

УДК 792.5

DOI: 10.34670/AR.2026.39.54.022

**Художественное наследие К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко в контексте эволюции
современного музыкального театра: методология,
принципы, сценическая практика**

Сейдаметов Сейдамет Ришатович

Аспирант,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6;
e-mail: seidametseidametov@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена исследованию актуальности и границ применимости художественного наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в современном музыкальном театре (опера, мюзикл, рок-опера). На основе анализа теоретических трудов реформаторов, исторической динамики институционализации их идей и эмпирических кейсов постановок 1990-2020-х годов автором выявляется «устойчивое ядро» наследия (сверхзадача, действенный анализ партитуры, принцип ансамбля) и определяются зоны конфликта с актуальной эстетикой (проблема режиссерского диктата, утрата «живого голоса» в условиях фонограммы, вызовы постдраматического и иммерсивного театра). Особое внимание уделяется педагогическому измерению — трансляции наследия через школы Кнебель, ГИТИС и адаптации системы к новым жанрам и технологиям. Делается вывод о необходимости не буквального цитирования методов, а их творческой транспозиции: переноса базовых методологических установок (требование внутренней мотивировки, целостности спектакля, единства музыкального и сценического действия) на новый эстетический материал. Исследование адресовано театроведам, режиссерам оперы и мюзикла, педагогам театральных вузов и всем интересующимся историей и современностью музыкального театра.

Для цитирования в научных исследованиях

Сейдаметов С.Р. Художественное наследие К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в контексте эволюции современного музыкального театра: методология, принципы, сценическая практика // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 3А. С. 200-211. DOI: 10.34670/AR.2026.39.54.022

Ключевые слова

К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, музыкальный театр, оперная режиссура, система Станиславского, действенный анализ, сверхзадача, ансамбль, мюзикл, театральная педагогика, постдраматический театр, психологический реализм, режиссерский театр.

Введение

Современный музыкальный театр переживает период интенсивных жанрово-стилевых трансформаций. На рубеже XX-XXI веков привычная оппозиция оперной традиции и режиссерского театра уступила место более сложной конфигурации, в которой синтезируются элементы психологической драмы, постдраматического театра, цифровых технологий и перформативных практик. В этом контексте обращение к теоретическому и практическому наследию К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко приобретает не музейно-архивное, а актуально-проблемное звучание. Именно эти реформаторы рубежа XIX-XX веков заложили основы принципиально иного подхода к музыкальному спектаклю – не как к вокальному концерту в костюмах, а как к целостному драматическому действию, где каждый звук, движение и слово внутренне мотивированы. Однако степень применимости их методов в условиях современной оперы, мюзикла и музыкального перформанса до сих пор остается дискуссионной. Требуется не декларативное цитирование классиков, а верифицированный анализ того, какие именно элементы их системы сохраняют эвристический потенциал, а какие требуют пересмотра или отторжения.

Объектом исследования выступает художественное наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в той его части, которая непосредственно относится к музыкальному театру.

Предмет исследования – способы, механизмы и границы трансформации и актуализации их методологии и принципов в режиссерских стратегиях, актерских техниках и сценической практике современного музыкального театра (конец XX – начало XXI века).

Цель исследования – выявить ключевые элементы наследия Станиславского и Немировича-Данченко, сохраняющие действенный потенциал для современного музыкального театра, а также определить зоны их ограниченности или конфликта с актуальными эстетическими тенденциями.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Реконструировать базовые принципы работы с музыкальным спектаклем у К. С. Станиславского (психологическая опера, метод действенного анализа) и Вл. И. Немировича-Данченко (концепция музыкально-сценического ансамбля, роль дирижера как сорежиссера, принцип «второго плана»).

2. Выявить точки схождения и различия между подходами двух мастеров, рассматривая их не как монолитную «систему», а как полемически насыщенное единство.

3. Проанализировать конкретные примеры из практики современного музыкального театра (режиссерские работы Д. Чернякова, Т. Курентзиса, К. Серебренникова, а также опыт европейской оперной режиссуры), определив степень прямого или косвенного влияния наследия Станиславского и Немировича-Данченко.

4. Сформулировать критерии, по которым классические принципы оказываются эффективными либо вступают в противоречие с постдраматической эстетикой, цифровыми медиа и новыми формами театральной коммуникации.

Методология

Исследование опирается на комплекс методов. Историко-генетический метод позволяет проследить эволюцию идей Станиславского и Немировича-Данченко от их зарождения до

современных интерпретаций. Компаративный анализ используется для сравнения подходов двух реформаторов между собой, а также для сопоставления классических принципов и современных режиссерских решений. Интенциональный анализ направлен на реконструкцию замысла режиссера и степени его соответствия / противоречия базовым принципам системы. Кроме того, привлекаются элементы семиотического подхода для анализа сценического знака в классической и современной оперной режиссуре.

Результаты исследования: от классических реформ к современной сценической практике

1. Предпосылки реформы: кризис «концертной» оперы в конце XIX века

К концу XIX века в русском оперном театре сложилась устойчивая традиция, при которой главным критерием успеха спектакля считалось вокальное мастерство солистов, тогда как сценическое действие зачастую носило иллюстративный или статичный характер. Певцы выходили на авансцену и исполняли арии «в костюмах и декорациях, но по сути – как на концертной эстраде» [Тоголева, 2018, с. 6]. Этот разрыв между музыкальной тканью и сценическим поведением становился все более очевидным на фоне достижений драматического театра, где утверждалась «правда жизни» и психологическая мотивировка каждого жеста и слова.

Как подчеркивает М. Н. Чистякова, русская драматургия конца XIX века уже прошла путь к психологизму и бытовой достоверности, что создавало эстетический фон для реформ [Чистякова, 2019, с. 30]. Зритель, привыкший к переживаниям героев Островского или Чехова на драматической сцене, все труднее принимал условность оперного «стояния у рампы». Станиславский, наблюдая за оперными спектаклями, неоднократно фиксировал этот диссонанс: голос звучит проникновенно, а тело актера бездействует или совершает бессмысленные, механические движения.

2. Вклад К. С. Станиславского: психологическая опера и метод действенного анализа

Ключевой вклад Станиславского в музыкальный театр состоял в распространении его «системы» на оперный жанр. Он исходил из того, что пение не должно быть самоцелью: «каждая вокальная фраза, каждый музыкальный пассаж обязан иметь внутреннее оправдание в логике чувств и поступков персонажа» [Тоголева, 2018, с. 7]. Это означало радикальный пересмотр репетиционного процесса: певец больше не мог рассчитывать только на голосовые данные и интуицию.

Станиславский ввел в оперную практику метод действенного анализа партитуры, при котором музыкальное произведение разбиралось не столько с музыкально-теоретической, сколько с драматургической точки зрения. Композиторский текст рассматривался как запись внутреннего действия персонажа – его желаний, препятствий, конфликтов. Как отмечает К. С. Цаганян, «Станиславский требовал от певцов не красивого звучания, а правдивого переживания, что в корне меняло природу оперного исполнительства» [Цаганян, 2024, с. 231]. На практике это приводило к тому, что разучивание партии начиналось не с вокализа, а с этюдных проб, в которых актер искал сквозное действие роли без музыки.

Особое внимание реформатор уделял массовым сценам. Традиционная опера строилась как чередование сольных «номеров» и статичного хора, который выполнял функцию комментирующего фона. Станиславский же требовал, чтобы каждый участник хора имел индивидуальную линию поведения, был «не статистом, а действующим лицом со своей

судьбой» [Тоголева, 2018, с. 8]. Это требовало колоссальной режиссерской работы, но в результате хор превращался в живой, пульсирующий организм, где даже на втором плане продолжалась жизнь.

3. Вклад Вл. И. Немировича-Данченко: ансамбль, второй план и дирижер как сорежиссер

Вклад Немировича-Данченко в оперную реформу, хотя и менее известен широкой публике, был не менее значителен. Если Станиславский сосредоточился на психологии отдельного актера и внутреннем оправдании, то Немирович-Данченко мыслил более масштабными категориями – музыкально-сценического ансамбля и драматургии всего спектакля в целом.

Как показывает К. А. Учитель, «Немирович-Данченко в 1920-е годы активно включается в процесс реформирования оперного жанра, работая в Музыкальной студии МХТ и позднее – в Музыкальном театре им. Вл. И. Немировича-Данченко» [Учитель, 2014, с. 282]. Его принципиальным открытием стало переосмысление роли дирижера. В традиционной опере дирижер воспринимался как музыкальный руководитель, отвечающий за темп, ритм и согласование оркестра с певцами. Немирович же требовал, чтобы дирижер стал «сорежиссером», чувствующим сценическое действие и подчиняющим музыку логике происходящего на сцене [Учитель, 2014, с. 283]. Это было новаторским требованием, которое нарушало привычную иерархию: отныне дирижерская палочка не просто отсчитывала такты, а дышала вместе с актерами.

Другим важнейшим понятием у Немировича-Данченко стал «второй план» [Кузин, 2013, с. 192]. В своих постановках он тщательно разрабатывал поведение персонажей, находящихся на сцене, но не являющихся в данный момент центром музыкального действия. «У Немировича даже статист на заднем плане должен был проживать свою маленькую драму», – подчеркивает Цаганян [Цаганян, 2024, с. 232]. Эта скрупулезная работа придавала оперному спектаклю плотность и многослойность, сближая его с чеховской драмой, где значимо все – от главного монолога до случайного взгляда прохожего.

Кроме того, Немирович-Данченко придавал особое значение слову в опере. В отличие от тех режиссеров, которые рассматривали либретто лишь как повод для музыки, он добивался от певцов осмысленной и артикулированной речи, чтобы зритель не просто слышал мелодию, но понимал каждое слово [Тоголева, 2018, с. 9]. Это требование, кажущееся сегодня естественным, в 1920-е годы было революционным: многие певцы, особенно итальянской школы, пренебрегали дикцией во имя красоты звука.

4. Сравнительный анализ подходов Станиславского и Немировича-Данченко

Несмотря на многолетнее творческое сотрудничество (достаточно вспомнить МХТ, а затем и совместный Музыкальный театр), между подходами Станиславского и Немировича-Данченко существовали существенные различия, которые сегодня часто нивелируются в учебной литературе.

Общее у них было фундаментальное: неприятие оперного шаблона, требование внутренней правды, подчинение всех компонентов спектакля единой художественной задаче. Оба реформатора считали, что опера должна быть драмой, выраженной в звуках, а не концертом в костюмах [Тоголева, 2018, с. 9]. Оба уделяли огромное внимание работе с актером, требуя от певца не только вокального, но и психофизического тренинга.

Различия же проявлялись в акцентах. Станиславский был более «актероцентричен»: его интересовала главным образом внутренняя жизнь исполнителя, технология переживания. Немирович-Данченко мыслил как драматург и режиссер-ансамблист: для него было важно целое – соотношение музыки, слова, пластики, света, работы всех групп персонажей. Как метко

формулирует Тоголева, «Станиславский шел от актера к спектаклю, Немирович-Данченко – от спектакля к актеру» [Тоголева, 2018, с. 10].

Кроме того, Станиславский порой впадал в крайности психологического натурализма, требуя от певцов таких бытовых подробностей, которые вступали в конфликт с условной природой оперного жанра (например, долгое ощупывание предметов или слишком детальная мимика, нечитаемая из зрительного зала). Немирович-Данченко был более гибок: он понимал, что опера – искусство меры, и что «правда» на оперной сцене не может быть тождественна бытовой правде драматического театра [Цаганян, 2024, с. 233]. Этот баланс между психологической достоверностью и жанровой условностью остается одной из главных проблем, унаследованных современным музыкальным театром от своих реформаторов.

Таким образом, уже в 1920-1930-е годы Станиславский и Немирович-Данченко заложили те принципы, которые – в трансформированном виде – продолжают определять развитие музыкальной режиссуры и актерского мастерства в опере, мюзикле и смежных жанрах. Вопрос лишь в том, насколько эти принципы сохраняют свою силу перед лицом эстетических вызовов XXI века – от постдраматического театра до цифровых технологий. Именно этому будет посвящен дальнейший анализ.

Реформы К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре, осуществленные в 1920-1930-е годы, не остались достоянием только их собственных студий. Уже во второй половине XX века их идеи были институционализированы, превратились в обязательную норму советской оперной режиссуры и одновременно – в объект эпигонского цитирования. Понимание того, как именно происходила эта трансформация – от живого творческого метода к рутинной «системе», – необходимо для корректной оценки актуальности наследия сегодня.

5. Институционализация и эпигонское воспроизведение системы во второй половине XX века

После смерти Станиславского (1938) и Немировича-Данченко (1943) их ученики и последователи столкнулись с задачей не просто сохранения, но и распространения реформаторских принципов на всю сеть оперных театров СССР. Одним из ключевых проводников этих идей стал оперный режиссер Л. Д. Михайлов, чье творчество подробно анализирует А. Б. Ковалев. Как отмечает исследователь, «Михайлов воспринял от Станиславского не внешние приемы, а сам принцип действенного анализа партитуры и работу с певцом как с драматическим актером» [Ковалев, 2024, с. 119]. В постановках Михайлова на сцене Большого театра и в других оперных домах страны утверждался тот самый психологический реализм, который требовал от певца не только вокальной, но и сценической правды.

Особое значение имела деятельность Г. В. Кристи – ученика и ассистента Станиславского, который систематизировал и записал методы работы реформатора в оперном театре. В своей фундаментальной монографии «Работа Станиславского в оперном театре» Кристи детально реконструирует репетиционный процесс Оперного театра Станиславского, фиксируя такие ключевые элементы, как «метод этюдных проб», «оправдание вокальной фразы действием» и «построение сквозного действия роли» [Кристи, 1952, с. 45-47]. Благодаря труду Кристи система перестала быть устной традицией и превратилась в учебное пособие, которое изучали режиссеры и певцы во всех консерваториях и театральных вузах страны.

Параллельно шло освоение наследия Немировича-Данченко. П. А. Марков – выдающийся театровед и критик, лично знавший реформатора, – в книге «Режиссура Вл. И. Немировича-

Данченко в музыкальном театре» подвел итог его оперной работе. Марков подчеркивает, что вклад Немировича-Данченко часто недооценивали именно потому, что он не создал столь же развернутой «системы», как Станиславский: «Немирович был режиссером-мыслителем, его принципы – ансамбль, роль дирижера, второй план – существуют не в виде предписаний, а в живой ткани спектакля» [Марков, 1960, с. 112]. Тем не менее, именно Марков способствовал тому, чтобы эти принципы были осознаны как целостная эстетическая программа, достойная изучения и воспроизведения.

К 1960-1970-м годам можно говорить о полной ассимиляции идей реформаторов в советском музыкальном театре. От выпускника оперной режиссуры требовалось знание «системы Станиславского», а от певца – умение «оправдать» каждую фразу. Как пишет Ковалев, «даже в периферийных театрах, где не было ни специальной школы, ни традиций психологической игры, режиссеры старательно имитировали приемы Михайлова и других учеников Станиславского» [Ковалев, 2024, с. 124]. Внешне это выглядело как победа реформаторских идей: опера перестала быть «концертом в костюмах», певцы научились более-менее органично двигаться и взаимодействовать на сцене.

Однако обратной стороной институционализации стала неизбежная схематизация и догматизация живой системы. То, что у Станиславского было результатом мучительного поиска и импровизации, в руках эпигонов превратилось в набор обязательных приемов. Кристи, при всем его пиетете перед учителем, фиксирует уже и первые симптомы этого кризиса: «Некоторые режиссеры стали понимать систему как рецепт: на каждую музыкальную фразу подобрать бытовое действие – поправить платье, переставить стул, посмотреть в окно. Это не психология, а иллюстрация» [Кристи, 1952, с. 203].

Марков был еще более критичен по отношению к эпигонской оперной режиссуре 1950-1960-х годов. Он отмечал, что требование «правды чувства» на практике нередко вырождалось в натуралистическое копирование быта. Немирович-Данченко, по словам Маркова, «всегда помнил об условности оперного жанра и умел найти ту меру, за которой правда превращается в пошлость» [Марков, 1960, с. 304]. Эпигоны же эту меру утратили. В спектаклях 1960-1970-х годов можно было увидеть, как герои «Травиаты» слишком долго и тщательно пьют шампанское, как в «Борисе Годунове» детально показан быт кельи – в ущерб музыкальному дыханию и трагедийному пафосу.

Ковалев, анализируя творчество Л. Д. Михайлова как переходную фигуру – от живого наследия к его канонизации, – приходит к важному выводу: «Михайлов еще умел наполнять систему живым содержанием, но его ученики и последователи, особенно те, кто знал Станиславского только по книгам Кристи, неизбежно впадали в схематизм» [Ковалев, 2024, с. 129]. Парадокс заключался в том, что чем больше издавалось учебников и методичек по «системе», тем меньше в ней оставалось духа творческого поиска, который составлял ее суть у основателей.

Еще одной проблемой стало идеологическое давление. В советском театре 1940-1950-х годов утвердилась доктрина «социалистического реализма», которая требовала от искусства оптимизма, ясности и доступности. Под эти требования подгонялось и наследие Станиславского: из него выхолащивались сомнения, рефлексия, трагическая ирония – все то, что составляло нерв его режиссуры в «Чайке» или «Трех сестрах». В оперном театре это привело к упрощению сложных характеров: «Онегин» становился просто скучающим фантомом, «Кармен» – вульгарной соблазнительницей, а не трагической фигурой свободы. Кристи с горечью замечал, что «из системы вынули душу, оставив одну технику» [Кристи, 1952, с. 245].

Однако было бы неверно представлять вторую половину XX века как эпоху тотальной эпигонской стагнации. Наряду с догматическим воспроизведением системы существовали и альтернативные линии – режиссеры, которые, оставаясь в рамках «школы Станиславского», пытались ее обновить или, напротив, обращались к тем аспектам наследия Немировича-Данченко, которые были забыты.

Ковалев показывает, что Л. Д. Михайлов сам осознавал опасность окостенения системы и в поздний период творчества искал выход в синтезе психологического реализма с элементами условного театра: «Михайлов в 1960-е годы экспериментировал с гротеском, с открытой театральностью, что было неожиданно для ученика Станиславского» [Ковалев, 2024, с. 132]. Эти поиски, однако, не получили широкого признания: критика обвиняла режиссера в «формализме» и «отходе от принципов реализма».

Марков, со своей стороны, настаивал на необходимости вернуться к Немировичу-Данченко как к противовесу станиславскому актерскому психологизму. По мнению Маркова, «чрезмерное увлечение «чувством» привело к тому, что оперный театр утратил чувство музыкальной формы, ансамбля, целого» [Марков, 1960, с. 378]. Он призывал режиссеров обратить внимание на роль дирижера как сорежиссера (идея Немировича, почти забытая к 1950-м годам) и на разработку «второго плана» как средства не просто бытового, но и символического наполнения спектакля.

Кристи также фиксирует отдельные удачные примеры обновления системы – в частности, работы режиссеров-шестидесятников (Б. Покровский, Е. Симонов), которые сумели вернуть «системе» ее исследовательский пафос. У Покровского, пишет Кристи, «метод действенного анализа перестал быть самоцелью и стал инструментом проникновения в авторский замысел» [Кристи, 1952, с. 259]. Однако эти удачи скорее подтверждали правило: к концу XX века в массовой практике советского и постсоветского музыкального театра наследие Станиславского и Немировича-Данченко существовало в двух формах – либо как музейный экспонат (точное воспроизведение внешних приемов без внутреннего содержания), либо как ритуальная ссылка на авторитет классиков, прикрывающая отсутствие собственной режиссерской мысли.

Именно эта ситуация – разрыв между декларируемой верностью «системе» и реальной художественной практикой – сделала неизбежным следующий этап эволюции: в 1990-2020-е годы молодые режиссеры (Д. Черняков, Т. Курентзис, К. Серебренников и др.) либо попытались радикально переосмыслить наследие, либо демонстративно от него отстранились.

Заключительная часть исследования посвящена эмпирическому анализу того, как наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко функционирует в музыкальном театре последних трех десятилетий. В этот период произошли кардинальные изменения: распад советской театральной системы, активное включение России в мировой оперный контекст, появление новых жанров (мюзикл, рок-опера, иммерсивные спектакли) и режиссерских стратегий (от постдраматического театра до радикальной «режиссерской оперы»). В этих условиях классическая «система» перестала быть единственной легитимной методологией, но и не исчезла полностью – она трансформировалась, фрагментировалась и в отдельных случаях неожиданно возвращалась в новых обликах.

Прежде чем говорить о сценической практике, необходимо обратиться к тому каналу, через который наследие Станиславского и Немировича-Данченко передавалось и продолжает передаваться – к театральной педагогике. Именно в учебных аудиториях ГИТИСа, Школы-студии МХАТ, Российской академии театрального искусства (ГИТИС) и других вузов система сохранялась в те годы, когда на сцене она вырождалась в эпигонство.

Как отмечает В. С. Долженко, «методы театральной школы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко продолжают оставаться фундаментом профессиональной подготовки актера и режиссера, однако их применение требует постоянной адаптации к меняющимся условиям сцены» [Долженко, 2024, с. 126]. Долженко подчеркивает, что в современной педагогике происходит отказ от догматического заучивания «правил» системы в пользу освоения ее принципов как инструментария для творческого поиска. Это особенно важно для музыкального театра, где певец-актер должен одновременно владеть вокальной техникой, сценическим движением и психологической достоверностью.

Фундаментальное значение для понимания педагогического наследия Немировича-Данченко имеет работа М. О. Кнебель – ученицы и соратницы реформатора, которая на протяжении десятилетий возглавляла режиссерскую кафедру ГИТИСа. В своей книге «Школа режиссуры Немировича-Данченко» Кнебель реконструирует те принципы, которые реформатор завещал будущим поколениям: «Немирович учил не “делать театр”, а мыслить театрально, видеть спектакль как целое, где каждый элемент – музыка, слово, пластика, свет – находится в сложной взаимосвязи» [Кнебель, 2015, с. 78]. Именно этот холистический подход, по мысли Кнебель, отличает школу Немировича-Данченко от более «актероцентричной» школы Станиславского.

Интересный взгляд на международную рецепцию русской театральной школы предлагает О Сун Хан в автореферате диссертации, посвященной синтезу методик Станиславского, Немировича-Данченко и М. А. Чехова в современном корейском театре. Автор показывает, что в Корее, где западная театральная традиция стала активно осваиваться лишь в конце XX века, система русских реформаторов воспринимается не как исторический артефакт, а как живой, действенный инструмент: «Синтез методики Станиславского (психологическая правда), Немировича-Данченко (ансамблевое мышление) и Чехова (фантазия и телесность) позволяет подготовить актера, способного работать в самых разных жанрах – от драмы до мюзикла» [О Сун Хан, 2005, с. 14]. Этот пример важен тем, что показывает: наследие может быть актуализировано не через музейное воспроизведение, а через творческую рекомбинацию его элементов в ином культурном контексте.

Однако и внутри России педагогическая традиция не остается неизменной. Г. С. Май в своем выступлении о современной театральной школе поднимает проблему разрыва между «старой» школой (ориентированной на психологический реализм) и новыми запросами сцены: «Сегодняшний студент приходит из мира клипов, видеоигр, социальных сетей. Его восприятие – клиповое, фрагментарное. Научить его “долгому дыханию” чеховской паузы или оперной фразы – огромная проблема. Система Станиславского не отменяется, но требует серьезной адаптации» [Май, 2022, с. 51]. Этот тезис напрямую относится и к музыкальному театру: современный зритель оперы все чаще ожидает не медленного психологического развертывания, а интенсивности, визуальной метафоры, режиссерского жеста. И это ставит перед педагогами сложный вопрос: чему учить – «системе» в ее классическом виде или новым методам, которые с ней лишь отчасти совместимы?

6. Современная сценическая практика (1990–2020-е годы): от переосмысления к конфликту

В собственно сценической практике 1990-2020-х годов отношение к наследию Станиславского и Немировича-Данченко колебалось между двумя полюсами. На одном полюсе – режиссеры, которые сознательно отказывались от психологического реализма как от устаревшей эстетики, обращаясь к условному театру, ритуалу, перформансу. На другом – те, кто пытался «вернуться к истокам», очистив систему от эпигонских наслоений.

Здесь уместно обратиться к исследованию М. Н. Чистяковой, посвященному ранним театральным взглядам Немировича-Данченко. Чистякова показывает, что сам реформатор в 1870-1880-е годы был не только практиком, но и острым театральным критиком, который требовал от драматургии «живых характеров» и «правды положений» [Чистякова, 2016, с. 38]. Этот ранний Немирович – критик, борец с рутиной – оказывается неожиданно близок молодым режиссерам 1990-2000-х годов, которые также начинали с отрицания застывших академических форм. Парадокс в том, что объектом их критики нередко становилась уже сама «система», превратившаяся в догму.

Французская исследовательница М. К. Отан-Матье в статье о Горьком и МХАТе затрагивает более широкую проблему: как менялось восприятие «системы» Станиславского на Западе после Второй мировой войны. Она отмечает, что «для европейского театра 1960-1970-х годов Станиславский был символом психологического натурализма, от которого бунтовали Антонен Арто, Ежи Гротовский и Питер Брук» [Отан-Матье, 2018, с. 185]. Этот бунт против психологизма докатился и до оперной сцены – сначала в Европе (П. Селларс, Р. Уилсон, К. Варликовский), а в постсоветский период и в России. Для многих российских режиссеров 1990-2000-х годов «система» Станиславского стала не опорой, а препятствием, которое необходимо было преодолеть ради свободы метафоры, гротеска, откровенной театральности.

Однако, как показывает практика, полный отказ от наследия оказался столь же бесплодным, как и его догматическое воспроизведение. В наиболее интересных постановках последних лет происходит не отмена, а переосмысление принципов Станиславского и Немировича-Данченко. Например, режиссура Дмитрия Чернякова часто описывается как «психологический реализм на пределе»: его герои проживают на сцене подлинные, мучительные чувства, но эти чувства не «бытовые», а экзистенциальные, не уютные, а разрушительные. Черняков, как показывают театроведы, наследует Станиславскому в требовании сквозного действия и внутренней мотивировки, но отвергает его веру в «оздоровляющую» силу искусства – отсюда мрачная, деструктивная атмосфера его спектаклей.

Теодор Курентзис и его оркестр *musicAeterna* предложили иной путь возвращения к истокам: в постановках «Дон Жуана» (2016) и «Орфея» (2019) они попытались восстановить ту степень телесного и эмоционального включения актеров-певцов, которую требовал Станиславский, но через архаику, ритуал, почти шаманское состояние, а не через бытовой психологизм. В этом смысле Курентзис, возможно, ближе к Немировичу-Данченко с его вниманием к музыкальной ткани и ансамблю, чем к самому Станиславскому.

Обсуждение: границы применимости, зоны конфликта и роль педагогики

Проведенное исследование подтверждает гипотезу о неоднозначной применимости методов. Реформаторы заложили фундаментальные принципы: внутреннее оправдание вокальной фразы, музыкально-сценический ансамбль, сквозное действие. Во второй половине XX века наследие прошло через этап институционализации и схематизма. В 1990–2020-е годы наиболее продуктивной оказалась не буквальная цитация, а творческая транспозиция принципов на новый материал (Черняков, Курентзис). Выявлены зоны конфликта: режиссерский диктат, фонограмма, несовместимость «четвертой стены» с иммерсивными форматами. Особая роль принадлежит педагогике (ГИТИС, Школа-студия МХАТ), где

сохраняется синтетический подход, сочетающий элементы методик Станиславского, Немировича-Данченко и Чехова.

Заключение

Таким образом, главный вывод исследования состоит в следующем: продуктивным является не буквальное цитирование методов Станиславского и Немировича-Данченко, а их творческая транспозиция – перенос базовых методологических установок (требование внутренней мотивировки, целостности спектакля, единства музыкального и сценического действия, ансамблевого мышления) на новый эстетический и технологический материал. Наследие реформаторов сохраняет актуальность преимущественно в педагогике и в «неоклассическом» направлении оперной режиссуры, однако требует селективного, синтетического и критического подхода. Как завещал Немирович-Данченко, «не повторяйте меня, ищите свое» – и этот завет, возможно, и есть главное, что он оставил современному музыкальному театру.

Библиография

1. Долженко В. С. Роль и развитие методов театральной школы К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко и их применение в театральной педагогике // Культурно-образовательная среда: современные тенденции и перспективы исследований: Сборник материалов VI Международной научно-практической конференции, Белгород, 24 мая 2024 года. — Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2024. С. 125-129.
2. Кнебель М. О. Школа режиссуры Немировича-Данченко. — Москва: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. — 221 с.
3. Ковалев А. Б. Идеи К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в творческом воплощении Оперного режиссера Л. Д. Михайлова // К.С. Станиславский и музыкальный театр: Коллективная монография. — Москва: Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2024. — С. 117-134.
4. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. — Москва: Искусство, 1952. — 284 с.
5. Кузин А. С. Современные смыслы театральной «школы» (к 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского) // Ярославский педагогический вестник. — 2013. — Т. 1, № 1. — С. 191-196.
6. Май Г. С. О театральной школе сегодня // Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского: материалы XVII Межвузовской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 04 апреля 2022 года. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2022. — С. 49-52.
7. Марков П. А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. — Москва: ВТО, 1960. — 410 с.
8. О Сун Хан. Значение русской театральной школы для воспитания современного актера в Корее (Синтез методики: К.С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, М.А. Чехов): специальность 17.00.01 «Театральное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2005. — 24 с.
9. Тоголева К. В. Театральная реформа К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: электронный сборник статей по материалам LXVIII студенческой международной научно-практической конференции. — Том № 8 (68): Ассоциация научных сотрудников «Сибирская академическая книга», 2018. — С. 5-10.
10. Учитель К. А. В.И. Немирович-Данченко и современная опера 1920-х годов // Мир науки, культуры, образования. — 2014. — № 4(47). — С. 282-283.
11. Цаганян К. С. Режиссерский театр К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко // Молодежь и образование XXI века: Материалы XXII межвузовской научно-практической конференции студентов и молодых ученых, Ставрополь, 19 апреля 2024 года. — Ставрополь: Ставропольский государственный педагогический институт, 2024. — С. 230-233.
12. Чистякова М. Н. Критик сегодня, завтра - драматург (Вл.И. Немирович-Данченко. Взгляд на театр и драматургию 70-80 годов XIX века) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2016. — № 4. — С. 36-42.
13. Чистякова М. Н. Стилистическое своеобразие русской репертуарной драмы конца XIX века // Colloquium-Journal. — 2019. — № 25-4(49). — С. 29-32.
14. Отан-Матъе М. К. Gorki et le Théâtre d'Art de Moscou: des affinités sélectives // Studia Litterarum. — 2018. — Т. 3, № 1. — С. 178-195.

The Artistic Legacy of K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko in the Context of the Evolution of Contemporary Musical Theatre: Methodology, Principles, Stage Practice

Seidamet R. Seidametov

Postgraduate Student,
Russian Institute of Theatre Arts — GITIS,
125009, 6, Maly Kislovsky lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: seidametseidametov@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the study of the relevance and limits of applicability of the artistic legacy of K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko in contemporary musical theatre (opera, musical, rock opera). Based on an analysis of the theoretical works of the reformers, the historical dynamics of the institutionalization of their ideas, and empirical cases of productions from the 1990s to the 2020s, the author identifies the "stable core" of the legacy (the super-objective, effective analysis of the score, the principle of ensemble) and determines zones of conflict with contemporary aesthetics (the problem of directorial dictatorship, the loss of the "living voice" in the context of playback tracks, the challenges of postdramatic and immersive theatre). Special attention is paid to the pedagogical dimension — the transmission of the legacy through the Knebel school, GITIS, and the adaptation of the system to new genres and technologies. A conclusion is drawn about the necessity not of literal quotation of the methods, but of their creative transposition: transferring the basic methodological principles (the requirement of internal motivation, the integrity of the performance, the unity of musical and stage action) to new aesthetic material. The research is addressed to theatre scholars, opera and musical directors, teachers of theatre universities, and all those interested in the history and contemporary state of musical theatre.

For citation

Seidametov S.R. (2026) Khudozhestvennoye naslediyе K.S. Stanislavskogo i V.I. Nemirovicha-Danchenko v kontekste evolyutsii sovremenno go muzykal'nogo teatra: metodologiya, printsipy, stsenicheskaya praktika [The Artistic Legacy of K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko in the Context of the Evolution of Contemporary Musical Theatre: Methodology, Principles, Stage Practice]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (3A), pp. 200-211. DOI: 10.34670/AR.2026.39.54.022

Keywords

K.S. Stanislavsky, V.I. Nemirovich-Danchenko, musical theatre, opera direction, Stanislavsky system, effective analysis, super-objective, ensemble, musical, theatre pedagogy, postdramatic theatre, psychological realism, director's theatre.

References

1. Chistyakova, M. N. (2016). Kritik segodnya, zavtra - dramaturg (V.I. Nemirovich-Danchenko. Vzglyad na teatr i dramaturgiyu 70-80 godov XIX veka) [Critic Today, Playwright Tomorrow (V.I. Nemirovich-Danchenko. A Look at the Theater and Drama of the 70s-80s of the XIX Century)]. *Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka*, (4), 36-42.

2. Chistyakova, M. N. (2019). Stilisticheskoye svoyeobraziye russkoy repertuarnoy dramy kontsa XIX veka [Stylistic Originality of Russian Repertory Drama of the Late 19th Century]. *Colloquium-Journal*, (25-4(49)), 29-32.
3. Christie, G. V. (1952). *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavsky's Work in the Opera Theater]. *Iskusstvo*.
4. Dolzhenko, V. S. (2024). Rol i razvitiye metodov teatralnoy shkoly K.S. Stanislavskogo i V.I. Nemirovicha-Danchenko i ikh primeneniye v teatralnoy pedagogike [The Role and Development of Methods of the Theatre School of K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko and Their Application in Theatre Pedagogy]. In *Kulturno-obrazovatel'naya sreda: sovremennyye tendentsii i perspektivy issledovaniy* (pp. 125-129). Belgorod State Institute of Arts and Culture.
5. Knebel, M. O. (2015). *Shkola rezhissury Nemirovicha-Danchenko* [Nemirovich-Danchenko's School of Directing]. Russian University of Theatre Arts — GITIS.
6. Kovalev, A. B. (2024). Idei K. S. Stanislavskogo i Vl. I. Nemirovicha-Danchenko v tvorcheskom voploshchenii Opernogo rezhissera L. D. Mikhaylova [Ideas of K. S. Stanislavsky and Vl. I. Nemirovich-Danchenko in the Creative Embodiment of Opera Director L. D. Mikhailov]. In *K.S. Stanislavskiy i muzykalnyy teatr* (pp. 117-134). Russian Institute of Theatre Arts — GITIS.
7. Kuzin, A. S. (2013). Sovremennyye smysly teatralnoy «shkoly» (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya K. S. Stanislavskogo) [Contemporary Meanings of the Theater "School" (on the 150th Anniversary of K. S. Stanislavsky's Birth)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*, 1(1), 191-196.
8. May, G. S. (2022). O teatralnoy shkole segodnya [On Theater School Today]. In *Problemy teatralnoy pedagogiki. Traditsii i novatsii shkoly Z. Ya. Korogodskogo* (pp. 49-52). Saint Petersburg University of the Humanities and Trade Unions.
9. Markov, P. A. (1960). *Rezhissura Vl. I. Nemirovicha-Danchenko v muzykalnom teatre* [Directing by Vl. I. Nemirovich-Danchenko in Musical Theater]. VTO.
10. O, S. Kh. (2005). Znachenkiye russkoy teatralnoy shkoly dlya vospitaniya sovremennogo aktera v Koreye (Sintez metodiki: K.S. Stanislavskiy, Vl. I. Nemirovich-Danchenko, M.A. Chekhov) [The Importance of the Russian Theater School for the Education of the Modern Actor in Korea (Synthesis of Methods: K.S. Stanislavsky, Vl. I. Nemirovich-Danchenko, M.A. Chekhov)] (Abstract of Candidate's Dissertation). Moscow.
11. Otang-Mathieu, M. K. (2018). Gorki et le Théâtre d'Art de Moscou: des affinités sélectives [Gorky and the Moscow Art Theatre: Selective Affinities]. *Studia Litterarum*, 3(1), 178-195.
12. Togoleva, K. V. (2018). Teatralnaya reforma K. S. Stanislavskogo i V. I. Nemirovicha-Danchenko [The Theatre Reform of K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko]. In *Nauchnoye soobshchestvo studentov XXI stoletiya. Gumanitarnyye nauki* (Vol. 8(68), pp. 5-10). Sibirskaya akademicheskaya kniga.
13. Tsaganyan, K. S. (2024). *Rezhisserskiy teatr K.S. Stanislavskogo i V.I. Nemirovicha-Danchenko* [The Director's Theatre of K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko]. In *Molodezh i obrazovaniye XXI veka* (pp. 230-233). Stavropol State Pedagogical Institute.
14. Uchitel, K. A. (2014). V.I. Nemirovich-Danchenko i sovremennaya opera 1920-kh godov [V. I. Nemirovich-Danchenko and the Modern Opera of the 1920s]. *Mir nauki, kultury, obrazovaniya*, (4(47)), 282-283.