервые на равных началах и почти в равном объеме рассматриваются два равновеликих в художественном и историческом отношении произведения большой литературы и оперной драматургии: роман-эпопея в четырех частях Л. Н. Толстого и опера в двух-вечернем (основном!) варианте С. С. Прокофьева.

Книга Е. А. Ручьевской привлекает глубинным исследованием структуры и общей композиции исторического романа-эпопеи, оперного либретто, типов и жанров литературных текстов, особенностей их музыкального воплощения. Изучение творческого процесса как «активного делания» оказывается чрезвычайно важным для постижения взаимопроникающего воздействия слова-музыки. Путь «омузыкаливания прозы» главенствует в анализе либретто по роману Толстого и превращения его в оперную мелодику Прокофьева. Не случайно в анализе вокальных эпизодов появляются определения: «речевые» приемы, «внутренний монолог», «мелодика русской классической прозы». Убедительно утверждение автора книги о том, что «способ воплощения Прокофьевым *мелодики* прозы оказывается и способом *хранения слова* Толстого» [17, с. 438], а имманентная ценность слова гармонично слита с имманентной ценностью музыки оперы. Новаторский принцип воплощения *слова прозы* Толстого в *мелодии* Прокофьева исследуется в аналитических главах, связанных с изучением литературных текстов романа и оперного либретто, музыкальных портретов лирических и исторических героев, контрастного сопоставления тем-символов в мирных, эпических разделах оперы и батальных сценах. Главный вывод, сделанный автором монографии, — о *радикальном* повороте в стиле и оперной эстетике Прокофьева в опере «Война и мир» к психологическому анализу *внутреннего мира* человека (по Л. Толстому) во всей его сложности и многообразии. Значительное место отводится не только новаторству Прокофьева в области мелодики русской прозы, но также уникальности музыкальной драматургии и композиции оперы, ее значению в творчестве Прокофьева и — шире — в развитии традиций русской классической оперы. Пафос исследова-

теля заключается в том, что только *полное озвучивание партитуры* «Войны и мира» соответствует намерениям автора и достойно его таланта и огромного значения в истории музыкального театра XX столетия.

В конце книги приводятся два важнейших исторических документа, свидетельствующих о том, что только восстановление на театральной сцене полного композиторского текста будет соответствовать масштабному замыслу монументальной лирико-эпической оперы и творческой воле ее создателя. В связи с этим особое значение приобретают черновые заметки Прокофьева от 5 декабря 1948 года «План „Войны и мира“ в 1 вечер» (комментируются Е. А. Ручьевской как «реакция на разгромное обсуждение оперы в Ленинграде, в Малом оперном театре, 4 декабря 1948 года» [17, с. 464]), а также оформленный позже однодневный вариант оперы с примечаниями и нотными примерами Прокофьева, хранящийся в РГАЛИ [17, с. 464–470]. В совокупности они представляют собой ответ композитора на предвзятое обсуждение Второй части двухвечернего спектакля «Войны и мира», отраженное в Протоколе, составленном в МАЛЕГОТе 4 декабря 1948 года [17, с. 471–476].

Перспективной в изучении музыкально-театральных явлений разных эпох и возможностей их сопоставления продолжает оставаться статья М. С. Друскина «Музыкальный театр Прокофьева», которая создавалась к 70-летию Прокофьева, в 1961 году, но была искусственно задержана на 20 лет и опубликована лишь в 1981, в авторском сборнике «Избранное» [7, с. 212–224]. В ней впервые намечена параллель Моцарт — Прокофьев. Предостерегая от прямолинейной однозначности суждений, ученый называет ряд признаков, позволяющих проследить типологическую общность оперного наследия композиторов разных эпох. Это: 1) исключительная полнота охвата жизненных явлений — подвластен любой сюжет; умение выявить художественное начало во многом и разном; 2) гармоничность мирозерцания «светлого гения», несмотря на драматические стороны жизни, которых не миновал в своих творениях Моцарт и которые получили еще более экспрессивное выражение у Прокофьева; 3) пристрастие к воплощению в музыке «стремительного бега жизни» (что вызывает у слушателей чувство бодрости, веселья — «кровь закипает в жилах, мускулы наливаются энергией»), не затеняющего лирической сущности творчества обоих композиторов, мелодической щедрости и т. д. Широкий спектр аналогий предлагается также на уровне средств музыкальной выразительности: оркестровки, фактуры и т. д., то есть не только на макро-, но и на микроуровне индивидуального композиторского стиля.

Но главное, что актуализирует статью в наши дни: М. С. Друскин первым предложил фестиваль «Музыкальный театр Прокофьева». Его идея театрального фестиваля Прокофьева, высказанная в 1961 году, еще до тотальной реабилитации прокофьевского творчества, сейчас воспринимается как своего рода прозрение

(иначе не назовешь!) выдающегося ученого. Оно столь поразительно, что следует привести первые строки статьи «Музыкальный театр Прокофьева»: «Да, есть такой театр! Во всяком случае, можно себе представить прокофьевский театральный фестиваль, аналогичный вагнеровским «фестпилям» в Байрейте. 8 опер и 6 балетов составили бы репертуар этого фестиваля <...> У какого современного театрального композитора вы найдете подобное изобилие сюжетов, почерпнутых из духовной сокровищницы человечества от древности через XVIII и XIX век до нашего столетия? Причем это многообразие скреплено ярко очерченной индивидуальностью автора музыки, его специфическими пониманием и трактовкой сценической формы спектакля. ...Театр Прокофьева — явление уникальное в музыкальной культуре XX века» [7, с. 212]. Спустя три десятилетия после написанной Друскиным статьи, в 1991 году, Мариинский театр по инициативе маэстро В. А. Гергиева отметил 100-летие со дня рождения композитора и блистательно провел первый «Фестиваль музыки Прокофьева».

#### **Первый «Фестиваль музыки Прокофьева» в Мариинском театре и его продолжение — «Год Прокофьева»**

Первый «Фестиваль музыки Прокофьева» в Мариинском театре прошел с 27 декабря 1991 по 5 января 1992 года. Среди оперных спектаклей, по мнению критиков, первенство принадлежало великолепной первой международной постановке «Войны и мира». Она состоялась летом 1991 года. В соответствии с ведущей установкой музыкального руководителя и дирижера Валерия Гергиева был впервые представлен полный прокофьевский текст без каких-либо купюр. Достойными единомышленниками в осуществлении этого грандиозного художественного проекта были режиссер-постановщик Грэм Вик, художник-постановщик Тимоти О'Брайен, главный хормейстер Валерий Борисов, художник по свету Томас Узбстер, балетмейстер Александр Полубенцев. Именно эта музыкальная и режиссерская трактовка оказалась в наибольшей мере соответствующей авторскому (композиторскому) замыслу и тому высокому значению, которое уникальное сотворчество Л. Н. Толстого и С. С. Прокофьева имеет в истории отечественной и мировой оперной культуры.

Стремление к воссозданию полного театра Прокофьева в совокупности его разнохарактерных замыслов, в уникальном размахе его творческой фантазии и таланта соответствовало возможностям огромной исполнительской воли, способной представить на сцене единственный в своем роде вклад великого русского композитора в оперное искусство XX века. Все это реализовалось в Мариинском театре, вызвав новую волну интереса к музыкально-театральному наследию классика современной русской музыки.



В афишу фестиваля были включены последние премьерные спектакли, осуществленные под музыкальным руководством В. Гергиева: «Любовь к трем апельсинам» — постановка А. Петрова, художник В. Окунев, «Игрок» — постановка Т. Чхеидзе, художник Т. Мурванидзе. 29 декабря в рамках фестиваля состоялись премьеры «Огненного ангела», осуществленная совместно с английским театром Ковент-Гарден, — постановщик Д. Фриман, художник Д. Роджер — и балетов «Ромео и Джульетта» и «Каменный цветок». Кроме оперных и балетных спектаклей было подготовлено три концертных программы, сложнейших даже для филармонических оркестров. Обширная и разнообразная афиша фестиваля включала крайне редко исполняемые Вторую и Третью симфонии, Шестую симфонию, раннюю кантату «Семеро их», а также ораторию «Иван Грозный». Воистину, Прокофьевский фестиваль в ознаменование столетия со дня рождения композитора сделал Мариинский театр «Домом Прокофьева» [3, с. 154–169].

Не случайно именно в этот период (январь 1992) появились на афишах гордые слова: «Мариинский театр» [11, с. 6]. Немеркнущая слава бывшего императорского театра обязывала ко многому. На исходе XX века произошло возвращение главной оперно-балетной сцены северной столицы в мировую театральную систему.

В конце десятилетия состоялся повсеместный триумф оперы «Семен Котко», подготовленной с огромным тщанием и творческой смелостью постановочным коллективом: дирижер В. Гергиев, режиссер Ю. Александров, художник-постановщик С. Пастух. Зарубежные критики были единодушны в признании «театральной мощи» Прокофьева, особой магии его таланта, несмотря на чуждый для посетителей Королевской оперы сюжет. На VIII Международном Фестивале Искусств «Звезды белых ночей» (30 мая — 30 июня 2000 года) премьерой сезона вновь объявлена опера «Война и мир». На этот

раз — совместная постановка Мариинского театра и Метрополитен-опера: музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев, режиссер — Андрон Кончаловский, художник — Георгий Цыпин — с перспективной успешных гастролей на многих прославленных сценах мира. В четвертом обращении к опере-эпопее Прокофьева в 2014 году художественный итог оказался не вполне убедительным. Стремление постановочного коллектива приблизить исторический контекст оперы к восприятию зрителя нового поколения привело к прямо противоположному результату...

Творческий разбег, взятый Мариинским театром в конце прошлого столетия, продолжался до 2016 года, названного в России «Годом Прокофьева». В знаменательный год 125-летия со дня рождения классика русской музыки XX века именно театральные сочинения лидировали в городе его юности и стремительного профессионального роста во всем жанровом многообразии и уникальной выразительности музыкальных образов. В начале третьего тысячелетия они действительно предстали почти в полном объеме, в ореоле мирового признания композиторского творчества, в совершенстве исполнительских интерпретаций. Беспримерная заслуга в этом — признанного главы мирового сообщества прокофьевистов, маэстро Гергиева, художественного руководителя и директора Мариинского театра. «Мы с яростным упорством и завидным постоянством, а также с большой концентрацией сил, и воли, и энергии смогли безостановочно открывать Прокофьева буквально всему музыкальному миру, от Токио или Пекина до Нью-Йорка или Сан-Франциско, от Израиля до Финляндии. На подмостках в Мадриде, или в Ла Скала, или где-нибудь на Сицилии или в Валенсии» [13, с. 6], — этими гордыми и абсолютно точными словами, будем верить, предвосхищаются будущие многочисленные премьеры композитора-юбиляра на международных театральных сценах.

### Литература

1. Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий. М.: Просвещение, 1986. 224 с.
2. Данько Л. Г. «Евгений Онегин» в Камерном театре (о двух письмах А. Я. Таирова) // Живая коллекция. Сборник научных трудов. Вып. 5. М.: ГЦТМ, 2015. С. 102–114.
3. Данько Л. Г. Театр Прокофьева в Петербурге. СПб.: Академический проект, 2003. 208 с.
4. Данько Л. Г. Прокофьев в работе над «Дуэньей» (создание либретто) // Черты стиля С. С. Прокофьева: Сб. теорет. статей / Сост. и ред. Л. Бергер. М.: Советский композитор, 1962. С. 82–115.
5. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
6. Друскин М. С. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева // Советская музыка. 1940. № 3. С. 11–15.
7. Друскин М. С. Музыкальный театр Прокофьева // Друскин М. С. Избранное. Монографии. Статьи. М.: Советский композитор, 1981. С. 212–224.
8. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. М.: Навона, 2014. 560 с.
9. Золотницкий Д. И. Закат театрального Октября. СПб.: РИИИ, 2006. 470 с.
10. Коонен А. Страницы жизни. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. 446 с.
11. Мариинский — вчера, сегодня, всегда... / Сост. И. Г. Райскин. СПб.: Мариинский театр, 1993. 112 с.
12. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. М.: Искусство, 1968. С. 373–418.
13. Прокофьев в Мариинском. К 125-летию композитора / Ред.-сост. А. Петрова. СПб.: Мариинский театр, 2016. 123 с.
14. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред. и примеч. С. И. Шлифштейн. Изд. 2-е, дополн. М.: Гос. муз. изд., 1961. 708 с.
15. Прокофьев С. Дневник. В 3 ч. / Подг. к публ. С. С. Прокофьева-младшего. Ч. 2. Париж: sprkfv, DIAKOM, 2002. 891 с.

16. *Рождественский Г. Н.* Сергей Прокофьев (из статей разных лет) // Рождественский Г. Н. Мысли о музыке. М.: Советский композитор, 1975. С. 104–108.
17. *Ручьевская Е. А.* «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2010. 480 с.
18. *Сабинина М. Д.* Об оперном стиле Прокофьева // Сергей Прокофьев. 1953–1963. Статьи и материалы / Сост. И. Нестьев и Г. Эдельман. М.: Советский композитор, 1962. С. 53–91.
19. *Таиров А. Я.* Записки режиссера. М.: Изд. Камерного театра, 1921. 120 с.
20. *Утешев А. П.* История создания оперы С. Прокофьева «Война и мир» // Черты стиля С. Прокофьева: Сб. теорет. статей. М.: Советский композитор, 1962. С. 58–81.
21. *Февральский А. С.* Прокофьев и Мейерхольд // Сергей Прокофьев. 1953–1963. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1962. С. 92–105.

## Irina POPOVA Victor Pleshak's new compositions

The article provides a review of works composed by Victor Pleshak, a well-known composer from Saint Petersburg, in a year of the 70<sup>th</sup> anniversary of his birthday. During that year Pleshak composed oratorio for children's choir, piano sextet *The creation of the world* and vocal symphony for soloists, mixed choir and orchestra. In the article Victor Pleshak's brand new compositions are examined within the context of his previous creative work, and backstories and ideas behind them are analyzed.

**Keywords:** V. V. Pleshak, composer, anniversary, oratorio *The creation of the world*, symphony, creative process.

## Ирина ПОПОВА Новые сочинения Виктора Плешака

В статье представлена обзорная характеристика сочинений известного петербургского композитора Виктора Васильевича Плешака, созданных в год его семидесятилетия: оратории для детского хора и фортепианного секстета «Сотворение мира» и Большой песенной симфонии для солистов, смешанного хора и оркестра. Автор рассматривает эти сочинения в контексте творчества композитора, затрагивает вопросы предыстории создания произведений и их концепции.

**Ключевые слова:** В. В. Плешак, композитор, юбилей, оратория «Сотворение мира», симфония, творческий процесс.

Конец 2016 года был отмечен несколькими значимыми событиями, посвященными празднованию 70-летия петербургского композитора, Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, председателя секции популярной музыки Союза композиторов Санкт-Петербурга Виктора Васильевича Плешака.

Вот уже на протяжении более чем 30 лет Виктор Плешак — «свободный художник». Блестяще окончив Ленинградское хоровое училище (1964) и Ленинградскую государственную консерваторию сначала как дирижер академического хора (1970), а потом и как композитор (1981), он полностью посвятил себя сочинению музыки. Достижения маэстро в этой сфере отмечены многочисленными наградами, среди которых Диплом Национальной театральной премии «Золотая маска» (за мюзикл «Инкогнито из Петербурга», 2000), Премия Всероссийского фестиваля детских, юношеских и мо-

лодежных спектаклей «Синяя птица» («Кентервильское привидение», 2000; «Наследство», 2002), диплом на Первом российском театральном фестивале «Новые берега» («Ангелы во времени», «Инкогнито из Петербурга», 2004) — всего более 30 конкурсов, в которых композитор успешно участвовал.

Имя Плешака в России известно в первую очередь благодаря его песням и романсам. Мелодичные и легко запоминающиеся, многие из них могут считаться почти уже народными. Работая в различных жанрах академической и эстрадной музыки, Виктор Плешак особенно продуктивен в области музыкального театра. Его мюзиклы были поставлены на сценах Москвы и Петербурга, исполнялись на Украине, в Казахстане и Беларуси, вошли в репертуар Челябинского театра оперы и балета, Куйбышевского театра оперы и балета, Красноярского театра музыкальной комедии, Свердловского детского