

МАРИИНСКИЙ
– ВЧЕРА,
СЕГОДНЯ,
ВСЕГДА...



**ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,
(Для открытія спектаклей).**

Въ Воскресеіе, 2-го Октября,

ПРИВОРНЫМИ АРТИСТАМИ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ ТРУППЫ ПРЕДСТАВЛЕНО
БУДЕТЬ,

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ ПО ВОЗОБНОВЛЕНІИ:

ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ.

Большая опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ эпилогомъ, музыка М. И. Глинки, слова барона Розена.

Танцы аранжированы Г. Гольцемъ.

Новыя декорации: 1-го акта — Г. Шишкова, 2-го — Г. Исакова, 3-го — Г. Авермана, 4-го — 1-я и 2-я картины Г. Бредова. Эпилога — 1-й и 2-й картины Г. Исакова.

Танцовать будутъ во 2-мъ дѣйствіи:

Г-жи Жебелева, Федорова 2, Боченкова, Михайлова 2; Гг. Ильинъ, Чистяковъ, Свищевъ 1, Томасъ и проч. танцовщицы и танцоры — **КРАКОВЯКЪ.**

Г-жи Лядова 2, Кошева, Игнатъева, Савренская 2; Гг. Гольцъ, Нишо, Стуколкинъ 1 и Л. Ивановъ — **МАЗУРКУ.**

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Иванъ Сусанинъ, крестьянинъ села Домнища	Г-нъ Петровъ.
Антонида, дочь его	Г-жа Булахова.
Богданъ Сабининъ, женихъ ея	Г-нъ Булаховъ.
Ваня, сирота, воспитанникъ Сусанина.	Г-жа Леонова.
Начальникъ русскаго отряда	Г-нъ Лядовъ.
Начальникъ польскаго отряда	Г-нъ Живовъ.
Гонецъ польскій)	Г-нъ Смирновъ.
Крестьянинъ)	

Русскіе бояре, боярыни, рынды, знаменосцы, войско, музыканты, народъ, польскіе воины, дамы и пань.

Начало въ 7 часовъ.

Шульгина, Логанова 2, Гоштокъ, Горина 2, Морозова и Виногоградская 2 и прочія танцовщицы — **PAS DES WILLIS.**

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:



РОССИЙСКИЙ ЖУРНАЛ ИСКУССТВ
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ВЫПУСК (№ 1)

МАРИИНСКИЙ — ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ВСЕГДА...



АО «Арсис»

Санкт-Петербург
1993

СОДЕРЖАНИЕ

		ОПЕРА
Леонид Гаккель	4	Мариинский — в Петербурге, уже в Петербурге
	6	«Передать людям нашу любовь к музыке» Беседа с Валерием Гергиевым
Елена Третьякова	14	Равный среди равных? Драматическая режиссура на Мариинской сцене
Александр Чепуров	24	Дирижер-драматург или «музицирование действием»
Михаил Бялик	33	Театр Прокофьева
		БАЛЕТ
	46	Глазами балетмейстера Интервью с Олегом Виноградовым
Арсен Деген	50	«Классический балет есть замок красоты»
Марина Ильичева	56	Спасти и сохранить
Игорь Ступников	62	Эти бесконечные дороги...
Ольга Розанова	67	Испанский роман русской Терпсихоры
		СЦЕНОГРАФИЯ
Регина Хидекель	74	Специалист или творец?
		СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ
	84	История одного побега Публикация Инны Скляревской
Наталья Зозулина	87	Учитель, воспитай ученика...
Иосиф Райскин	94	Как театр Кирова не стал театром Шостаковича
Юрий Гамалей	102	Повесть театральных лет Из книги воспоминаний
	112	Summary

Главный редактор В. Ф. ШУБИН

Составитель И. Г. РАЙСКИН

РЕДАКЦИЯ

А. Г. Машевский, А. Г. Минина, В. Г. Перц, И. Г. Райскин

Художник В. А. Баканов. Технический редактор Т. П. Гладышева.

Фотографы: Ю. М. Матвеев, А. М. Хан. Корректоры А. В. Быстрова, Е. С. Рогозина

По заказу Мариинского театра.

В оформлении номера использованы иллюстративные материалы из музея Мариинского театра, Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербургского Государственного музея театрального и музыкального искусства.

© ЖУРНАЛ «АРС», 1993

Издается с июля 1989 года (до 1992 года выходил под названием «Искусство Ленинграда»). Зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ (свидетельство № 1185 от 10 октября 1991 года). Учредитель: трудовой коллектив редакции. Издатель: АО «Арсис».

ОПЕРА



МАРИИНСКИЙ — В ПЕТЕРБУРГЕ, УЖЕ В ПЕТЕРБУРГЕ

ЛЕОНИД ГАККЕЛЬ

Говоря и думая о Мариинском театре, не забываешь, что этот театр — в Петербурге. А город обрел не только прежнее название; в некоем спиральном движении своей судьбы он снова получил статус русского рубежа, снова стал «окном в Европу» для великой страны. И сама Россия помолодела, здесь многое начинается заново, и, даст Бог, заново откроется нам Петербург не только во внешнем своем значении, но и как «единственный русский город, способный стать духовной родиной» (Вс. М. Гаршин). Это, разумеется, требует перемены в людях, и они меняются. Меняется публика — скажу так, коль скоро речь идет о театре. Для Мариинского театра подобная перемена происходит во второй раз за всю его историю: первая была в 1917 году. Тогда явились «рабочие, солдаты, матросы»... кто появился сейчас? Нового зрителя не определишь по сословным признакам. Можно лишь сказать, что он — не коллективист. Как бы к нему ни относиться, автономного человека в нем больше, чем в традиционном советском зрителе. Для оперного театра это живительно, если опера помнит о своем происхождении: автономный человек создал ее в ренессансные времена — и воплотился в ней.

Читатель усмехнется, глядя на «кожаные куртки» сегодняшнего мариинского партера. Но это сегодняшние автономные люди, других у нас нет. Добавлю, что в публике еще и множество иностранцев и что это отнюдь не служилые немцы и голландцы петровского века. Налицо соответствия, образуемые спиральным ходом истории. В Петербурге символическое бытие всегда предшествовало материальному (мысль В. Н. Топорова), и оно является нам на новом витке спирали: есть уже образ русского человека и образ иностранца в непривычных, небывалых взаимосвязях. Рано или поздно все это составит ткань петербургской жизни.

Да уже и составляет, если вести речь о жизни Мариинского театра. Конечно, во все времена материей театра были символы, но тем интереснее видеть, как взаимодействуют петербургские символы и петербургский оперный театр в новую эпоху (чтобы уж не повторять: на новом витке спирали).

Сотрудничество с Европой стало сознательной целью театра. Многоязычность превратилась в принцип творческой работы: иностранные оперы поются на языке оригинала, и здесь главное место неизбежно занимает итальянский язык — в параллель итальянскому главенству в архитектурной картине Петербурга. Русско-английские оперные постановки («Борис Годунов», «Война и мир», «Огненный ангел») особым образом воспроизводят петербургскую идею двойничества: одна культура смотрит сквозь другую. А если не обходится мариинская сцена без мечтаний о XVIII веке — традиционном предмете нашей западнической ностальгии, то это не только «Пиковая дама»; здесь ставят «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева (по Гоцци) — новую петербургскую сказку об итальянской прародине...

Деяния неотделимы от деятелей. Надеюсь, что Мариинский театр, каким я его описываю, — не мираж; из этого следует, что руководитель театра Валерий Гергиев продолжил традицию петербургского жизнестроения. По сути, есть лишь одна такая традиция: петровская. Ею сотворено все главное в Петербурге, и о ее новом запечатлении можно говорить почти как о чуде.

Вначале — речь о петровых с своих сторонах человека-руководителя (в связи с Гергиевым я уже как-то раз называл их): способность выйти за свои пределы, жертвуя равновесием «нормального» существования, вовсе не бесплодного; способность не уклоняться от напрашивающихся и обязывающих деяний, не ждать, пока дело сделает

кто-либо другой; способность творить бескорыстно — по крайней мере, не предполагая немедленной благодарности за содеянное. Перечень свойств получился впечатляющим, воистину. Но я мог бы показать на примере любой театральной акции Гергиева — ну хоть прокофьевского фестиваля, — что дело движется именно этими свойствами, и притом все м этими свойствами. Вынуждало ли что-нибудь ставить четыре оперы Прокофьева? Делал ли это еще кто-нибудь к столетию композитора? Добавлю, что для Гергиева прокофьевский репертуар был новым и он едва ли рассчитывал на шумный успех.

Вот и вышло дело подлинно петербургского характера и масштаба. Да и все последнее пятилетие Мариинского театра было петербургским по стилю творческой жизни, направлению творческих усилий. А петербургское и в этом случае значит петровское. В театре и впрямь действовали в духе реформатора: приглашали новых людей (певцов, режиссеров, художников), работали с необычной интенсивностью, искали и находили международные связи. Главным выигрышем был тем п жизни. Продуктивность работы — отсюда, отсюда же и сравнительно быстрое самоутверждение в европейских пределах. И все это, полагаю, не означает только триумф чьей-то личной инициативы; не таков Мариинский театр, чтобы его мог «раскачать» кто-то один (это не удалось, например, ни Дягилеву, ни Мейерхольду). Дело здесь в том, что обновлению наступил срок.

Театр завершил, видимо, какой-то биологический этап своего существования (не сомневаюсь, что творческое дело живет по законам органической жизни); он потребовал для себя нового пространства — не в пример шире прежнего; и частота дыхания понадобилась бо́льшая, чтобы существовать. Разумеется, к сроку явилась личность Гергиева, человека творчески молодого, не обесцвеченного опытом неудач и, с другой стороны, не истрепанного перманентным успехом (а такой успех чаще всего мнимый). Вот она и создалась — ситуация н о в о г о в и т к а, при которой театр не только плодотворно работает, но и обладает заразительной уверенностью в правоте своих нынешних решений.

А каковы цели? Захочет ли Мариинский театр стать нашей Национальной оперой? Во всяком случае, он может ею стать. Обнадеживают достижения в национальном репертуаре. Их уже немало и, конечно, их будет больше, при том, что отпала тошнотворная идеология «современной темы» в театре. Разумеется, временной диапазон репертуара не должен ограничиваться, и если идут современные сочинения (а они идут), то впору осознать это не как конъюнктуру, но как виток марининской традиции. Шел же здесь Вагнер в 1860-е годы!

Могут сказать — да я и сам скажу, — что оперного XX века мало на марининской сцене. Упомянув Вагнера, тщетно буду искать его в нынешней афише театра. Романтические, равно как и антиромантические, парафразы XVIII века не могут заменить оригинал, но оперы Моцарта в Мариинском не идут. Останавливаюсь. Оперная музыка безбрежна, и дело не в том, чтобы марининская афиша по числу оперных названий перекликалась с мемуарами мировой оперной звезды. Пусть бы хоть не было з и я н и й.

Вместе с тем не стану сгущать краски. Спиральное движение многообещающе. Если в Мариинском театре была вагнеровская традиция, она может возродиться. Пойдут и Моцарт, и Пуччини. Вспомнили об одной сенсационной премьере 1920-х годов («Любовь к трем апельсинам»), могут вспомнить и о другой («Воцек» Берга). А чему-то и не суждено возродиться, чему-то не жить в современном петербургском театре. «Кольцо нибелунга», например, или «Кавалер розы» Р. Штрауса не могу себе представить на фоне нашего нынешнего жизнеощущения...

Ничего не преувеличиваю и ничего не критикую. Для меня оперный театр, Мариинский в особенности, — всегдашнее чудо, оперный спектакль всегда гипнотизирует меня согласным действием столь многого: музыки, живописи, драмы. Увы, можно годами не соприкоснуться со всем этим. В моей жизни Мариинский театр почти не существовал с начала 60-х до середины 70-х годов: афиша не манила и никто на спектакли не звал. Ю. Х. Темирканов заставил вернуться в театр: разумею темиркановские работы, а также и заинтересованность дирижера в личном контакте с людьми «нетеатрального» мира. С приходом Валерия Гергиева Мариинский театр стал частью моего жизненного сюжета. Конечно, многое — вне меня; люди моего склада не могут стоять слишком близко к международной или коммерческой жизни театра. Но хорошо знаю «свою» рубрику современных марининских хроник и радуюсь ей. На моих глазах развертывается спираль духовной истории, Мариинский театр возвращается в Петербург и помогает самому Петербургу вернуться из тьмы беспамьяства к сиянию, от рождения ему завещанному.

Январь 1993 г.



„Передать людям нашу любовь к музыке”

В декабре 1992-го читатели российского журнала «Музыкальная жизнь» единодушно назвали Валерия Гергиева музыкантом года. В июле того же 1992 года, предвзято гастроли Мариинской оперной труппы в Нью-Йорке, журнал «Vazzag» знакомил американских любителей оперы с маэстро, «который помог Мариинскому занять свое место среди таких мировых гигантов, как Метрополитен опера и Ла Скала». А Би-би-си транслировала на всю Европу гала-концерт оперы и балета Мариинского театра под многозначительным названием «С возвращением, Санкт-Петербург!», подчеркивая тем самым значение театра, вернувшего свое историческое имя вместе с невольской столицей.

Какой же за этим возрождением Мариинки стоит гигантский труд, какое *сверхнапряжение!* Какая *сверхконкуренция* движет огромным художественным коллективом, какая *сверхэнергия* рождается на сцене и передается залу! Курсив, как говорится мой (И. Р.), но сама эта сверхтерминология, невольно напоминающая о хрестоматийной *сверхзадаче*, принадлежит Валерию Гергиеву.

Наша встреча с художественным руководителем Мариинского театра не один раз откладывалась — нащупать брешь в его сверхплотном расписании непросто.

— Валерий Абисалович, давно известно, что перемена власти, так сказать, смена караула (режиссера, главного дирижера, художественного руководителя), в театре всегда совпадает с ломкой устоявшихся порядков, сменой художественных ориентиров, обновлением репертуара. Когда вы на следовали Юрию Хатуевичу Темирканову, ставшему главным дирижером Ленинградской филармонии, какие первоочередные задачи, какие самые ближайшие цели вы наметили в своей «тронной» речи? Какую программу предложили коллективу труппы?

— Мне очень помогло то обстоятельство, что для театра я не был варягом, призванным на княжение. За моими плечами остался более чем десятилетний путь в этом театре: ассистент Юрия Хатуевича Темирканова, постоянный «очередной» дирижер, дирижер-постановщик... Судьба предоставила мне возможность — я это во всем объеме понял и оценил значительно позднее — узнать театр с низу, ощутить многие театральные проблемы изнутри, извлечь урок из ошибок самонадеянной молодости (а у меня, поверьте, их хватало). Об иных спектаклях поры моего становления в театре я вспоминаю с удовольствием — так, мне кажется, возобновленный «Леоэнгрин» был отмечен и моим личным вкладом, моей индивидуальной работой. А вот в «Дона Паскуале» мне не удалось внести собственную лепту. Но я продолжу ответ на ваш вопрос. Так вот, именно «чернорабочий» этап моей театральной биографии, ступени, по которым я, повторяю, шел более десяти лет, постепенное уяснение роли дирижера в театральном процессе — все это облегчило мне формулирование программы, которая, собственно, и выполняется — не стану ее пересказывать: об этом уже много писали и говорили. И первый же год показал, что, вопреки сомнениям скептиков, коллектив театра готов к таким смелым амбициозным проектам, как фестиваль Мусоргского. В дальнейшем почти не пришлось вносить коррективы в тот крупный основной костяк перспективных планов, который был объявлен на первом собрании труппы уже под моим руководством.

— Перед вами не встала тотчас во весь рост вечная проблема любого театра — худо-

жественный уровень так называемого рядового спектакля?

— Разумеется, мне не удалось ни в первые же буквально месяцы, ни в первые годы руководства театром преобразить весь текущий репертуар. Сегодня для этого не хватает репетиционных ресурсов, недостаточного количества певцов. Как, спрашивается, при тех ощутимых потерях артистического потенциала в нашей стране, которые мы уже понесли и продолжаем нести, — добиться того, чтобы, скажем, Сергей Лейферкус сменял на нашей сцене Владимира Чернова, а уж если ни тот, ни другой, то чтобы безотказно пел Дмитрий Хворостовский? Скажите, а Ольга Бородина, Алексей Стеблянко, Гегам Григорян, Юрий Марусин могут петь в каждом рядовом спектакле?

— Вы говорите о звездах, но ведь ваша первостепенная задача — заботиться о том, чтобы второй или третий составы исполнителей не проигрывали заметно рядом с ними, приближались к «звездному» уровню.

— А они и приближаются! Вы, наверное, заметили, что к премьерам мы умеем находить молодежь, доверяем ей ответственные партии, и молодые быстро прогрессируют. Мне не стыдно за то, что мы показываем последние четыре — пять лет (ряд обветшавших спектаклей мы «поставили на ремонт» или вообще сняли с афиши). И все же названных мною и других равных им мастеров ощутимо не хватает именно в текущем репертуаре.

— Стабильность его в значительнейшей степени зависит и от ключевой фигуры музыкального спектакля — дирижера. Не только главного, но и второго, третьего... — словом, ваших коллег, за каждым из которых закреплено по несколько названий из афиши театра, каждый из которых готов в любую минуту заменить вас на случай внезапного отъезда, болезни и т. п. Разумеется, при всей разности артистических индивидуальностей, это должны быть ваши единомышленники: концепция спектакля, его художественный замысел и исполнительский уровень должны максимально оберегаться. Как обстоит дело в театре — воспользуемся спортивной терминологией — со «скамейкой дирижеров»?



— Прежде всего, я бы не стал к имени дирижера прилагать порядковый номер. Напомню идеальную ситуацию, когда рядом с Евгением Мравинским был Курт Зандерлинг, а затем Арвид Янсонс. Сегодня, когда тот же прославленный оркестр возглавляет Юрий Темирканов, бок о бок с ним дирижирует Марис Янсонс. Но если в филармоническом оркестре достаточно, как правило, двух профессионально равноценных (что не обязательно означает — равновеликих!) дирижеров, то в театре их должно быть шесть.

Теперь о другой специфической стороне нынешней ситуации в Мариинском театре. Первые несколько лет моего руководства, как вы видите, целиком отданы реформам. Это не просто новая репертуарная политика, а в первую очередь новый стиль работы. Он вызван к жизни сегодняшней экономической обстановкой, он диктуется необходимостью выхода на международную арену, очевидными выгодами сотрудничества с ведущими оперными театрами мира, с крупнейшими фирмами грамзаписи, радио- и телевизионными компаниями. Отсюда обширные гастрольные планы, отсюда реализуемые в жесткие сроки ценой невероятного напряжения

сил проекты монографических фестивалей, декад; отсюда новые для артистов и для нашей публики постановки классических опер на языке оригинала, регулярные концерты симфонического оркестра и солистов театра (в том числе общедоступные «Променад-концерты»).

То, что осуществление всех этих проектов связано с моим личным участием (это, поверьте, не мания величия — таковы требования наших зарубежных партнеров), — со стороны может показаться чрезмерной профессиональной жадностью: дескать, любит человек дирижировать...

— *Это, впрочем, завидная жадность.*

— Но я с не меньшей жадностью дирижировал бы в Кливленде, в Бостоне, в Берлине... В отличие от многих моих коллег, я не связал себя постоянными контрактами с крупнейшими оперными театрами и симфоническими оркестрами в Европе или Америке, хотя предложений такого рода поступало и поступает немало. Меня удерживает от этого шага чувство огромной ответственности перед Мариинским театром, перед каждым в театре, кто голосовал за меня на



выборах художественного руководителя, тем самым доверяя мне как бы и свою творческую судьбу.

Сказанное, думаю, объяснит читателю и мою, быть может, преувеличенную (но не преувеличиваемую мною!) роль в театре, и мое требовательное отношение к постепенному вводу в спектакли таких уже зарекомендовавших себя дирижеров, как Александр Анисимов, Александр Поляничко, Сергей Калагин, Леонид Корчмар. Они продельвают громадную подготовительную работу, разучивая ансамбли, проводя спевки, сценические репетиции, оркестровые корректуры, готовят труппу к ответственным гастроллям. В каждой премьере, в каждом реставрированном или возобновленном спектакле — немалая доля и их труда, их высокой профессиональной квалификации. Следящие за афишей нашего театра вспомнят немало спектаклей, которые названные мною дирижеры успешно ведут самостоятельно. Я пристально наблюдаю за их ростом, убеждая оркестрантов терпеливо пестовать молодого музыканта, если его потенциал того заслуживает. И все время с благодарностью вспоминаю опыт, приобретенный мною самим в театре в пору, когда главным ди-

рижером был Темирканов (кстати, мы оба, как и многие другие наши коллеги, вышли из дирижерского класса Ильи Александровича Мусина — мэтра всемирно известной петербургской дирижерской школы).

Темирканова я настойчиво просил вернуться к дирижированию его спектаклями в театре. Если «Пиковая дама» с огромным успехом прошла на наших гастролях в Метрополитен-опера (я постарался вдохнуть в спектакль новую энергию, не меняя темиркановскую постановку по сути даже в деталях), то «Евгений Онегин» особенно нуждается, так сказать, в руках его создателя. Я принципиально не хочу включать его в свой постоянный репертуар. Опера прочтена Юрием Хатуевичем любовно, в совершенно особом ключе. Надеюсь, что уже осенью, в преддверии столетия со дня смерти Чайковского, один или два «Онегина» под управлением Темирканова пройдут на нашей сцене. Остается в силе мое давнее предложение Евгению Федоровичу Светланову продирижировать «Псковитянку» (дорого яичко к Христову дню — как знать, может быть, в рамках фестиваля Римского-Корсакова в 1994 году?).

— *Ваша инициатива по проведению монографических фестивалей великих русских композиторов — своеобразных звучащих собраний сочинений — с благодарностью встречена музыкальной общественностью (включая, конечно, и слушателей). Понятно, что стремление к возможно большей полноте этих «собраний сочинений» наталкивается на чисто практические трудности. И все же нельзя не посетовать на отсутствие в программах прокофьевских празднеств «Обручения в монастыре» и «Семена Котко» (шедших прежде в театре).*

— Я разделяю Вашу любовь к этим замечательным прокофьевским операм, но, увы, наши возможности не безграничны. Кстати, постановка «Обручения» на фестивале предполагалась нами и не состоялась лишь по не зависящим от театра причинам. Мы надеемся к ней вернуться. А вот с «Семеном Котко» придется подождать три-четыре года. Сейчас на повестке дня фестиваль Римского-Корсакова, который мы начали «Псковитянкой», продолжили «Садко», восстановленным в изумительных коровинских красках...

— *Судя по началу, будет ли корсаковский цикл состоять из двух ветвей: исторической и волшебной?*

— Пока могу твердо сказать, что в начале 1994 года к юбилею композитора выпустим «Сказание о невидимом граде Китеже». Это фундаментальная работа, требующая от всех нас глубокого постижения одной из вершин русской национальной мифологии в музыке. Хотелось бы продлить и другую ветвь — для великолепной Любаши — Ольги Бородиной поставить «Царскую невесту». Предположительно возможно осуществление в полусценическом, концертном варианте «Золотого петушка» или «Кощея Бессмертного».

— *А «Салтан»? Невольно вспоминаю свои еще детские впечатления от утренников в Мариинке в первые послевоенные годы.*

— Я просил Поляничко быть готовым к постановке «Сказки о царе Салтане» при первой же возможности. Вообще, вы видите, как много у нас долгов перед русской музыкой. Начать хотя бы с «Руслана», который непременно должен быть восстановлен, и без купюр, полностью.

— *Несколько лет тому назад к столетию со дня смерти Бородина прошел фестиваль его музыки, где в ряду всех симфонических и камерных произведений композитора исполнили наиболее полную авторскую редакцию «Князя Игоря». Фестиваль этот состоялся, конечно... не в России.*

— Знаю. В Италии. Стыдно! Я отказался от соблазна снимать на видео (хотя с японцами об этом велись переговоры) идущую сейчас постановку «Игоря». Она бесконечно устарела и ни в коей мере не представляет сегодняшний день Мариинского театра. Но ведь новая постановка, помимо преодоления обычных сегодня трудностей, требует еще и критического пересмотра редакций?

— *В свое время Юрий Александрович Фортунатов проделал этот опыт, увы, опять-таки для «заграничного» Вильнюсского театра оперы и балета. И я запомнил из того спектакля много любопытнейших фрагментов: второй половецкий акт, вторую арию Игоря... Не уверен, правда, что эта редакция оптимальна и может считаться окончательной.*

— Мы постараемся, чтобы «Князь Игорь» вновь и в обновленном виде утвердился на нашей сцене.

— *Валерий Абисалович, мне не терпится спросить вас: верны ли циркулирующие в театре слухи о предстоящей работе над «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича?*

— Да, но пока неясно, кто будет ставить. Единственный человек, которому я бы с радостью предложил это сделать, — Мстислав Ростропович.

— *Судя по названному имени, вы хотите обратиться именно к «Леди Макбет Мценского уезда» (то есть к первой редакции оперы), ибо Ростропович давно записал ее в Лондоне. Это замечательно, так как «Катерина Измайлова» (вторая редакция) хотя и не идет сейчас практически нигде, но все же знакома зрителю, слушателю шестидесятью — восьмидесятью.*

— Именно об этом шла речь с Мстиславом Леопольдовичем. Но меня расстроил последний разговор, из которого следует, что он не сможет приступить к работе ранее 1996 года. Это очень далеко. Ждать так долго

сегодняшнее поколение музыкантов, здесь работающих, да и слушатели — уже не могли бы. Галина Горчакова — Катерина Измайлова — у нас, к счастью, есть. Она готова приступить к работе.

— А что из современной музыки, что из классики XX века (Берг, Хиндемит, Барток, Яначек, Бриттен — ограничусь для примера только этими именами) вы предполагаете показать петербуржцам?

— Я бы ответил так: Мариинский театр уверенно движется к такому статусу в музыкальном мире, когда нам следовало бы подумать о совершенно новой опере, которая впервые будет поставлена здесь, которая не звучала еще ни где. Об опере, которую театр, может быть, закажет композитору, чтобы это была мировая премьера. Это увеличит интерес к событию, но одновременно повысит нашу ответственность.

Что же касается зияющих лакун в нашей афише — будь то музыка прошлых веков или современные шедевры, — то позвольте заметить критикам, что ведь репертуар терялся театром на протяжении более пятидесяти лет (полувека!). А нам теперь за четыре — пять лет приходится отвечать на бесконечные вопросы: почему не идет X, почему не звучит Y, почему забыт Z?

— Да что уж там, давайте расшифруем: где Монтеверди, где Глюк, где Вагнер?

— А без «Кармен» может обойтись Мариинка? А без «Севильского цирюльника» или «Золушки» Россини, без «Свадьбы Фигаро»? Без хотя бы одной оперы Рихарда Штрауса? Я назвал вам не первые пришедшие в голову оперные «шлягеры», а первые из тех, что мы постараемся в ближайшее время вернуть на сцену.

Между прочим, из более чем пятисот названий мирового «оперного словаря» Метрополитен-опера в сезон дает шесть-семь. В Мет не идут ни «Сусанин», ни «Руслан», ни «Игорь», ни «Садко», ни «Чародейка», ни «Война и мир», ни «Леди Макбет Мценского уезда», ни... И руководство Мет не испытывает в связи с этим никаких комплексов. Заботясь о высочайшем качестве собственных спектаклей, Мет охотно приглашает на гастроли лучшие оперные труппы мира.



«Борис Годунов». Марина Мнишек —
О. Бородина. Фото Ю. Ларионовой

— Но ведь и в Санкт-Петербурге, кроме Мариинского, еще, по крайней мере, пять постоянно действующих музыкальных театров, не считая периодически возникающих антреприз, гастрольных коллективов и т. п. Вот огромный резерв расширения репертуара.

— Согласен, правда при условии, что ни Театр имени Мусоргского, ни Музыкальный театр Консерватории, ни Камерный музыкальный театр «Санкт-Петербург-опера», ни детский музыкальный театр «Зазеркалье», ни Театр музыкальной комедии не будут бездумно дублировать репертуар друг друга. У каждого из названных коллективов своя история, своя художественная специфика, своя, наконец, аудитория. И, как следствие, должна быть своя афиша.



Променад-концерт. Реквием Дж. Верди

— Судя по направленности ваших поисков в последние годы, Мариинскому театру отводится роль Академии русской оперы?

— Вы могли, однако, заметить, что Мариинский не ограничивается исполнением только русской музыки (сказанное относится и к симфоническим программам, к «Променад-концертам»).

— Мне видится в этом некая параллель с художественной инициативой Светланова, на протяжении многих лет играющего в концертах и записывающего уникальную в своем роде «Антологию русской симфонической музыки» (что ни в коей мере не ущемляет в его программах Бетховена, Брамса, Малера...).

Кстати, о симфонических концертах в Мариинском. Мировые премьеры здесь уже начались. Именно так оценивает исполнение своей Первой симфонии в Амстердаме и Санкт-Петербурге Галина Ивановна Уст-

вольская (нельзя же считать премьерой неудачное исполнение более чем двадцатипятилетней давности, к тому же совершенно неадекватное авторскому замыслу). В черед предстоящих открытий могут оказаться не только произведения наших современников. Рискну предложить вам исполнить практически незнакомой широкой аудитории и даже большинству музыкантов... Глинку! Да, да — музыка к трагедии Нестора Кукольника «Князь Холмский» никогда со времени немногих представлений на театре не звучала полностью и так, как она была задумана композитором. Мне кажется, единственная возможность сделать эту гениальную партитуру репертуарной — попытаться на основе трагедии Кукольника (увы, ходульной, исторически недостоверной и потому провалившейся и в Александринке, и в Московском Большом театре) с привлечением подлинных исторических документов создать компактную музыкально-литературную композицию по образу и подобию «Эгмонта» Гете — Бетховена. Представляете, еще одна

мировая премьера Михаила Ивановича Глинка в Мариинском театре! Через сто пятьдесят с лишним лет после «Жизни за царя» и «Руслана»!

— Это очень интересное предложение, над которым следует подумать.

— Валерий Абисалович, вас нередко обвиняют в том, что в годы вашего руководства крупнейшие солисты Мариинского ушли «на вольные хлеба», гастролируют по всему свету, бросив свой родной театр.

— Ну, во-первых, я бы не стал это совершенно нормальное в условиях наступившей свободы явление драматизировать, преувеличивая до размеров чуть ли не массового бегства. Во-вторых, не вижу в этом ничего страшного (разумеется, при условии выполнения контрактных обязательств перед Мариинским театром). Напротив, участвуя в спектаклях выдающихся оперных трупп мира, общаясь с великими мастерами, наши певцы открывают для себя много нового, учатся — и все это потом принесит пользу отечественной сцене. Неужели критики «патриоты» не видят, что подобная практика — одна из компонент, как выражаются сегодня политики, нашей интеграции в мировое музыкальное сообщество? За что же ругать театр и его руководство?

— Справедливости ради замечу, что сладкий ропот хвалы в ваш адрес явно заглушает дикие крики озлобленья. Вот характерный пример из уже цитировавшейся статьи в американском журнале «Vozzag»: «Вооруженный лишь дирижерской палочкой, талантом и неустанной энергией, maestro повернул вверх дном Кировский театр... взяв на себя роль собирателя средств, публициста и мастера на все руки, для того, чтобы снова поставить театр на ноги».

— Вот уж поистине не поздоровится от эдаких похвал. Что же хорошего в том, что, в соответствии с отечественной мудростью, я и швец, и жнец, и в дуду игрец? Мы, артисты, видим свою главную задачу в том, чтобы передать людям нашу любовь к музыке. Мы стремимся делать это в меру отпущенного таланта с максимальной энергией и энтузиазмом. И вправе рассчиты-

вать на пропорциональный художественному потенциалу труппы современный профессиональный менеджмент. Советские способы администрирования в искусстве (я имею в виду не только идеологический, цензурный пресс — с ним, надеюсь, покончено навсегда) исчерпали и дискредитировали себя. Больше дела на каждую штатную единицу — вот лозунг дня! Не поручать (кому-то нижестоящему в огромном разбухшем штате), а делать самому как можно больше и лучше. И тогда все звезды в гости будут к нам. Кстати, я надеюсь, что вслед за Пласидо Доминго и Монсеррат Кабалье на сцену Мариинского выйдут Априлле Милло, Кэтлин Бетл, Сэмюэл Реми, не говоря уже о не раз упоминавшихся в беседе наших собственных звездах.

Соблюдая законы музыкальной формы и возвращаясь к началу нашей беседы, я теперь вижу, что, в сущности, все время излагал ту самую программу, о которой вы меня спросили. И я должен выразить сердечную благодарность всему коллективу театра за то, что разрыв между планами и их реальным исполнением сегодня сведен к минимуму (обратите внимание — в условиях совершенно экстремальных!)

— Валерий Абисалович, вы встретили свое сорокалетие в рабочей обстановке гастролей по Италии, Австрии, Германии, Голландии. Одна из рецензий во «Frankfurter Allgemeine Zeitung», отмечавшая большой успех Мариинской оперы, удивительно точно оценивает имидж труппы в глазах европейского слушателя. Рецензия озаглавлена «Из дарохранилища русской музыки». Лучше не скажешь!

Присоединяясь с опозданием к поздравлениям в ваш адрес, я хотел бы и как представитель музыкальной общественности, и от имени многочисленных читателей Мариинки пожелать вам, чтобы сбылись записанные в звездной книге пророчества о славе Мариинского театра. Чтобы больше ставилось спектаклей, о которых можно было бы сказать: «И звезда с звездой говорит». Чтобы дольше века длился звездный час Мариинской сцены.

— Спасибо за добрые пожелания.

РАВНЫЙ СРЕДИ РАВНЫХ?

ДРАМАТИЧЕСКАЯ РЕЖИССУРА НА МАРИНСКОЙ СЦЕНЕ

ЕЛЕНА ТРЕТЬЯКОВА

До недавнего времени отечественные режиссеры драматического театра не бавали своим вниманием оперную сцену. В 1980-е годы ситуация несколько изменилась — осуществили оперные постановки Р. Стуруа, М. Туманишвили, Й. Вайткус, Т. Чхеидзе. С именем последнего, в частности, связаны работы в Мариинском театре над операми «Игрок» С. Прокофьева и «Дон Карлос» Дж. Верди. Но его приход стал возможен уже после оперных постановок в Петербурге зарубежных коллег — Г. Вика («Война и мир»), Д. Фримана («Огненный ангел»), переноса Р. Грэгсоном спектакля И. Мошински «Отелло» — режиссеров, отнюдь не ограничивающих себя рамками музыкального театра. В их послужных списках числятся и драматические, и телевизионные, и киноработы. На Западе подобная «всеядность» давно стала нормой. Она подкреплена определенными традициями, освящена именами Дж. Стреллера, Ф. Дзефирелли, П. Брука и нашего Ю. Любимова, о многочисленных оперных свершениях которого за рубежом приходится только читать...

А между тем «норма» эта недвусмысленно свидетельствует об единстве законов режиссуры, об авторском праве постановщика, о необходимости быть создателем идейно-художественной целостности сценического произведения вне зависимости от специфики выразительных средств, от того, «писана» ли драма музыкой или словами. Мы же имеем национальную привычку либо забывать, либо переименовывать собственную историю — и театральную, и оперную в том числе.

Мало уже кто вспоминает, что на заре будущей традиции «всеядности» режиссуры зачинали в России. Приглашение директором императорских театров В. Теляковским модного, эпатажного режиссера В. Мейерхольда на постановку в Мариинском театре «Тристана и Изольды» Р. Вагнера в 1909 году было шоком. В годы 1920-е приход драматической режиссуры в оперу стал уже массовым. И никто не удивлялся, не наблюдалось негодования, не слышалось протестов, как это нередко бывает сейчас... Наоборот — приветствия и надежды на обновление старых оперных традиций, поиски современного сценического языка, повышение содержательности оперного зрелища, воспитание певца-актера, умеющего все.

В Мариинский театр входят режиссеры драмы В. Раппапорт, Н. Петров, С. Радлов, Н. Смолич, М. Терешкович, И. Судаков, И. Шлепянов — с их именами связаны и единичные постановки, и целые серии спектаклей на протяжении десятилетий, от двадцатых до пятидесятых... Затем практика прибытия «варягов» из драмы свелась почти на нет: в 1957 году Л. Варпаховский поставил «Мать» Т. Хренникова, в 1960-м Г. Товстоногов совместно с оперным режиссером А. Киреевым — «Семена Котко» С. Прокофьева, три работы на счету А. Соколова — актера Александринского театра («Судьба человека» И. Дзержинского, «Демон» А. Рубинштейна, «Борис Годунов» М. Мусоргского).

Годы 1970—1980-е — это безраздельное господство сугубо оперных постановщиков, не разменивающих себя на смежные жан-



«Орфей и Эвридика». Реж. В. Мейерхольд. Орфей — Л. Собинова

ры, и еще — опыты в режиссерском искусстве дирижера Ю. Темирканова («Евгений Онегин», «Пиковая дама» П. Чайковского), балетмейстеров Н. Касаткиной и В. Василева («Петр I» А. Петрова).

Этот период отмечен в театре нарастающим отторжением режиссуры вообще, все большим к ней недоверием. К концу 1980-х бывшие заслуги постановщиков предшествующих поколений казались забытыми напрочь. Роль режиссеру отводилась, как в старые добрые времена императорской сцены XIX века, — музыку оперы разучили, осталось «развести» солистов и массовку. Да так, чтобы было удобно петь, чтобы была видна палочка дирижера, а «игра» не отвлекала бы от трудностей вокальной партии... Роль постановщика сводилась, по сути, к мещанской фразе «сделайте нам красиво, но... ради бога, не мешайте. А кто «мешает» — не нужен. Получалось, что нехороши все, кто имел несчастье заниматься режиссурой вообще, вплоть до Б. Покровского...

Перелом в отношениях театра и режиссуры намечился при переносе из Лондонского Ковент-Гардена «Бориса Годунова» в сценическом решении А. Тарковского, на котором настоял новый главный дирижер В. Гергиев. Сама магия имени известного кинорежиссера, вся ситуация торжественного возвращения его творения на родину воспринимались как акт большого культурного значения. И кроме того, действовало авторское право режиссера: в спектакле невозможно было что-либо изменить, нравилось это кому-то или нет. С. Лоулесс, работавший с труппой Мариинского театра уже после кончины А. Тарковского, строго соблюдал каждую «букву» его сценического письма.

Последовавшие затем переносы других спектаклей, совместные постановки с зарубежными театрами доказали очевидное: режиссер — не последний человек в создании сценического произведения. Он может быть не только причиной неудачи, мальчиком для битья, на которого удобно свалить

все не получившееся, он — как минимум — равный среди равных. А возможно, и больше... Но для понимания ведущей роли режиссера надо еще пройти определенный отрезок пути. В него входит осмысление уже сделанного, воскрешение страниц собственной истории. Ибо роль драматической режиссуры в жизни Мариинского театра куда более значительна, чем иногда представляется ныне. Об этом и хочется напомнить...

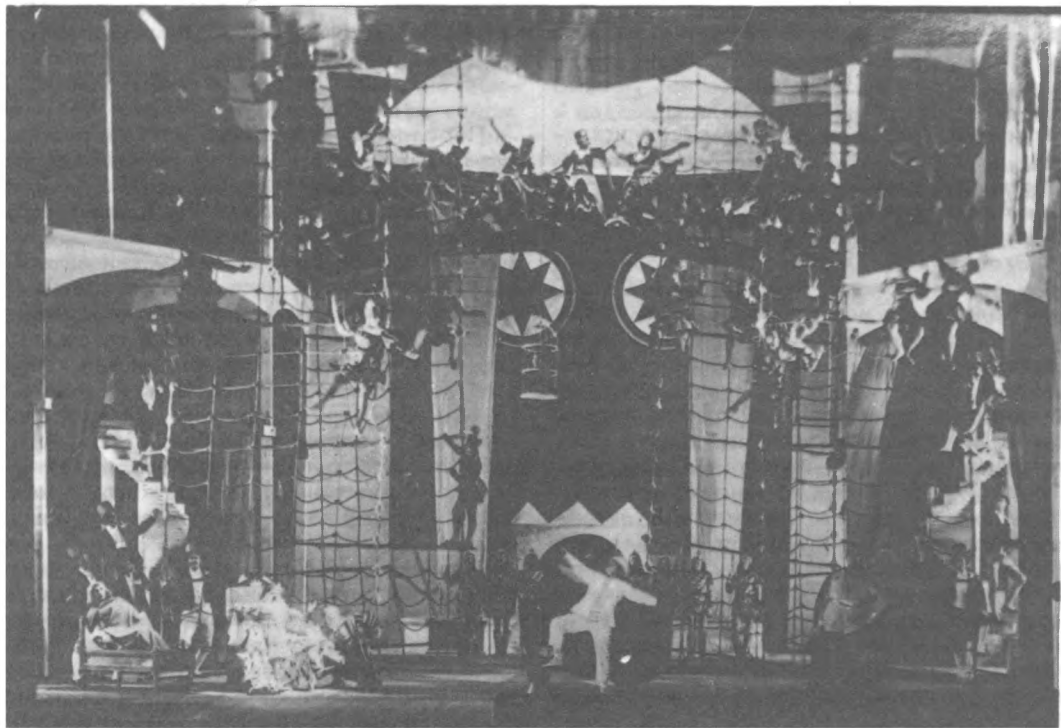
Итак, Мейерхольд... О нем, о деятельности его в музыкальном театре написаны статьи, диссертации, книги... За то время, что он оставался режиссером Мариинского театра (с 1909 по 1918 гг.), были поставлены восемь спектаклей — по театральным меркам это целая эпоха. Причем не из-за количества сделанного или длительности пребывания — именно по качеству, по значимости работ...

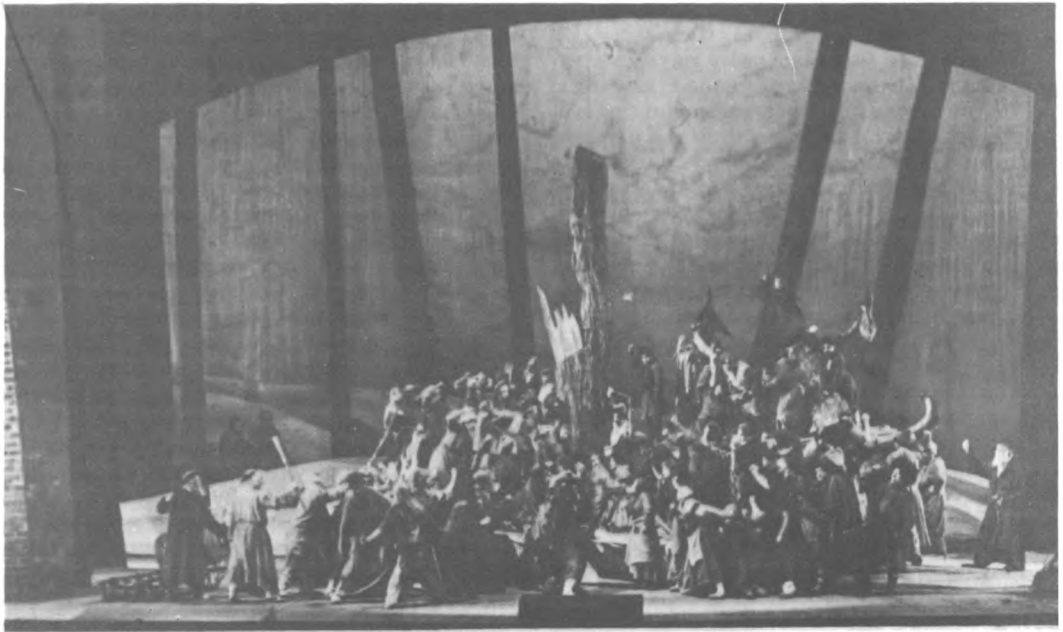
В чем же эта значимость? Стало штампом утверждать, что Мейерхольд в своих спектаклях проявил себя как музыкант, шел «от партитуры», а не ставил только либретто. Он и драматические опусы создавал

как режиссер музыкальный, по принципу музыкальной композиции, где структурообразующим элементом зрелища становился ритм, пластически, мизансценически выраженный. Все это, несомненно, важно для драматического режиссера, вступающего на оперные подмостки. Но важно и другое, на чем меньше акцентировано внимание, — не только «музыкальность» сценического ряда постановки, но установление содержательных связей между видимым и слышимым, сценой и музыкой. Именно этот узел взаимоотношений был впервые осмыслен Мейерхольдом как центральная проблема создания оперного спектакля. Почти каждая из его постановок свидетельствовала об опытах по «налаживанию» подобных взаимоотношений. Они становились все сложнее, изысканнее, глубже.

Начиная с «Тристана», Мейерхольд отказался следовать авторским ремаркам, описывающим место действия, положение исполнителей, даже их движения и жесты. Господствовал на тот период времени Байрейтский закон, постулировавший, что и как должно быть на сцене, и избранный

«Любовь к трем апельсинам». Реж. С. Радлов. Сцена из спектакля





«Борис Годунов». Реж. С. Радлов. Сцена из спектакля

самим Вагнером, казался незыблемым, рожденным на века. Держатели вагнеровского абонемена в Петербурге видели ненавистные Мейерхольду «и эти металлические шлемы и щиты, блестящие, как самовары, и эти гремящие кольчуги, и эти гримы, напоминающие героев исторических хроник Шекспира, и эти шкуры в костюмах и в обстановке, и эти голые руки у актрис и актеров»¹. И для всех это — воля создателя музыки и самого Байрейтского театра. В первой же работе Мейерхольд ее нарушил. Вместо «седой древности» саги о Тристане действие перенесено в XIII век. Оформление А. Шервашидзе ориентировано на стиль средневековых миниатюр. Взломан ровный планшет пола, он стал рельефным, позволил исполнителям поновому обжить пространство сцены. Движения певцов скупы, минимальны, ритмизованы «в pendant к условному разговору-пению»². Человек-актер, став объектом искусства, одновременно творил его по законам не бытовой, а художественной правды. «Жизнь музыки — не жизнь повседневной действительности. (...) Сценический ритм, вся сущность его — антипод сущности действительной, повседневной жизни»³, — так формулировал Мейерхольд принципы условного театра в статье, по-

священной постановке «Тристана». И развивал их в последующих работах.

Откровением явилось решение «Орфея и Эвридики» К. Глюка. Совместно с М. Фокиным и А. Головиным создавался синтез пения, танца, игры, живописи. Сцены статуарные, скульптурные по своей выразительности, сменялись динамичными, насыщенными движениями. Критика удивлялась — в оркестре «тяжелая поступь аккордов», а в сцене у гробницы «мертвенная неподвижность человеческих групп»⁴. Не соответствие!.. Но ведь нет сильнее выражения скорби, чем неподвижность...

Иное в сцене ада: «масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест. Будто одно невероятных размеров чудовище, до которого дотронулись, зловеще поднимается. Потом вся масса, застыв на несколько минут в новой группе, так же медленно начинает съезживаться, потом переползает. (...) Конечно, никто бы из публики не мог понять,

¹ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. 1968. Ч. 1. С. 157—158.

² Там же. С. 147.

³ Там же.

⁴ Волконский С. Художественные отклики. Пб., 1912. С. 186.

где начинается балет, где кончается хор», — вспоминал балетмейстер М. Фокин⁵.

Следование музыкальному ритму не являлось прямым, иллюстративным, как часто случается до сих пор: быстро значит бежим, медленно — стоим. Связь зримого и звучащего диктовалась музыкой, той ситуацией, которую она отображала. Это было столь непривычно, что встречалось в штыки, с иронией или возмущением. Вот, к примеру, отклик на постановку «Электры» Р. Штрауса (1913): «Оркестр шумит, гремит, содрогается в диких конвульсиях, а на сцене спокойные, плавные, размеренные жесты. <...> „Электра“ Штрауса истерична. <...> „Электра“ гг. Головина и Мейерхольда исторична»⁶. На сцене — стилизация античности, колонны величественного храма, в движениях — напоминание о вазовой живописи, а музыка — ультрасовременна даже на сегодняшний слух... Опять расхождение? Нет. Таковы «условия игры», отказ от физиологизма сценического поведения. Музыка рисовала то, что происходило в разорванных трагедией душах героев, а внешние их проявления оставались контрастными по отношению к внутренним бурям. «Прямо» реагировало на музыку только небо — огромное полотнище над колоннами: «Здания довольно низкие, и над ними много места для неба, которое играет немаловажную роль, оно будет все время аккомпанировать движению трагедии, в симметрии с оркестром, с помощью движения теней»⁷, — говорил в интервью перед премьерой Мейерхольд.

Линии спектаклей усложнялись, великонтрапунктным, полифоническим сочетаниям музыки и сцены. Незабываемой осталась в памяти современников финальная точка «Каменного гостя» А. Даргомыжского (1917) — выход Командора: «Он движется на публику (из глубины, вниз по ступеням длинной лестницы. — Е. Т.). Этим подчеркивается нарастание ужаса. И, как вы помните, появлению Командора предшествует выбег Дон-Жуана, который в противоположность беспощадной сосредоточенности статуи дан в рисунке нервных, трепетных зигзагов»⁸.

Увы, нет возможности остановиться на каждом из оперных спектаклей Мейерхольда (а это еще «Соловей» И. Стравинского, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, «Фенелла» Ф. Обера), но необходимо подчеркнуть главное. Оперная реформа режиссера была связана с эстетикой условного театра, опытами в области стилизации. Она приблизила «оперу» к современному театральному

процессу, включила в ход поисков новой сценической образности, метафорического языка, общей идейно-художественной проблематики. Она не стала фактом механического привнесения законов и достижений «драмы» в «оперу»; «драма» не подчинилась «музыке» и не подчинила ее себе, но впервые установила содержательный диалог между визуальной и звучащей сторонами спектакля.

Но все это отнюдь не означало, что появление любого драматического режиссера в музыкальном театре уже есть гарант качества спектакля. Дело Мейерхольда было продолжено далеко не сразу. Революционные события очень скоро внесли коррективы в реформу оперной сцены, и коррективы весьма своеобразные. Новая публика, заполнившая голубой зал Мариинки, по словам А. Луначарского, «бесконечно часто требует оперы и балетов», но предпочтения получали произведения с развитыми массовыми сценами, эпизоды бунта и протеста...

Стремление к прямолинейной, вульгарной идеологизации оперных представлений не миновало бывшую императорскую сцену. Так, в 1924 году здесь чуть не произошло событие почти анекдотическое, — постановка оперы «Гугеноты» Д. Мейербера с новым текстом Н. Виноградова, драматического режиссера, руководителя Мастерской монументального искусства. Идея переименования старых либретто на новый лад, казалось, начисто перечеркивала налаженные было связи музыки и сцены. Под мелодии Мейербера творилось действие о русских декабристах... «Портальный занавес должен был специально выявлять классовый подход к спектаклю», а ключевой сценой становилась «Сенатская площадь», в которой предполагалось занять «до трехсот человек и кавалерию». По мысли постановщика Н. Виноградова, оперу должен венчать «специально для нее написанный апофеоз, выявляющий переход от Николаевских времен к дням Октябрьской революции»⁹.

К счастью, дело рук ревнителей дурно понятого осовременивания оперной сцены

⁵ Фокин М. Против течения. Л.; М., 1962. С. 500—501.

⁶ Каратыгин В. Избранные статьи. М.; Л., 1965. С. 77.

⁷ Петербургский листок. 1913. № 41.

⁸ Биржевые ведомости. 1917. № 16063.

⁹ Богданов-Березовский В. Советская опера. Л., 1941. С. 37.

не увидела публика — все закончилось на генеральной репетиции, показавшей безрезультатность затраченных усилий.

Не повезло «Гугенотам» и в 1928 году, когда за оперу взялся еще один режиссер акдрамы — В. Раппапорт. На этот раз сюжет остался нетронутым, но критическое отношение к нему «по требованию дня» выразилось однозначно и твердо. Во-первых, осмеивались условности самого жанра большой оперы: «С потолка поминутно безо всякой видимой причины ползут разные вещи, ветки, деревья, колонны; столы отдвигаются и придвигаются, освещение меняется и т. д.»¹⁰. Во-вторых, не обошлось без «современных» отсебятин. В третьем действии вместо цыганского танца была введена «политико-аллегорическая интермедия». В ней действовали Королевская власть, Аристократия и Капитализм. Вставку, придуманную режиссером, одобрили, отметив, что она «вроде первомайских шествий с чучелами Чемберлена»¹¹. Взятия улицы, грандиозных празднеств типа «Взятия Зимнего дворца» находили свое прямое отражение на оперных подмостках. И еще, кроме празднеств, инсценировались бои — таково было действие «десятилетия Октября под названием «Штурм Перекопа» в постановке того же В. Раппапорта. «Из верхних лож со сцены зал щупали прожектора, по среднему проходу несли красноармейцы с донесениями, во всех углах зала разрывались гранаты, в упор по зрителю верещали пулеметы»¹². Имя Ю. Шапорина, автора музыки к «батальному представлению», не удостоилось упоминания. Может быть, и к лучшему...

О подобных опытах не стоит забывать, они остались на страницах истории театра. Отрицательный результат — тоже результат. Выразился он в том, что опера заявила о своих правах оставаясь искусством. И в дальнейшем «косовременивание» — задача для середины 1920-х годов наиболее актуальная — проводилось более художественными средствами. Среди тех, кто этому способствовал, был С. Радлов, вступивший на Мариинскую сцену в 1924 году и проработавший до середины 1930-х. Спектакли ученика Мейерхольда (в Студии на Бородинской) доказали, что «взрыв старых оперных форм» можно осуществлять не столь кроваво, без принесения в жертву музыки, — уроки Мейерхольда Радлов, несомненно, усвоил.

В интервью перед первой своей премьерой — постановкой оперы Ф. Шрекера «Дальний звон» — режиссер заявил, что его задача «сводится к слушанию музыки Шре-

кера и извлечению из нее тех жестов, красок, интонаций, которые казались в ней заложенными». И далее: «Оперный спектакль антиреалистичен и враждебен натурализму в самой своей музыкальной основе»¹³. Не правда ли, вспоминаются программные установки Мейерхольда? Критика подтверждала: «Движения отдельных актеров так же не психологичны и не бытовы, они условны, но не как затвердевший выразительный штамп, а как условное соответствие жеста звуку»¹⁴. О декорациях художника В. Дмитриева, также выходца из Студии на Бородинской, писали: «Через такие декорации достигается верный контакт между видимым и слышимым»¹⁵.

Так начатая Мейерхольдом реформа была продолжена на новом витке спирали, пусть и в иных социальных условиях. Но при смене идеологических лозунгов эстетическая программа оставалась прежней. При усовершенствовании техники сцены, света, разработке новых приемов выразительности, оформления пространства, конструктивного, не живописного, оставалось правило — строить условные, художественно значимые взаимоотношения сценического ряда с музыкальным.

Но обращение к музыке того или иного композитора требовало, и чем дальше, тем больше, всякого рода «идейных» обоснований. Так, берясь за постановку оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (1926), Радлов не без остроумия, в высшей степени ему свойственного, ухитрился связать свойства прокофьевского письма с повышением производительности труда: «Такая музыка — почти физическое вкачивание бодрости в человеческую кровь. Марш второго акта стоит хорошей солнечной ванны в здравницах Крыма»¹⁶. И тем не менее постановка казалась иным приращением «правильной» политической линии «блюдом с другого стола»¹⁷. С. Прокофьев жил тогда за границей, считался

¹⁰ Красная газ., веч. вып. 1928. 20 июня.

¹¹ Там же.

¹² Красная газ., веч. вып. 1927. 19 нояб.

¹³ Радлов С. К постановке «Дальнего звона» // Франц Шрекер и его опера «Дальний звон». Л., 1925. С. 56.

¹⁴ Пиотровский А. «Дальний звон» — спектакль // Жизнь искусства. 1925. № 20. С. 14.

¹⁵ Каратыгин В. «Дальний звон» // Жизнь искусства. 1925. № 20. С. 12.

¹⁶ Радлов С. «Любовь к трем апельсинам» // Радлов С. Десять лет в театре. Л., 1927. С. 204.

¹⁷ Верховский Н. Блюдо с другого стола // Ленингр. правда. 1926. 26 февр.



«Борис Годунов». Реж. И. Шлепянов. Сцена из спектакля

западным композитором, и его опера воспринималась «буржуазной новинкой». Да еще ее сказочный сюжет — путешествие принца за невестой, скрытой в одном из апельсинов!.. Конечно, до советской действительности 1920-х годов этой истории было далековато, если не учитывать современности самой музыки, ее эстетической содержательности, — о чем и пытался толковать Радлов своим читателям и зрителям.

Режиссер с художником В. Дмитриевым сотворили спектакль удивительно подвижный, энергичный, остроумный. Средства старого и нового театра здесь намеренно конфликтовали друг с другом. Мнимо массивные колонны шатались от легкого к ним прикосновения, сцену окутывали «адские» клубы дыма, черти забавлялись с бенгальскими огнями, а в это время на веревочных лестницах и трапециях проделывали головокружительные трюки циркачи.

Постановка была ошеломительно неожиданной для старой академической сцены. Она отчетливо выразила «направления

прокофьевских стремлений — к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия»¹⁸, стала своеобразной «Принцессой Турандот» музыкального театра. Асафьев отмечал: «Здесь спаяны два направляющих внимания зрителя фактора: омузыкаленное зрелище и зрелищем обусловленная музыка»¹⁹. Об этой «спаянности» Радлов не забывал никогда. И в постановке «Воццека» — экспрессионистской оперы А. Берга — одного из лучших спектаклей по этому произведению. И в работе над «Кавалером роз» Р. Штрауса, когда режиссер отказался от советов дать оперу «в плане гротескной сатиры»²⁰. Заявление Радлова перед премьерой было рискованным: «Говорю заранее, что точный анализ музыкальных

¹⁸ Шлифштейн С. «Любовь к трем апельсинам» // Шлифштейн С. Избранные статьи. М., 1977. С. 144.

¹⁹ Асафьев Б. Об опере. Л., 1976. С. 303.

²⁰ Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987. С. 207.



«Орлеанская дева». Реж. И. Шлепянов. Сцена из спектакля

форм совершенно исключает мысль о таких попытках»²¹. Эстетические законы «омузикаленного зрелища» не позволяли режиссеру пренебречь ими во благо ложно понятой «идейности» и «актуальности».

Пожалуй, только в одной своей работе Радлову удалось выполнить «госзаказ» и дать спектакль социально значимый, не поступаясь при этом представлениями о ценности художественной формы. Это был «Борис Годунов» не в редакции Н. Римского-Корсакова, традиционно закрепленной ранее, а в авторской оркестровке, спектакль этапный для истории музыкального театра.

«Борис» до этого времени часто воспринимался как громоздкое, пышное костюмное представление. По Радлову же, творение Мусоргского — «это отрицание оперной пышности, нарядной красоты, протест против сусального богатства». Режиссер предложил зримо выраженный конфликт — «татарскую Византию, смесь роскоши с нищетой, шелков и самоцветов

с непролазной грязью, флорентийского зодчества с колпаком Юродивого»²². В. Дмитриев сделал оформление в экспрессивных тонах — сдвинутые углы, измененные объемы, интенсивный цвет... Лишь сцена под Кромами, мало кому удававшаяся (Мейерхольд называл ее одной из труднейших), шла в черно-белом изображении. Взломанный планшет пола с обугленными стволами деревьев при движении толпы казался гигантской воронкой, втягивающей в себя людей...

Сценическое решение по своей художественности было шире схематичных обоснований, слов о росте революционного сознания масс, коими обставлялся спектакль. Театральными средствами воссоздавался ход Истории как таковой... Спектакль менял представления о «прикрепленности»

²¹ Радлов С. «Кавалер роз» // Красная газ., веч. вып. 1928. 24 нояб.

²² Радлов С. «Борис Годунов» на сцене Акрополи // Красная газ., веч. вып. 1927. 15 июля.

музыки Мусоргского к прежним постановочным традициям. «Теперь мы узнали „народную трагедию“, катастрофическую, сермяжную Русь»²³, — писали в откликах.

И стало это возможным во многом благодаря именно предшествующим постановкам произведений композиторов XX века, требовавших поиска новых сценических форм. Существование при Радлове двух репертуарных линий, так называемой «современнической» и «классической», служило взаимообогащению средств выразительности. Поэтому сегодня сосредоточенность наших театров прежде всего на классике так редко приводит к рождению свежих театральных идей. Забывается простая истина — новый музыкальный язык требует и нового театрального языка, а это, в свою очередь, помогает найти нетрадиционные решения для творений классических. И еще — именно работа над сочинениями нашего времени и параллельно над классикой профессионально обогащает исполнителей, является прекрасной школой.

Впрочем, Радлов в любом случае не пускал процесс воспитания труппы на самотек — едва ли не впервые в бывшем императорском театре им были созданы специальные курсы сценического мастерства актеров — практика ныне прочно забытая.

Почти забыто и другое — участие режиссера в создании новых произведений, контакты с композиторами. В свое время подобную работу вел Мейерхольд, например, над второй редакцией «Игрока» — с Прокофьевым. Результаты Радлова оказались скромнее, его соавтором был композитор иного ранга — В. Дешевов. Из совместного творчества родилась опера «Лед и сталь» — о кронштадтском мятеже. Точнее, это была не опера в привычном смысле, а, по словам Радлова, «скорее драматический спектакль на музыку. Но цель его состояла все же не в подчинении музыки драме, как может показаться, а в предельно полном их слиянии, чтобы оркестр был „первым среди равных“ элементов спектакля»²⁴.

Вспомним, что примерно в то же время Д. Шостакович писал о своей первой опере «Нос» очень похоже: он считал, что сочиняет не оперу, а спектакль, и музыка в этом спектакле не играет самодовлеющей роли²⁵. Таким образом, поиски Радлова находились в русле общего процесса выработки новой концепции музыкального театра, где взаимоотношения всех компонентов становились все более тесными и взаимообусловленными.

Многое сделает для рождения новых

оперных сочинений и другой драматический режиссер, чье имя прочно войдет в историю Марининского театра 1940-х — начала 1950-х годов. Это И. Шлепянов. Еще один выученик мейерхольдовской школы, художник, оформлявший спектакли Мастера, драматический режиссер, отдавший последние шесть лет жизни опере... На его счету, как у Мейерхольда и Радлова, около десяти постановок в Марининке. Немало. Опять же почти эпоха. Его работа пришлась на времена особенно трудные для творчества. Миновали годы 1910-е, 1920-е — пора театральных реформ, рискованных экспериментов, острейших дискуссий вокруг них. Оперный театр в целом, уже начиная с 1930-х годов, и чем дальше, тем определеннее, превращался в заведение, призванное демонстрировать парадный лик своего времени. В нем все становилось на котурны масштабности, размаха, богатства. Вспоминая слова Радлова, можно сказать: «блеск шелков» заставлял забывать о «колпаке Юродивого». Должен был заставить забыть...

Режиссерские концепции, да еще оригинальные, отступавшие от стремительно затвердевавших канонов, не вызывали ничего, кроме подозрений. Требования «правды» и «реализма» на оперной сцене сводились на деле к желанию лишней раз утвердить мощь державы. Причем эталон «мощи», естественно, выковывался в Москве. Дирижер Б. Хайкин, много работавший со Шлепяновым, вспоминал, как кто-то из начальников советовал режиссеру поехать в Большой театр посмотреть новую постановку «Бориса Годунова». Это было почти законом — «все то же самое, только в Москве высший сорт „а“, а в Ленинграде высший сорт „б“»²⁶, т. е. чуть победнее. Шлепянов отказался: «Мы должны сделать свой спектакль, найти свое решение»²⁷.

И был свой «Борис Годунов» — опять в авторской редакции, тогда как в Москве «утвердили» Римского-Корсакова. За подлинного Мусоргского в 1948 году приходилось бороться почти как в 1928-м... И были обобщенно решенные массовые сцены, без канонизированной мхатовской инди-

²³ Н. С. В последний раз о «Борисе Годунове» // Рабочий и театр. 1928. № 23. С. 2.

²⁴ Цит. по: Богданов-Березовский В. Советская опера. Л., 1941. С. 105.

²⁵ См.: Шостакович Д. О времени и о себе. М., 1980. С. 18.

²⁶ Хайкин Б. Неустанный творческий поиск // Шлепянов И. Статья. Заметки. Высказывания. Современники о Шлепянове. М., 1969. С. 170.

²⁷ Там же. С. 179.

видуализации. Одна из лучших — у собора Василия Блаженного: «толпа, стоявшая неподвижной стеной, в неукротимом порыве начинает двигаться, она идет, бежит, ползет навстречу царю, она наступает на Бориса, она уже требует, протестует, негодует»²⁸.

Массовые эпизоды удавались Шлепянову как немногим. Особенно в несомненно лучшей его постановке — «Орлеанской деве» (1945), опрокинувшей бытовавшее представление о несценичности оперы П. Чайковского. Он строил массовку как художник, но не оперно-картинно, красоты ради — ради смысла, изламывая, перебивая ритм движений, соотнося динамику и статику. Вот, например, сцена казни из «Мазепы» (1950): неподвижная толпа со свечами, медленное шествие на казнь, стремительный шаг Любви и Марии, и вдруг «весь народ, как ветром сломленный, склоняется в ужасе и жалости, и только одна застывшая фигура жены, как окаменевшая, остается в центре площади»²⁹. Эта сцена впечатляет в спектакле сорокалетней давности до сих пор, хотя ясно, что от подлинного Шлепянова мало что осталось...

Мало что осталось и от «Евгения Онегина», поставленного в 1945 году и сошедшего со сцены лишь в начале 1980-х. Тонкий, удивительно поэтический спектакль старел, изнашивался, мертвел... То же произошло и с «Травиатой» 1944 года выпуска, дожившей до наших дней, — в 1992 году ее еще играли... Это была постановка, доставившая Шлепянову немало огорчений. Художница Т. Бруни вспомнила, сколько заставили сделать изменений, вплоть до финала. Он должен был идти в той же обстановке, что и первый акт, но не празднично, а трагически горько: «Вся мебель сдвинута в угол. Стулья стоят друг на друге. Нет рояля. Ваза, стоявшая на рояле, теперь в углу на полу, в ней одинокая красная камелия. На заднике только пустая рама от «Сельского праздника». И на всем — этикетки с номерами аукциона-распродажи... Последний акт в шлепяновском первоначальном решении был снят категорически»³⁰...

Сам ход мысли режиссера удивительно напоминает то, что мы увидели много позже в фильме Ф. Дзефирелли, но, к счастью, итальянский художник не принужден был подчиняться начальственным окрикам блюстителей социального оптимизма.

Итак, три спектакля Шлепянова держались в репертуаре чуть ли не полвека. С одной стороны, это говорит об их качестве — плохое бы не сохраняли. С другой

стороны, они многое утратили и воспринимаются ныне как среднестатистические, масштабные псевдореалистические постановки сталинских времен. И это очень обидно. Спектакли не вечны, вечна лишь музыка, которая их созидает. Связи музыки и сцены в каждой постановке, если это произведение искусства, неповторимы, трепетны, подвижны. Их порождает талант режиссера, театральная эстетика конкретной эпохи, само Время. Оно проходит, и связи рушатся, их невозможно реанимировать, как нельзя воскресить умершую душу...

В дни премьеры шлепяновской «Травиаты» Б. Эйхенбаум писал: «Режиссер И. Шлепянов убедительно показал, что «Травиата» — совсем не собрание отдельных арий. (...) Мы впервые услышали «Травиату» как музыкальное целое. (...) Дело не только в том, что артисты играют, а не только поют, дело в том, что вся постановка, от движений артистов до костюмов и декораций, подчинена одному принципу — музыкально-психологическому раскрытию замысла»³¹. В 1992 году «Травиата» несомненно была уже «собранием отдельных арий». А на афише стояло имя Шлепянова... Зачем?!

История жизни драматического режиссера на Мариинской сцене могла бы на этом подойти к концу. Три самых значительных имени — Мейерхольд, Радлов, Шлепянов — названы, линия преемственности одной школы ясна, связь работ этих режиссеров с периодами реформ, обновления очевидна... Но это лишь конец небольшого очерка, ибо последняя страница своеобразной истории не перевернута. Уже говорилось, что когда-то Мейерхольд работал над прокофьевским «Игроком», мечтал его в Ленинграде поставить с помощью С. Радлова... Увы, не получилось, не успел, не дали... Не правда ли, символично, что именно «Игроком» дебютировал в Мариинском театре Т. Чхеидзе? Дебютировал блестяще, спектаклем непривычным, вкупе с другими прокофьевскими постановками 1991 года до неузнаваемости изменившим обычный, традиционный облик старой императорской сцены... Так значит, история продолжается?

²⁸ Сокольский М. В борьбе за подлинную классику // Шлепянов И. Ук. соч. С. 206.

²⁹ Вельтер Н. Творческое общение // Шлепянов И. Ук. соч. С. 218.

³⁰ Бруни Т. Наш друг // Шлепянов И. Статьи. Заметки. Высказывания. Современники о Шлепянове. С. 224—225.

³¹ Эйхенбаум Б. Новая постановка «Травиаты» // Шлепянов И. Статьи. Заметки. Высказывания. Современники о Шлепянове. С. 199.

ДИРИЖЕР — ДРАМАТУРГ ИЛИ «МУЗИЦИРОВАНИЕ ДЕЙСТВИЕМ»

АЛЕКСАНДР ЧЕПУРОВ

О «темиркановском периоде» в истории Мариинского театра в последнее время вспоминают с некоторой долей критики. Но чтобы понять истоки многих процессов, протекающих в Мариинке сегодня, стоит еще раз обратиться к недавнему прошлому, вспомнить те уроки, которые можно из него извлечь.

Сейчас вполне очевидно, что именно с Темирканова начинается принципиально новый, «дирижерский» период в жизни большой ленинградской оперы. До этого на протяжении многих лет именно режиссеры определяли идеологию художественных поисков оперной труппы. Темирканов же сломал эту традицию, оставив театр без главного режиссера, и сам занял место художественного руководителя оперы.

Темирканов начал создание своего театра задолго до прихода в Мариинский. Еще в студенческие годы продирижировал «Травиатой» (1966) в Малом оперном, он наполнил подлинным драматизмом старый спектакль, некогда поставленный С. Я. Лемешевым. Его идеалом стала слиянность сценической и музыкальной драматургии, а методом — глубоко осмысленное интонирование, обновление оперы, что называется, изнутри. Добываясь взаимодействия оркестровых и человеческих голосов, он сплетал из них драматургическую ткань спектакля.

Определение «дирижер-драматург», изобретенное по ассоциации со словосочетанием «режиссер-драматург», некогда примененным к Вс. Мейерхольду, было не просто красивой метафорой. Оно отвечало сути того, что делал Темирканов в своих лучших оперных спектаклях, достигая музыкально-сценического синтеза.

Исполнительство Темирканова (оперное и симфоническое) было театральным по своей природе. Об этом говорят не только внешние приметы — импозантность, эффектность, почти актерская выразительность жеста, но и органическое ощущение партитуры как многоголосной драмы, способность высветить в интонации одновременно и конкретную эмоциональность и объективный концептуальный смысл.

Интерпретируемая им музыка властно рвалась на сцену. Словно не желая более пребывать сама в себе, она требовала немедленной пластической реализации. Ряд спектаклей Малого оперного театра, в которых Темирканов осуществлял музыкальное руководство, были убедительным тому подтверждением. И потому символическим было его участие в концерте, посвященном столетию Мейерхольда, в 1974 году. Когда в день юбилея Темирканов вместе с руководимым им филармоническим оркестром предстал на подмостках Александринской сцены, исполнив третью часть Пятой симфонии Шостаковича, возникло ощущение, что театральная энергия дирижера настойчиво требует высвобождения и что сам он стоит на пороге рождения какого-то мощного явления, театрального по своей природе.

И действительно, уже в следующем, 1975 году на сцене Кировского театра состоялась премьера оперы Андрея Петрова «Петр I», которая ознаменовала собой начало нового периода в творчестве дирижера и в жизни Мариинской сцены.

Театральные произведения Андрея Петрова тяготели к поиску нового музыкально-сценического синтеза. И вокально-сим-



«Борис Годунов». Макет И. Иванова

фонические фрески «Петр I», и вокально-хореографическая симфония «Пушкин», и театральная феерия «Маяковский начинается» были произведениями, рассчитанными на единство аудиовизуального восприятия. Их пространственно-пластическая образность не случайно была результатом творчества двух балетмейстеров — Наталии Касаткиной и Владимира Василева. Музыка словно рождала эту пространственную пластику, играла этим пространством (хотя порой, как в случае с «Пушкиным», и существенно проигрывала от своей сценической реализации).

Театральность была структурообразующей доминантой этих произведений, и вместе с ними завоевывал пространство сцены в его трехмерных динамических взаимосвязях Юрий Темирканов.

Однако от этой внешне эффектной театральности он устремился к более углубленному проникновению в существо интонационной пластики. Две совместные работы Темирканова с Борисом Покровским — над «Мертвыми душами» Р. Щед-

рина и над эпопеей С. Прокофьева «Война и мир» — стали для него принципиальными на пути к обретению своего сценического стиля.

В театре Темирканова внешняя театральность и внутренний драматизм, пространственная динамика и музыкальная пластика устремились навстречу друг другу.

Темирканов охотно вступил в партнерство с активной, действенной режиссурой. Творческое кредо Бориса Покровского — «музицирование действием» — оказалось сродни музыкально-сценическим представлениям самого Темирканова. Он решительно отстаивал право выбирать и использовать партнеров (композиторов, режиссеров, солистов), соответствующих его собственным устремлениям.

Тогда же начал формироваться и темиркановский ансамбль солистов, ставших его постоянными партнерами в творческих поисках. Из прежнего состава корифеев в его спектаклях выделились артисты с ярко выраженными актерскими дарованиями — Владимир Морозов, Людмила Филатова,

Ирина Богачева. Но истинное ядро темиркановских солистов составили постепенно собиравшиеся в труппе Сергей Лейферкус, Евгения Гороховская, Николай Охотников, Татьяна Новикова, Алексей Стеблянко, Лариса Шевченко, Юрий Марусин, Валерий Лебедь, Валерий Алексеев...

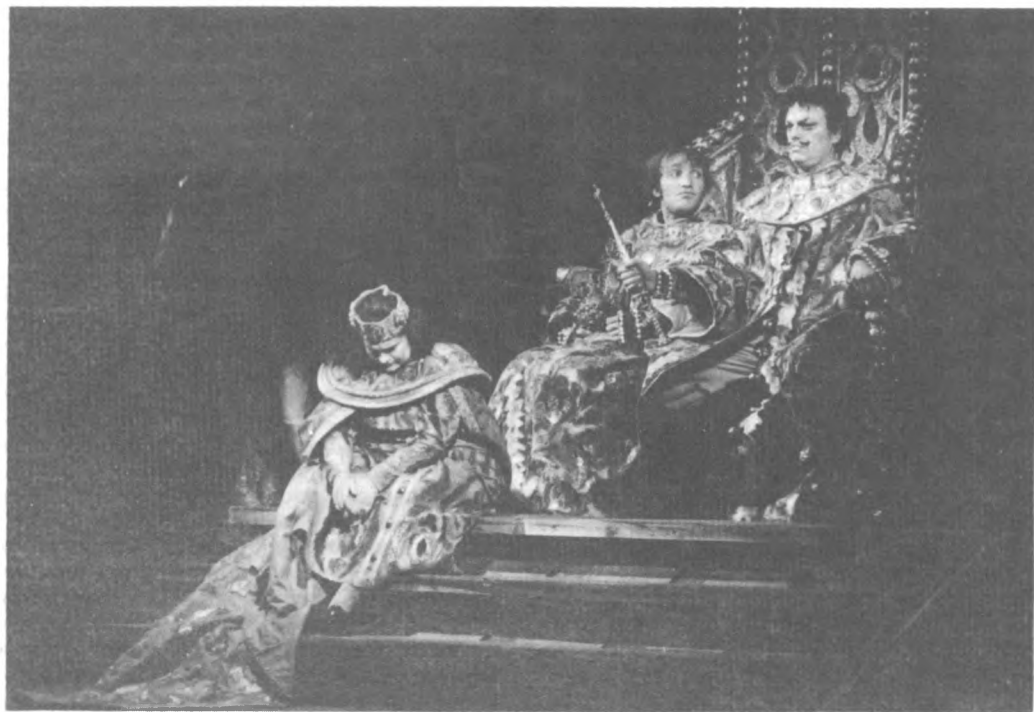
Если присмотреться внимательно, то при различии творческих индивидуальностей этих теперь уже признанных мастеров оперной сцены, в их исполнительском стиле прослеживается одно существенное качество — органичность вокально-сценического существования, виртуозное владение фразировкой, глубоко осмысленное, выразительное «произнесение» музыкального текста. Не случайно почти все эти артисты одновременно являются и крупными мастерами камерного пения.

В спектаклях Темирканова конца семидесятых годов высветилась тема духовных поисков человека, устремленного к гармонии и счастью, но находящегося в разладе как с каждодневным, обыденным, так и с историческим временем. Это противоречие было обречено на трагический исход. Неразрешимое в координатах объективной реальности, оно оставляло надежду лишь на внутреннее духовное прозрение. В трило-

гии А. Петрова, в постановке «Мертвых душ» и «Войны и мира» именно это конфликтное противоборство — личного, человеческого и исторического, социального — наглядно, пластически было воплощено в двуплановости композиции действия. С одной стороны, Темирканов шел на углубленную, скрупулезную проработку партий, акцентируя внимание на тончайших индивидуальных деталях, с другой — подчеркивал мощь в звучании симфонических эпизодов, словно выявляя неумолимый ход времени объективного внешнего мира. В этой поляризации темиркановской музыкально-сценической концепции проявился особый сверхсюжет дирижерских поисков.

Тогда же в критике было замечено и другое важное качество оперных спектаклей Темирканова. Он добивался поразительной естественности и органичности вокально-сценического существования солистов в рамках строго регламентированного рисунка партий-ролей. Эта свобода и естественность в ситуации несвободы, в режиме подчинения властной, объединяющей воле дирижера была знаменательна для театра Темирканова и эстетически, и содержательно.

«Петр I». Сцена из спектакля. Фото Д. Савельева





*«Евгений Онегин». Татьяна — Т. Новикова.
Фото Ю. Ларионовой*

Реформа Темирканова в Кировском театре носила противоречивый характер. Творческий эксперимент, который дирижер осуществлял в своих новых постановках, практически не затрагивал основной массы репертуарных спектаклей. Полностью овладеть художественной ситуацией в театре не представлялось возможным. В этом не было ничего неожиданного. Груз традиций, огромный репертуар, существование архаичных, десятилетиями идущих спектаклей — все это тормозило поиск, делало театр трудновосприимчивым ко всему новому. Вспомним, что аналогичная ситуация некогда заставила покинуть Венскую Штаатсоперу Г. фон Караяна, одержимого идеей реализации своих постановочных замыслов. Для воплощения своих сценических идей Караян создал свою, не зависимую ни от кого труппу, которая соби-

ралась только для его спектаклей. Когда-то немецкий реформатор оперы, режиссер Вальтер Фельзенштейн утверждал, что экспериментам всегда бывает тесно и неуютно в стенах больших театров Европы, отягощенных вековыми традициями. Их история, вбирающая немало театральных эпох, толкает эти левиафаны к эклектизму, всеядности, своеобразному универсализму.

Темирканов, очевидно, остро ощутив диспропорцию старых и новых спектаклей, пошел наиболее целесообразным для него путем переосмысления традиций. Рубеж семидесятых-восьмидесятых годов был ознаменован серией капитальных возобновлений старых репертуарных спектаклей. Поводом к тому послужило приближающееся двухсотлетие Мариинского театра. Музыкальная редактура, новые трактовки партий, новые дирижеры, новый состав исполнителей — все это заставило гораздо осмысленнее и современнее зазвучать зна-

*«Евгений Онегин». Онегин — С. Лейферкус.
Фото Ю. Ларионовой*



комые оперные партитуры. Сам же Темирканов взялся за возобновление «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» Чайковского и «Обручения в монастыре» Прокофьева.

Темирканов в совершенстве обладал способностью вливать в старые мехи молодое вино. Мы упоминали о его студенческом оперном дебюте в «Травиате». Теперь он поразил всех современным прочтением Чайковского, чьи произведения с их психологической насыщенностью мелодики как будто специально были созданы для темиркановского метода «реставрации смысла».

Намеренно замедлив темпы, «пропевая» в «Евгении Онегине» каждую фразу Чайковского, дирижер открывал весь спектр мелодических и тембральных нюансов, продемонстрировав всем, что мы давно разучились воспринимать подлинную красоту и смысл лирического мелоса. Он погружал зрителей в монодрамы героев, разыскивающих гармонию, не способных найти понимание друг в друге. Этим Темирканов

приближал их к нам, делая нашими современниками.

В истолковании «Пиковой дамы» разлад человека с миром приобретал черты трагической безысходности, а эмоциональный накал страстей сближал героев темиркановского спектакля с героями Достоевского. Дирижер тонко уловил поэтику стилизаций, сплетающую в опере Чайковского сложную драматургию времени, что позволило ему раскрыть трагедию мира, словно застывшего в театральной искусственности и помпезной мертвенности над бездной.

Тогда же стало ясно, что сценический облик старых постановок остро диссонирует с новыми музыкальными трактовками. И Темирканов приступает к сочинению собственных спектаклей. Б. Покровский в одной из своих книг вспоминал, что Г. фон Караян объяснял свое обращение к режиссуре тем, что «не с кем работать!» Что двигало Темиркановым, когда он решил обойтись без помощи режиссера-постановщика и взял

«Евгений Онегин» Сцена из спектакля. Фото Ю. Ларионовой



его функции на себя? Амбиции, нежелание вступать с кем бы то ни было в партнерство или слишком сильное собственное образное видение сцены, стремление к органичному единству интонации-жеста? Думается, что прежде всего последнее. И он стал доказывать свое право мыслить сценически.

Но здесь-то и начинает проявляться основное противоречие театральной позиции Темирканова. Выступая как принципиальный традиционалист, он стремится к обновлению в рамках архаичной сценической лексики, стремится к созданию неких «вечных» спектаклей, своеобразно и намеренно «вписанных» в раззолоченную раму портала Мариинской сцены.

На этом пути он обретает круг единомышленников, главный из которых — сценограф Игорь Иванов, демонстративно стилизующий в своих композициях помпезный постановочный стиль императорской сцены. Но если в «Евгении Онегине» стилизо-



«Пиковая дама». Лиза — Л. Шевченко, Герман — А. Стеблякко. Фото Ю. Ларионовой

«Пиковая дама». Графиня — И. Богачева. Фото Ю. Ларионовой

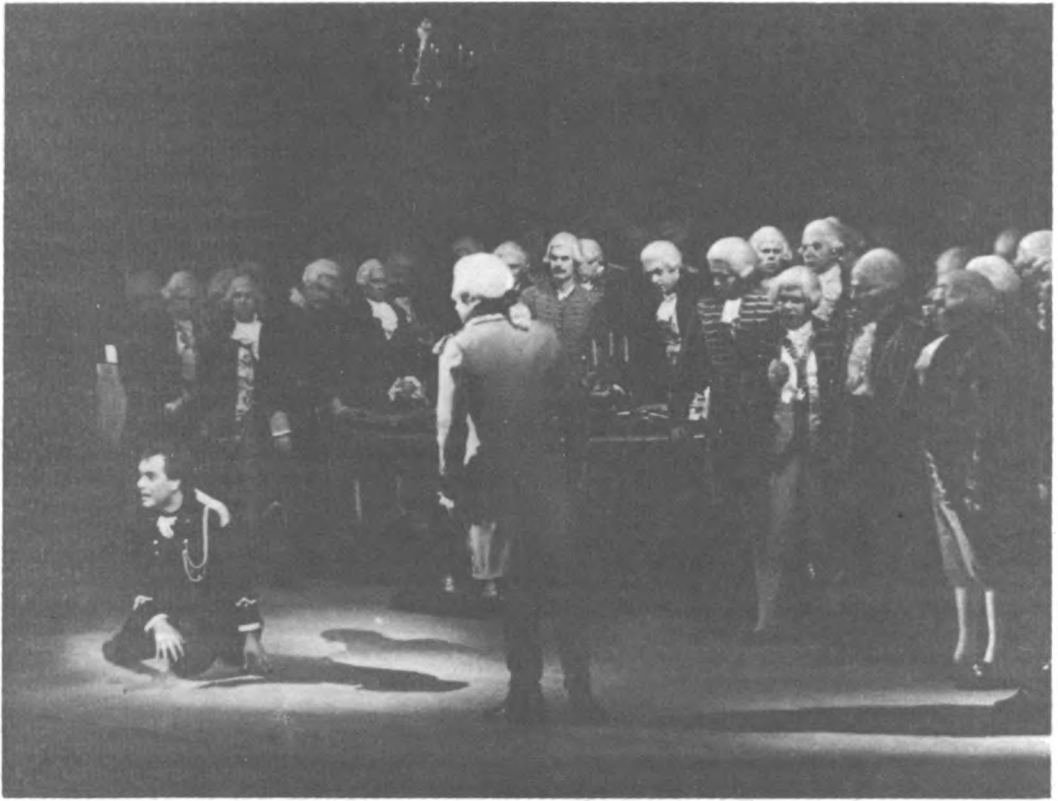


ванная выглаженность картин-слайдов резко не бросалась в глаза, то уже в «Пиковой даме» тяжеловесность декораций буквально подавляла.

Вопреки штампам открывая смысл во взаимоотношениях героев, Темирканов вместе с тем не выходил за рамки постановочных традиций, издревле присущих этим спектаклям. Здесь невольно приходит на ум опыт замечательного отечественного режиссера, обладавшего необычайно острым чувством сцены — С. А. Самосуда. Вспоминая о том, что Самосуд «любил режиссировать», Б. А. Покровский вместе с тем подчеркивал, что собственные его постановки были сделаны «наивно и дилетантски, как всегда бывает, когда за режиссуру в опере берется не профессионал».

Понять философию спектаклей Темирканова, то ощущение конфликтности мира, которое было им уловлено в современности, как ни странно, помогают концертные исполнения вокально-симфонических произведений. В восьмидесятые годы запомнились по крайней мере три таких концерта, которые дирижер провел с оркестром и солистами театра.

Первой в этом ряду следует назвать прозвучавшую в дни 75-летия Шостаковича



«Пиковая дама». Сцена из спектакля. Фото Ю. Ларионовой

его Тринадцатую симфонию (на стихи Е. Евтушенко). Ее исполнение на сцене театра превратилось в настоящий трагический моноспектакль, где история исканий страдающей души (партию баса самоуглубленно исполнил Николай Охотников) была сопряжена с многоликой и печальной картиной реальной действительности.

Вторым таким откровением предстал «Реквием» Моцарта, исполненный на филармонической эстраде. Ансамбль солистов словно разыгрывал вечную драму человеческих устремлений, глубоко лиричных, земных, психологически достоверных, но безысходных перед лицом вечности. Этой замкнутой в себе человеческой драме было противопоставлено звучание чистых, детских, словно ангельских, голосов, возникшее как отголосок недостижимого на земле. Здесь Темирканов пошел даже на некоторую театрализацию, спрятав хор мальчиков за тяжелыми бархатными портьерами, закрывающими выходы для артистов. В нужный момент обе портьеры,

подвластные чьей-то неведомой воле, распаивались. Но никто за ними не появлялся. Лишь голоса какого-то неземного, нереального мира доносились до слуха. Казалось, идеал выведен за пределы осязаемого, и только смерть или внутреннее прозрение могли открыть его человеку.

Не эта ли мысль двигала Темиркановым, когда в финале «Пиковой дамы» мужской хор, певший отходную, звучал не в живом исполнении, а с фонограммы? Не эта ли мысль подсказала Темирканову, на первый взгляд, парадоксальные мизансцены: Ленский умирает на руках Онегина, а Герман — на руках Елецкого? Словно сбрасывая с себя оковы зла и вражды, герои в эти «моменты истины» обретали столь желанное и недостижимое в жизни взаимопонимание...

Третьим же знаменательным звеном в этой цепи концертов было исполнение «Иоланты» Чайковского. Здесь тот же традиционный состав солистов во главе с Татьяной Новиковой. Сквозное действие — поиски выхода человеческой души из тьмы,

преодоление мнимостей окружающего и привычного. И здесь внутренняя драматургия преобразования была скрупулезно прослежена в интонационном строе, в темповом нарастании. Темирканов буквально творил музыку света, делал ее зримой.

Казалось, нетрудно найти этим концертным исполнениям яркое сценическое воплощение. Однако парадокс заключался в том, что для этого требовался режиссер, владеющий выразительной современной сценической лексикой. Темирканов же, склонный к корректному традиционализму, справиться с этой задачей в одиночку, очевидно, не мог. Вместе с тем, к творческому партнерству с другими режиссерами он был уже не способен.

Это противоречие не замедлило обостриться до крайности в задуманной дирижером постановке «Бориса Годунова». На этот раз его глубокой ошибкой было приглашение к сотрудничеству столь мощного, обладающего своим индивидуальным сценическим видением режиссера, как Б. Покровский. Вкусив плоды собственных режиссерских опытов, Темирканов уже не мог органично принять трактовку соавтора, какой бы захватывающей и интересной не была его образность. И вот уже на глазах у зрителей, публично, после премьеры он стал ломать рисунок Покровского, приспособливая его к своему восприятию сцены. Трещина прошла сквозь сердцевину замысла, и спектакль так и запомнился полуразвалившейся руиной, брошенной его создателями на произвол судьбы.

На этой недозвучавшей ноте, собственно, и оборвалась театральная деятельность Темирканова. Он ушел из театра навстречу новому повороту судьбы, оставив спектакли, державшиеся лишь его личностью, способные оживать и обретать вложенный в них смысл лишь магией его рук, постановки, нераздельно слитые с его артистической индивидуальностью...

Дирижерская монополия в опере —

вещь весьма противоречивая. С одной стороны, нельзя отрицать ее несомненных плодов. Рост музыкальной культуры, глубина проработки вокальных образов, слаженность ансамблей — все это налицо. Дирижеры «вытащили из ямы» и театральные оркестры, способные теперь решать серьезные исполнительские задачи... Но вечные проблемы — «дирижер — режиссер», «музыка — сцена» — при такой постановке вопроса образуют напряженное конфликтное поле, вечно обостренный театральный сюжет.

Преемник Юрия Темирканова Валерий Гергиев прошел многие искусства, во многом повторяя своего предшественника. Он встречал и режиссерское непонимание («Дон-Жуан»), и тогда решительно отвергал неорганичную для себя постановку, и «подгонял» старые репертуарные спектакли к своим музыкальным трактовкам («Хованщина», «Князь Игорь»), и переносил на Мариинскую сцену уже обкатанные на европейской сцене спектакли («Борис Годунов», «Отелло»). Не претендуя, подобно Темирканову, на режиссерскую самореализацию, Гергиев избрал путь поисков творческого партнерства с самой разнообразной режиссурой.

Он сотрудничает с Ю. Александровым («Сорочинская ярмарка»), А. Петровым («Любовь к трем апельсинам»), Т. Чхеидзе («Игрок» и «Дон Карлос»), М. Фриманом («Огненный ангел»), Г. Викком («Война и мир»). Но эта пестрота стилей и подходов говорит вовсе не об универсальности и адаптируемости Гергиева к различным образным системам. Конечно же, музыкальный стиль дирижера, эмоциональный, вбирающий в себя обобщенные, контрастные краски, требует и особой сценической стилистики. Не значит ли это, что должен наконец появиться такой режиссер, который, поняв это, вдохновится «театром дирижера» и найдет ему адекватное сценическое воплощение...

MUSEUM OF ANNA AKHMATOVA IN FOUNTAIN HOUSE

ARSIS Inc.

WELCOME TO THE ART GALLERY

” S I L V E R A G E “

IN THE FOUNTAIN HOUSE

(entrance through the arch of 53 Liteiny prospect)

Phone (812) 272 - 2211

ТЕАТР ПРОКОФЬЕВА

МИХАИЛ БЯЛИК

У каждого человека есть свой Театр детства, обычно остающийся для него на всю жизнь Главным театром. Для Сергея Сергеевича Прокофьева таковым, несомненно, был Мариинский. Правда, самое первое посещение оперы, в восьмилетнем возрасте, состоялось в Москве: он слушал «Фауста» в театре Солодовникова. Но почти все последующие детские и юношеские впечатления от оперы и балета связаны с Петербургом и его императорским театром. Эти впечатления зафиксированы композитором в дневниках, письмах, воспоминаниях с педантичной обстоятельностью, которая не может, однако, при неблаговолении Прокофьева к романтическим словоизлияниям скрыть его пристрастного отношения к Мариинке. Она для него — храм искусств, и вторая консерватория, и школа нравственности.

«На „Снегурочке“ наши места были в седьмом или восьмом ряду, но я попросился в первый ряд, чтобы можно было заглядывать в партитуру, по которой дирижер вел оперу. В театре было много свободных мест, и мать отпустила. Я сидел в пустом кресле первого ряда, иногда привставал, облакачивался на борт, отделявший зрительный зал от оркестра, и следил за партитурой. Рисунок ее я помню до сих пор; по этому рисунку мой глаз полз за музыкой. Иногда музыка после длинного ровного места подходила вдруг к акценту, который явственно вырисовывался в виде вертикального наложения нот. Точно глядишь в окно вагона — и вдруг мелькнет телеграфный столб. Когда надоело, я смотрел на сцену. Матери это не понравилось. „Больше не смей ходить, — сказала она в антракте. — Ты точно нарочно делаешь, чтобы на тебя смотрели и говорили, какой ты умный“». Тогда Сереже было тринадцать лет.

А вот его воспоминания о себе пятнадцатилетнем. «Дирекция Мариинского театра выдавала еженедельно шесть билетов в оперу для теоретиков (то есть учеников теоретико-композиторских классов. — М. Б.). Это были самые дешевые места в последнем ряду галерки, под потолком, и стоили

по 36 копеек за место, но находились они прямо против сцены, и видно было недурно. Жара и духота при переполненном театре были страшные, и я, вытирая пот со лба, жаловался Мясковскому. „Вам надо придти сюда не в черной куртке, а в шелковой рубашечке, — улыбнулся последний“».

«Я счастлив вновь увидеть любимый Мариинский театр, оглядываю его несколько раз, но Дранишников уже у пульта, свет погашен, и спектакль начинается». Это 1927 год, Прокофьеву скоро тридцать шесть, он приехал в город на Неве после десятилетнего пребывания за рубежом. В истории его взаимоотношений с Мариинкой наступает новый, главный этап — «авторский». Идет поставленная за год перед тем его опера «Любовь к трем апельсинам». Спектакль очень нравится композитору. В интереснейшем дневнике, который он вел в те дни (опубликован недавно, к 100-летию со дня рождения Прокофьева), подробным образом описаны все примечательные моменты постановки, вывод же сформулирован кратко и определенно: «Блестяще по слаженности и соответствию желаниям автора». С признательностью оценил он усилия талантливых мастеров театра недавно выступившего поколения: дирижера В. Дранишникова, режиссера С. Радлова, художника В. Дмитриева.

Еще трижды Мариинский театр (официально — имени С. М. Кирова) доставлял Прокофьеву великую радость присутствовать при начале подлинной — сценической — жизни его театральных творений. В 1940 году тут был поставлен балет «Ромео и Джульетта». Собственно, его «прапреьера», которой предшествовали волокита и отказ от постановки в Большом театре Союза ССР, состоялась за два года до этого в небольшом театре чехословацкого города Брно. Но лишь знаменитый ленинградский спектакль Л. Лавровского с Г. Улановой — Джульеттой, К. Сергеевым — Ромео и Р. Гербеком — Тибальдом стал тем событием, которое, можно утверждать, оказалось поворотным в истории хореографического



«Игрок». Алексей Иванович — В. Галузин. Фото Ю. Белинского

театра: стало очевидным, что «балету подвластно все».

В военную пору в Перми театр вместе с композитором работал над балетом «Золушка». Одновременно постановка готовилась в Большом театре, и на финише москвичи обогнали ленинградцев на несколько месяцев. Кировцы сыграли премьеру по возвращении в родной город, это был первый спектакль, поставленный К. Сергеевым, и наряду с ним самим тут нашли благодарный материал для изысканных танцевальных характеристик Н. Дудинская, Т. Вечеслова, Ф. Балабина. Жизнь «Золушки» оказалась на Марининской сцене счастливой и долгой — как и начавшаяся в том же, 1946 году жизнь оперы «Дуэнья» («Обручение в монастыре»).

Но радости, по законам неотменной диалектики, должны уравновешиваться горестями, которых во взаимоотношениях Прокофьева с Марининским театром тоже, увы, было немало. Еще в 1916 году тут намеревались поставить оперу «Игрок», но оказалось невозможно, по словам Прокофьева, что-либо «поделать с певцами и оркестром, которым совсем не хотелось путаться в дебрях „Игрока“». Спустя десятилетия, после успеха «Трех апельсинов», к этой идее воз-

вратились, причем режиссуру брал на себя В. Мейерхольд — и опять «силы противодействия» возобладали. «Расстроено заскоком в Ленинграде... — писал великому режиссеру композитор. — Обидно, что родные вороны проворонили премьеру».

Очень горькой была последняя встреча Прокофьева с Кировским театром. После печальной памяти партийного постановления от 10 февраля 1948 года, которым великий композитор был заклеен как представитель «антинародного формалистического направления в музыке», он быстро написал оперу «Повесть о настоящем человеке», рассчитывая, что она станет для него индульгенцией, снимет мнимые грехи. К декабрю труппа кировцев под руководством Б. Хайкина подготовила «Повесть» к премьере, но на «закрытом худсовете» оперу «зарубили». «Вы музыкальный труп, товарищ Прокофьев», — восклицал один из участников «обсуждения». Композитор тогда уже был тяжело болен. Его не стало четыре с небольшим года спустя.

Посмертные премьеры почти всегда становились триумфом прокофьевского гения. Вспоминается прежде всего блистательный балетмейстерский дебют Ю. Григоровича — «Каменный цветок» с незабываемыми А. Осипенко — Хозяйкой Медной горы, И. Колпаковой — Катериной и И. Бельским — Северьяном (1957). После неудачи первой, московской, постановки Л. Лавровского эта реабилитировала замечательную партитуру: григоровичевский «Каменный цветок» оказался неувядаемым. Вспоминается еще «Блудный сын» в сценическом решении М. Мурдмаа, показанный на творческом вечере М. Барышникова (1974). В скорбной проникновенности хореографического повествования слышалось предчувствие: вскоре Артист, как и его персонаж, покинул отчий дом.

В 1960 году состоялась ленинградская премьеры оперы «Семен Котко», и хотя опера эта изумительная (напрасно нынче бояться ее играть — дескать, о гражданской войне: судьбы украинских селян, попавших под колесо истории, написаны с непредвзятостью, почти начисто исключавшей пресловутую «социалистическую» тенденциозность), и хотя к постановке был привлечен сам Г. Товстоногов, она оказалась не слишком удачной и недолговечной.

А вот исполненная тут в 1977 году под управлением Ю. Темирканова в режиссуре Б. Покровского и декорациях И. Сумбаташвили великая эпопея Толстого — Прокофьева «Война и мир» (ее самая первая постановка была предпринята в богатом

прокофьевскими премьерами 1946 году на другой ленинградской сцене — Малого оперного, где, кстати, после этого были еще свои «Апельсины», свой «Ромео», своя «Золушка», а также балет «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем»), опера, которая, подобно шекспировскому балету, стала символом беспредельных возможностей жанра, волновала в течение длительного времени.

Но прервем перечисление дат и названий. Какой невероятный разбег вдохновения! Какой дар исторического, психологического перевоплощения! Кто в соавторах — Шекспир, Гоцци, Перро, Шеридан, Толстой... Какие несхожие характеры и ситуации, какие мощные страсти! А ведь список этот неполон: в ту пору еще не шли «Игрок» по Достоевскому и «Огненный ангел» по Брюсову. Был ли в XX веке кто-либо, чей вклад в развитие музыкального театра оказался объемнее и самобытнее? Стравинский, Пуччини, Яначек, Шостакович, Бриттен?.. Немного было и в прошлые века творцов, с которыми удалось бы его сравнить. Год 100-летия Сергея Сергеевича, 1991-й, по решению ЮНЕСКО был объявлен годом Прокофьева. То был и год Моцарта. Вот с Моцартом по многообразности можно сопоставить Прокофьева!

Накануне юбилея обнаружилось вдруг, что оперы Прокофьева больше не идут в городе — ни одна из восьми. В репертуаре сохраняются лишь два балета (из семи им написанных и еще нескольких поставленных на его небалетную музыку). И тогда Валерий Гергиев, главный дирижер Мариинского театра, вдохновленный успехом фестиваля Мусоргского, которым было почтено в 1989 году 150-летие композитора, решил и Прокофьеву посвятить монографический фестиваль — во славу композитора и во искупление нашей общей вины перед ним.

В программу этого праздника наряду с балетами, симфоническими и вокально-оркестровыми опусами Гергиев включил четыре новых полнометражных оперных постановки — их премьеры должны были состояться одна за другой в течение полугода. Все это представлялось совершенно нереальным! На протяжении многих десятилетий Кировскому театру «спускалась» норма премьер: одна-две (за вторую выдавались обычно возобновление или частичная «перестановка»), а то и ни одной. Развращенные бездеятельностью артисты не представляли себе, что может быть по-иному.

Но свершилось чудо. Огромный штат солистов был разделен на бригады (известные ассоциации в связи с этим словом отбросим), и каждая занялась подготовкой одной из

опер, а некоторые артисты вошли одновременно в две и даже в три бригады. Все оказались заняты настолько, что не оставалось времени «плести интриги» по поводу того, кто и насколько занят. Недостаток пиетета по отношению к Прокофьеву (увы, обывательский взгляд на то, что музыка его немелодична и представляет собой, по выражению одной знаменитой артистки, «интервенцию на певческие связки», до сих пор бытует и в профессиональной среде) на первых порах возмещался увлеченностью Гергиева, которой хватало на всех. Но вскоре — так бывает постоянно — недоверие у многих стало сменяться заинтересованностью: казавшийся трудноодолимым материал повиновался, открывались образы неожиданные, выявлялись актерские задачи интригующе нетрафаретные. Актеры поверили в себя, вырастали в собственных глазах. Наконец и они становились энтузиастами.

Энтузиазм, конечно, вещь славная и необходимая. Но нужны ведь еще и деньги, и материалы для костюмов и декораций — все нынче вырастает в проблему. Помогли спонсоры, отечественные и зарубежные. Нашлись и родственные коллективы, с которыми Мариинке взаимодействовать не зазорно: Лондонский королевский театр Covent

*«Игрок». Бланш — С. Волкова.
Фото Ю. Белинского*



Garden, парижская Opera de Bastille. Нет, не о «гуманитарной» помощи из жалости, а о взаимозаинтересованном сотрудничестве идет речь. Спектакли Мариинки, осуществленные при участии англичан (творческом и материальном) и французов (ограниченном финансовом), будут показаны в их странах, записаны, переданы по трансляции (частично это уже произошло). В новых обстоятельствах бурно меняющейся нашей действительности Мариинский театр сориентировался раньше и лучше других, использовал их на пользу себе и нашей культуре.

И вновь возвращаясь к лидеру театра Валерию Гергиеву. Реноме Валерия Абисаловича в мире за последние годы выросло необычайно. Молодой, вдохновенный, контактный, сочетающий в своей превосходной дирижерской технике точность, размах и элегантность, он — повсюду желанный гость. Его уже давно полюбили в Европе и Японии, сравнительно недавно его открыла для себя Америка — он совершил тогда беспрецедентное турне, выступив с ведущими оркестрами страны, поставил в Сан-Франциско «Войну и мир» — и покорила тамошних меломанов и критиков. В минувшем

году он снова выступал с лучшими американскими оркестрами, привозил в США Мариинский театр — сначала оперную труппу, потом отдельно оркестр — подобной чести и ответственности удостоиваются лишь артисты в ранге суперзвезд.

Его энергия и работоспособность не знают удержу. Репетиция, запись, спевка, спектакль, концерт — все это ежедневно по многу часов, плюс постоянно обновляющийся репертуар — такое осилить может лишь личность совершенно незаурядная. Для зарубежных партнеров очень важно, что театр возглавляет именно такой лидер, — ему они доверяют охотно.

Все оперные спектакли и концерты фестиваля продирижировал Гергиев. Оркестр еще с темиркановских времен сохраняет красоту, наполненность, трепетность звучания, а баланс его с певческими голосами от вечера к вечеру становился выверенней и совершенней. И пусть иногда нарушался ансамбль (скажем, сцена рулетки из «Игрока» ни разу не получилась безупречной), все же в целом он был на значительной высоте. Хор, руководимый В. Борисовым, тоже эту высоту поддерживал.

«Любовь к трем апельсинам». Сцена из спектакля. Фото Ю. Белинского



В прокофьевских операх по-своему важно взаимоотношение певца со словом и вокальной интонацией, которая из него вырастает. Гергиев своеобразный характер этой интонации ощущает — сужу по его указаниям певцам на репетициях — и от многих артистов ее добивается. На первых представлениях «Войны и мира» любовному вслушиванию-впеванию в интонацию мешала некоторая поспешность, с какой маэстро вел пятчасовой спектакль. Впоследствии интонирование стало более плавным и проникновенным.

От Гергиева, стоящего за пультом, исходит ток, который постоянно ощущают певцы, инструменталисты и публика. Иногда поначалу он намеренно ослабляет посылаемые импульсы, давая вслушаться в волшебство тихих звуковых плетений, чтобы потом постепенно накапливающаяся энергия взорвалась бы от переизбытка напряжения. Вообще, драматургия целого оказывается у него все более продуманной и выверенной. И всегда потрясают динамикой, стремительным разворотом нерастраченных сил финалы.

В двух случаях сотрудниками Гергиева были отечественные постановщики — Темура Чхеидзе, ныне штатный режиссер БДТ, и Александр Петров, главный режиссер Петербургского детского музыкального театра «Зазеркалье», в двух других — гости из Англии Грэм Викк и Дэвид Фриман. Чхеидзе поставил «Игрока» (напомню, опера эта прежде не шла у нас, ее лишь привозили театры из Тарту и Москвы) с присущей ему психологической углубленностью. Еще во время репетиций из театра доносилось: «Как работает! Никогда еще с нами, актерами, так не обсуждали мотивацию каждого поступка, каждого движения».

Чхеидзе удалось преодолеть штампы в исполнении центральных ролей (тем досаднее, что они порой проглядывают в интерпретации эпизодических партий). Герои эти предстают на редкость органичными, достоверными в своей фантастической парадоксальности. Первый среди них — Алексей В. Галузина. Молодой тенор из Новосибирска весной дебютировал в Мариинке в партии Отелло, к которой его собратья идут обычно долгие годы, а осенью — новая работа, еще одно свидетельство художественной зрелости. Какого-то будоражащего тембра голос, утонченно интеллигентный облик человека, в котором прячется маньяк, порывистые движения — все в сложной, прихотливой гармонии. Как и горячо любимая им Полина — ее с подлинно драматическим размахом спела и сыграла Е. Прокина, — Алексей выбивается из круга людей,

вертящихся, словно шарики, в царстве рулетки. Игра — способ существования персонажей, которых призрак выигрыша лишает воли, в которых нравственные побуждения вытеснены страстями. В опере, в отличие от романа, Алексей и Полина еще не втянуты в шальную воронку игры. Подобно Герману из оперы Чайковского, герой «Игрока» идет на дьявольский риск ради любви — лишь в финале возникает ощущение, что средство превратится для него в роковую цель. Любовь, так искренне, так трепетно пробивающаяся в его пении, — то единственно светлое, естественное, что есть в этом мире монстров.

Портреты большинства других персонажей — Генерал — С. Алексашкин, Астлей — В. Лебедь, Бланш — С. Волкова — точно и рельефно намечены, но должны быть еще расцвечены интенсивным актерским переживанием. Более резкие краски могла бы найти для изображения Бабуленьки талантливая Л. Филатова — не очень уместными показались и ее молоджавость, и томность (в сцене отбытия). Осуществленные впоследствии вводы (С. Волкова — Полина, В. Огновенко — Генерал) добавили в психологическую партитуру спектакля новые нюансы.

Фантазия замечательного режиссера в этой первой, его работе над оперой пульсирует неравномерно, прерываемая паузами. Порой кажется, что ее напор сдерживается пиететом перед музыкой. И тогда действие становится статичным и... скучноватым. Жаль, что драматическое нагнетание страстей в музыкальном антракте перед картиной в игорном доме не поддержано сценически: уж если занавес открыт — извольте действовать. И кульминационный момент этой картины — безумное всеобщее возбуждение из-за доставшегося Алексею редкостного выигрыша — как-то странно интерпретирован выходящим в концертных костюмах и поющим по нотам хором; примененный вдруг брехтовский прием остранения заключает в себе иронию, непонятно на кого направленную. Воображение режиссера сдерживается, вероятно, и очень ярким, ошарашивающе фантастическим живописным решением, выполненным Т. Мурванидзе: богато и тяжело-весно изукрашенная игральная зала, положенная набок, со свисающими со стен Человеческими фигурами. Почти шоковое воздействие декорационной установки длится несколько минут, но потом начинаешь ощущать огорчение из-за ее нефункциональности. Когда же огромная, размещенная на полу символическая рулетка, вопреки



«Война и мир». Наташа — Е. Прокина, Курагин — Ю. Марусин. Фото Ю. Ларионовой

вихревой музыке, не движется, и бедный крупье, ходя по ней, симулирует ее вращение, испытываешь досаду, а память сейчас же воспроизводит аналогичную сцену в знаменитом московском спектакле Б. Покровского, являвшую собой некое ураганное верчение. Тут, да и в других эпизодах, надо бы еще что-то придумать — ради того многого сильного и впечатляющего, что в спектакле уже есть.

В опере «Любовь к трем апельсинам» — две образных сферы: сказка, полная чудес и курьезов, и неоднократные вторжения в нее «людей от театра». Режиссеру А. Петрову и художнику В. Окуневу ближе сказка, и желание получить ее обставить рождает в них, по выражению классического оперного персонажа, «вулкан идей». Каждый костюм — плод бурной и лукавой фантазии, каждый трюк — неожиданный (распределены последние, правда, неравномерно, иногда густо, иногда...) Актеры, кто — словно с вышки бросаясь, кто — осторожно и осмотрительно, но все с охотой погружаются

в игровую стихию, доставляя удовольствие и себе, и публике. Кто мог бы в многоопытной примадонне И. Богачевой, всегда тяготевавшей к ролям героинь и благородных возлюбленных, заподозрить такой заряд озорного остроумия, который буквально взрывается, когда она, с раскосыми, до самых висков, глазами, украшенная перьями, в ультразавлекательном наряде появляется как дьявольски обольстительная Принцесса Клариче? И в трагедийном певце-актере В. Огновенко, играющем величаво-многозначительного и неудачливого Мага Челия, впервые, пожалуй, появилась склонность к гротеску. Актерских сюрпризов тут — избытке.

А идея — имеется ли и она тут? Наверное, как же без нее: ну, скажем, разоблачение зла как некоей иерархической пирамиды, по которой сверху вниз спускаются коварные инициативы, подпитываемые на этажах энергией зависимых и добровольцев. Но постановщик, по-моему, об этом не думал. Ему хотелось просто всласть подурчиться, и оправданием, руководством к действию избрал он высказывание композитора: «Старались установить, над кем я смеюсь, над публикой, над Гоцци, над оперной формой или над не умеющими смеяться. Находили в „Апельсинах“ и смешок, и вызов, и гротеск, между тем как я просто сочинял веселый спектакль».

А вот другой содержательный пласт, междоусобицы театральных и околотеатральных группировок, представлен менее впечатляюще. Здесь намеренная «безыдейность», отсутствие мишени для сарказма обернулись невинностью споров и затянutosтью толчеи. Быть может, стоило, как это предполагал подавший Прокофьеву идею «Апельсинов» Мейерхольд, осовременить словесные реплики, актуализировать полемику?

К спектаклю Петрова в целом можно бы отнести слова Прокофьева по поводу радловской постановки из недавно опубликованного письма 1934 года: «Великолепно! Живо! В высшей степени красочно! Хотя, я думаю, что иронический подтекст не дошел до публики, следившей прежде всего за развитием сюжета».

В постановке «Войны и мира» партнерами Гергиева были англичане — режиссер Грэм Виск, сценограф Тимоти О'Брайен и художник по свету (профессия, у нас недооцениваемая) Томас Уэбстер. От премьеры мы ждали ответа на вопрос: как «они» понимают «нас»? Оказалось, в целом близко тому, как мы понимаем сами себя. В брошюре, изданной к премьеры (высокий

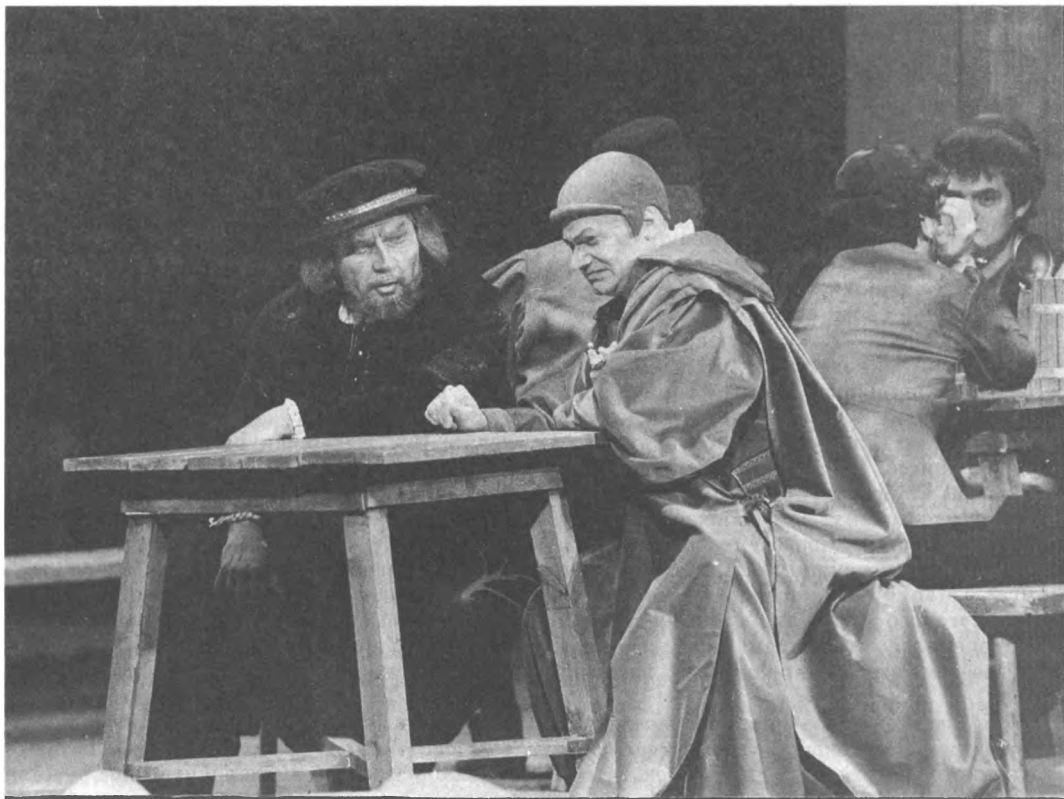
уровень буклетов, подготовленных Л. Лапиной, достоин быть отмеченным особо), постановщик писал: «Английская и русская театральная традиции очень схожи: в их основе вера в актерское мастерство». Режиссер с огромным опытом, Викк также — профессиональный музыкант. Готовясь к работе над «Войной и миром», он изучил русский язык, справедливо полагая, что смысл и интонация речи персонажей будут для него (и актеров) ключом к их внутреннему миру.

Никто из участников спектакля не нарушает правды характеров; многие же — самобытны. Скажем, Г. Григорян в роли Пьера. Лишь в первые мгновения его южный облик и сочный тенор кажутся не совпадающими с представлением о любимом толстовском герое; вскоре, однако, нетривиальная внешность (скорректированная гримом и костюмом) кажется подходящей для отнюдь не тривиального героя, а в светлом звучании его голоса отражается такая беспредельная искренность и чистота души, что не поддаться обаянию этого Безухова трудно. Порой

сразу, порой постепенно, но неодолимо завоевывают слушательское доверие Н. Охотников — Кутузов, В. Герело — Наполеон, О. Бородин — Элен, Ю. Марусян — Курагин, И. Богачева — Ахросимова, В. Огновенко — старик Болконский, С. Волкова — Соня. Роли Наташи и Андрея выпали молодым Е. Прокиной и А. Гергалову, оба артиста обладают благодарными природными данными и немалым уже мастерством, естественны в пении и тактичны сценически, но обоим еще недостает душевной значительности.

Если видение России через действующих лиц спектакля не вызывает сомнений, то восприятие ее сквозь пейзаж и архитектуру, напротив, остро дискуссионно. Пейзажа здесь, по существу, нет (если не считать изображенный на заднике, в виде вогнутого рельефа, «знак дуба»), архитектура выглядит странно, фантастично: огромные, отливающие белизной, движущиеся прямоугольники стен, прорезанные строго прямоугольными рядами окон и дверей, всегда досадно

«Огненный ангел». Фауст — С. Алексахин, Мефистофель — К. Плужников. Фото Н. Разиной



ограничивающие пространство. Неприятие вызывает не самый факт условного, конструктивистского решения, а возникающий с его помощью образ, не совпадающий с образностью романа и оперы. Дисгармонируют декорации, к стати, и с костюмами, сделанными с соблюдением исторической достоверности художником В. Комоловой.

Во второй части оперы, в картинах Отечественной войны, невысокий пандус вдруг раскалывается на три части, и они, вместе с убранством и множеством людей, вздымаются и опускаются. Это сильно динамизирует действие. Но не может скрыть обнаруживающиеся тут длинноты, как и художественную неравноценность материала массовых сцен. Прокофьев ведь не предполагал, что все написанное им для «Войны и мира» войдет в однодневный вариант. Наверное, осторожно сделанный купюры пошли бы спектаклю на пользу.

Для первой в нашем городе постановки «Огненного ангела» была привлечена другая английская бригада: режиссер Дэвид Фриман, художник Дэвид Роджер и художник по свету Стив Хитсон, в паре с которым работал уже и наш специалист Владимир Лукасевич. Казалось бы, повод быть заинтересованным на этот раз не столь велик: опера — не из российской жизни, из германской, к тому же хронологически весьма отдаленной — XVI век! Впрочем, мне кажется, что это камуфляж. Хотя в романе Брюсова многочисленные реалии эпохи рыцарства, эпохи распространения мистических учений и инквизиции выписаны с чисто немецкой обстоятельностью, главные его герои — экальтивированная, мечущаяся в поисках духовного идеала Рената и преданный ей, измученный ее непостоянством Рупрехт — душой своей очень русские и совершенно сродни героям «Игрока» Достоевского. К стати, известно, что оба романа во многом автобиографичны. Замечу еще, что музыкальный язык, коим изъясняются в опере Рената и Рупрехт, очень русский (хотя и писал «Огненного ангела» Прокофьев в Германии). Язык этот гораздо ближе Мусоргскому, чем, скажем, Вагнеру, которого Сергей Сергеевич постиг еще в отрочестве (посещая цикл «Кольцо нибелунга» в Мариинке), которого высоко ценил, но у которого взял лишь самую общую идею оперного симфонизма: действие развертывается как непрерывный звуковой поток.

Мне довелось в свое время познакомиться с первыми в Советском Союзе постановками «Огненного ангела». Э. Пасынков, чтобы получить разрешение на премьеру (в начале

1984 года в Перми), решил на перемотирование картин, сокращения, в результате которых Рената оказывалась не столь мятежной и подверженной воздействиям чертовщины, — и все равно режиссера порицали за протаскивание мистики в наш здоровый быт. Летом того же года опера увидела свет рампы в Ташкенте; на этот раз сохранен был в неприкосновенности весь словесно-музыкальный текст. Но и здесь, в замечательно ярком спектакле, его постановщик Ф. Сафаров стремился оправдать Ренату как подверженную душевной болезни и осудить Инквизитора, отправляющего ее, мощную, на костер.

Фриман не только не убоился упомянутых в опере и дающих о себе знать стуком в стенку демонов, но и материализовал их, выведя на сцену. Для этого с помощью Института физкультуры имени Лесгафта была образована акробатическая группа Мариинского театра, и почти обнаженные, набеленные мужчины в масках неотступно сопровождают действие. Они то где-то высоко, под колосниками, свесившись вроде летучих мышей, дремлют поодиночке или собираются «гроздьями», то, почуяв, что запахло грехом, принимаются искушать честной народ. Выглядит это все очень живописно, и действие динамизирует чрезвычайно.

Прокофьева, как известно, отличало редкостное духовное здоровье. Зачем обратилась он к изображению потусторонних сил? Стараясь обелить его, исследователи отвечали: дабы насмеяться над ними. Вкрапления иронии действительно имеются в опере, — скажем, в эпизоде, где три скелета (в спектакле забавно изображенные теми же демонами) уличают во лжи ученого Агриппу. Но отношение Прокофьева к мистике в целом вроде бы и серьезно. Недавно опубликовано сердитое письмо композитора приятелю, критику Петру Сувчинскому, где позиция его предстает достаточно определено. Вот выдержки из письма: «„Современность“ — хорошее слово, но в Вашем письме оно повторяется раз 15 и под конец визжит над головой, как угрожающий свист бича... Когда мне говорят, что „Огненный ангел“ и „Семеро их“ есть неотдавание отчета о современности, то я отвечаю: не понимаю, что Вы говорите, пойдемте к доктору, ибо у одного из нас атрофировалась какая-то очень важная клеточка в мозгу!.. Причем тут современность, когда дело идет просто о фиксации одного из болезненных завитков, через которые прошло в Средние Века религиозное чувство человека?»



«Огненный ангел». Рената — Г. Горчакова. Фото Ю. Белинского

Думаю, что мистика, в которую он погрузился, была и для него искушением, долженствовавшим укрепить его дух. Нынче, когда непознанное, иррациональное преследует каждого, вряд ли кто-нибудь станет утверждать, что мистицизм в «Огненном ангеле» несовременен...

Сценически представление решено превосходно. Начинаясь камерно, затаенно, оно разрастается до босховской силы финальной оргии, апокалиптической картины изгнания дьявола, религиозных распрей. В спектакле несколько отличных актерских работ. С. Лейферкус в роли Рупрехта — образец благородства и надежности. К. Плужников, поющий Мефистофеля (да, Мефистофель тут — тенор), вновь продемонстрировал блистательный дар театрального гротеска. Радостным открытием стала молодая певица Г. Горчакова, красивая, с большим, прекрасного тембра голосом, исполнившая архитрудную партию Ренаты с самоабвенной страстью. Эта последняя из прокофьевских премьер оказалась, пожалуй, и самой впечатляющей.

Вкратце — о концертах прокофьевской музыки. Пришлось услышать мнение, что

на фестивале симфонические вечера были устроены для того, чтобы постановочная часть успевала монтировать сложнейшие декорационные установки. Наверное, и для этого тоже. Главное, однако, в ином: концерты оркестра стали в Мариинке традицией и системой. Оркестр выезжает как самостоятельный творческий организм и на гастроли. Он стал творчески мобильнее, расширился его репертуарный кругозор. С оркестром охотно выступают солисты экстракласса, и возрастает доверие к нему публики. На прокофьевском смотре под управлением Валерия Гергиева прозвучали 2-я, 3-я и 6-я симфонии — свежо, увлеченно. Случившиеся порой огрехи, недостаточно тщательная отделка деталей искупались воодушевлением — не деланным, а искренним, возникшим от соприкосновения с изумительной и такой незаигранной музыкой. Позднее эти сочинения еще не раз исполнялись, гораздо совершеннее, и дома, и во время гастролей. Прекрасной заставкой к одному из вечеров явилось халдейское заклинание на стихи К. Бальмонта «Семеро их» — ошеломляющий стихийной, языческой силой звуковой колосс (с оркестром, камерным

хором «Смольный собор», руководимым С. Легковым, блистательно солировал Гегам Григорян). К оратории же «Иван Грозный», прозвучавшей при участии хора театра, Ольги Бородиной и Василия Ланового, я отношусь сдержанно: это сочинение не Прокофьева, а дирижера А. Стасевича, смонтировавшего разнокачественную киномузыку и снабдившего ее не выдерживающим критики текстом. За границей «Грозного» почему-то любят...

Оба скрипичных концерта достойно прозвучали в интерпретации знаменитых наших солистов Виктора Третьякова и Вадима Репина. Не могу тут не вспомнить, как в один из вечеров Второй фортепианный концерт сыграл живущий ныне в США выдающийся грузинский пианист Александр Торадзе — не эпически-размеренно, как принято, а с какой-то дьявольской взрывной силой. Впечатление было потрясающим.

Массированное вторжение прокофьевских творений в репертуар Мариинского театра (о представленных в афише балетах «Каменный цветок» и «Ромео и Джульетта» я тут не распространяюсь ввиду давно утвердившейся их известности) должно иметь последствия далеко идущие и благотворные. Целый этап в развитии мирового оперного искусства (а Прокофьев — это, конечно же, важный исторический этап) был воспринят нами неполно, ущербно. Ведь музыкально-сценическое произведение не становится явлением духовной жизни, пока стоит на библиотечной полке. Лишь будучи представленным на театре, оно входит в слуховой, эмоциональный, нравственный опыт людей. Ныне это произошло с творчеством Прокофьева. Оно стало реальным достоянием общества, сотни исполнителей и тысячи, миллионы слушателей-зрителей освоили его, выказав к нему свое отношение.

Круг этих людей не ограничивается посетителями Мариинского театра. Мы вправе говорить (имея в виду гастроли и привлечение радио и телевидения) о всероссийском и — шире — международном резонансе петербургских театральных событий. Когда летом 1992 года Мариинский театр открыл свои выступления в Нью-Йорке «Огненным ангелом», тамошние критики, захлебываясь от полученных впечатлений, оценили этот спектакль как сенсацию мировой художественной жизни. Тем же летом во время поездки театра в Испанию — я был тому свидетель — сильным переживанием для публики и музыкантов было исполнение оркестром Мариинки в Севилье Третьей симфонии Прокофьева. Осенью коллектив вместе с Гергиевым много раз сыграл ее в Соединенных Штатах, испытывая благодарную ответную реакцию.

Усвоение прокофьевского этапа в эволюции оперы должно сказаться и на том, как будет протекать этап нынешний. Состояние оперного творчества сегодня внушает тяжкие опасения. В былые времена постановка новых опер — особенно с современными положительными героями да к революционным датам — вменялась в обязанность театрам. Ныне никто никого ни к чему не обязывает, и композиторы уходят от трудного, хлопотного, плохо оплачиваемого, рискованного дела писания опер. Это страшно. Ведь без новых партитур мечтать о серьезном подъеме музыкального театра не приходится. Быть может, нынешний триумф оперного Прокофьева окажется побуждающим к дерзанию стимулом для наследников Мастера? Быть может, вдохновленные и призванные Гергиевым и его соратниками, явятся в театр молодые композиторы? И окажется среди них новый Прокофьев? И для него Мариинский тоже станет его Театром?..

*«Отелло». Эмилия — Л. Дядькова, Дездемона —
Т. Новикова. Фото Ю. Ларионовой*



*«Садко». Индийский гость — Г. Григорян.
Фото Ю. Ларионовой*



*«Садко». Дуда — В. Огновенко.
Фото Ю. Ларионовой*



*«Князь Игорь». Кончак — Б. Минжилкиев.
Фото Ю. Ларионовой*



*«Дон Карлос». Филипп — С. Алексашкин.
Фото Ю. Ларионовой*



*«Хованщина».
Марфа — Е. Гороховская,
Досифей — Н. Охотников.
Фото Ю. Ларионовой*

БАЛЕТ



Глазами балетмейстера

ИНТЕРВЬЮ с Олегом Виноградовым

Мы беседовали с главным балетмейстером Мариинского театра Олегом Михайловичем ВИНОГРАДОВЫМ в ноябре. Сезон 1992/1993 года только набирал силу. Понимая, что до читателя этот материал дойдет годом позже, мы прежде всего попросили художественного руководителя прославленной труппы мысленно заглянуть вперед.

— Ближайшая премьера сезона — балет «Щелкунчик». Как известно, оригинальная постановка Льва Иванова, состоявшаяся на сцене Мариинского театра ровно сто лет назад, до нас не дошла. За последние семьдесят лет на этой и других сценах многие балетмейстеры представили свои трактовки «Щелкунчика». На мой взгляд, версия Василия Вайнонена ближе других к оригиналу Иванова. Я ощущаю эту близость не только в безусловном шедевре спектакля — «вальсе снежных хлопьев», но и в «розовом вальсе», вариации Феи Драже... Да и стилистически эта постановка созвучна партитуре Чайковского, хотя, безусловно, каждый хореограф волен находить свое в этой удивительной музыке. Признаюсь, у меня давно готов свой замысел «Щелкунчика», но, по моему глубокому убеждению, на Мариинской сцене должен идти спектакль Вайнонена. Созданный здесь в 1934 году, он выдержал испытание временем. Последние годы он шел на нашей сцене в исполнении учащихся Академии русского балета. Однако и взрослым артистам хотелось бы танцевать в столь популярном балете. Поэтому мы решили вернуть эту постановку в постоянный репертуар Мариинского театра. Мы не собираемся родное нам всем училище лишать «Щелкунчика», понимая его педагогическую ценность, но уже репетиции показали, насколько ярче и интереснее стал знакомый спектакль в исполнении взрослых артистов.

Нам удалось нестандартно решить нелегкую в наше время проблему финансирования постановки. Все материалы, декорации и

костюмы оплачивает японская фирма — так же как и планируемую через год новую постановку «Золушки». В ответ наша труппа в течение восьми лет, начиная с декабря 1993 года, будет показывать эти спектакли в Токио в период рождественских праздников. Благодаря экономии расходов на эти постановки наш театр сможет осуществить и другие премьеры. В связи с ними я бы хотел коснуться и столь важной в нашем искусстве проблемы амплуа. В коллективе театра сейчас имеется ряд первоклассных исполнительниц-балерин амплуа «инженю»: Лариса Лежнина, Вероника Иванова, Ирина Чистякова, Маргарита Кулик, Ирина Шапчиц. В эстетике нашего театра они не могут претендовать на балеринские партии в «Лебедином озере», «Баядерке», даже «Жизели». Зато исполнение ими главных партий в «Коппелии», «Щелкунчике», «Золушке», «Тщетной предосторожности» (мы планируем показать этот спектакль в следующем сезоне) будет интересным для любого зрительского зрителя.

В середине января мы капитально возобновляем «Легенду о любви». На этом спектакле, созданном в 1961 году хореографом Ю. Григоровичем в содружестве с замечательным художником С. Вирсаладзе, училось наше поколение балетмейстеров. Это один из моих любимых спектаклей, на мой взгляд, он совершенен, в нем нет недостатков.

— *Но извините, если вы так высоко цените этот действительно этапный в истории отечественного балета спектакль, то почему он не входит в постоянный, ежегодный репертуар труппы?*

— А сколько спектаклей должно быть в таком репертуаре? Десять-пятнадцать или двадцать-тридцать? Я уверен, что не более пятнадцати. При большем числе названий некоторые постановки будут исполняться один-два раза в сезон, без необходимых специальных репетиций, без обновления составов, что неминуемо приведет к их деградации. Во всем мире принят другой принцип



построения репертуара. Наряду со сравнительно небольшим постоянным репертуаром (у нас это «Жизель», «Сильфида», «Лебединое озеро», «Баядерка», «Спящая красавица», «Дон Кихот» и т. п.) каждый сезон, помимо новых постановок, тщательно восстанавливаются один или несколько старых спектаклей. Я уже говорил где-то, что спектакли время от времени надо чистить от наслоений, подобно днищу корабля. Недавно таким образом мы восстановили «Каменный цветок», теперь пришла пора «Легенды о любви». Этот спектакль будет новым для ряда исполнителей: Юлии Махалиной (Мехмене Бану), Ларисы Лежниной, Жанны Аюповой (Ширин), Александра Куркова, Виктора Баранова, Александра Гуляева (Ферхад). Другие — Ольга Ченчикова, Махар Вазиев, Татьяна Терехова танцевали в нем прежде.

И наконец, в марте мы покажем совсем новый для нашего коллектива спектакль — балет «Анна Каренина». Наш, да и зарубежный зритель тянется к большому хореографическому театру, к постановкам с крупными, эмоционально насыщенными характерами, с развитой и, я не побоюсь этого слова, роскошной сценографией. Я сам люблю подобные спектакли и поэтому так заинтере-

совался, увидев в США масштабный балет «Анна Каренина» в исполнении одной из американских трупп. Хореография принадлежала Андрею Проковскому — русскому по национальности, парижанину по месту рождения, в прошлом — первому танцовщику ряда крупных французских и английских компаний. В последние годы он ставил балеты в разных труппах мира, работал в Английском национальном балете. Что привлекло меня в этом спектакле помимо превосходной сюжетной основы? Два момента: удачная композиция музыки Чайковского и четкая режиссерская разработка. Проковский с энтузиазмом отнесся к нашему предложению, он подготовил новую редакцию балета, учитывающую высокий профессионализм и большие возможности нашей труппы. Хочу отметить, что, как и в прошлом сезоне при работе с Д. Роббинсом, мы теперь можем не изображать благородных, но бедных родственников, а заплатить иностранному хореографу достойный валютный гонорар. Сценографию нового балета готовит петербургский художник В. Окунев. Я думаю, что нашему зрителю, знакомому с лучшими образцами отечественного драмбалета, будет любопытно увидеть развитие этих традиций.

Как всегда, в этом сезоне предусмотрено немало гастрольных поездок. Я знаю, что многие петербургские любители балета сетуют на это, но я прошу их понять, что в нынешних условиях без длительных зарубежных гастролей невозможно сохранить наш коллектив, нельзя обеспечить финансирование новых постановок. Своеобразной компенсацией для наших зрителей должны стать гастроли зарубежных балетных трупп на Мариинской сцене. В октябре не без успеха гастролировал «Токио-балет». В июне ожидаем приезд американской труппы «Nord West Pacific» во главе с Францией Рассел с репертуаром из произведений Д. Баланчина, У. Форсайта и других современных хореографов. В сентябре — октябре 1993 года на нашей сцене будет выступать знаменитый «Нью-Йорк Сити Балле» — труппа, созданная и воспитанная Баланчиным. В гала-спектакле предполагается исполнить его балеты силами нашей и американской трупп.

— Олег Михайлович, расскажите, пожалуйста, о созданной вами Вашингтонской балетной школе.

— Более точно эта школа называется «Международная академия балета». Это частное учебное заведение, принадлежащее организации «Universal Ballet Foundation». В 1990 году после гастролей нашей труппы

в Вашингтоне представители этого фонда обратились ко мне с предложением возглавить вновь организуемое дело. Мы обговорили принципы, главным из которых стала идея создания в США (где, вообще-то говоря, имеется огромное число балетных школ) учебного заведения, в котором бы русские, прежде всего петербургские, педагоги работали по контрактам, учили американских детей русской школе классического танца. Академия, с одной стороны, демократична — для большинства учащихся здесь все бесплатно: обучение, питание, проживание, что отнюдь не характерно для Америки, но, с другой стороны, она весьма элитарна. В ней сейчас около восьмидесяти детей, тщательно отобранных нашими педагогами по всей Америке.

Обучение рассчитано на шесть лет, не считая подготовительного класса. Сейчас, как принято в США, наши дети утром учатся в обычной школе и лишь во второй половине дня приступают к занятиям по специальности. Это, на наш взгляд, не слишком удачный подход к делу, и потому начато осуществление проекта достройки школьного помещения с тем, чтобы в едином комплексе происходило общеобразовательное и профессиональное обучение. Другой перспективой для моей Академии (по-русски такое местоимение звучит непривычно — мы приучены к «коллективной» безответственности, но в Америке это общепринято — ведь я «артистический директор» с соответствующими обязанностями и правами), так вот, повторяю: в перспективе моя Академия будет иметь свой театр, ядро труппы которого составят выпускники школы. Пока не решено, будет ли это зал в Вашингтоне или в Нью-Йорке, где мои хозяева владеют на Бродвее бывшим оперным театром.

Р. С. В апреле 1993 года, по существу после всех премьер сезона, мы вновь встретились с **О. М. Виноградовым** и спросили — удалось ли, по его мнению, реализовать то, что было намечено?

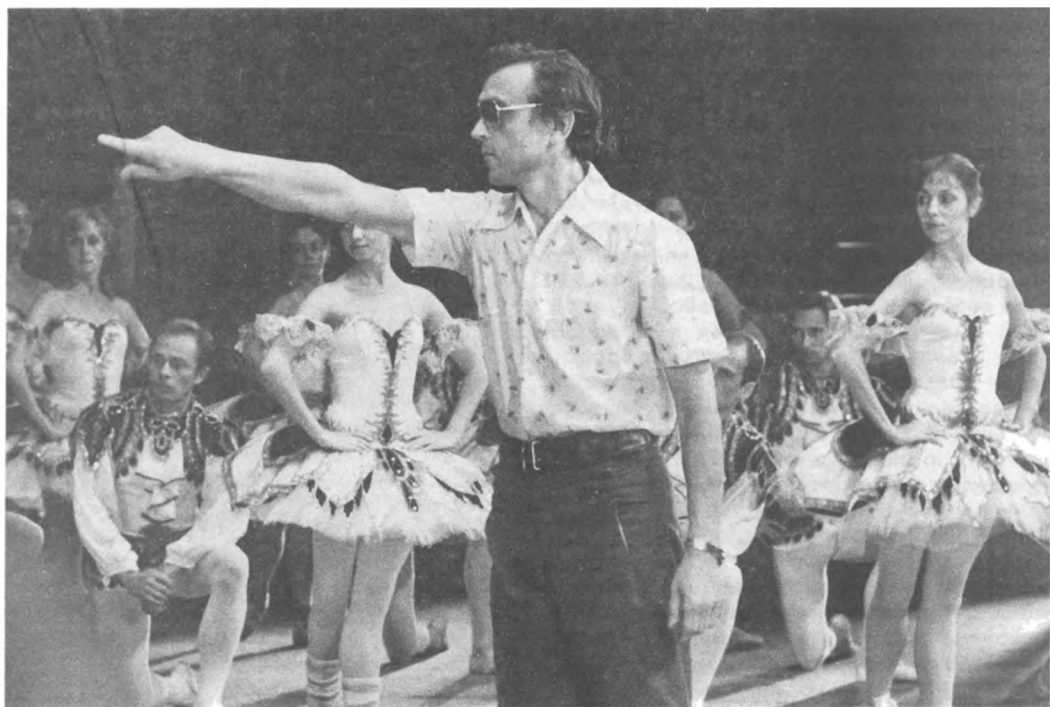
— В целом я доволен тем, как проходит этот сезон. По-моему, своеобразным достижением стал «Щелкунчик», созданный специально для зарубежных гастролей. Именно это обстоятельство (помимо соображений, о которых я говорил вначале) заставило нас обойтись без участия воспитанников Академии русского балета. Любопытно, что артистки-травести, заменившие детей, проводят первый акт живой и непосредственной. Спектакль пользуется большим успехом.

Отрадно и возобновление «Легенды о любви», несколько лет не шедшей на нашей сцене. В спектакле выступили мастера, уверенно ведущие свои партии, и новые исполнители, только нащупывающие свои, индивидуальные прочтения характеров. Думаю, здесь нас ждут большие удачи в недалеком будущем: в труппе есть индивидуальности крупного масштаба.

Премьерой сезона стала «Анна Каренина» — постановка в стиле «гран спектакль», свойственном традициям нашего театра. Мы были рады сотрудничеству с Андреем Проковским, в результате которого родился этот балет, где есть богатейший материал для исполнителей, где занято много успешно выступившей молодежи.

Сразу после премьеры началась запись видеофильма «Коппелия», спектакля, который я поставил здесь в 1991 году. Это очень сложная и кропотливая работа, в которой наша труппа сотрудничает с английской телекомпанией NBC. Съемки требуют большого напряжения от исполнителей. Мы идем на это не только «ради славы», но и для того, чтобы обеспечить нормальное содержание театра, получающего от государства мизерные дотации.





Впереди гастроль в Германии, Испании и Англии. В основном, мы показываем большие классические балеты, произведения русских и зарубежных хореографов.

Готовимся мы и к масштабным международным акциям. В августе пройдет в Петербурге фестиваль «Балет на Сенатской площади». Он соберет звезд мирового класса, которые приедут со всех континентов. Мы покажем лучшие фрагменты из балетов классического наследия, вспомним сцены из «Медного всадника» Р. Глиэра — Р. Захарова, столь уместные на этом фестивале.

В ноябре мы планируем провести международный фестиваль, посвященный 175-летию со дня рождения гения хореографии — Мариуса Петипа. Зритель увидит все балеты, связанные с его именем, сохранившиеся до нашего времени. К этому случаю мы приурочим возобновление «Раймонды» в редакции К. М. Сергеева. Свою редакцию с хореографией Ю. Н. Григоровича покажет Большой театр.

Надеемся, что у зрителя будет возможность сравнить наши постановки с различными трактовками балетов Петипа такими западными балетмейстерами, как Джон Ноймайер, Ролан Пети и др. Целый вечер будет

отдан балетным школам Петербурга, Москвы и др. А в заключение фестиваля пройдут гала-концерты с участием выдающихся балерин и танцовщиков современности.

Одной из важнейших целей фестиваля является создание международного фонда имени великого балетмейстера, который поможет нам в сохранении наследия, организации конкурсов его имени, учреждении премий Петипа. Надеемся, что фестивали в Петербурге станут заметными событиями, украсят наши трудные будни.

Не за горами и новый сезон. Осенней премьерой, вероятно, станет балет «Тщетная предосторожность» на музыку Л. Герольда. Этот новый вариант моей постановки 1971 года на сцене Малого оперного театра. Сегодняшний зритель явно тяготеет к комедийному жанру, к яркому театральному зрелищу, поэтому мы включили в план еще одну балетную комедию — «Моя прекрасная леди» на музыку Ф. Лоу — Т. Когана. Ее будет ставить балетмейстер Д. Брянцев. Что касается более далеких планов, то мы с А. Чайковским продолжаем работу над балетом по мотивам произведений Ф. Достоевского. Каковы будут результаты наших усилий, покажет время.

*Интервью провели
А. ДЕГЕН и М. ИЛЬЧЕВА*

« КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ ЕСТЬ ЗАМОК КРАСОТЫ »

АРСЕН ДЕГЕН

Хореография — это мы, представители того искусства, которое показывается в стенах Мариинского театра в дни балетных спектаклей,— даже со всеми нашими недостатками. Хореография — это мы, ибо ничего совершенней в этой области другими, кроме нас, не достигнуто. Заметить недостатки, конечно, хорошо, но нетрудно,— несравненно труднее их изжить. Напрасно думают все те, кто так много говорит о наших недостатках, что мы их не замечаем. Мы всегда их отлично видели, но предпочитали не кричать о них на каждом перекрестке, а молча исправлять.

Ф. Лопухов. Из книги «Пути балетмейстера»

История существования петербургского балета насчитывает более двух веков. В таких «исторических» коллективах, как труппа Мариинского театра, традиции очень сильно, хотя порой и незримо, влияют на творческую жизнь сегодня. Между тем, если оглянуться и проанализировать хотя бы некоторые общеизвестные факты из истории балета нашего города, то многое здесь предстанет нетривиальным и даже парадоксальным.

В последнее десятилетие прошлого века в Петербурге возникли шедевры хореографии, которые ныне известны далеко за пределами России — «Спящая красавица» (1890), «Лебединое озеро» (1895), «Раймонда» (1898). Но не все помнят, что главные женские партии в этих творениях Мариуса Петипа и Льва Иванова исполняли не русские, а иностранные танцовщицы — Карлотта Брианца (Аврора) и Пьерина Ленъяни. Эти итальянские балерины не один сезон состояли в штате Мариинского театра. Казалось бы, нет более объективного свидетельства слабости, незрелости петербургской исполнительской школы. Но проходит всего одно десятилетие, и Париж ослепляют знаменитые «Русские сезоны». Кумирами публики и критиков становятся Анна Павлова, Тамара Карсавина, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский и многие другие артисты, которых Сергею Дягилеву «одол-

жил» Мариинский театр. А ведь в этой труппе тогда же блистали и другие звезды: Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская, Вера Трефилова, Любовь Егорова, Николай Легат. Поистине феерический взрыв талантов случился в Петербурге на рубеже веков! Уроки итальянок, как ранее французов, давно усвоены, их чисто технические рекорды — перекрыты. Возникла своя русская школа классического танца. Проходит еще одно десятилетие. К 1919 году в петербургской труппе нет никого из перечисленных выше солистов. Мало того, в нелегкие для России годы революций и гражданской войны коллектив покидают и новые звезды. В 1924 году этот длительный отток талантов завершается финальным аккордом — в Европу уезжают Ольга Спесивцева, Александра Данилова и Георгий Баланчивадзе (Джордж Баланчин). Казалось бы, некогда великий петербургский колосс обессилен. Но уже в следующем, 1925 году здесь дебютируют Марина Семенова, чуть позже — Алексей Ермолаев, Галина Уланова, Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев, Наталья Дудинская. В тридцатые годы эта генерация (по внешним причинам своевременно не получившая должного мирового признания) достойно расцветает. До сих пор немолодые балетоманы, не говоря уж о критиках, с непередаваемым восторгом



«Жизель». Жизель — Ю. Махалина

вспоминают о «золотом веке» ленинградского балета. И снова период триумфов приводит к потерям. К концу второй мировой войны не только Семенова и Ермолаев, но и Уланова танцуют в Москве. Чабукиани создает грузинский балет в Тбилиси. А в кировском балете начинается период упадка и в то же время период накопления потенциальной энергии. Пружина распрямляется к концу пятидесятых годов, когда почти одновременно дебютируют Наталья Макарова, Юрий Соловьев, Рудольф Нуреев, Никита Долгушин, чуть позже — Михаил Барышников. Здесь же молодой хореограф Юрий Григорович ставит свои шедевры — «Каменный цветок» и «Легенду о любви». На этот раз пик успеха и признания был еще более короток.

Уже в 1961 году Нуреев со скандалом покидает труппу на гастролях в Париже, разжалованный Григорович пытается работать в далеком Новосибирске, за ним туда же уезжает Долгушин. Чуть позже вырываются за границу Макарова и Барышников, трагически уходит из жизни Соловьев. Кажется, что для Кировского театра окончательное наступили «сумерки богов». Однако и на этот раз, как шутил Марк Твен, слухи о смерти оказались преувеличенными.

В 1977 году труппу возглавляет Олег Виноградов — не только талантливый балетмейстер-новатор, но и умный руководитель. К середине 1980-х в труппе расцветает новое поколение талантов во главе с Алтынай Асылмуратовой и Фарухом Рузиматовым. Но об этом чуть позже, а пока хотелось бы задуматься над феноменом петербургско-ленинградского балета.

Отмечая неоднократные бурные подъемы и спады, зададимся наивным вопросом: почему? Собственно говоря, вопросов здесь не один, а два: во-первых, почему балет города на Неве расцветает снова и снова после самых жестоких заморозков и, во-вторых, почему каждый такой расцвет неминуемо кончается уходом из труппы лучших солистов? На первый вопрос обычный ответ известен: в Петербурге существует знаменитое Хореографическое училище, в котором всегда работали великолепные педагоги. Достаточно вспомнить имена А. Вагановой, воспитавшей за четверть столетия множество знаменитейших балерин от М. Семеновой до И. Колпаковой, и А. Пушкина, среди учеников которого Нуреев и Барышников. Эта уникальная школа (ныне Академия русского балета) ежегодно делегирует лучших из лучших в труппу Мариинского театра. За 10—15 лет накапливается новое поколение талантов. Однако собрание самых способных еще не гарантирует успеха — нужны постоянно действующие условия их творческого формирования. Поэтому, на мой взгляд, более существенно, более правильно другое объяснение.

А именно — влияние репертуара Мариинского балета. Уже давно его основу составляют не так много спектаклей, именуемых балетной классикой. «Жизель», «Баядерка», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Дон-Кихот», «Шопениана» — всего семь названий. Именно в них все молодые таланты, дабы утвердить себя в труппе, должны станцевать ведущие партии. При этом станцевать так, чтобы выдержать не только реальное соперничество со своими коллегами, но — и это главное — и незримое состязание с былыми «великими тенями». В этой труппе танцовщика, сегодня исполнившего роль Базilea в «Дон-Кихоте», могут сравнить с Валерием Пановым, тем же Барышниковым и даже с Чабукиани, а балерину, отважившуюся на партию Жизели, — с великой Улановой. И это никому здесь не кажется странным, ибо искусство корифеев прошлых лет не исчезло бесследно. Оно живо в памяти их бывших партнеров, а ныне



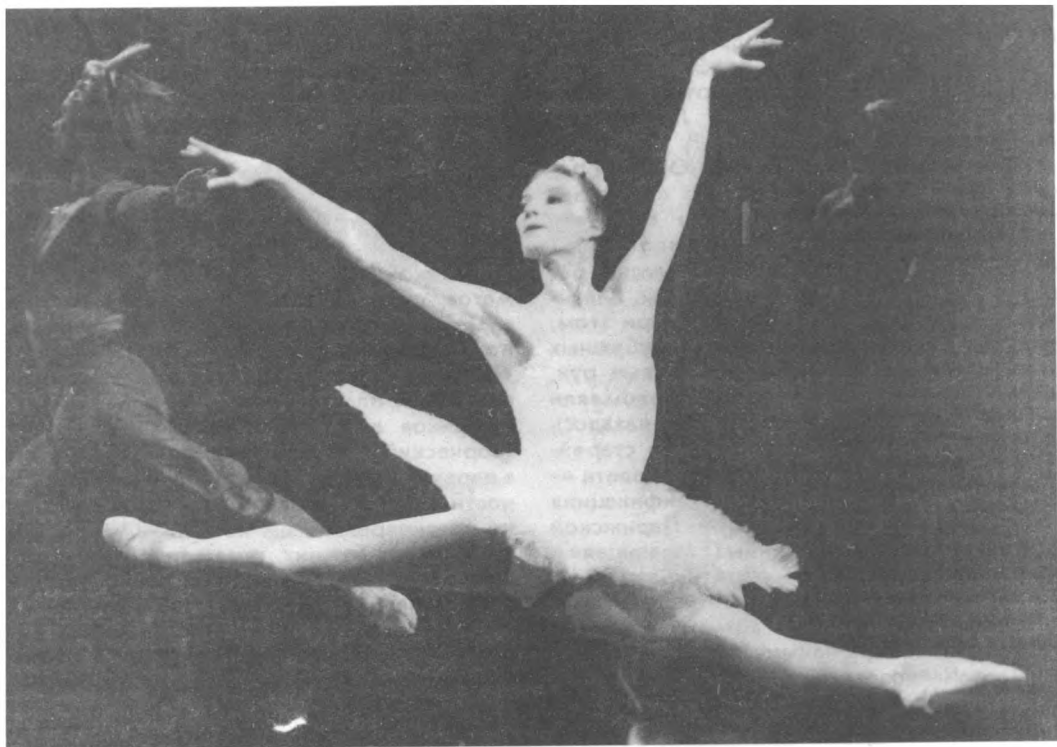
«Баядерка». Солор — Ф. Рузиматов. Фото Н. Разиной

педагогов или репетиторов труппы, оно живо в традиции исполнения любой партии в классическом балете.

Главный феномен балета Мариинского театра состоит в том, что в его репертуаре сконцентрирован не только гений его создателей-хореографов, но и бесценный опыт в с е х предыдущих поколений артистов-исполнителей. Нам кажется, что с уходом со сцены той или иной балерины ее индивидуальное искусство исчезает навсегда. Отнюдь! Как отборное зерно, умирая в земле, передает свой генофонд новым колосьям, так и выдающиеся артисты балета оставляют свой след, свой отблеск в партиях классических спектаклей. Поэтому классический репертуар не только великая школа, но и огромное богатство. Другое дело, что, как и положено в мудрой сказке, оно открывается не всякому, а лишь достойному. Именно тот или та, кому открывается и кто способен ощутить этот магический, хотя и реально существующий, мир, становится новой звездой. Когда из таких талантов образуется генерация,— она придает новые черты петербургскому, а порой и мировому балету, продвигая его на следующий виток спирали на пути вечного совершенства.

Однако если так все прекрасно, то откуда эти периоды зстоя, даже упадка? Почему столь часто новые звезды недолго светят на петербургском небосклоне? За последнее время в ответе на этот вопрос превалируют социальные объяснения. Не отрицая их важность, хотелось бы указать, что вряд ли Анна Павлова или Лидия Lopухова были столь яркими противниками режима царской России. Да и артисты, позже поменявшие Ленинград на столичную Москву, лишь приближались к центру тоталитарной власти. Я думаю, что причин здесь много: социальные, материальные, но прежде всего — психологические. Для труппы с таким принципиально ограниченным постоянным репертуаром особенно опасно, как это ни странно, именно обилие звезд. Действительно, если в труппе уже имеются три первоклассные исполнительницы роли Авроры, то зачем театру нужна четвертая? А если эти три балерины танцуют «Спящую красавицу» лет десять... Чем больше их успех у зрителя, тем сильнее и дольше они препятствуют творческому росту следующего поколения. В труппе нарастает зависть, в ход идут всевозможные интриги, возникают группировки и склоки. И эту нетворческую атмосферу не выдерживают прежде всего самые одаренные, самые талантливые. Не выдерживают и уходят из театра, порой неестественно и болезненно. Конечно, у каждого артиста для этого свои субъективные резоны. Иной хочет танцевать более разноплановый репертуар, да и зарабатывать больше, у другого не сложились отношения с руководством труппы, у третьего — личные причины. Но ведь все уходящие понимают нелегкость такого поступка, осознают, что ничего подобного «родному дому» у них не будет нигде. На мой взгляд, уходят не куда-то (будь это Москва или Нью-Йорк) и даже не зачем-то, а от чего-то, извечно присущего их alma mater — балету Мариинского театра. В других труппах эти беглецы могли еще долго блистать, поражая и очаровывая своим мастерством. А в родном театре, увы, их заменяли не молодые таланты, а психологически более устойчивые вчерашние дублеры. Они еще крепче держались за свое положение, за свои роли и партии. Наступал период зстоя, и лишь постепенно жизнь брала свое, и снова огромная потенциальная энергия петербургского балета высвобождалась в мощном кинетическом взрыве талантов.

Несмотря на объективный характер этих проблем, острота их проявления, как показала практика, в немалой степени зависит



«Баядерка». Гамзатти — Т. Терехова. Фото Н. Разиной

от личности главного балетмейстера-руководителя труппы. Потеря Нуреева и Макаровой произошли при К. Сергееве, за краткий период руководства И. Бельского коллектив лишился Барышникова, Панова и Соловьева. Возможно, именно эти чрезвычайные события привели в 1977 году к назначению главным балетмейстером Кировского театра О. Виноградова. Это назначение вызвало в то время весьма разноречивые оценки и мнения. С одной стороны — «чужак», не танцевавший на сцене театра, хотя и коренной ленинградец, окончивший здесь Хореографическое училище. Первые успехи Виноградова-хореографа также были связаны с другими труппами: Новосибирска («Золушка», «Ромео и Джульетта») и Москвы («Асель» в Большом театре). С другой стороны — даже недолгое руководство балетом Ленинградского Малого театра показало, что Виноградов не только талантливый сочинитель хореографических спектаклей, но и прирожденный руководитель, за четыре сезона создавший новое привлекательное лицо труппе, всегда бывшей в тени своего старшего собрата —

кировского балета. С третьей стороны — многих пугала, и не без основания, его решительная и принципиальная «недипломатичность», его стремление оценивать каждого артиста по реальным сегодняшним достижениям. С четвертой — настораживал небольшой опыт Виноградова в столь важном для Мариинского театра мастерстве — стилистической чистке традиционного репертуара. Напомним, что споры, порой весьма резкие, вокруг личности Виноградова начались в печати задолго до периода гласности, когда другие руководители государственных театров были практически недоступны всякой критике. Столкновение мнений на эту тему продолжается до сих пор и, думаю, стихнет не скоро. Одно это, на мой взгляд, говорит о незаурядности личности художественного руководителя труппы.

Впрочем, сегодня ряды «непримиримой оппозиции» главному балетмейстеру не столь обширны: слишком велик во всем мире авторитет петербургской труппы и ее руководителя. По разнообразию и полноте классического репертуара, как и

по стилю его интерпретаций, мариинскому балету равных нет. Преодолена и искусственная узость репертуара. За последнее десятилетие петербургские артисты танцевали не только М. Петила, Л. Иванова, М. Фокина, В. Вайнонена, Р. Захарова, Л. Лавровского, Л. Якобсона, Ю. Григоровича, но и А. Бурнонвиля (его «Неаполь» расширил наше представление о балете прошлых эпох, а его знаменитая «Сильфида», видимо, надолго закрепились в репертуаре), Р. Пети, М. Бежара, Дж. Баланчина, Э. Тюдора, Дж. Роббинса. При этом, получив балеты современных зарубежных хореографов практическим из первых рук, наши артисты, естественно, преломляли их на свой лад. Многим это казалось недопустимым, но такова одна из старейших традиций петербургского балета — вспомним хотя бы историю «русификации» «Жизели». Вот и в «Соборе Парижской Богоматери» наши балерины Г. Мезенцева и О. Ченчикова выдвинули образ Эсмеральды на первый план. А в знаменитейшей «Теме с вариациями» русские артисты оттенили теплоту и эмоциональность, присущую и музыке Чайковского, и (возможно, в потенции) хореографии Баланчина. То, что такой подход правомочен, подтверждено успехом петербургской интерпретации в тех странах, где родились эти балетные шедевры. В отличие от главных балетмейстеров большинства трупп Виноградов и не собиравших строить репертуар на своих сочинениях. Все же несомненно, что его спектакли — сатирический «Ревизор», яростно публицистические «Броненосец „Потемкин“» и «Петрушка», картинно-образный «Витязь в тигровой шкуре» или ярко комедийная «Коппелия» — расширили стилистическую палитру Мариинского театра.

Вторая, не менее важная, заслуга Виноградова — планомерная смена поколений. Давно ли считались молодыми, подающими большие надежды Галина Мезенцева, Татьяна Терехова, Ольга Ченчикова, Константин Заклинский. В середине 80-х годов рядом с этими мастерами в театре выросло новое поколение звезд — Алтынай Асылмуратова, Жанна Аюпова, Фарух Рузиматов, Махар Вазиев, Сергей Вихарев. А уже в начале последнего десятилетия нашего века громко заявляет о себе новая генерация артистов во главе с Юлией Махалиной, Ларисой Лежжиной, Игорем Зеленским. Кто из нынешней молодежи сможет утвердить себя на новом витке развития балетного искусства не только в нашем городе — покажет недалекое будущее.

Однако внимательный читатель, припом-

нив сказанное выше, должен усомниться — а надолго ли этот подъем? Какие могут быть гарантии от очередного массового исхода талантов, тем более непрерывно провоцируемого отечественными неурядицами? Гарантий в искусстве не бывает, но понимание причин нежелательного явления помогает в борьбе с ним.

Мы уже говорили о принципиальном расширении репертуара труппы. За эти годы такой уникальный талант, как Ф. Рузиматов, смог не только станцевать многие главные партии в классическом репертуаре, но и испытать свои силы в рок-балете «Проба», в композициях М. Бежара, оригинальной пластической сюите на музыку классиков американского джаза. Сегодня творческий рост балетных артистов зависит, в первую очередь, от их внутренней потребности в нем. Не секрет, что, и работая по кратковременным контрактам за рубежом, одни из них стремятся расширить свой репертуар, более полно раскрыть свои потенциальные возможности, в то время как другие лишь тиражируют давно найденное. Не менее важен для творческого удовлетворения законных артистических амбиций иной аспект. На сцене Мариинского театра балет выступает не более трех-четырёх раз в неделю. Это приводит к тому, что любой спектакль показывается зрителю здесь не более трех раз в месяц, что, как говорилось выше, всегда позволяло «обходиться» двумя-тремя составами исполнителей. Длительные зарубежные гастроли, которые за последние годы стали для петербургской труппы нормой, требовали не два-три, а пять-шесть исполнительских составов для каждой из ведущих партий традиционного репертуара. Так, на гастролях в Лондоне в каждом из шести заключительных спектаклей «Корсара» роль Медоры танцевала другая исполнительница. Такие небывалые для Мариинского балета условия безусловно не отменяют артистического соперничества, однако переводят его в разряд творческого соревнования.

В заключение я хотел бы вернуться к эпиграфу статьи. Эти строки опубликованы в книге, изданной на русском языке в Берлине в 1925 году, хотя, по-видимому, были написаны Ф. Лопуховым чуть ранее. За прошедшие семь десятилетий, казалось бы, многое изменилось в мире хореографического искусства как в нашем отечестве, так и за его пределами. И все же, если говорить о классическом балете всерьез, то столь ли значительным преувеличением звучат и сегодня эти слова?



**Имя
которому
Вы можете
доверять
в путешествии**

ПРЕДЛАГАЕТ:

- туры по городам России, СНГ и стран Балтии
- туристические услуги в Санкт-Петербурге
- семейные и свадебные туры
- оздоровительные туры
- охотничьи, рыболовные и спортивные туры
- специальные программы для бизнесменов и их семей
- сервисное обслуживание конференций, фестивалей, конгрессов, симпозиумов, деловых встреч и презентаций

К ВАШИМ УСЛУГАМ:

- 3-4-5 – звездочные отели
- транспортные услуги
- услуги ресторанов, баров, кафе
- экскурсионное обслуживание
- культурные программы по Вашему желанию
- сувениры
- фотографии и видеофильмы о Вашем пребывании в Санкт-Петербурге

**АО SITI сервис-агент
ИГР ДОБРОЙ ВОЛИ-94**

Адрес: 193060, Россия, Санкт-Петербург, Смольный,
9-ый подъезд, АО СИТИ
тел./факс (812) 273-08-71
телекс 121350 VEPC SU Агр. СИТИ
121345 PTB SU Агр. СИТИ BOX 001394

SITI

СПАСТИ и СОХРАНИТЬ

МАРИНА ИЛЬИЧЕВА

...Его назначили главным балетмейстером Кировского театра в самый, казалось, счастливый момент жизни. На премьеры руководимой им балетной труппы Малого оперного стали съезжаться артисты и критики из Москвы и других городов. Приезжали поклонники творчества балетмейстера из-за границы. У театра появилось много друзей — писателей, художников, композиторов. Свообразным подведением итогов стали гастроли балета во Францию: в Париже, Авиньоне и Ницце. Французы открыли для себя существование коллектива, имеющего в репертуаре несколько произведений, родившихся на их родине — «Тщетную предосторожность», «Коппелию», «Жизель», показавшего во время гастролей современные балеты — «Ярославу» и «Ромео и Джульетту». Новые приглашения от представителей Англии, США, ФРГ и Италии были получены еще до окончания гастролей. Возвратившись в Ленинград, счастливый Олег Виноградов сказал в газетном интервью: «Не хочу скрывать радости, что, судя по отзывам прессы, реакции публики, мнениям профессионалов, направленность и результаты наших поисков были оценены достаточно высоко».

Поиски на самом деле продолжались со студенческой скамьи — впрочем, это всего лишь расхожий штамп, за которым — годы учения и время обретения собственного голоса. А яркая индивидуальность не могла не проявиться в человеке, одаренном столь разносторонними способностями, человеке, создающем вокруг себя атмосферу творчества.

С отрочества любя музыку, он пел в детском хоре, выступал в его составе на радио и на сцене Театра имени Кирова. Влюбленный в оперу и в полузапрещенный тогда джаз, увлекался моделированием морских и воздушных кораблей, постоянно что-то рисовал... Поставив своей целью стать балетмейстером, он поступил в Хореографическое училище едва ли не в том возрасте, когда иные сверстники близки были уже к его окончанию. Но одержимость выбранной целью, трудолюбие позволили ему за год проходить двухгодичную программу. В последнем классе он учился у Александра Ивановича Пушкина вместе с Рудольфом Нуреевым. Тогда же зародился его союз — семейный и творческий — с Еленой Шатровой-Виноградовой, ставшей незаменимым ассистентом в работе балетмейстера-постановщика.

В Новосибирске, куда молодая чета отправилась по окончании училища, Виноградов дебютировал сперва... как театральным художником, сделав эскизы костюмов к оперетте «Цирк зажигает огни». И это не случайно — в дальнейшем «рисование» своих балетов станет постоянной практикой и творческим методом хореографа. Начав с концертных номеров и одноактных балетов для местного хореографического училища, сочиняя танцы в операх и опереттах, участвуя в постановках своего новосибирского мэтра — Петра Гусева, Виноградов накапливал опыт для первых крупных самостоятельных работ.

Новосибирские премьеры «Золушки» и «Ромео и Джульетты» стали настоящей сенсацией. Светлая и целомудренная прокофьевская лирика преломилась в поставленных Виноградовым монологах Золушки, в ее одухотворенных дуэтах с Принцем. Озорная фантазия балетного комедиографа обнаружилась в картинах карикатурного двора Принца, обывательской семьи Золушки — в остроумных мизансценах, в забавных пластических деталях. Совмещение высокого и комического ощущалось и в хореографии «Ромео и Джульетты». Классический танец, отданный в спектакле носителям гуманистических идей, сочетал канонические и даже архаические па с движениями, близкими современной эстетике. Используя характерный танец, Виноградов создавал образы веронской знати и ее челяди.

Подобно Прокофьеву, открывавшему новые созвучия, Виноградов искал неожиданные сочетания движений. Его хореография тяготела к сложным формам и композициям. Он не мыслил развития балета без совершенствования и усложнения техники танца и справедливо считал, что она способна в значительной степени отразить эстетику и интеллект современного человека. В то же время Виноградов в первых же работах отчетливо

акцентировал внимание на великой ценности наследия и демонстрировал его потенциальные возможности, его радостную многокрасочность, позволяющую извлекать поразительные эффекты даже из простейших движений экзерсиса.

Как всегда, работе балетмейстера с исполнителями предшествовали многочисленные зарисовки поз, поддержек. К материалу своего искусства — телу танцовщика — балетмейстер относится не только как к пластичной глине. Ему дано редкое ощущение конструкции человеческой фигуры, структуры, из которой он создает бесконечное множество построений. Особенно интересны его разработки дуэтных, двухфигурных конструкций. Довольно часто конструктивизм его хореографического мышления служил созданию многофигурных орнаментов, но, в основном, качество это рождало поразительные по новизне и афористичности образы и метафоры, столь обогатившие его балеты. Из сегодняшнего «далека» нам хорошо видно, как много нынешнего Виноградова было в тех новосибирских постановках.

Потом наступит череда приглашений — в Большой театр («Асель», балет на музыку Владимира Власова по повести Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке»), в театр имени Кирова («Горянка», балет на музыку Мурада Кажлаева по одноименной поэме Расула Гамзатова), в Малый оперный (классическая «Тщетная предосторожность»). И если первые два спектакля привлекали необычным колоритом, уникальным хореографическим языком, соединившим театральный, классический и характерный танец с мотивами национального фольклора, то последний прибавил Виноградову авторитета как хореографу, умеющему сочетать классическую стилистику со смелой выдумкой и современной сложностью танца.

И относительная неудача «Зачарованного принца» Бенджамина Бриттена в театре имени Кирова, и увенчавшая его работу в Малом оперном трагическая «Ярославна» Бориса Тищенко, где Виноградов выступил и как художник спектакля, — как это ни парадоксально — в равной мере свидетельствовали о выдающемся и оригинальном таланте балетмейстера. Ведь, по словам поэта, поражений от победы не должно отличать в истинном творчестве.

Возглавив кировский балет, Виноградов отчетливо сознавал, что главная его миссия — свято хранить спектакли Мариуса Петипа, Льва Иванова, Михаила Фокина, лучшие произведения хореографов советского периода. Подобно коллекционеру, принялся он перебирать эти сокровища, подновляя их оформление, стремясь по возможности восстановить потери. Так было с «Жизелью», «Шопенианой», «Лебединым озером», «Спящей красавицей», «Баядеркой». К старому «Корсару» Перро-Петипа Виноградов вместе со своим бывшим наставником Гусевым подошли по-иному. Балет в целом никогда не слыл шедевром. Его первоначальная драматургия сегодня способна вызвать лишь улыбку, и постановщики, стряхнув пыль не веков, но десятилетий, выбрали шедевры хореографии Петипа, вставив их в роскошное, по-восточному пряное оформление художника Теймураза Мурванидзе, эффект которого парижские знатоки сравнивали с впечатлениями от декораций и костюмов Леона Бакста в период дягилевских «сезонов».

К отдельным страницам из «Пахиты», «Сатаниллы», «Эсмеральды» Виноградов добавил работы известного французского реставратора Пьера Лакотта, возобновившего *pas de six* из «Маркитантки» Сен-Леона, *pas de deux* из «Бабочки» Марии Тальони. Так родились «Вечера старинной хореографии», куда вошли и фрагменты из балетов Бурнонвиля.

Когда в 1979 году кировская труппа гастролировала во Франции, Олег Виноградов имел все основания заявить: «Мы горды нашим классическим наследием, горды тем, что владеем своеобразным хореографическим музеем, в котором тщательно и любовно сохраняются шедевры, уже не существующие на других сценах, горды тем, что реставрируем эти шедевры, которые без нас канули бы в забвение». За сохранение старинной хореографии и высочайший уровень ее исполнения Парижский университет балета наградил Олега Виноградова премией Мариуса Петипа.

Но театр продолжал пополнять коллекцию. Елена Виноградова перенесла на сцену Кировского театра «Сильфиду», а затем шведский балетмейстер Э.-М. фон Розен вместе с историком балета Алланом Фридерисиа поставили еще один балет Бурнонвиля — «Неаполь, или Рыбак и его невеста». Эти приобретения сделали собрание театра еще более уникальным.

В сферу интересов труппы постепенно включались лучшие произведения хореографии XX века. Ведь от самых своих истоков русский балет рос и развивался на произведениях западных хореографов, и только Октябрь отгородил его железным занавесом.



*«Петрушка». Петрушка — С. Визарев.
Фото Н. Разиной*

*Адажио на музыку С. Барбера.
Е. Евтеева и Э. Алиев.
Фото Н. Разиной*



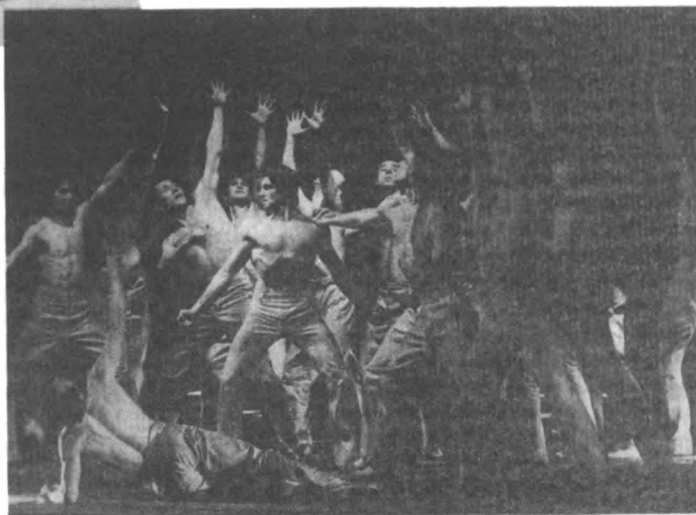
*«Коппелия».
Фото Н. Разиной*



*«Асият». Осман — К. Заклинский.
Фото Ю. Ларионовой*



*«Броненосец „Потемкин“». Смерть — Г. Бабанин,
Стюард — А. Лунев. Фото Ю. Ларионовой*



*«Броненосец „Потемкин“».
Фото Ю. Ларионовой*

Приглашением одного из самых известных хореографов Европы — Ролана Пети для постановки балета «Сбор Парижской Богоматери» на музыку Мориса Жарра Виноградов снова невозможное сделал реальным. Отныне труппа могла пробовать свои силы на произведении хореографов разных времен и национальностей.

Конечно, организационная работа отнимала у главного балетмейстера много времени, но, как и прежде, рождались и вынашивались замыслы — один увлекательнее другого. Так, опираясь на героико-романтическую комедию Александра Гладкова «Давным-давно» и написанную к ней музыку Тихона Хренникова, Виноградов сочинил сценарий балета «Гусарская баллада» об известной кавалерист-девице, принимавшей участие в Отечественной войне 1812 года. Веселая шутка, дерзкий розыгрыш, озорные проделки сопровождали повествование о воинских и светских приключениях героев XIX века. Сочинение танцев в «Гусарской балладе» Виноградов поручил молодому балетмейстеру Дмитрию Брянцеву. Сам же Виноградов погрузился в атмосферу романтизма, сочиняя балет «Фея Рондских гор». А за «Феей» последовал полярный ей по стилю балет «Ревизор» по бессмертной комедии Николая Гоголя, и на смену изощреннейшим пассажам неоромантизма пришли приемы сатирического гротеска, раскрывающие суть и строй бюрократического государства. Критики называли «Ревизора» Олега Виноградова и композитора Александра Чайковского спектаклем новаторским, оригинальным, отмечая новизну темы, впервые использованное в балете своеобразие ее сценического воплощения, в котором заметную роль сыграли декорации и костюмы Ирины Пресс и Вячеслава Окунева. За постановку «Ревизора» и другие современные спектакли Парижская академия танца присудила Виноградову «Гран-при».

К двухсотлетию юбилею труппа пришла во всеоружии мастерства, накопив разнообразный репертуар, в котором присутствовали спектакли классического наследия, лучшие балеты, поставленные в советский период, и современные произведения. В составе коллектива отражалась преемственность поколений, которая и обеспечивала сохранение традиций. Исполнители были представлены Ириной Колпаковой, Габриэлой Комлевой, Аллой Сизовой, Галиной Мезенцевой, Ольгой Ченчиковой, Татьяной Тереховой, Сергеем Бережным, Константином Заклинским, Вадимом Гуляевым. Все они выступили в спектакле «Времен промчавшихся заветы», где Виноградов реставрировал хореографию Дидло и соединил фрагменты многих спектаклей прошлого и настоящего.

Следующая постановка балетмейстера оказалась, как всегда, совершенно непредсказуемой. Хореограф ступил на новый неизведанный путь, сочиняя балет на музыку грузинского композитора Алексея Мачавариани, по одноименной поэме классика грузинской литературы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Хореография Виноградова и сценография Теймураза Мурванидзе впитали терпкую пластику литературы и музыки и выразились в контрастах кантиленной лирики, темпераментной героики. Создатели спектакля переносили зрителя в особый мир, словно сотканный из обрывков человеческой памяти, историко-эстетических ассоциаций.

Базальтовый фон декораций в прологе говорил о временах молодости нашей планеты. Огромный щит, поднимаясь, открывал шар из сплетенных человеческих тел. Беззащитные, обнаженные, они находили поддержку друг в друге. Так связаны на земле людские судьбы — словно говорил балетмейстер. Из этой живой скульптурной группы рождался дуэт влюбленных — витязя Таризла и царевны Нестан Дареджан... Будто в кадре полиэкранного кино, один угол сцены занимал чеканный строй черно-красных фигур фантастического народа — каджей. В жесткой механистичности движений создавался образ современного компьютерного существа, поглощающего человеческую память и превращающего самого человека в манкурта. Именно такая участь постигла прекрасную царевну. Только доблесть и дружба витязей Таризла и Автандила, самоотверженность подруги Нестан — царевны Тинатин — разрушали чары.

Глубина идей балета, новизна хореографии, отвергнувшей как классический танец, так и свободную пластику, и представшей емким синтезом линий, знаков, красок говорили о творческом подъеме балетмейстера. В Чикаго за хореографию «Витязя» Олегу Виноградову была вручена редкая и престижная премия Пабло Пикассо — золотая фигурка танцовщицы на черном бархате с автографом великого художника на обороте. В 1986 году вслед за «Витязем» он поставил спектакль «Броненосец „Потемкин“». Название напоминало о знаменитом фильме Сергея Эйзенштейна и ставило воображение потенциального зрителя в тупик. Но балет оказался не столько историко-революционным, сколько социально-психологическим. Образ корабля-броненосца стал в балете образом государства-тюрьмы, железного монстра, цель которого — обезличить человека, превра-

тить его в деталь монолитно-бестрепетного механизма, подавляющего всякое инакомыслие. Коллективным героем спектакля стали матросы — мужской кордебалет.

Интерес к массовому мужскому танцу характерен для хореографии XX века. И неслучайно «Броненосец „Потемкин“» обычно объединялся в одном представлении с шедевром Мариуса Петипа для женского кордебалета, — картиной «Теней» из «Баядерки».

А Виноградов уже вынашивал планы совместного выступления артистов Кировского театра и труппы «Балет XX века», руководимой Бежаром. Так родилась русско-французская телепрограмма «Гран па в белую ночь», где на фоне дворцов, соборов и набережных Петербурга при освещении фантастических белых ночей выступали солисты и кордебалет двух замечательных коллективов. Виноградов сокрушил все стены, ограничивавшие прежде наш балет от внешнего мира. Он распахнул двери перед теми, кто покинул когда-то театр в поисках жизненного и творческого успеха: в 1989-м Наталия Макарова выступила в Лондоне на концерте родной труппы, для чего потребовалось добиваться разрешения на правительственном уровне; в 1990-м на сцене Кировского театра в «Сильфиде» танцевал Рудольф Нуреев. Виноградов открыл солистам театра возможность работать в лучших труппах мира, причем сам помогал им в заключении интересных контрактов. В 1990 году во время гастролей в СССР Национального балета Испании он задумал и осуществил совместные выступления испанских и советских артистов в гала-концертах под девизом «Танцуй, Испания!». Они продемонстрировали вклад великой испанской культуры в мировой балет. Незабываемый спектакль, овеянный романтикой испанского искусства, вел сам Олег Виноградов вместе с Наталией Макаровой, выступившей также в «Лунном романсе» с замечательным танцовщиком и хореографом Хосе Антонио.

Взгляды Виноградова широки, интересы разнообразны. Однажды в Будапеште он увидел рок-балет Антала Фодора «Проба» на музыку И. С. Баха и Г. Прессера и в 1988 году пригласил хореографа для постановки этого балета в Ленинграде, что дало артистам возможность познакомиться с новой для них лексикой и выразительностью.

Репертуар стал пополняться произведениями западных хореографов XX века. В 1989 году Виноградову удалось осуществить давнюю мечту всех ленинградских любителей хореографии — вернуть на сцену Мариинского театра произведения Джорджа Баланчина — Георгия Баланчивадзе, начинавшего здесь свою артистическую карьеру и внутренне никогда не порывавшего связей с русской культурой. Учитывая заслуги балета Мариинского театра, его высочайший художественный уровень, Мемориальный фонд Баланчина, организованный после его кончины в США, подарил труппе беспопытное право постановки его балетов. Один за другим возродились на легендарной сцене «Шотландская симфония» Мендельсона, «Тема с вариациями» Чайковского и «Аполлон Мусaget» Стравинского, бережно перенесенные бывшими танцовщицами великого балетмейстера. Вслед за ними появились произведения англичанина Энтони Тюдора, ставшие классикой балета XX века: «Сиреневый сад» на музыку Шоссона и «Опадающие листья» на музыку Дворжака. Затем настал черед Джерома Роббинса, который сам поставил здесь свою сюиту «В ночи» на музыку Шопена.

Проводя много времени за рубежом, Виноградов тем не менее горячо переживает все, что происходит на родине. После «Броненосца „Потемкина“», где нашел отражение дух перестройки, он поставил новый вариант балета Игоря Стравинского «Петрушка».

На протяжении всего действия идет внутренний диалог со спектаклем Фокина и Бенуа. Красочному многоцветью масленичного гуляния, на фоне которого разворачивается «кукольная» драма, Виноградов противопоставил сегодняшний взгляд на тему «человек и общество». Традиционный народный герой, вездесущий Петрушка, противостоит идеологизированной толпе. Его вяжут под казенный барабанный бой, пытаются втолкнуть в толпу, слить с ней, подравнять под всех, а он не дается. Он — личность, он — выразитель той истинной народной души, которая до времени скрыта под безличной пластикой и костюмом, носитель угасших культурных традиций, он — единственный, кто сохраняет личностное достоинство в атмосфере тотального оболванивания...

В každодневных домашних буднях, в ответственных гастролях, в фестивальных афишах — во всем многообразии жизни труппы преломляется художественная воля ее руководителя. Его символ веры можно оспаривать, критиковать, он может, судя по тону иных критических статей, вызывать резкое неприятие, даже озлобление.

Но памятуя древнюю максиму о том, что вера без дел мертва есть, Виноградов отвечает на критические выпады новыми премьерами и возобновлениями. Ибо по меткому народному речению, сохраненному для нас Владимиром Далем, — «не спасут дела — не спасет и вера!»

ЭТИ БЕСКОНЕЧНЫЕ ДОРОГИ...

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Гастрольные поездки стали неотъемлемой частью творческой жизни Мариинского балета. «Гастроли», «зарубежные туры» — обычно эти понятия ассоциируются с чем-то радостным и праздничным. Все верно, не следует лишь забывать, сколько труда, физических и душевных сил требует каждый выезд за рубеж, насколько «беспрюграммным» должен быть выбор репертуара и состав исполнителей.

В балетном искусстве Запада вкусы, пристрастия, идеи меняются стремительно, каким бы относительно консервативным ни казался, на первый взгляд, жанр хореографии. Интерес к творчеству Джорджа Баланчина или Мориса Бежара сменяется пристальным вниманием к сочинениям Марты Грэхем или Глена Тетли. Причем, эти направления не противоборствуют и не враждуют: зрители, скажем, Лондона или Нью-Йорка могут сделать выбор и отдать предпочтение той или иной школе.

Иначе до недавнего времени обстояло дело в Петербурге. Мастера танца, хореографы, репетиторы, в течение долгих десятилетий отделенные от общеевропейского культурного процесса непроницаемой стеной, сохраняли главным образом классическое наследие прошлого, бесценный золотой фонд русской хореографии — произведения Мариуса Петипа, Михаила Фокина, а также балетмейстеров советского периода — Ростислава Захарова, Леонида Лавровского, Леонида Якобсона, Юрия Григоровича. Таким образом, каждая из сторон — зарубежная и русская — обладали своей тайной, своими ценностями и своими секретами, о которых и та, и другая знали нередко лишь понаслышке. Интенсивная гастрольная политика в 1980-е и в начале 1990-х годов была призвана показать зарубежному зрителю, какими сокровищами обладает русский балетный театр, сколь широки его возможности, разнообразна палитра красок. Кроме того, появлялась возможность ближе познакомиться с репертуаром зарубежных балетных трупп и решить, что можно и что стоит перенести на Мариинскую сцену.

...Более четырех месяцев (с апреля по август) длились гастроли труппы в 1988 году — Австрия, ФРГ, Швейцария, Франция, Италия, Ирландия, Великобритания. В афишу турне входили шедевры классического наследия — балеты «Лебединое озеро», «Жизель», «Корсар». Как всегда, количество рецензий было огромно: критики анализировали творческий потенциал труппы, мастерство солистов и кордебалета, публиковали

интервью с главным балетмейстером театра Олегом Виноградовым. «Пиршество для глаз» — так назвала свою рецензию швейцарская «Журналь де Женев»: «„*Лебединое озеро*“ переносит нас в поэтический мир танца, где все исполнено красоты и пластического совершенства. Особенно поражает „*лебединая сцена*“ первого акта, где танцовщицы образуют совершенный ансамбль, подчиняющийся лишь волшебным законам гармонии». Особое внимание уделяла пресса балету А. Адана «Корсар» (хореография Мариуса Петипа в редакции профессора Петра Гусева). И это неудивительно: балет — «неожиданная новинка» для зарубежного зрителя, который никогда не видел его полностью, довольствуясь лишь знаменитым па-де-де второго акта, нередко исполняемым на Западе в довольно неточной редакции в программах различных гала-концертов. «Русские артисты придают этому балету энергию и поэтичность, в нем — дух театра прошлого столетия с его романтической приподнятостью и милой, кажущейся нам теперь детской наивностью. Здесь чеканная и выразительная пантомима существует на равных с изумляющими своим совершенством классическими и характерными танцами». Подлинными звездами спектакля критики назвали Алтынай Асылмуратову и Фаруха Рузиматова, «которые поразили публику редким мастерством, исполнительской культурой, тонкой психологической нюансировкой».

Гамбургская газета «Морген пост» отмечала работы молодых солистов балета — Ж. Аюповой, С. Вихарева, В. Цветкова, Д. Корнеева; высоких похвал была удостоена и «зрелая гвардия» — Татьяна Терехова (Мирта в «Жизели») и Евгений Нефф (Конрад в «Корсаре»). Одна из ведущих газет ФРГ «Висбаденер курир» опубликовала развернутую рецензию на балет «Жизель», где в главных партиях выступили Алтынай Асылмуратова и Фарух Рузиматов: «Эти танцовщицы уже заняли почетное место в галерее создателей образов Жизели и Альберта — их танец отличается тонким психологизмом, богатством хореографического языка, они умеют, благодаря какой-то магии, превратить сценическое пространство в пространство драмы, где тревожно звучат фанфары судьбы юных героев».

Ирландия и Великобритания ожидали приезда Мариинской труппы с особым нетерпением: ирландцы никогда прежде не видели прославленного коллектива, англичане встречались с ним последний раз восемнадцать лет назад. В Дублине

для гастролей нашей труппы был выстроен временный театр, вмещающий 3800 зрителей, и все таки билетов для всех желающих не хватало. Вот отрывок из редакторской колонки «Айриш таймс»: «Скоро население Дублина разделится на две части: тех, кто видел Кировский балет, и тех, кто не видел. Интересно, как сложатся их взаимоотношения впоследствии? Мой вам совет: продайте машину, заложите дом, взломайте копилку своих детей, но непременно купите билеты на спектакли Кировского театра. Поверьте мне, он того стоит». «Лебедино озеро» снова вызвало восторг зрителей и критиков. Здесь блистали Ольга Ченчикова и Константин Заклинский, в трио первого акта — Ирина Чистякова, Сергей Вишарев и Жанна Аюпова. Вот что писала «Ирландская независимая газета»: «Этот спектакль — социальное явление года. Поразительным был этот вечер. Дублин стал равным другим городам мира: для нас и только для нас танцевал Кировский балет. Если бы Чайковский был жив, мы бы сделали его почетным гражданином нашей столицы. Спектакль оказался нам совершенством».

В Лондоне в тот год ленинградцы выступали в театрах «Колизей» и «Ковент-Гарден». Огромный интерес вызвала «Жизель», где, по словам критики, «проявилось умение труппы бережно хранить спектакль, передавать его из рук в руки от поколения к поколению, вносить коррективы, требуемые эпохой и временем». Огромных похвал удостоился кордебалет Мариинской труппы: «Как только начинаешь писать о ленинградском кордебалете,— отмечала газета «Файнэншл таймс»,— тут же ощущаешь нехватку превосходных степеней прилагательных. Что такое традиция в кордебалете и как ее сберечь, мы поняли, когда Кировский балет начал свои гастроли в Лондоне».

О спектаклях ленинградского балета писали «львы» и «львицы» английской критики: Джон Персивал (главный редактор крупнейшего журнала «Танец и танцовщики»), Мэри Кларк (редактор журнала «Дансинг таймс»), старейшина гильдии балетных критиков Клемент Крисп. Их мнение было единодушным: Кировский балет сегодня — лучшая балетная труппа мира.

Множество танцовщиков и педагогов побывали на уроках, которые вели Ольга Моисеева, Геннадий Селюцкий и Ирина Колпакова. Театры были полны всегда: и в часы утренних занятий и репетиций, и вечером, когда поднимался занавес. На уроках и спектаклях труппы побывала Нинет де Валуа, основательница английского балета, живая история британского балетного театра. В одной из бесед она сказала: «Я счастлива, что снова увидела ленинградцев — ведь всю жизнь я утверждала, что Кировский балет — тот эталон, который должен стать основой в оценке любой труппы мира. Я рада, что не ошиблась в своих утверждениях и прогнозах».

Каждая гастрольная поездка давала огромный опыт и художественному руководителю балета Олегу Виноградову. Подытоживая результаты этого турне, он говорил: «Гастроли позволили выявить огромные внутренние ресурсы коллектива, не всегда подчас очевидные на родной сцене: постоянная, ежевечерняя работа дала необхо-

димый тренаж для всех — и артистов кордебалета, которые удостоились высокой похвалы, и ведущих солистов, чьи выступления стали поистине откровением для зрителей и специалистов разных стран. Труппа показала, что она обладает солистами экстракласса. Предстоит реорганизация работы внутри труппы: ее расширение, создание как бы двух составов, которые могли бы одновременно танцевать и на родной сцене, и за рубежом, ничуть не обедняя художественную жизнь нашего города. Предстоит реорганизацию и гастрольных поездок, которые должны обрести всякий раз свой художественный замысел, свой „сценарий“: ведь каждый выезд за рубеж — это проверка наших сил». Замыслы свои Олег Виноградов незамедлительно провел в жизнь: расширился состав труппы, пополнился и стал более разнообразным ее репертуар.

Лето 1989 года ознаменовалось длительными гастролями по городам Канады и США: Ванкувер, Оттава, Монреаль, Торонто, Нью-Йорк, Вашингтон, Сан-Франциско. Впервые после почти двадцатилетнего перерыва труппа выехала в столь представительном составе (144 человека) на американский континент. Среди спектаклей на этот раз были «Спящая красавица» и вечер классической хореографии (названный зарубежными импресарио «Шедевры Кировского»), куда входили фокинская «Шопениана» и «Тени» из 3-го акта балета «Баядерка», а также Гран па из балета «Пахита». Из современных балетов зрители увидели «Броненосец „Потемкин“» в постановке Олега Виноградова. Были в гастрольной афише и два балета Джорджа Баланчина, вызвавшие особый интерес у зарубежной публики и критики: «Шотландская симфония» на музыку 3-й симфонии Ф. Мендельсона и «Тема с вариациями» на музыку четвертой части 3-й симфонии П. Чайковского. Их, с любезного разрешения Фонда Дж. Баланчина, перенесли на нашу сцену танцовщица Ф. Рассел и С. Фаррелл, исполнявшие в свое время ведущие партии в этих балетах. Артисты Мариинского театра лишь начинали в то время осваивать наследие своего великого соотечественника, и всякая «проба пера» вызывала естественную тревогу и волнение.

Гастроли открылись в Ванкувере, в Театре королевы Елизаветы, вмещающем 2820 человек. И сразу же определилась «звезда» Кировского — кордебалет. Ведущий критик Канады Макс Уайман опубликовал в газете «Провинс» большую статью «Путеводитель по Кировскому», где остроумно и увлекательно поведал своим читателям о лучшей, с его точки зрения, балетной труппе мира: «Говорят, что подлинная „звезда“ Кировского театра — его кордебалет. И это правда! Ряды неизвестных нам девушек создают то полотно, с помощью которого рождаются хореографические шедевры. Своими возможностями кордебалет воспользовался с блеском. В каком-то смысле он вечная сила и визитная карточка этой труппы. Блестящие индивидуальности, как известно, приходят и уходят, но именно к кордебалету обращаемся мы, чтобы еще раз подтвердить уверенность в том, что для нас ценно в Кировском театре — элегантность стиля, сдержанность, чистота линий, высокое достоинство чувств».

Оттава — город столичный. Его жители немало повидали в великолепном здании Национального центра искусств. Канадцы называют Оттаву сонным городом, подразумевая под этим упорядоченность его жизни, чиновное благополучие столицы. Но тогда сонный город бурлил: жители Оттавы смотрели «Спящую красавицу». Газета «Оттава ревю» писала: *«Ленинградский балет привез в наш город „Спящую красавицу“, эту книгу сказок, на каждой странице которой написано: „С любовью к зрителям“. Это книга старинных сказок, так ее и следует воспринимать. Эта книга была создана на берегах Невы и воссоздана в форме, самой близкой к оригиналу, всего лишь два месяца назад. Кажется, что этой постановкой Кировский говорит нам: „Пусть другие вычитывают новые идеи в старой сказке. Мы же, наследники Петипа, обращаем взоры к его времени и стараемся представить, как танцевали и воспринимали балет в ту эпоху. У ленинградцев все акценты расставлены логично и равномерно, гармония и доброта царят в этом спектакле“.* В «Спящей красавице» блеснули мастерством Лариса Лежнина, Алтынай Асылмуратова, Любовь Кунакова, Галина Мезенцева и их партнеры — Фарух Рузиматов, Константин Заклинский, Марат Даукаев.

Балеты Дж. Баланчина прошли с огромным успехом, петербуржцы внесли русский шарм, мягкость линий и душевную теплоту в эти редкие по красоте и стилистике хореографические сочинения. Победительный пафос, величавая простота определяли стиль Алтынай Асылмуратовой и Константина Заклинского — основных исполнителей в «Теме с вариациями». Здесь холодный блеск и строгая элегантность лишь иногда взрывались изнутри неподдельным чувством радости и счастья. Актеры, по мнению критики, жили в музыке, подчиняясь ее привольному течению, вслушиваясь в нее и сливаясь с нею. Драматизм бессюжетного балета возникал из пластических решений, опирающихся на музыку и ею продиктованных. Это был русский Баланчин: американская публика никогда не видела таких мягких, «поющих» рук, такого танца души, такого поистине Санкт-Петербургского благородства. С восторгом говорил о наших исполнителях, не сдерживая слез, восьмидесятилетний Линкольн Кёрстайн, критик и театральный деятель, близкий друг и соратник Баланчина. Это он назвал Асылмуратову и Заклинского Титаном и Обероном, сравнивая их с царственной супружеской парой из Шекспировского «Сна в летнюю ночь».

В «Шотландской симфонии» легкостью танца и обаянием покорили публику Е. Панкова, Ю. Жуков, И. Чистякова, Л. Лежнина — танцовщики, тонко передавшие романтические грезы балетмейстера, его воспоминания о стране бескрайних озер и скал, где душа человека сливается с природой, становится чище и благороднее. По общему мнению критики, «экзамен по Баланчину» труппа сдала «на отлично».

В каждой балетной труппе мира есть свои «звезды», но нью-йоркцы, например, не сверяя свое мнение с нашей «табелью о рангах», сами выбрали звезд в Кировском балете: ими стали Жанна Аюпова, Вероника Иванова, Елена Пан-



«Жизель». Жизель — А. Асылмуратова. Фото Ю. Ларионовой

кова; Лариса Лежнина покорила зрителей исполнением партии Авроры в «Спящей красавице», а также — ведущей партии в «Теме с вариациями». Многие критики отметили необычайно сильный состав солистов труппы: не сходили со страниц газет и журналов имена Ирины Чистяковой, Виталия Цветкова, Кириллы Мельникова, Ирины Ситниковой, Наталии Павловой, Андрея Гарбуза. И, конечно, все писали о растущем, созревающим от спектакля к спектаклю даровании Юлии Махалиной. Пройдет совсем немного времени, и она станет ведущей танцовщицей труппы, исполнительницей большого и серьезного репертуара, в который войдут Одетта-Одиллия из «Лебединого озера», Медора из «Корсара», Китри из «Дон-Кихота», Никия из «Баядерки», сильные партии в балетах Дж. Баланчина и Дж. Роббинса. В 1990 году на IV Международном конкурсе артистов балета в Париже она и ее партнер Игорь Зеленский будут удостоены золотых медалей и премии «Гран-при».

...1992 год. Мариинский балет отправляется в долгий путь по Голландии, США, Канаде и Мексике. Амстердам — город балетный, однако его зрители никогда не видели труппу нашего театра целиком. Репертуар на этот раз видоизменен: кроме балетов классического наследия — «Баядерки», «Лебединого озера», «Корсара» и «Шо-

пенианы», в афишу включены «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского на музыку Сергея Прокофьева, балеты Дж. Баланчина, Э. Тюдора и Дж. Роббинса. Театр «Музыка», где проходили гастроли наших артистов в Амстердаме, — одно из красивейших зданий столицы, расположенное на берегу канала и вмещающее 1700 зрителей. «Мариинский балет — Эрмитаж классической хореографии» — так озаглавила свою статью газета «Хандельсблад»: *«Поистине, — писала критик Каролин Уилемс, — на долю России выпала счастливая миссия сохранить для мира классическое наследие прошлого, воссоздать его в современных формах и подарить зрителям многих стран. Чувство благодарности переполняет наши сердца, когда мы видим спектакли Мариинской труппы».*

Как старых и добрых друзей встретили артистов из Петербурга канадцы и американцы, которые хорошо помнили наших танцовщиков по гастролям 1989 года. Казалось, прошло немного времени, но тем не менее, как отмечали местные критики, труппа изменилась: пришло новое поколение артистов, «звезды-89» стали понемногу уступать место «звездам-92». Жанна Аюпова и Лариса Лежнина оказались любимцами публики с первых спектаклей. *«Жанна Аюпова — Джульетта захватила и сцену, и зрителей с первого появления, — писала газета „Глоб энд мейл“. — Ее сила идет от души, от сердца».* В той же партии удостоилась высоких похвал и Лариса Лежнина: *«Ее Джульетта напоминает ограненный алмаз, исполнение отличается технической чистотой и эмоциональной наполненностью»*, — писала канадская «Газетт».

Особый разговор вели критики о творческих индивидуальностях Юлии Махалиной и Игоря Зеленского, блистательно исполнявших партии в классическом и современном репертуаре. *«Искусство Ю. Махалиной, — писал журнал „Мирабелла“, — угодит своими корнями в искусство Мариинской сцены, где царили Анна Павлова и Тамара Карсавина, где создавались замечательные спектакли, ставшие затем частью культурного достояния балетных сцен всего мира».*

По достоинству оценили критики мастерство партнера Ю. Махалиной по многим спектаклям Александра Куркова, чья техника, романтическая приподнятость танца покорили публику Нью-Йорка.

Открытием этих гастролей стал Игорь Зеленский. Уже известный на Западе как солист, Зеленский впервые предстал перед американской публикой в спектаклях родного театра: «Баядерка», «Пахите», па-де-де из «Корсара». Критики писали о редком личностном своеобразии Зеленского, его необычайном волевым посыле, подлинно героическом апломбе, унаследованном, по видимому, от его первого учителя и наставника Вахтанга Чабукиани.

Не остались без внимания и наши характерные танцовщики, исполнявшие обширный репертуар, — Елена Шерстнева, Владимир Колесников, Вадим Сиротин. Характерный танец — область, еще мало освоенная американским балетным театром. Вот почему горячими аплодисментами встречали зрители мазурки, венгерские и особенно



«Лебединое озеро». Одетта — Ю. Мазалина, Зигфрид — К. Мельников. Фото Ю. Ларионовой

огненные испанские танцы, в которых петербургские танцовщики знают толк...

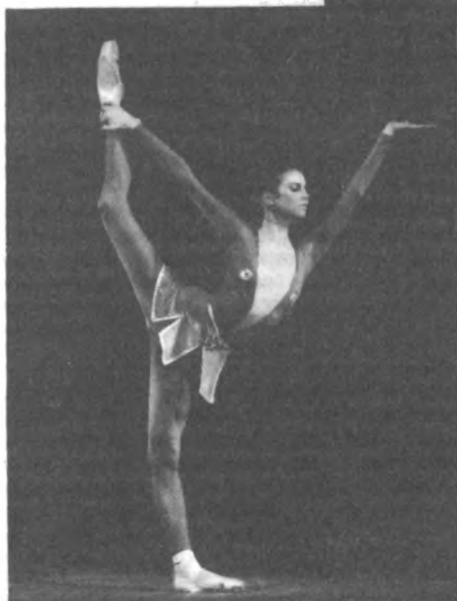
У любой гастрольной поездки есть и свой экономический резон. *«Не следует забывать, — говорит Олег Виноградов, — что одна из основных задач сегодня — сохранение уникальной балетной труппы Мариинского театра: мы должны выжить, не растеряться в новых экономических и политических условиях, а для этого, что скрывать, нужна валюта. Ее мы зарабатываем в гастрольных поездках. Ведь нынче постановка одного спектакля обходится в миллионы рублей, и их нужно иметь — рассчитывать сегодня на обильные дожди государственных дотаций не приходится, государство само находится в сложном положении».* Гастрольные поездки дают возможность театру повысить актерские ставки, создать танцовщикам условия для нормальной творческой работы, требующей огромной отдачи физических и моральных сил.

Гастроли, эти бесконечные дороги, важны для Мариинской труппы. Они показывают всему миру, насколько велик творческий потенциал русского балетного театра, сколь сильны его основы, школа и традиции, питающие не только национальное искусство России, но и мировую культуру в целом.



*«Лебединое озеро». Зигфрид — И. Зеленский.
Фото Ю. Ларионовой*

*«Спящая красавица». Аврора — Л. Лежнина.
Фото Н. Разиной*



*«Легенда о любви». Хореография Ю. Григоровича.
Межмене Бану — Ю. Мазалина.
Фото Ю. Ларионовой*



*«Увядающие листья». Хореография Э. Тюдора.
А. Асылмурагова, К. Заклинский.
Фото Н. Разиной*

Испанский роман русской ТЕРПСИХОРЫ

ОЛГА РОЗАНОВА

В хмурые декабрьские дни 1990 года балетный мир Петербурга озаряло солнце: в нашем городе проходил фестиваль «Танцуй, Испания!» Почти месяц на сцену выходили лучшие испанские труппы, а завершился праздник гала-концертом «Испания в балете», где испанские и петербургские танцовщики впервые встретились на сцене.

Идея экстраординарного представления принадлежала художественному руководителю Мариинского балета Олегу Виноградову. Осуществить замысел помогли балетный критик, советник по хореографии министерства культуры Испании Рохер Салас, выдающийся танцовщик и хореограф Хосе Антонио и балерина Наталия Макарова, выступившая к тому же вместе с Виноградовым в роли ведущей концерта.

В программу гала-спектакля вошли лучшие образцы Мариинской «испаниады»: Гран па из «Пахиты» и «Дон Кихота», испанский танец из «Лебединого озера», «Панадерос» из «Раймонды», большой фрагмент из «Лауренсии», возобновленный специально для этого вечера. Среди исполнителей были мастера нашей сцены: Г. Комлева, О. Ченчикова, Т. Терехова, А. Асылмуратова, М. Куллик, К. Заклинский, А. Курков и молодые солисты труппы.

С особым интересом ожидалось выступление гостей, и ожидания не были обмануты. Зрители по достоинству оценили блестящую технику и чарующую грацию красавицы Аиды Гомес, непринужденный артистизм ветеранов испанской сцены Кармелиты и Анхеля Перисет, бравурность Тринидат Севильяно, исполнившей главную партию «Пахиты».

Накал эмоций достиг точки кипения, едва на сцену вышел Хосе Антонио. В миниатюре на музыку Равеля танцовщик явил ту высшую степень искусства, когда техника, доведенная до абсолюта, позволяет свободно и полно выразиться душе артиста. А в «Лунном романсе», сочиненном для Наталии Макаровой, он благородно ограничил себя ролью партнера, чтобы вместе со зрителями

любоваться утонченной красотой балерины, ее загадочной прелестью.

Содружество испанских и русских артистов самым непосредственным образом продемонстрировала и легендарная «Качуча» Фанни Эльслер. Танец, полтора столетия назад ошеломивший петербуржцев, возобновил в 1976 году для Мариинского театра французский балетмейстер Пьер Лакот. На этот раз «Качуча» превратилась в танцевальное трио. Наши балерины Габриэлла Комлева и Ольга Ченчикова и испанская звезда Аида Гомес составили великолепный ансамбль, оттенивший индивидуальность каждой.

Гала-концерт «Испания в балете» со временем займет подобающее место в летописи Мариинской сцены. Творческую встречу танцовщиков двух стран в определенном смысле можно считать исторической. Рано или поздно она должна была состояться — так богаты и прочны испанские традиции нашего балета.

Испанскому роману русской Терпсихоры позавидовал бы сам Дон-Жуан: он длится уже третье столетие, поражая обилием и разнообразием хореографического потомства. Русская «испаниада» поистине необозрима. Экзотическая незнакомая страна с ее сокровищами музыкального и танцевального фольклора влекла воображение многих хореографов, композиторов, артистов. Их трудами был создан феномен отечественной культуры, названный «Театром русской Испании» (термин принадлежит исследователю музыки и композитору Борису Асафьеву). Этот единственный в своем роде театр мог родиться только в России — стране долгих зим, бескрайних просторов и векового деспотизма, где люди жили мечтой о свободе. Испания, увиденная сквозь призму музыки и танца, казалась землей обетованной, царством солнца, страсти и воли. Волшебный мираж обладал, однако, сочностью реалистической живописи. В сверкании звонких и чистых красок возникали картины земного счастья, земной красоты, где жизнь была



«Лауренсия». Лауренсия — Н. Дудинская,
Фрондосо — Б. Брегвадзе

вечным праздником. «Испанские увеселения», «Праздник в лагере», «Испанский праздник» — вот характерные названия балетов-дивертисментов начала XIX века, закладывавших фундамент Театра русской Испании. Его созидали художники различных дарований — рядовые строители и гениальные зодчие. Назовем лишь самые громкие имена. Композиторы — Глинка и Кавос, Пуни и Минкус, Чайковский и Глазунов, Прокофьев и Крейн. Балетмейстеры — Дидло и Тальони, Перро и Сен-Леон, Петипа и Иванов, Горский и Фокин, Чабукиани и Яacobсон, Вайнонен и Анисимова. Художники — Головин и Коровин, Вирсаладзе и Бруни...

Дальше должны были бы следовать имена главных героев — танцовщиков разных эпох, претворивших замыслы хореографов в сценическую явь. Увы, простой перечень не раскроет тайны их искусства, к тому же он будет бесконечным: ведь, кроме солистов, в него нужно включить и артистов кордебалета — исполнителей массовых танцев, не менее зажигательных и ярких, чем сольные. И все же об исполнителях надо сказать особо: именно их мастерству и таланту обязан своей магической притягательностью

Театр русской Испании. Высокий профессионализм выпускников балетных школ Петербурга и Москвы позволял освоить технику и стиль, а танцевать с душой в России умели всегда. То, что испанцы именуют труднопереводимым словом «дуэндэ» — способность отдаваться танцу до самозабвения, инстинктивно угадывая его дух, — у русских танцоров в крови. Поэтому, прежде всего, испанский танец нашел в холодной России благодатную почву.

Впрочем, нужно учитывать и еще одну немаловажную особенность русского балета — традиционную культуру характерного танца. Блестящие исполнители народных плясок — венгерских, цыганских, польских, русских и, конечно же, испанских — пользовались у публики не меньшей любовью, чем классические премьеры. И хотя школа характерного танца как учебная дисциплина появилась в программе балетных училищ лишь в XX веке, можно говорить о ее существовании в театральной практике уже со времен Дидло.

Художественные достоинства балетной испаниады порой подвергаются сомнению.

«Дон Кихот». Мерседес — В. Потемкина



Существует даже термин «испанщина», подразумевающий фальсификацию народного танца, грубую или даже вульгарную подделку под фольклор. Справедливости ради уточним, что «испанщиной» чаще всего именуют действительно сомнительные номера эстрадно-концертного репертуара. Но... вот мнение авторитетнейшего Асафьева о коронном спектакле Театра русской Испании: «Балет „Дон Кихот“, в свое время революционное в хореографии русской произведение и как таковое сыгравшее заметную роль, теперь является в целом довольно типичной фабрикацией „под Испанию“, выполненной с темпераментом»¹.

Еще категоричнее высказался В. Фокин, сын знаменитого балетмейстера: «„Арагонская хота“ оказалась наиболее „испанской“ среди постановок Мариинского. Все предыдущие попытки аналогичных постановок осуществлялись на базе чисто балетных концепций и не имели никакого отношения к характеру и стилю подлинных испанских танцев»².

Бесспорно, «Арагонская хота» Фокина была талантливой попыткой обновить тради-



«Лебединое озеро». Испанский танец. А. Андреев, И. Стуколкина, И. Анисимова, Р. Гербек

«Дон Кихот». Эспада — Альфред Бекефи



цию, влить в нее свежую кровь. Этому способствовали и превосходная музыка Глинки, и выполненные с отменным вкусом декорации и костюмы Головина. Но «балетную концепцию» можно найти и в бессюжетном опусе Фокина. «Театрализация народной пляски сказалась и в упорядоченности рисунка, и в неожиданной для Фокина симметрии»³, — пишет Красовская, автор фундаментальных исследований по истории русского и западноевропейского балета. Не случайно «Арагонскую хоту» с восторгом приняли даже постоянные оппоненты балетмейстера, «академисты» Вольтинский и Левинсон.

Фокин ездил учиться в Испанию, но он не был бы профессиональным балетмейстером, если бы не понимал, что театрализация материала, его творческая трансформация согласно законам сцены и образно-содержательным задачам конкретного произведения — неременное условие художественной выразительности.

¹ Асафьев Б. О балете. Л., 1974. С. 107.

² Танцуй, Испания! С. 29.

³ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Л., 1971. Т. 1. С. 468.



**A Name You
Can Trust in
Travel You
Full Service
Travel Agency**

OFFERS

- tours around the cities of Russia, CIS and Baltic states
- tourist services in St.Petersburg
- family tours and wedding tours
- health-oriented tours
- hunting, fishing and sports tours
- special programmes for businessmen and their families
- provision of services at conferences, festivals, congresses symposia, business meetings and company presentations

AT YOUR DISPOSAL ARE

- 3-, 4-, 5-star hotels
- transport services
- booking of restaurants, bars, cafes
- excursions
- cultural programmes of your choice
- souvenirs
- photographs and video films of your stay in St.Petersburg

Address: 9th Entrance Smolny St.Petersburg 193060, Russia

Phone/Fax (812) 273-0871

Telex 121350 VEPC SU Attn. SITI
or 121345 PTB Attn. SITI BOX 001 394

SITI LTD Is a service agent of
Goodwill Games-94

Siti

Народный танец, превращаясь в характерный, в той или иной мере «оклассичивается». Потому-то столь органичной для балетной сцены оказалась хореография Испании, в первую очередь — школа болеро, оформившаяся в сороковые годы XIX века. Именно в этот период в Испании работал танцовщик и начинающий балетмейстер Мариус Петипа. В ближайшее время ему предстояло путешествие в далекую и неизвестную Россию. Здесь он обретет вторую родину. Здесь его хореографический гений разовьется в полную мощь. Творческие открытия Петипа определяют дальнейшее развитие русского и мирового балета. В XX веке труды балетмейстера получают заслуженное признание, о них будут спорить, их будут изучать. И только в канун XXI столетия обнаружат, какую особую роль в творческой судьбе Мастера сыграла Испания. (См. статью Вадима Гаевского «Испания в жизни Петипа» в сборнике «Танцуй, Испания!»)

Испанская тема претерпела у Петипа существенную эволюцию, тесным образом связанную с формированием его творческого метода. Эта тема вошла в состав разных спектаклей — от ранних опытов до знаменитых шедевров, повлияв на художественную концепцию и поэтику последних. Помимо прочих заслуг, Петипа должен быть признан и главным стратегом Театра русской Испании. И дело даже не в количестве испанских работ хореографа (хотя он сделал едва ли не больше, чем балетмейстеры всех времен вместе взятые), но в их значении для судеб русского балета.

После «Дон Кихота» Минкуса — Петипа балеты-дивертисменты надолго ушли с Мариинской сцены — они стали попросту лишними. Со временем бесследно исчезли и все прочие испанские балеты. Один лишь «Дон Кихот» в редакции талантливого ученика Петипа Александра Горского шагнул в XX век, да так и остался в нем, видимо, навсегда. Легкомысленный отпрыск великого романа Сервантеса, он тем не менее с полным правом числится среди шедевров балетной классики. По примеру «Спящей красавицы», именуемой «энциклопедией классического танца», «Дон Кихот» должен быть назван «энциклопедией танца характерного».

По количеству и видовому разнообразию испанских танцев в большом сюжетном спектакле «Дон Кихот» побивал все прежние рекорды, но главным было то новое содержание, которое вложил в эти танцы Петипа. Меняя пятый десяток, балетмейстер подвел итог традиции, в том числе и собственным опытам, и со смелостью гения дал этой

традиции новое направление. Испанские танцы, служившие экзотической приправой к основному действию, Петипа сделал его образной квинтэссенцией. Танец уравнивал в правах героев спектакля и разношерстную уличную толпу. Беспечный, радостно возбужденный люд балетной Барселоны в любую минуту готов был пуститься в пляс. Танец, вобравший в себя энергию солнца, и являлся, по сути, главным героем и смыслом спектакля, на все лады прославляя молодость и любовь. Не отвергая поэтики романтизма (во второй редакции «Дон Кихота» нашлось место и для традиционной картины грез), Петипа утверждал новые идеалы, находя их в реальности — обыкновенной, но неотразимо притягательной. Эликсир жизнелюбия, разлитый по всей танцевальной плоти балета, и обеспечил ему столь долгую и счастливую жизнь.

Этот чудодейственный эликсир Петипа впрыснул и в «голубую кровь» классического танца. Первой пробой были партии Китри и Базилья в «Дон Кихоте», остающиеся и по сей день образцом характерной классики. А высшим достижением стало Гран па в «Пахите» на музыку Минкуса. Вставленное в балет при его возобновлении в 1881 году Гран па намного пережило первый испанский опус Петипа на русской сцене (1847). В наше время оно воспринимается как самостоятельное произведение концертного плана, являясь одним из самых популярных в репертуаре театров всего мира. Размах общей планировки и ювелирная отделка деталей, великолепие пространственного рисунка и изощренность виртуозной техники делают Гран па одной из вершин инструментальной классики. Но у этого классического шедевра есть отличительная черта, идущая от его испанской «закваски», — заразительно мажорная тональность. Музыка и хореография буквально излучают энергию радости. А кроме того, Гран па — это блестящий парад женственности. Петипа знал толк и в красоте, и в мастерстве балерин. Им и посвящена его божественная хореографическая поэма. Она звучит торжественной одой в патетическом адажио, слагается строфами изящных мадригалов в вариациях солисток, сверкает россыпью хореографических двустушии в сольных партиях корифеек и, наконец, разливается многоголосым гимном в ослепительной коде.

В поздних творениях Петипа — «Лебедем озеро», «Раймонде» — испанская тема присутствует в минимальных количествах, но ее смысловое значение увеличивается как бы в обратной пропорции. В «Лебедем озеро» (дивертисмент второго

акта), изменив порядок номеров партитуры Чайковского, Петипа выпускает на сцену испанцев «встык» за выходом Одиллии, чтобы эмоциональная «атака» их танца — остро, обжигающего, призывного — отразила «чувственную бурю», поднятую в душе Принца. Не случайно в редакции балета, идущей на сцене Мариинского театра, исполнители одеты в черно-белые костюмы, ассоциирующиеся с обликом Одетты-Одиллии (художник Вирсаладзе).

В «Раймонде» испанский «Панадерос» стал кульминацией характерной сюиты второго акта, рисующей мир Абдерахмана. В контексте балета арабский шейх, посвящающий на Раймонду, предстает фигурой едва ли не зловещей, во всяком случае, «отрицательной». Но само чувство сарацина Петипа не подвергает ни малейшему сомнению. Красоту и силу страсти безоговорочно утверждает стремительный, пламенный панадерос.

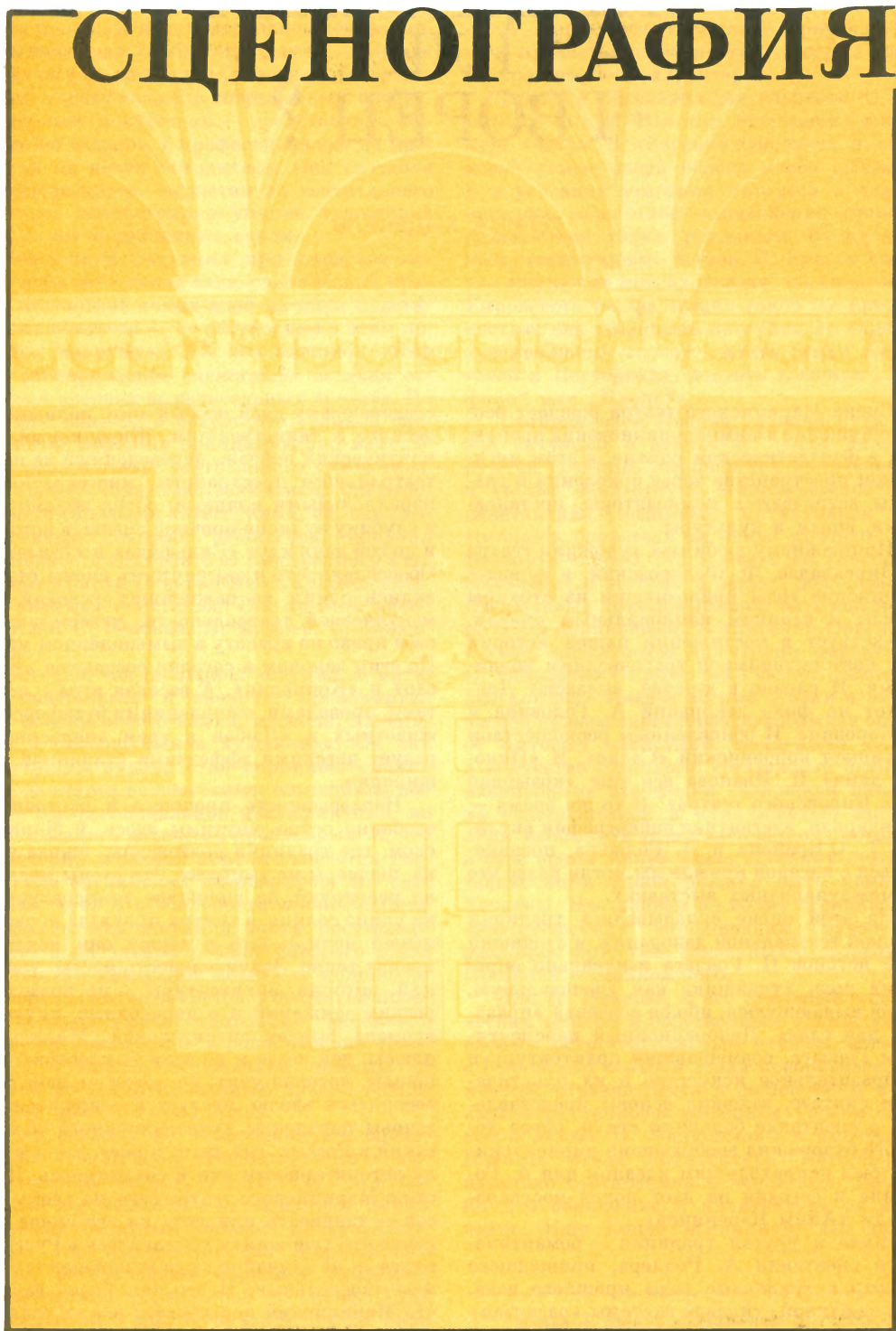
Традиции Театра русской Испании, столь плодотворно разработанные Петипа, выдержали проверку временем и дали новые победы в веке двадцатом. Развитие испанской темы в русле новых эстетических требований прозорливо предугадали два балетмейстера-реформатора начала столетия — Борис Романов и Михаил Фокин. В сезоне 1915—1916 годов, в канун роковых для России событий, оба обратились к Испании. Один в «Арагонской хоте» воскресил идиллический жанр балета-дивертисмента, очистив танец от нарощих на него штампов. Другой в одноактном балете «Андалузиана» на музыку «Арлезианки» Бизе явил образ еще неизвестной Испании: кровавый и беспощадный, он возникал в жестокости любовного поединка с его жуткой развязкой, обрушиваясь на зрителей дикой экспрессией ритма.

От этих утраченных спектаклей тянется нить преемственности к Театру русской Испании советского периода. Находки фокинской «Арагонской хоты» отозвались в «Андалузской свадьбе» Нины Анисимовой (1936), «Испанском Каприччио» Леонида Якобсона (1944) и в самом ярком балете такого рода — «Испанских миниатюрах» Херардо Виана Гомес де Фонсеа (1967). Романовские эксперименты отчасти перекликаются с неистовым танцем басков в «Пламени Парижа» Василия Вайнонена (1932), с вызывающе дерзкой Кармен Майи Плисецкой (1967). Оба направления — назовем их условно «жанровым» и «драматическим» — соединились в «Лауренсии» Вахтанга Чабукиани на музыку Александра Крейна (1939). Легендарный спектакль, навеянный бессмертной драмой Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна», захватывал пафосом борьбы и протеста и доставлял высокое эстетическое наслаждение россыпью великолепных танцев.

«Лауренсия» — вершина в Театре русской Испании XX века. Сопоставив ее с «Дон Кихотом», вершиной века предшествующего, мы убедимся, как изменилась и посерьезнела отечественная испаниада. Масштаб темы, жесткость конфликта, глубокая разработка характеров и, наконец, немислимая прежде виртуозность танца — все это приметы нового балета. И все же «гены» у «Лауренсии» — от «Дон Кихота». Общее — в ощущении духа Испании, в способе театрализации танца, а если посмотреть шире — в высоком представлении о человеке, утверждаемом с талантом и страстью.

Театр русской Испании менялся вместе со временем, но его суть не поддавалась модернизации. Этот ни с чем не сравнимый мир по-прежнему влечет видением земного счастья и земной красоты.

СЦЕНОГРАФИЯ



СПЕЦИАЛИСТ ИЛИ ТВОРЕЦ ?

РЕГИНА ХИДЕКЕЛЬ

Сцена Мариинского театра рождает особое ощущение взаимопроникновения времен. Как в фантастическом романе, в этом магическом пространстве через поколения и границы встречаются композиторы, постановщики, эпохи и культуры.

По-прежнему любимый художник театра С. Вирсаладзе. Ф. Федоровский, в суровые сталинские годы привозивший из столицы эскизы к великим национальным операм, соучаствует в постижении нашей истории с ее повторяющимися трагическими коллизиями. И словно в детстве, выезжает Дон-Кихот на фоне декораций А. Головина и К. Коровина. И обновленным роскошеством восхищает коровинский «Садко». И «Пиковая дама» И. Иванова все еще «kozyрная дама Кировского театра». В то же время — лапидарная, элегантная сценография англичан Т. О'Брайена и Д. Роджера, познакомиться с которой прежде мы могли разве что на международных выставках.

На этой сцене складывались традиции русской театральной декорации, и стоявший у ее истоков П. Гонзага изначально определил роль художника как значительную, порой выдающуюся, ибо он создавал «праздник для глаз». Декорационный перспективизм Гонзага, совмещавший архитектуру и изобразительное искусство в их пластическом синтезе, заложил основы представлений о спектакле большого стиля, образ которого будоражил воображение мирискусников, был непреходящим идеалом для А. Головина и сегодня не дает покоя постановщикам «Анны Карениной».

Жива и другая традиция — романтического спектакля А. Роллера, пришедшего в театр в тридцатые годы прошлого века. Распад единой стилиевой системы «развязал» руки художнику, для каждого спектакля

создававшему свой особый мир, полный чудесного и таинственного. Живописный романтический пейзаж, переведенный на язык театрального пространства многократными параллельными планами, обрел объемность и глубину кулисно-арочной сцены, в которой и по сей день идут «Сильфида» и «Жизель». Обособленность и замкнутость сцены становились одним из важнейших условий романтической театральной эстетики, утверждавшей свое право на красоту в вымышленном мире. По этим законам и сегодня создаются «Корсар» и «Коппелия». А веселая игра с полетами, провалами, оживлениями бутафорских животных в «Любви к трем апельсинам» радует детскими эффектами старинной машинерии.

Неразрывность прошлого и настоящего особенно остро ощущается здесь, в Мариинском, где традиции долговечны, школа едина, шедевры не умирают. Эти стены медленно реагируют на внешнюю температуру — на улице солнце, а внутри прохлада нарастающей ночи, — зато в стужу они надежно хранят тепло. Значительность массы: традиций, истории, архитектуры — не позволяет резких движений и в переходные, смутные времена бывает спасительной. Минусы и плюсы, как везде и во всем — консерватизм школы, которая учит, но потом не дает разговаривать вволю, пестует и сдерживает, — таковы парадоксы художественного образования в России, где, быть может, лишь в силу авторитарности оно и сохранилось. Престиж Мариинского театра сегодня очень высок — танцевать или петь на его сцене все равно что художнику выставиться в Русском музее, — не случайно сюда возвращаются самые своеобразные. И это тем более важно, что Мариинский испытывает все те трудности, которые несет театральный кризис.

В этой ситуации защищает собственный исторический опыт, к примеру, в последней трети прошлого века театральная декорация, испытывавшая особые трудности — упадок сценической живописи, угасание театральности, утрату связей с современным изобразительным искусством, — представляла изделие не творцов, а профессионалов, не претендуя на нечто самоцельное. Она служила каждодневности, вырастая из театрального ремесла, демонстрируя умение художника «вжиться» в различные стили.

Нынешняя ситуация при сходстве обстоятельств — конец века, сценический кризис, отсутствие новых идей из мира пластических искусств — не соотносима с этим периодом напрямую. XX век слишком щедр и в распоряжении сценографа оставил огромный арсенал выразительных средств. Но что еще важнее, в результате великой сценической реформы принципиально изменилась роль и статус театрального художника. Из профессионала-ремесленника, оперировавшего типовыми категориями, он, как равноправный союзник режиссера, получил возможность выступать от собственного имени, интегрируя свое видение в художественное решение спектакля. Так на этой сцене работали С. Юнович, В. Доррер, С. Вирсаладзе.

Сегодня, когда период штурма и натиска завершился и энергия, провоцирующая поиски нового языка, иссякла, изменилось и самоощущение художника. Он как бы утратил кураж, стал скромнее, сменил роль демиурга на советника, помощника высокой профессиональной квалификации, но ограниченного цеховыми проблемами. И, что характерно, в равной мере это касается упомянутых английских сценографов, что свидетельствует о глобальности происходящих процессов. Мы живем в эпоху постмодернизма, в начальной стадии которого отказ от понятия «ведущий метод» и монополии на форму, снятие запретов и открытие шлюзов вернули права стилизации, эклектике и декоративизму, как в роллеровские тридцатые, ставшим выражением свободы от жестко регламентированных правил сценографии шестидесятых годов.

Как реакция на «современную» сценографию возник жанр «Воспоминаний об императорском театре». В 1978 году Г. Сотников для дивертисмента из «Пахиты» пишет огромный балетный занавес, по существу, панно, где изображает зал Мариинского театра, расцвеченный нарядной публикой, с увлечением обращенной к сцене. Туда же смотрели и мы, встречаясь поверх Гран па с глазами людей из другой эпохи. Тоска

по минувшему, стремление воскресить то, что когда-то было прекрасно, чему, как писал А. Бенуа, «мы стремились вернуть прежнюю прелесть жизненности»¹, еще не носило программно-художественного характера.

Таковым оно стало в деятельности Ю. Темирканова и И. Иванова, открывших новый курс театра. В «Евгении Онегине» и «Пиковой даме» опера обрела новое дыхание, и в условиях угасания интереса к театру началось подлинное возрождение старого, казавшегося таким рутинным, безжизненным, «вампучным» жанра. В Бурсов выражали ощущение многих, сказав, что спектакли Кировского театра «стали такой же потребностью, как совершать прогулки по нашему красивейшему городу, читать стихи Ахматовой и Пастернака, листать альбомы „Уффици“ или „Прадо“».

Темирканов и Иванов уловили суть новой ситуации в искусстве: когда нивелируются границы устоявшихся направлений и грозит захлестнуть вседозволенность и дилетантизм, возникает интуитивная потребность опереться на некие прочные, незблемые основы. Это, конечно же, классика, обращение с которой в период девальвации театральных приемов должно быть как можно более деликатным. В «Евгении Онегине» тонкое, поэтическое прочтение партитуры П. Чайковского словно само «вело» действие, для которого Иванов во имя поэзии и лирической правды характеров, освобождая сцену от бытовых наслоений, поддержку искал в искусстве прошлого. Пейзажные фоны и павильонные выгородки содержали намеки на венециановцев и куйнджистов, заставляли вспомнить о рекомендациях, которые в свое время Бенуа давал Ламбину относительно того, какой должна быть комната Татьяны. Настривая на волну ассоциаций, «исторических» переживаний, художник расширял круг тем, связанных с творением Пушкина — Чайковского.

Для И. Иванова, с его солидным сценическим опытом и собственным ярким, узнаваемым остротеатральным стилем, встреча с Кировским театром стала поворотным моментом, отразившимся в дальнейшем и на характере станковой живописи. Героем «Пиковой дамы» П. Чайковского в прочтении Иванова стала архитектура Петербурга, идеально соотносимая с человеком. Наверно, это обращение к архитектуре не случайно. Еще Бенуа вспоминал, что опера

¹ Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2. С. 542, 543.



Сцена из спектакля «Пиковая дама» Н. Римского-Корсакова. Художник Ф. Федоровский. Возобновление 1992 года

позволила ему ощутить душевную связь с городом и вообще постановка ее в 1890 году вызвала увлечение «манящим миром теней», исторической темой Петербурга в литературе и искусстве рубежа веков. Для Иванова важен был этот исторический контекст, и, воображая Петербург «Пиковой дамы», он видел его еще и свидетелем драматических судеб героев Гоголя, Достоевского, Белого. Он стремился соединить законы спектакля большого стиля с психологической разработкой характеров и, сохраняя реальность архитектурных форм, «соучастие» выразить композиционными приемами, создавая «психологические углы», — как то тревожное пространство второго плана в сцене с графиней или грозящий опасностью «мысок» меж расходящихся коридоров в «Казарме». А в сцене у канавки два маленьких человека, «придавленные» тяжелой аркой, оказались беззащитны на фоне бессмертия и равнодушия города.

В «Пиковой даме», однако, «незаметная режиссура», ориентированная, по словам Темирканова и Иванова в интервью автору этой статьи, на «выстроенность внутренней жизни в эмоциональном соответствии с музыкой», уже обнажила противоречия, усугубившиеся при постановке «Бориса Годунова» М. Мусоргского. Но проблеме режиссера и художника на Кировской сцене суждено было решаться в принципиально новых для нашего театра условиях.

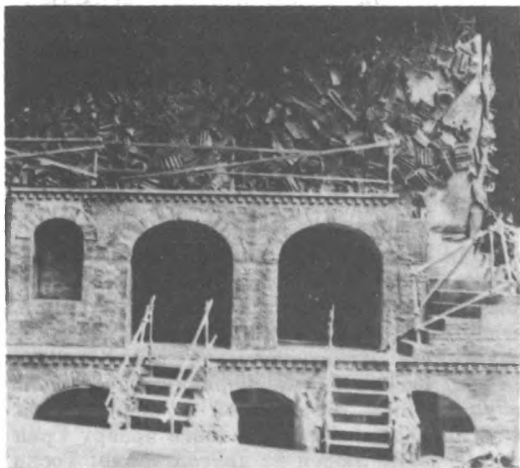
Кардинальные перемены в стране позволили осуществить еще недавно казавшуюся такой привлекательной и недостижимой контрактную систему приглашения режиссера, художника и артиста на определенный спектакль, делать ставку на совместные постановки и восстановление шедевров русского музыкального театра.

Таким образом, был ликвидирован «институт» главного режиссера и художника, изрядно разрушенный самой жизнью и лишь в редчайших случаях представлявший важнейшее завоевание русского театра. Но многолетняя традиция — не звук пустой, и художник, свободный как от художественных догм, административной закрепленности, так и творческого союза, все более свыкается с ролью приглашенного специалиста.

Так, очевидно, воспринимает свое положение в театре Вячеслав Окунев, выпустивший в Мариинском пять спектаклей, несколько возобновлений, а всего — более ста за семнадцать лет, начиная со студенческих. Он — из поколения, вступившего в театр в середине семидесятых, на спаде сценографического бума, из поколения прилежных учеников реформаторов, которому надлежало искать свой собственный путь, заранее зная, что он не будет ни легким, ни громким. Сто десять спектаклей в разных городах и республиках бывшего Советского Союза — это желание работать во что бы то ни стало, профессионализм, быстрая реакция, умение пойти на здравый компромисс.

Начинал Окунев в студенческие годы с режиссерами-сверстниками, и любимые его спектакли — «Джанни Скикки», «Человек из Ламанчи», «Медиум», поставленные А. Петровым в Малом театре оперы и балета. Хотя этот бурный, многообещающий период быстро завершился, он был замечен, и О. Виноградов предложил художнику сделать эскиз плаката к «Ромео и Джульетте». Потом в Мариинском состоялись совместные

И. Иванов. Макет декорации к опере «Борис Годунов» М. Мусоргского. 1987





Сцена из спектакля «Борис Годунов» М. Мусоргского. Постановка А. Тарковского. Художник Н. Двигубский. 1989

постановки — «Ревизор» А. Чайковского (1980), «Петрушка» И. Стравинского (1989), «Кнопелия» Л. Делиба (1992).

Сейчас в декорациях Окунева готовится к выпуску грандиозная постановка «Анны Карениной» на музыку П. И. Чайковского в хореографии А. Проковски. «Призрак» балета большого стиля ощутим в мастерских, где шьют четыреста костюмов, готовят декорации двух балов с шестью переменами в акте. Параллельно художник занят очередным возобновлением и, как прежде, окунаясь в «музейный» балет, извлекает полезные находки.

«Ревизор» и «Петрушка» по способу выражения режиссерской концепции принципиально сходны. Виноградов принадлежит к постановщикам, которые всегда знают, «про что» ставят, и стремятся логично и целесообразно реализовать свою идею в танцевальном действии. Приступая к «Ревизору», балетмейстер знал, что это будет сатирический балет и «нелепая» Россия предстанет в виде иерархической лестницы, опирающейся на полицию. Причем метафора эта расшифровывается дословно: вращаю-

щуюся декорационную установку «обслуживают» полицейские, меняя картины действия.

«Петрушка» в интерпретации Виноградова — это открытая «актуализация», в которой, решительно отойдя от первоначальной сюжетной основы, он пытается выразить свое сегодняшнее мироощущение. Его Петрушка — униженный и раздавленный — находит в себе силы противостоять злу и одурманиванию, он сдирает с себя «газетные» лохмотья и обращается к такой же убогой газетно-залатанной толпе, в которой видит народ в решительный момент его истории, понимая, что отдать его разгулу низменных страстей — значит вновь упустить надежду на свободу.

В условиях столь определенно выстроенной концепции художнику остается облепить ее в изобразительную форму, и в «Ревизоре» Окунев создает сочную натюрмортную декорацию из вещей, людей, архитектуры и пейзажных фрагментов, стремясь придать рисунку сатирическую заостренность. В «Петрушке» образ «газетного мира», собранного в какой-то тоскливый кол-



В. Окунев. Эскиз костюма Адмирала к балету «Петрушка» И. Стравинского. 1989

лаж из булыжников, однотипных зданий и покосившихся храмов с куполками, являет груды искаленных фрагментов, в прошлом, быть может, даже чего-то живого и красивого, но обретшего знакомый вид свалки.

«Кай и Герда» С. Баневича (1978) и «Коппелия» Л. Делиба (1992) представляют иную, близкую Окуневу театральность уютного сказочного мира, созданного из сокровенных детских впечатлений и заветных мечтаний, напоминающих красочную иллюстрацию из любимой книжки. Сценическая архитектура «картонных» домиков, покрытых синеватой изморозью в «Кае и Герде» и ярко раскрашенных в «Коппелии», обнаруживает явное родство с той ветвью петербургской школы, которая от романтической сцены Роллера через мирискусников вела в сороковые-пятидесятые, где «пряничные» домики детских спектаклей были, быть может, одним из немногих театральных знаков времени. Конечно, это тот театр, который как бы растет от самого себя, говорит собственным языком и обогащается более старыми, удаленными во времени сце-

ническими приемами. Эта театральность, усвоенная с детства, теперь уже существует объективно как некая реалья, которая на каждом следующем временном витке вновь обнаруживает «прелесть жизненности».

Кукольный мир «Коппелии», завораживающий и обманчивый, в сущности, оказывается таким безобидным, добрым и смешным, неожиданным даже для детей, искусственных в проблеме искусственных людей от Голема до Терминатора, привыкших к агрессии даже со стороны вещей. Поэтому так благодарно и облегченно вздыхают они в финале, и, наверно, прав Виноградов — в невеселой повседневности нужна хотя бы короткая передышка.

Того же мнения и А. Петров, для которого театр — некое пространство культуры и красоты, противостоящее миру за его стенами. С ним согласен художник, для которого также ценность культуры в ней самой, и потому в постановке «Любови к трем апельсинам» С. Прокофьева (1992) они постарались избежать какого-либо намека на озабоченность проблемами внешней жизни. Из боязни быть заподозренными в злободневности, они «забыли» и о мейерхольдовском протесте против канонов старой оперы, и о сюжетной полемике представителей разных драматургических жанров, и о спектакле С. Радлова и В. Дмитриева, шедшего на этой сцене. Игра, чистая игра в свое и зрителей удовольствие — вот, собственно, «антиконцепция» спектакля, позволившая художнику, следуя за Прокофьевым, перемешать различные стилистические приемы, начав с характерной для комедии дель арте пародии на святое — копии драгоценного занавеса Головина, сквозь прорези которого, сдирая аппликации, продирались актеры. Игра заставила вспомнить о феерическом театре «магов и волшебников», отдать лег-

Сцена из балета «Дон Кихот» Л. Минкуса. Художники А. Головин и К. Корвин. Возобновление



кую дань конструктивизму в виде канатов, воздушных лесенок и фонарей, напоминающих спортивные снаряды, и с пиететом поставить два архитектурных макета.

Итак, за «головинским» занавесом, на который лучше смотреть издали, открывалась белая сцена с розовыми облачками и картушем, по радиусу которой располагались части разрушенного амфитеатра как напоминание о еще более древней цивилизации, на обломках которой Возрождение возвело свои соборы и дворцы. Но главное назначение белой сцены — быть фоном для того карнавала костюмов, масок, бутафории, который играли в пустом пространстве дель арте, объединившем театр, цирк и пантомиму. Основным элементом сценографии, ее, можно сказать, носителем, пропорционально и колористически соотношенным с пространством сцены, был, как и полагается в театре, костюм-персонаж. Все десять аттракционов нанизывались на канву сказки со всеми ее бутафорскими турнирами, китайскими драконами, несостоявшимися отравителями и бомбометателями, чтобы, как и Гоцци, задаться вопросом, «насколько характер публики восприимчив к такому детски сказочному жанру на театральных подмостках»².

В отличие от театрального традиционализма Окунева, сценография Т. Мурванидзе обнаруживает художника, сформировавшегося в шестидесятые — в пору обновления сценографического языка. Художник музыкального театра, он работает с цветом и изображением, однако мера условности самого изображения, способ включенности его в пространственные координаты здесь иные. Мурванидзе мыслит категориями пластической режиссуры, создавая многозначный, динамичный образ, решительно вскрывающий драматургический конфликт. Но эта «варынная» идея являет себя в зрелище праздничном, великолепном и роскошном. Его декорации красивы и элегантны, крупная монументальная форма по-особому репрезентативно эмоциональна.

Сам он, при сложившейся репутации удачника и красавца, напоминает большого ребенка, искреннего и легко ранимого. Сейчас он озабочен тем, как в новых условиях ставить спектакли: быть может, по примеру некоторых зарубежных коллег создать свои декорационные мастерские, обретя таким образом независимость и дополнительный вес?

На Мариинскую сцену его пригласил Виногорадов в 1985 году для работы над спек-



В. Окунев. Эскиз костюма Министра транспорта к балету «Петрушка» И. Стравинского. 1989

таклем А. Мачавариани «Витязь в тигровой шкуре». Благодаря успеху сотрудничество продолжилось в «Броненосце Потемкине» Б. Чайковского (1986) и «Корсаре» А. Адана (1987), затем следовали оперы «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского (1989), «Игрок» С. Прокофьева (1991) и «Дон Карлос» Дж. Верди (1992).

У каждого спектакля своя судьба. «Сорочинская» была быстро снята, однако не по вине художника, создавшего серию изысканно ярких, сочных фольклорных задников, отвечающих густоте литературно-музыкальной фактуры. «Броненосец Потемкин», наверно, был наиболее совершенным созданием Мурванидзе на этой сцене. Запомнился «страшноватый», при всем изяществе и фактурной изощренности, образ оцетинившегося дула «монстра», вызывающего в памяти немецкий броненосец из фильма Феллини «...И плывет корабль». По чистоте сценического образа и строгой точности орнамента, быть может, этот спектакль — эталонный в искусстве художника.

² Молодцова М. Комедия дель арте. Л., 1990. С. 110.

Ему подвластны разные жанры, музыкальные почерки и драматургия. «Корсар» — это романтический спектакль, с безупречным попаданием в стилистику балета, умением соединить старинные приемы театра катастроф с волнами, с трепещущимися на ветру обрывками паруса, с раскачиванием останков корабля, с орнаментальным декоративизмом «кулисных» декораций, сменяющих друг друга цветовых сюит.

«Игрока» и «Дон Карлоса» Мурванидзе ставил в содружестве с режиссером драматического театра Т. Чхеидзе, с которым ему приходилось встречаться еще в Театре им. К. Марджанишвили. Приглашение Чхеидзе, дебютировавшего на музыкальной сцене, продиктовано было характером драматургического материала, где необходимо было разобраться в нюансах конфликта, искать правду характеров и стремиться к естественному выражению страстей. Чхеидзе был избран как режиссер деликатного обращения с драматургией, благородной палитры приемов и мастер изысканных мизансцен.

Для Мурванидзе это означало поиски сценической метафоры в роскошной зрелищной форме, которые разрешились идеей гигантской бронзово-зеркальной рамы, властно обхватившей зеркало сцены и в перспективном сокращении уходящей в глубину. А представляла она опрокинутый мир с перевернутыми окнами и дверями, ходящими по потолку и стенам манекенами, то есть метафору сдвинутого сознания, навяздения, сплина, искажающего реальную картину бытия, смещающего систему координат. А на помосте — фрагмент рулетки, вокруг которой и группируются «игральные» сцены.

Инициативность художника в раскрытии конфликта не была бы столь навязчивой, если бы не чудовищное исполнение декораций, где зеркала были заменены фольгой, а грубость досок и гвоздей убивала тот образ великолепия, вокруг которого развивался сюжет. «Ювелирный» масштаб макета не предполагал подстерегающей опасности, но, кажется, грандиозность декораций сегодня — одна из устойчивых тенденций театра, обратившая на себя внимание еще в «Пиковой даме» Иванова. «Дон Карлос» при всей красоте своей решетчато-геральдической архитектуры, тонком ощущении историзма деталей и рисунка, великольном драматическом освещении и графичности мизансцен, переливающихся драгоценной гаммой коричневого с золотом, тоже казался чрезмерно многосложным.

Момент преодоления, связанный с отсталостью и несовершенством технологии и

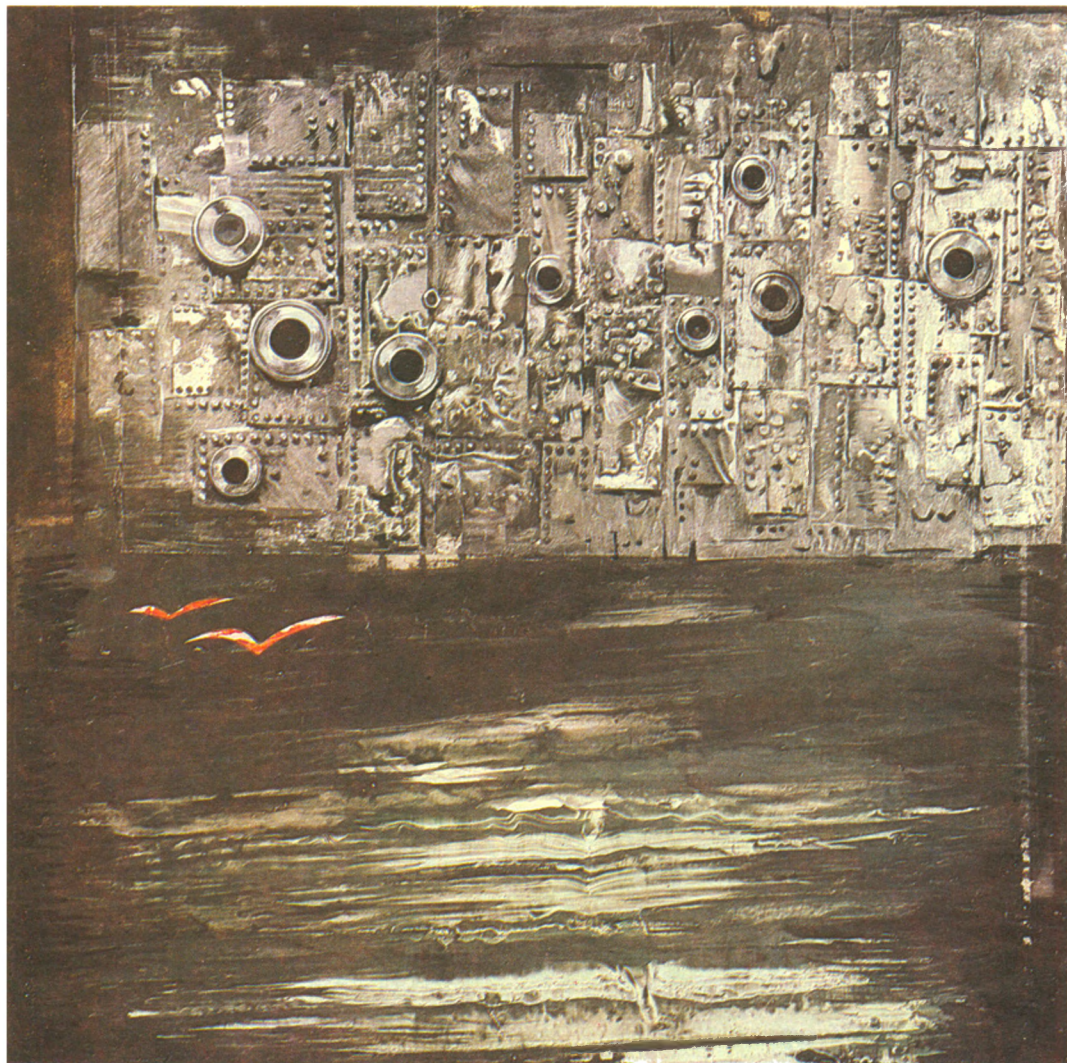
оборудования спектакля, мы привычно относили к средствам, стимулирующим воображение художника, когда он в поисках выхода из безвыходной ситуации неожиданно «натывается» на открытие либо вынужден его совершить. Быть может, эта точка зрения скоро устареет, ибо есть надежда, что и наши художники будут работать на сценах, отвечающих техническим возможностям времени.

А как работают уже сегодня, нам помогут увидеть совместные постановки Мариинского театра с Ковент-Гарден и другими.

Итак, нас познакомили с английской сценографией, ярко заявившей о себе в конце пятидесятых. Успех ее был отмечен на Всемирной Пражской Квадриеннале сценографии главным призом, полученным группой художников, одним из членов которой был Т. О'Брайен, автор декораций «Войны и мира» и «Отелло».

В экспозиции безупречно элегантные, немногословные, идеально выполненные из каких-то загадочных материалов макеты смотрелись как драгоценные вещицы, о назначении которых было интересно фантазировать. Избрав единообразный способ подачи макета под прозрачным полукруглым пластмассовым колпаком, художники как бы стремились подчеркнуть их выставочный характер. Однако за минимализацией средств, стремлением найти единую форму спектакля и тяготением к обнаженному пространству сцены угадывались традиции шекспировского театра, пластические искания Аппиа и Крэга. Образные метаморфозы пространства осуществляются здесь с помощью света, точно избранной детали, использования современной сценической аппаратуры.

Тимоти О'Брайен — на нашей сцене. Он, как и большинство его коллег, карьеру сценографа начинал в любительских спектаклях, однако после окончания исторического факультета Кембриджа год изучал сценографию в Йельском университете под руководством американского сценографа Д. Инслегера. Тогда он твердо понял, что перестал «быть декоратором», и в 1963 году, оказавшись в Королевском Шекспировском театре, стал там постоянно сотрудничать с людьми, которых считал своими единомышленниками. Он абсолютно уверен, что декорация является незавершенной, пока на сцену не вышел актер, и что о нем надо заботиться в первую очередь, продумывая костюм, нужные ему предметы, и лишь затем можно вернуться к декорации, в решении которой всегда учитывается архитектура театра и особенности сцены. Это из того, что нам приходилось об О'Брайене читать.



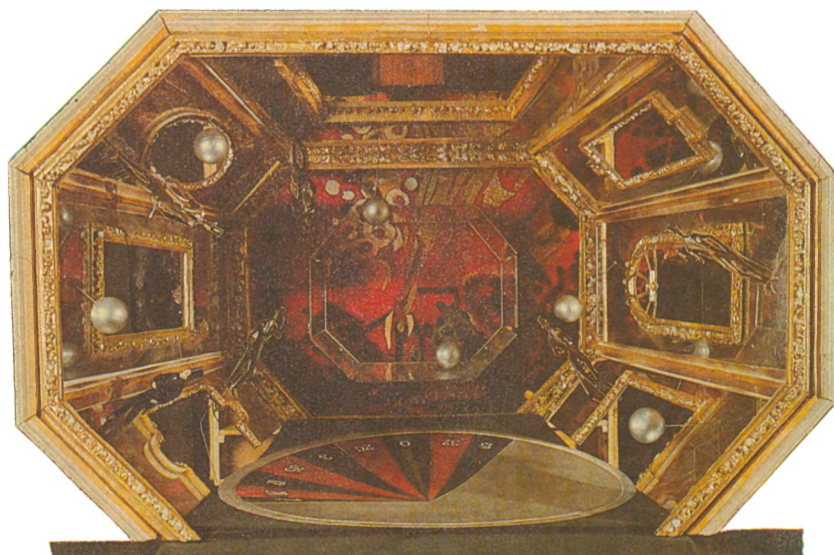
Т. Мурванидзе. Эскиз декорации к балету А. Чайковского «Броненосец „Потемкин“». 1986. Бумага, гуашь



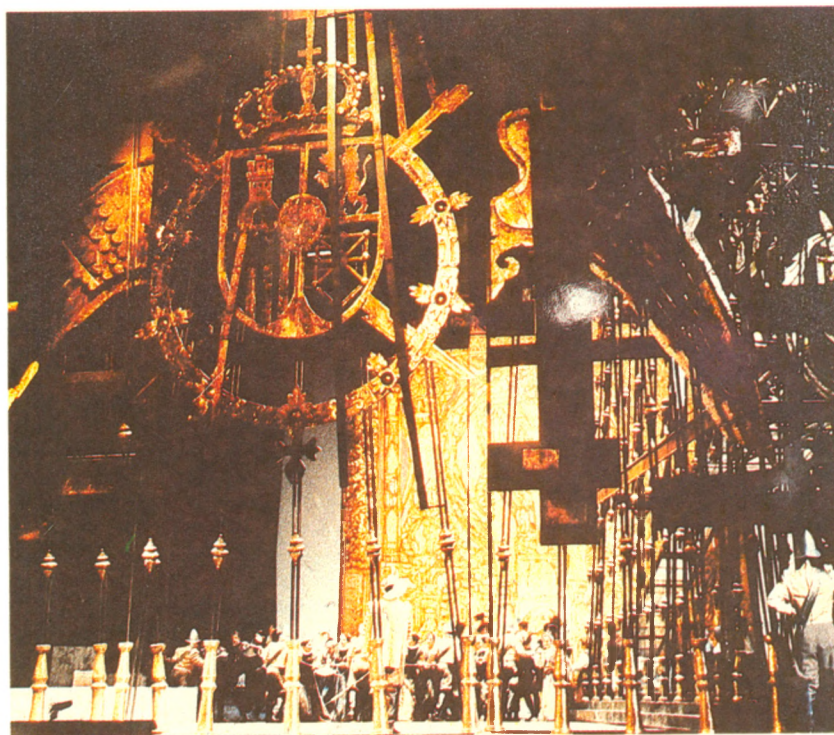
Т. Мурванидзе. Эскиз декораций к опере М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». 1989. Смешанная техника



В. Окунев. Эскиз декорации к балету Л. Делиба «Коппелия». 1992. Бумага, гуашь



Т. Мурванидзе. Макет декорации к опере С. Прокофьева «Игрок». 1991



«Дон Карлос» Дж. Верди. Постановка Т. Чхеидзе. 1992



*«Аполлон Мусает» И. Стравинского. Хореография Дж. Баланчина. Постановка 1992 года.
Фото В. Перельмутера*

И вот предстал «Отелло» Дж. Верди (1991), закованный в массивный портал, образованный из фрагментов венецианской архитектуры. Пространство сцены осталось пустым, лишь по мере надобности возникали детали — стол Отелло, альков Дездемоны... Скупые знаки истории, быта, сюжета — собственно, все, что предлагал художник, отдавший сцену поэтической игре световых эффектов, где преобладала багряно-коричневая веронезовская гамма. Они визуально аккомпанировали действию, суть которого составляло пение, что заставляло и актеров, и хор действовать осмысленно, в четком графическом рисунке и скульптурной пластике любовных дуэтов.

Декорация О'Брайена напоминала «академический конструктивизм» нашего театра середины двадцатых годов, архитектурные порталы В. Шуко, который также был знаком с монументальным стилем Аппиа. Правда, в работах наших художников всегда отчетливо выражено графическое мастерство, но ведь они, как и балетные артисты, учатся с детства.

Поучительный для нас опыт — это, в первую очередь, самоограничение художника, прозрачная ясность замысла, чистота и изощренность световой партитуры, умение выжать из приема максимум образной энергии.

Однако эти же качества отказали О'Брайену в его следующей работе — «Воине и мире» С. Прокофьева (1992). Грандиозных размеров установка была все рекорды по технической сложности и громоздкости, совершенно неоправданных относительно ее художественных достоинств. О последних «Опера-мегезин» писала, что «декорации О'Брайена были единственным провалом во всем представлении: уродливые, геометрические, они не выражали ни мягких семейных сцен, ни внушительных пейзажей»³. При этом на установку их требовалось пять дней, а на демонтаж — два, не говоря уже о проблемах хранения и транспортировки.

Существует история об одном архитекторе древности, который признался: «Я не мог сделать красиво и сделал дорого». Сегодня можно прибавить третье: громоздко. Оказывается, недостаток этот интернационален, причем в данном случае речь идет не об избыточности выразительных средств или неумеренности фантазии. Гигантская, лишенная декоративных деталей стена, в плоскости которой открывались проемы, «работая» как двери или колонны, не отличалась ни эмоциональной связью с действием, ни но-

визной приема, неоднократно применявшегося на наших сценах. Она вполне могла быть заменена условными театральными толями, о возврате к которым хочется сегодня призывать театр, ибо увлечение грандиозностью начинает угрожать его жизненному ритму.

И еще одно соображение — наверно, каждый случай в искусстве индивидуален, и, когда дело касается русской драматургии, может быть, в постановочную группу могли бы включаться русские художники. Это позволило бы избежать многих просчетов и было бы безрезультатно для зарубежного театра и зрителя. Мы знаем, как выглядят русские в иностранных фильмах. Зачем же заведомо идти на сомнительный результат?

Иное дело — постановка «Огненного ангела» С. Прокофьева (1992), мистико-философской оперы, инспирированной помимо малочитаемого романа В. Брюсова еще и фактом пребывания самого Прокофьева в период работы над ней в Баварских Альпах, в Эталле, по словам композитора, рядом с теми местами, где происходили описанные в книге ведьмовые шабаша. Кроме того, спектакль Д. Фримана и Д. Роджера — явление целостное, и скупая фрагментарность декораций оправдана здесь требованием их нейтральности, ненавязчивости по отношению к действию, а главным образом, соответствия его характеру.

Ибо главной задачей сценографа было найти условия существования двух параллельных миров — реального, зримого, людского и подсознательного, невидимого бестиария. Поэтом и возникает в центре планшета ненадежный островок реальности, словно утлый корабль, поделенный на отсеки дощатыми треугольниками стен. Он окружен магическим полем темных сил. Их материализуют выбеленные существа с пластикой то червей, то орангутангов, вторгающихся в душевный мир героини бесовскими искушениями, призывами, терзаниями, мучительными видениями и всепожирающими желаниями. Им принадлежит все окружающее «островок» пространство сцены, включая и ее стены, где время от времени они застывают «скульптурным» барельефом и где ползают, корчатся, застывая, искушая монахинь в финальной оргии.

Неотступно преследуя героиню, эти рожденные фантазией постановщиков существа все время присутствуют на сцене, формируя странный, мучительный образ спектакля, далекий от «адской бутафории» и предлагающий свой ключ к раскрытию пока еще новой для нашего театра темы.

³ Цит. по: За советское искусство. 1991. 18 фев. С. 2.

Мариинской сцене сегодня многое приходится делать впервые — пропущены несколько витков развития современного музыкального театра, но велик ее художественный потенциал, живы школа и творения уникальных мастеров. «Щелкунчик» С. Вирсаладзе не подвержен времени, как картина Ренуара. А сцена въезда Грозного во Псков в «Псковитянке» Ф. Федоровского (1951) вновь пробуждает так и неизжитый «испуг крови русской».

Мы особенно чувствительны к истории; нам выпало быть свидетелями грандиозных сломов. Но обращение к прошлому вызвано еще и ситуацией конца века в возрождении живого и ценного в собственном искусстве, в поисках поддержки своему пути в уже осваиваемом пространстве мировой культуры.

Художник, быть может, наиболее к этому подготовлен. Мощный старт, взятый сценографией в дягилевских спектаклях, особое положение ее на границе пластических ис-

кусств и оправданные театральной спецификой, недопустимые в официальном советском искусстве «вольности» в обращении с формой, пространством, фактурой, кинетикой позволили ей развиваться параллельно процессам мирового искусства. Это привлекало к театру наиболее одаренных и мыслящих. Но теперь, в изменившихся условиях, цех редет, и художников музыкального театра можно пересчитать по пальцам.

Какова будет нынче роль сценографа, сумеет ли он, как в эпоху мирискусников, вновь оказать решающее влияние на развитие театра, сказать трудно. Но рабочий план театра остается напряженным. Вскоре выйдут «Золушка» С. Пастуха и Г. Соловьевой, новая версия «Тщетной предосторожности» дебютирующей на сцене Мариинского А. Хрущевой. Для театра, пережившего горечь потерь, хочется верить, настало время собирать камни, а какова будет роль художника — специалиста или творца, — зависит, наверно, от обоих.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ



ИСТОРИЯ ОДНОГО ПОБЕГА

История Мариинского театра XX века — это, увы, и история побегов. Отток сил к Дягилеву, затем — послереволюционный массовый исход, затем — невозвращение получивших выездные визы, затем — переезд лучших балерин в Москву, затем — после падения железного занавеса — знаменитые побег с гастролей трех великих и множества других танцовщиков. И, наконец, современные, уже легальные, без политической окраски, зарубежные контракты.

Мы остановимся на подробностях одного давнего эпизода: на том, как в 1924 году не вернулась с гастролей группа двадцати-

летних артистов «бывшего Мариинского театра» — Георгий Баланчивадзе, Александра Данилова, Николай Ефимов и студентка хореографических курсов Тамара Жевержеева. Они были уже довольно известны в Петрограде — Ленинграде, но все-таки так юны, что потеря эта, хотя и была замечена в городе, меркла на фоне всех других потерь. Никто еще не мог знать, что в истории балета произошло событие чрезвычайной важности.

Итак, 4 июля 1924 года молодые люди сели на пароход, отправляющийся в Штеттин. Много лет спустя, вспоминая эту исто-

1.

В управление
балетной труппы
Госактеатров

ЗАЯВЛЕНИЕ

Мы, артисты ГАТОБа, Н. Ефимов и Г. Баланчивадзе, просим управление балетной труппы не отказать продлить нам отпуск до следующего сезона. Создавшаяся обстановка в связи с предложением Париж и Лондон, дающая возможность большого материального заработка, с другой стороны — знакомство с Западным искусством, несомненно, необходимо нам, как молодым артистам для всестороннего развития наших артистических возможностей. Не желая порывать с дорогим нашему сердцу театром, мы надеемся, что наша просьба будет удовлетворена.

Артисты балета
БАЛАНЧИВАДЗЕ, Н. ЕФИМОВ

2.

10
19 —
IX 24

Глубокоуважаемый Иван Васильевич!

Получив Вашу телеграмму, немедленно отказалась от предложений на зиму Парижа и Лондона, но не могла порвать договора, заключенного мною до 1 ноября, т. к. осталась бы без средств к существованию и должна была бы уплатить неустойку в сумме 150 долларов. Заключила же я этот договор, никак не предполагая, что правление Актеатра за мое 4-летнее неотлучное присутствие в театре и интенсивную работу не продлит мне отпуска хотя бы на два месяца. Волею судеб, несмотря на Ваши угрозы, могу лишь быть в Ленинграде в первых числах ноября. С пожеланием всего наилучшего склоняю свою повинную голову,

АЛЕКСАНДРА ДАНИЛОВА

Пометка: Пом. директора Госактеатров В. А. Берггрюну. Направляется по распоряжению Директора Госактеатров 22 сент. 24 года.

3.

В местком ГАТОБа
Государственный академический
театр оперы и балета.
3 сентября 1924
№ 17

Управление Акбалета, получив сего 3 сентября прилагаемое при сем заявление артистов балета Н. Ефимова и Г. Баланчивадзе о продлении им отпуска, уведомляет, что данное заявление оставлено без последствий, и просит местком об увольнении артистов Ефимова и Баланчивадзе от службы, как не вернувшихся в срок из отпуска, не считаясь с доводами, приведенными в заявлении.

Управляющий Акбалета
Л. ПЕТРОВ

С подлинным верно —
Делопроизводитель (А. Громова)



Л. Иванова и Н. Ефимов

Т. Жевержеева и Г. Баланчивадзе

4.

В финансово-контрольную часть
Госактеатров
26/IX 1924
№ 12576

Согласно постановлению Р.К.К. от 8 сентября с. г. об увольнении всех лиц, не явившихся в срок из отпуска, артисты балета Кандина, Ефимов и Баланчивадзе подлежат увольнению как не явившиеся из отпуска с момента постановления, т. е. с 8 сентября с. г.

Заведывающий
Адм.-хоз. ч. Дирекции Госактеатра
П. ПЕТРОВА
Делопроизводитель А. Громова¹.



¹ Документы хранятся в ЦГАЛИ С.-Петербурга (ф. 260, оп. 3, д. 925 и 1133).



А. Данилова

рию, все они рассказывали о том, как стремились при первой же возможности вырваться за границу, как боялись оставаться в советской России. Тем более, что страхи и опасения оправдались столь трагически, когда за две недели до отъезда при странных обстоятельствах погибла талантливая Лидочка Иванова, пятая участница их гастрольной труппы...

Известно, что вскоре после их отъезда управляющий Госактеатров И. В. Экскузович отправил телеграмму с требованием немедленно вернуться (вышло постановление об ограничении гастролей) и что они не послушались.

Между тем найденные в архиве документы заставляют взглянуть на этот «побег» несколько иначе. В Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга хранятся два письма: одно от Баланчивадзе и Ефимова, написанное рукой Баланчивадзе, другое — от Шурочки Даниловой, с просьбами пойти им навстречу, не увольнять их и продлить отпуск.

Дело не в том, что в театр они все равно, наверное, не вернулись бы, ибо вскоре всех четверых взял в свою труппу Дягилев. Речь идет о том, что последнее решение было все-таки не за ними, «сбежавшими», а за дирекцией, которая в сентябре 1924 года уволила Баланчивадзе, Данилову и Ефимова как не вернувшихся из отпуска, не сделав попытки сохранить ни блестяще заявившего о себе хореографа, ни лучшую молодую танцовщицу театра.

Николай Ефимов закончил свою карьеру в 1950-е годы на сцене «Гранд-опера». Тамара Жевержеева прославилась под именем Джива. Александра Данилова стала крупнейшей американской балериной. И, наконец, Баланчивадзе стал Джорджем Баланчинным.

Печально, что Россия не сберегла их для себя. Однако посмотрим на это сегодняшними глазами, глазами свободных людей. При советской власти, при Сталине, за железным занавесом никакого Баланчина не появилось бы.

Россия потеряла талантливого юношу. Мир обрел великого хореографа.

Публикация ИННЫ СКЛЯРЕВСКОЙ

УЧИТЕЛЬ, ВОСПИТАЙ УЧЕНИКА...

НАТАЛИЯ ЗОЗУЛИНА

Счастливая, а возможно, даже самая счастливая пора в жизни Аллы Шелест — период выпуска из балетного училища, время надежд на блестящее будущее. Надеяться же она имела основания. Ее принимала — сразу в солистки — старейшая Мариинка, тогда ГАТОБ имени С. М. Кирова, — главная сцена русской балетной империи, освященная множеством легенд. (Одной из них, наступит час, станет и Шелест.) И ей не надо было утверждать себя «с нуля». Еще ученицей она познала здесь успех в самом что ни на есть «взрослом» репертуаре, явившись достойной конкуренткой ведущих балерин театра в ролях Дианы («Эсмеральда») и Флорины («Спящая красавица»). Завершение же ее десятилетней учебы состоялось под первые фанфары славы — столь много шума наделало ее выступление в ведущей партии балета «Катерина», выпускного спектакля школы. Она станцевала его всего лишь раз, но этого оказалось достаточно, чтобы первая ее героиня запала в память свидетелям события на всю жизнь. Критика проницательно выделила имя Шелест красной строкой из всего класса, дав чрезвычайно лестную оценку новой звезде знаменитой Агриппины Яковлены Вагановой: «Шелест показала себя законченной танцовщицей, обладающей незаурядными драматическими данными...»¹ И сама Ваганова нашла красивый способ отличить героиню вечера: среди красных роз, предназначенных всем выпускницам, одна — для Шелест — была белой. «Отлично» за роль Катерины — в виде целой корзины цветов и записки с поздравлениями — ей выставили такие богини балетного Олимпа, как Галина Уланова и Татьяна Вечеслова. А известная примадонна, балерина Ольга Иордан во всеуслышание заявила: «В нашем полку прибыло!»

Вниманию читателей предлагается фрагмент из неопубликованной книги «Алла Шелест».

Да, все складывалось так, как выпускница Шелест мечтала, как и представляла свою жизнь. Юная подвижница, она шла в театр в строгом послушничестве, словно инокиня в монастырь, — служить святому искусству, идеалам творчества. Казалось, стены театра-храма надежно укроют ее от мирской суеты, от житейских тревог. С ранних лет она слыла идеалисткой, и чем дальше, тем сильнее сказывалась в ее натуре отрешенность от реальности. Привычная ей жизнь в прочном коконе воображения, в уединении души, отдавшей танцу, минимально соприкасалась с внешним миром, проходя, в основном, за границами обыденного. И в скользившей мимо ее сознания идиллической, как ей чудилось, действительности она не сразу распознала грозный оскал выпавшего на ее юность времени. Она даже не ведала, в какую пору она была столь безмерно счастлива, заканчивая училище и вступая в театр.

Но нам он много говорит, год шелестовского выпуска — 1937-й. Ленинград хлебнул тогда «большого террора» полной чашей. «Тридцать

седьмой» здесь начался в декабре 1934-го, взяв разгон от дня убийства Кирова, и растянулся почти на два десятка лет, перескочив через войну с ее блокадным мором. Все это время город делал вид, что ничего не происходит; люди воспринимали накатывающийся вал репрессий как неизбежный ход вещей, поперек которого не встанешь. И в качестве панацеи от всех бед обывателями выдвигалось «космотрительное» поведение. Многие спаслись, следуя его немудреным правилам, исключавшим из жизни человека, во-первых, всякую вольность — мыслей, слов, поступков, а во-вторых, в любой форме посягательство на лидерство, власть, инициативу.

Придерживаться этих негласных, но всем известных вето юной Шелест, похоже, не стоило труда — просто по складу самой ее натуры. Замкнутой, малоcontactной, ей не надо было специально ограничивать свое общение с людьми. Несловоохотливой, ей не грозило поплатиться за свой язык. Да и общественная деятельность была совсем не в ее духе. Но — и в этом невероятный парадокс ее судьбы — в то

¹ Янковский М. Спектакль молодых // Рабочий и театр. 1937. № 7.

время как в жизни Шелест неуклонно соблюдала принятый «нейтралитет», никогда не вступая в спор или конфликт с системой, шелестовские героини на сцене, начиная с самой первой, с Катерины, поднимали свой мятеж и твердили «нет!» посягавшему на человеческую личность насилию. И тогда Шелест-балерина невольно начинала угрожать бесчеловечному режиму.

Конечно, речь не идет об осознанном протесте. Мысль о нем в тридцатых годах не могла даже зародиться — ни у Шелест, ни у окружающих. Но в разгар репрессий, когда в воздухе скопился страх, прорыв мощного трагического голоса, столь неожиданного в совсем юной танцовщице, заставляет искать ему не только «земное» оправдание.

Нет, это не просто совпадение — прозвучавший со сцены именно в тридцать седьмом трагический вызов шелестовской Катерины, хотя спектакль о горькой участи крепостной танцовщицы шел и в 1935-м, и в 1936 годах. Похоже, пробил час, когда срочно был востребован временем и обществом дар, обнаружившийся в Шелест. Подобно тем, кто в театральном искусстве прошлого воплотил тип трагической актрисы, Алла Шелест явилась ею сразу, и сразу в полной зрелости своего дарования. Подход юной балерины к своим героиням — а за Катериной последовали Хасинта, Лауренсия, Мирта — выдавал в ней отнюдь не дитя, а человека с таким пониманием души и психологии, которое

А. Шелест — Катерина



при отсутствии жизненного опыта можно объяснить только интуицией таланта или, скажем определенной, чутьем гения. Вроде бы далекая от жизни, живущая одним искусством — «в башне из слоновой кости», — эта девочка-балерина знала о своих героинях все: как они дышали, чувствовали, любили, боролись, страдали. И они выходили у нее не абстрактными фигурами, а живыми страстными людьми. Причем каждая шелестовская героиня была прежде всего и больше всего — сама собой и меньше всего — похожей на Шелест. Метаморфозой поразила уже первая — Катерина. Поразила тех, кто знал Аллу лучше других, — ее одноклассниц.

«В „Катерине“ Алла была не Алла. Другие девочки, в основном, изображали на сцене самих себя, героини приобретали их характеры, были для нас узнаваемы. У Аллы — нет. Мы увидели совершенно нового человека и открыли неизвестные нам черты в самой Шелест. Она оказалась чрезвычайно смелой и решительной в творческих вопросах, не побоялась воплотить роль так, как считала нужным. И от нее исходила уверенность в своей правоте, а это — признак сильной природы. В отличие от безответной первой Катерины в исполнении Балтачевеой, Алла переклонила все в план сопротивления, противоборства, восстания личности. И это прозвучало все-раз. Благодаря ей „Катерина“ явилась настоящей трагедией»².

«Катерину» ставил Леонид Лавровский — танцовщик, успешно начавший карьеру хореографа и стяжавший себе известность своим предыдущим балетом «Фадетта». Конкретного литературного первоисточника у «Катерины» не было, сюжет придумывал сам балетмейстер, но образы и коллизии, скажем, «Сороки-воровки» Герцены или «Тупейного художника» Лескова легко угадывались в его сценарной основе.

Сюжет спектакля был незамысловат, но эмоционально насыщен. Выпадавших на долю горничной Катерины переживаний с лихвой хватало бы не на одну балетную героиню. Ведь их источник крылся буквально в каждом сюжетном ходе — и в третировании Катерины со стороны господ, и в ее тайной, опасливой любви к крепостному Владимиру, и в неожиданном внимании к ней старого губернатора, и в совершившейся сделке — продаже ее старику, и в помещицкой расправе над взбунтовавшимся Владимиром. И все эти поводы для «бури эмоций» были явно не условно-балетного происхождения, а вполне реальными в своем драматизме, почти что безусловными. Соответствующим был и текст партии, состоящий не из одного лишь танца, не из замкнутых хореографических номеров, а из непрерывного пластического потока, включавшего в себя и бытовые движения, и пантомиму, и бытовые действия, и проходы — все, что могло служить актерскому выражению. Здесь Шелест и столкнулась впервые с требованием осмысленной пластики и правдивого, органичного существования на сцене в образе другого человека. «С тех пор, как Катерина вошла в мою жизнь,

² Из бесед с М. Н. Шамшевой.

я убеждена, что создавать образ — не значит прийти в балетный зал и начать танцевать. Создавать образ — это значит жить с ним неразлучно, неразрывно»³.

Лавровский работал с ней персонально на всех репетициях, и она получила партию, что называется, из первых рук. Особое преимущество этого прямого контакта с балетмейстером заключалось в совместном конструировании роли — с психологическим разбором характера, с поиском жизненных мотивировок, с логическим обоснованием текста и подтекста. Но Шелест «творила» свою Катерину и самостоятельно. «Работала я дома, перед зеркалом, выверяя каждый жест, каждое положение. Училась держать себя как горничная, по-особенному ходить, умело подавать вещи, распоряжаться предметами. В действенных сценах мне не предписывались Лавровским какие-то обязательные движения. Я должна была найти ту или иную реакцию на происходящее. И многие жесты возникали у меня на репетициях непроизвольно, чисто интуитивно. Толчком, наверно, служило чувство, как это случилось однажды на репетиции эпизода из третьего акта. Катерина видит, как уводят ее возлюбленного, но ничем не может ему помочь. И вот когда его забирали, мне стало вдруг так жутко, что я чуть не закричала в голос, но в тот миг, неожиданно даже для самой себя, зажала себе рот кулаком, чтобы не дать крику вырваться наружу. Этот жест так и остался у моей Катерины. Вообще в драматических сценах Леонид Михайлович меня фактически не направлял, предоставив мне полную свободу»⁴.

Задуманный Лавровским образ героини отнюдь не таил в себе черт необыкновенной личности. Роль предназначалась и была посилой именно для ученицы балетной школы, и, скорей всего, та первая Катерина 1935 года, Катерина Наймы Балтачевей, была очень близка к замыслу постановщика. Робкая крепостная девушка с испуганными глазами, она покорно выпивала горькую чашу судьбы.

Шелест также не думала покусаться на predetermined авторским замыслом «несчастности» героини, ее пассивную жертвенность. Она даже старалась как можно живописней показать, какая трудная жизнь выпала на долю ее ровесницы в то печальное время, и тщательно разрабатывала пластику униженной, забитой девушки. В рецензии так прямо и написано: «Согбенные плечи, черты неосознанной обреченности, подавленность — все это придано Катерине с самого же первого выхода...»⁵. Но как бы честно ни стремилась Шелест выполнить замысел Лавровского — показать всего-навсего «маленького человека» в царстве крепостничества, как бы ни желала всем своим обликом и страданиями вызвать к героине жалость, и одну только жалость, результат оказался иным. Природа, талант, личность сказались со всей определенностью, в конце концов настроив образ на совершенно другой лад. «Катерина в ее исполнении, — говорится все в той же рецензии, — соединяет в себе внешне придавленное существо (разрядка моя. — Н. З.) с женщиной сильной воли и внутренней непреклонности,



А. Я. Ваганова

что в единстве и создает неизбежность трагической развязки»⁶. «Женщина сильной воли и внутренней непреклонности» — вот, оказывается, кто скрывался в актерской индивидуальности Шелест, кто подтолкнул ее Катерину к необорному духовному мятежу, прорвавшемуся в третьем акте балета.

Именно здесь шла знаменитая шелестовская «Русская», как бы открывавшая серию русских танцев, исполненных балериной в разных спектаклях. На ее «Русскую» в опере «Емельян Пугачев» поэт Василий Каменский откликнулся строками: «Какая грация и прелесть В ее движении любом...» Мало кто из классических танцовщиц мог стать здесь серьезной соперницей Шелест. Ей одной были известны какие-то неуловимые для глаз секреты в осанке и поступи, в постановке и разводах рук, в ходах и повадке. И вот уже ничего более исконно и природно русского, чем эта задумчивость, эта ширь и плавность, эта затаенная страсть и невыразимая

³ Из бесед с А. Я. Шелест.

⁴ Из бесед с А. Я. Шелест.

⁵ Янковский М. Указ. соч.

⁶ Там же.



Класс А. Я. Вагановой. Вторая справа в первом ряду А. Шелест

грусть, нельзя себе представить. Добавьте сюда смутнение, и тревогу, и начинающую прорастать сквозь них духовную силу, и можно увидеть, что за «Русская» была у Шелест в «Катерине». В ней рождался новый человек, бесстрашный перед лицом смерти.

Не будь балет доведен до столь бескомпромиссного финала, возможно, этот спектакль не стал бы открытием трагического дарования Шелест. Именно та предельная черта обреченности позволяла ее Катерине обрести духовное бесстрашие и, наконец, прилюдно отреститься от мира несвободы, мира гонителей и притесненных. Она знала, что должна была ее Катерина сказать им всем, какой подтекст вложить в разрывающий сердце бег, в резкий разворот лицом к подавшейся за нею испуганной толпе, в твердо останавливающий дворню жест. «Мне хотелось бросить им в лицо: „Вы, ничтожества! Я так жить не буду!“» И протестующе взлетали руки, и вся пластика тела откликалась на порыв страсти, и прекрасным становилось дышавшее, нет, просто упивавшееся свободой юное лицо, и только распушенные волосы, как черный саван, покрывали белотканую рубашку смертницы. Лишь один миг длилась эта мизансцена, но она стоила всего спектакля.

И становится понятна суть той незабываемой для очевидцев содержательной перемены «Катерины» — перемены мелодрамы на трагедию, вырастающую из противоборства человека и судьбы, когда человек вырывает у рока инициативу своей гибели, превращая ее, как шелестовская Катерина, в акт собственной воли, собственного выбора, тем самым уже не доставаясь судьбе в жертву. А что в тридцать седьмом могло быть серьезнее и поучительнее?..

Нет, театр не стал, да и не мог стать для юной солистки тихой гаванью чистого искусства. На-

против, старейшие очаги культуры были взяты под особый партийный надзор. Мечтавшая попасть в храм, Шелест угодила на ристалище — в самую горячку организованных народных состязаний по поимке вредителей и диверсантов. В конце тридцать седьмого года эпидемия бдительности докатилась и до Академического театра имени Кирова.

«Розовые очки» на глазах счастливой выпускницы хореографического училища потемнели буквально в одночасье, когда в декабрьскую пору в балетной труппе ГАТОБа прошло общее собрание. Первое такого рода в жизни Шелест и всего лишь очередное — необычное только участием в нем Принцесс и Принцев, Сильфид и Дриад, Рыцарей и Кавалеров — в том бесчисленном числе идущих по всей стране многочасовых собраний, на которых назывались и клеймились «виновники наших бед», пополнявшие стан «врагов народа» и бесследно исчезающие в пучине лагерей. Как и всякое подобное собрание, это, балетное, проводилось с благословения НКВД и в присутствии сотрудников органов, некоего тов. Карпова. Тот и предварил все возможные высказывания артистов «интереснейшим докладом» о бесконечных происках врагов, добравшихся уже — конечно, с очевидной целью подорвать авторитет советского искусства — до лучших ленинградских театров.

Речь метила в художественного руководителя балета, пост которого с 1931 года занимала Агриппина Яковлевна Ваганова. Так получилось, что к 1937-му Ваганова восстановила против себя значительную часть труппы. Оперативники НКВД выгодно использовали осложнившуюся ситуацию в балете. Кандидатуру на «врага» искать им не пришлось, воспользоваться же недовольными и недовольством было делом техники. Подключение НКВД к внутренним проблемам

труппы в декабре 1937 года прекрасно видно из сравнения стенограмм данного и предшествующих «производственных совещаний» в апреле 1936 года и в январе 1937-го⁷. И тогда в адрес Агриппины Яковлевны уже летели острые критические стрелы, и тогда претензии артистов к ней облекались в нелицеприятную форму. Но то был чисто профессиональный, пусть на повышенных тонах, разговор без единого зловещего намека, без опасных для жизни ярлыков. В декабре он весь пропитается терминологией «тридцать седьмого» и станет идеологическим, ведущимся «на уничтожение»:

«...Задача сегодняшнего производственного совещания и задача Агриппины Яковлевны вместе с нами разобраться в работе нашей труппы и наметить пути на конкретных примерах найти те вредительские методы работы, которые у нас были.

...Товарищ Карпов указал на то, что можно и репертуар спланировать, и работников расставить так, что дело потерпит урон... Что побуждает А. Я. Ваганову, вполне опытного человека, который сорок лет провел в нашем театре, проводить такую заведомо ложную систему руководства балетным коллективом?

...Некоторые товарищи, выступая здесь, острожноичают, боясь употребить слово «вредительство»... Нам, конечно, трудно точно установить, было ли то или иное безобразие совершено со злым умыслом или по головотяпству. Но... объективно каждое из этих безобразий было на руку врагам и входило в систему враждебной деятельности у нас в театре...»⁸

Еще недавно мы все были наследниками перевернутой с ног на голову истории, лживых знаний и ложных теорий. Как сказал один поэт, «мы верили в то, во что верить нельзя». Балет — не исключение. В нем до сих пор немало миражей, свои спецхраны тайн. Одна из них — то самое собрание, по сути расправа над лидером, собственными руками выпестовавшим феномен ленинградского балета, ленинградской школы танца. Сегодня возможно прочитать сохранившийся экземпляр «Протокола» устроенного над Вагановой судилища. Это стенограмма с прямой речью выступавших и с безмолвным присутствием их слушавших — и те, и другие в своем большинстве из вагановских учениц, чьи страсти по искусству откровенно питались в тот момент пафосом экзекуции. Он большей всего поразил юную Шелест, без преувеличения перевернул ей душу. А затем она услышала, как, обвиняя Агриппину Яковлевну, выступавшие неоднократно апеллировали к ее имени.

Отчитываясь перед труппой, Ваганова поставила себе в заслугу работу с молодежью, особо отметив выдвижение только что принятой в театр «талантливой Шелест» на ряд сольных мест. Но, по мнению вагановских судей, пристрастное отношение к своей ученице служило доказательством одной лишь субъективности руководителя. Кто-то, кому за двадцать, не получает желаемых ролей — по объяснению Вагановой, как слишком молодой, — а как же тогда Шелест, значительно моложе?.. Кто-то, работающий немало лет в театре, имеет ставку, на кото-

рую буквально голодает (действительно, в кордебалете были такие ставки, но, конечно, не Вагановой установленные), а только что принятая в труппу Шелест получает оклад гораздо выше... И не приписываются ли Агриппине Яковлевне «мифические» заслуги в открытии талантов? Вот ведь и Шелест уже с первых классов выделялась своими незаурядными способностями и стала бы прекрасной балериной, даже не будь Вагановой...

Конечно, собрание устраивалось не для того, чтобы выяснять отношение Вагановой к Шелест. И никто не оспаривал естественного права такой балерины, как Шелест, на сольные места в репертуаре. Но в соблюдении прав других артистов на роли и спектакли проблемы были подчас неразрешимые. Творческие притязания многих, в той или иной степени несогласных с ответственным им местом в труппе, наталкивались на отказ Вагановой из чистой жалости поступиться своей требовательностью к классическому исполнителю, снизить критерии его оценки. Она не оглашалась с обвинениями в субъективизме и вкусовщине и не в первый раз пыталась объяснить с труппой.

«Чуть человек снижается в своей квалификации, как самым большим виновником являюсь я... Разве я виновата, если думаю, что к Эсмеральде больше подойдет Вечеслова, чем Балабина? (...) Я не отрицаю достоинств Балабиной, ее большой техники, но когда мы хотим иметь определенный образ, мы обсуждаем вопрос серьезно, — говорила Ваганова на предыдущем цеховом собрании⁹. И теперь оправдывалась вновь: «Я не умею прийти и говорить, что ты бесподобна. Наоборот, я начинаю критически... если плохо, то я всегда скажу. В нашем искусстве такое несчастье, что одна маленькая складочка на теле — и она делает грубым человека. (...) Моя вина в том, что я не стараюсь говорить, чтобы всем было приятно»¹⁰.

Но она уже никого не могла убедить. В ней видели только диктатора, под властью которого большинство жило в страхе впасть в немилость и оказаться не у дел, на положении артистов «второго сорта». Примеры таких мытарств были у всех на глазах — фактически не занималась в репертуаре Люком, Балабина, Мунгалова, Иордан, Чикваидзе, Млодзинская, Зубковский... Попытки же прояснить свою судьбу в беседах с Агриппиной Яковлевной могли стоить нервных срывов — известно, что Ваганова не обладала даром дипломатии и разговаривала с кем бы то ни было без церемоний, а об ее до беспощадности остром языке ходили легенды. Итак, кто-то

⁷ Все указанные стенограммы находятся в архиве А. Я. Вагановой (Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства).

⁸ Стенограмма производственного совещания балетной труппы 7—9 декабря 1937 г.

⁹ Стенограмма собрания балетной труппы от 11.01.1937 г.

¹⁰ Стенограмма производственного совещания балетной труппы от 7—9.12.1937 г.

Вагановой не нравился, а кому-то просто не хватало ролей (с горькой иронией можно констатировать, что Агриппина Яковлевна вырастила слишком много прекрасных балерин). Недовольны были и те, и другие.

Наряду с дефицитом сольных мест в текущем балетном репертуаре конфликт труппы с художественным руководителем подогревался и постановочным кризисом, лишившим труппу будущего премьер. Уже забыт мощный взрыв творческой энергии коллектива, выпустившего под руководством Вагановой «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии» и «Лебединое озеро», «Щелкунчика» и «Эсмеральду», спектакли фокинского цикла. За два последних года без премьер Ваганова успела превратиться в глазах труппы в злостную виновницу затянувшейся паузы, гонительницу даровитых балетмейстеров, чуть ли не задавшаю целью «уберечь» Кировский балет от новых достижений.

Под «достижениями», однако, выступавшие понимали, например, «столь необходимый труппе советский спектакль „Партизаны“», над которым постановщик В. Вайнонен бился уже третий год при полном невмешательстве в работу Агриппины Яковлевны. Можно понять артистов, страдающих от безработицы и спрашивающих за это с руководства. Наверно, не удивительно и то, что большинство из них считало святой обязанностью Вагановой прийти на выручку тем же «Партизанам» и помочь в постановке, лишь бы премьера состоялась. Отсутствие такого порыва у Вагановой расценивалось как предательство интересов коллектива, иначе говоря, вредительство. Притом в спасители «Партизан» призывалась не одна Ваганова. Помочь трудным родам, по мнению артистов, мог бы и режиссер, и «человек, участвовавший в партизанском движении», но самое лучшее — «привлечь к нам в театр крепкого партийного работника, который помог бы нам во всех наших неудачах»¹¹.

А Ваганова точно не хотела замечать новых веяний, в угоду которым требовалось признать в искусстве приоритет политики над художественностью. Она не могла одобрить то, что не имело отношения к искусству; для нее — в прошлом балерины Императорского театра — партийный подход и партийная конъюнктура были просто за гранью сознания. И, похоже, Агриппина Яковлевна оставалась тогда в театре единственной, кто противостоял, мешал развернуться нарождающейся новой силе, так называемым общественникам — балетным комсомольцам, которые в отсутствии «крепкого партийного работника» претендовали сами на роль творческих комиссаров. Их голоса также прозвучали на собрании: «... Мы десятки раз приходили к вам, давали советы, выступали в печати о недостатках работы. <...> Я к вам пришла, спросила, есть ли у вас система выдвижения молодежи. ... Вы, Агриппина Яковлевна, сказали, что системы такой нет и что системы в балете не может быть, что система руководства — это Вы! <...> Ни одно советское учреждение не может существовать без плана, без системы»¹². Известно, что Ваганова не стерпела такого посягательства на свои преро-

гативы. С присущим ей прямодушием она потребовала от дирекции оградить ее от «шайки комсомольцев». Увы, не вышло. Время было на их стороне и устами этих молодых учило «непонятливую» Ваганову: «Агриппина Яковлевна должна понять, что комсомольская организация — это организация политическая, это ленинский комсомол, который нужно уважать, и с пренебрежением к нему относиться нельзя»¹³.

И все-таки каким бы множеством кругов ни расходился разговор, центром его, куда все кидали камень, была репертуарная афиша балета. В известной степени творческой застой 1937 года, когда в перспективных планах театра не оказалось ни одного балетного названия, явился все же результатом вагановского руководства. Подоплекой собрания была, кроме всего прочего, близкая к своей развязке борьба в хореографическом искусстве разных эстетических позиций. Развязке явно не в пользу Вагановой, чья художественная вера в какой-то момент перестала выражать интересы артистических сил труппы.

Представители молодого балетмейстерского поколения — Василий Вайнонен, Ростислав Захаров, Леонид Лавровский — в своих сценических опытах отстаивали коренную реформу балетного спектакля с оглядкой на драматический театр, на его давние традиции психологического реализма. Авторитет искусства «старшего брата» был тогда, в начале тридцатых, в балетных кругах чрезвычайно высок. В нем восхитило, вызвало зависть то, что казалось «не по плечу» хореографии. Здесь и возможность выбора любой темы, и разнообразный спектр жанров, и волнующие человеческие чувства, и психологическая правдивость персонажей, и господствующая над всем воля режиссера. Богатство жизни, доступное драматическому театру, — вот чему, по сути, завидовали, к чему мечтали приблизиться и деятели танца. «Пламя Парижа» Вайнонена, «Бахчисарайский фонтан» и «Утраченные иллюзии» Захарова, «Фадетта» и «Катерина» Лавровского служили первыми образцами такой драматизации хореографии, нацеленной на прямоту, не опосредованную передачу жизненного хода вещей. Вместо привычных для балета отклонений в отвлеченные иллюзорные сферы, где дух героев не подчиняется законам повседневности, — дотошное выстраивание логической цепи событий, открытый, на виду, конфликт сторон, психологическая мотивация поступков, оправданность каждого момента действия. Да, затронуть в той или иной степени социальные процессы, выявить зависимость отдельной человеческой судьбы от среды, придать значение житейским мелочам и представить картины жизни, не тушуя ее низменных сторон, — все это можно было сделать, лишь опустив всегда достаточно высокую планку условности балетного спектакля как мира чистых сущностей и возвышенных материй.

¹¹ Указ. стенограмма.

¹² Там же.

¹³ Там же.

Забегая вперед, скажем, что именно сближение балета с жизнью и заимствованный из режиссерского драматического театра взгляд на человека и его судьбу сквозь призму времени, уклада и среды позволили безмолвному театральному искусству откликнуться на общественную ситуацию конца тридцатых годов, в пик сталинских репрессий, «словом», прозвучавшим куда более значимо и смело, чем то, что смогли сказать тогда словесные искусства в условиях зажатых цензурой и страхом ртов.

Далеко не во всем приветствуя наступление драмы на танец, Ваганова тем не менее должна была считаться с волей эпохи. Так или иначе, а решительный поворот хореографического искусства к реализму и психологизму был осуществлен в период ее руководства ленинградским балетом, после 1931 года. Но, как балерина старой закалки, воспитанная в традициях Петипа, когда-то господствовавших в инструментальном классическом танце, Ваганова более чем скептически относилась к тому хореографическому языку, которым наделяли своих героев постановщики драмбалетов. Хореодрама несла с собой еще одну проблему. Здесь, как видела Ваганова, происходила определенная дисквалификация балерины, что особенно тревожило художественного руководителя. После «Бахчисарайского фонтана» или «Партизанских дней» покорять хореографические вершины «Спящей красавицы» и «Лебединого озера» стоило двойного труда. Да, Агрипина Яковлевна была уверена в своей силе педагога. «Вероятно, есть что-то в постановке моих уроков, моей педагогике, что так высоко стоит»,— гордо говорила она на том собрании. Она могла в кратчайший срок вернуть утраченную форму, восстановить мастерство, подготовить к необходимым нагрузкам. Но спустя какое-то время все ее усилия вновь шли насмарку. А она слишком дорожила своими уроками, поднимаящими ее учениц на недостижимую высоту, чтобы относиться к происходящему спокойно.

К моменту, о котором идет речь, Ваганова, похоже, уже вынесла внутренний приговор хореодраме, что сразу отразилось на ее отношениях с молодыми балетмейстерами — адептами жанра, оказавшимися в театре в бесперспективном положении и готовыми его покинуть. Но не нужные Вагановой, они олицетворяли собой надежды труппы, для которой разочарование в драмбалете было пока делом отдаленного будущего. Это разочарование неминуемо наступит, но пока самые блестящие достижения хореодрамы — «Лауренсия» и «Ромео и Джульетта» — были впереди. Однако и Ваганова, как подтвердило время, не ошибалась в своих предчувствиях. Ведь драмбалету на уровне «Утраченных иллюзий» или «Партизанских дней» оставалось сделать только один шаг в сторону еще большего жизнеподобия и безусловности, чтобы кризис жанра разразился. Драмбалет потом действительно сделал такой шаг и, беря на себя непосильные задачи, постепенно пришел к краху...

Итак, перестав разделять целиком и полностью художественную веру коллектива, его ведущих артистов, Ваганова не стала ей служить, но

и не ушла сама. То была ее роковая ошибка. Вот-вот мог начаться «исход» балетмейстеров из театра. А реальная угроза в этом случае лишиться всех потенциальных шансов на творческую жизнь послужила детонатором коллективного возмущения артистов против недавно еще уважаемой и почитаемой большинством Вагановой.

В защиту Агриппины Яковлевны на собрании выступили буквально несколько человек — Дудинская и выпускницы последнего года Гришечкина и Шелест. Кто-то еще попытался напомнить о достоинствах Вагановой-педагога, о сделанном ею для театра — «адвокатов» прерывали гулом возмущения. Но новичков выслушали. Шелест сказала, что она может Ваганову только благодарить, а претензий по начатой работе в театре у нее нет никаких.

Резолюция судилища гласила: «Общее собрание обращает внимание дирекции, художественного руководства театра, парткома и местного театра на положение вещей и настаивает на необходимости принять срочные меры. (<...>) Кроме того, общее собрание считает необходимым довести это положение до сведения высших инстанций».

Но в «высших инстанциях» неожиданно произошёл какой-то сбой. «Врагом народа», как ни старались некоторые ее подчиненные, Ваганову все-таки не объявили — только отстранили от художественного руководства. Ей даже милостию сохранили биографию «без сучка и задоринки»: во всех посвященных Вагановой статьях и монографиях о собрании, на котором завершилась ее деятельность в театре, — ни слова. Уволившись из театра Агриппине Яковлевне предложили «по собственному желанию». Всесоюзный комитет по делам искусств за подписью Керженцева издал приказ, где признавались большие заслуги семилетнего вагановского руководства: «Работая с 1931 года художественным руководителем балета, Агриппина Яковлевна Ваганова довела балетный репертуар с 9 до 15 балетов, чего не имеет ни один театр Советского Союза и что значительно превышает репертуар Большого театра в Москве».

Освобожденное место художественного руководителя балетной труппы театра занял оппонент Вагановой — Леонид Михайлович Лавровский. Он дал новый толчок творческим исканиям труппы и продлил время жизни драматического жанра в балете, увенчав его триумфом в собственной постановке «Ромео и Джульетты» (1940).

Ваганова продолжала преподавать в школе, но ее театральные класс солистов сильно поредели. В нем остались Наталия Дудинская, Наталия Камкова, Алла Шелест. На положении последней в театре все происшедшее никак не отразилось: Лавровский выдвигал балерину не менее активно, чем ее педагог. Однажды, правда, — вероятно, из лучших побуждений — он посоветовал Алле не посещать уроков опальной Агриппины Яковлевны: «Времена нынче стали дружные...» И услышал в ответ: «В любые времена выходить на сцену я должна на собственных ногах».

КАК ТЕАТР КИРОВА НЕ СТАЛ ТЕАТРОМ ШОСТАКОВИЧА

ИОСИФ РАЙСКИН

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ *

Когда случилось петь Офелии,—
А жить так мало оставалось...

Б. Пастернак

Если мне отрубят обе руки, я буду
все равно писать музыку, держа перо
в зубах.

Д. Шостакович

ДОГОВОР

гор. Ленинград, 14 октября 1940 года

Лен. Гос. ордена Ленина Академический Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, именуемый ниже «ТЕАТР», в лице и. о. Директора Театра РАДИНА Е. М. с одной стороны и Драматург МАРИЕНГОФ Анатолий Борисович, именуемый ниже «АВТОР», с другой стороны заключили настоящий договор о нижеследующем:

1. Автор принимает на себя обязательство написать либретто для оперы композитора Д. Д. Шостаковича под условным названием «Маслова» по роману Л. Н. Толстого «Воскресение».

2. Автор обязуется сдать театру указанное либретто оперы не позднее 1 января 1941 года.

3. Либретто сдается автором через канцелярию театра под расписку и считается принятым лишь по одобрении Дирекцией и художественным руководством театра — порядком специального протокола¹.

<...>

ТЕАТР: *Н. ШАСТИН*
АВТОР: *МАРИЕНГОФ*

* Архивные документы подготовлены к публикации совместно с А. Б. Павловым-Арбениным.

ДОГОВОР

Гор. Ленинград, октября «14» дня, 1940 г.

Лен. Гос. ордена Ленина Акад. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, именуемый ниже «ТЕАТР», в лице и. о. Директора театра РАДИНА Е. М. с одной стороны и композитор ШОСТАКОВИЧ Д. Д., именуемый ниже «КОМПОЗИТОР», заключили настоящий договор о нижеследующем:

1. Композитор принимает на себя обязательство написать музыку оперы на либретто А. Б. Мариенгофа под условным названием «Маслова» по роману Л. Н. Толстого «Воскресение»².

<...>

ТЕАТР: *Е. М. РАДИН, Н. ШАСТИН*
КОМПОЗИТОР: *ШОСТАКОВИЧ*

АКТ ПРИЕМКИ

23 ноября 1940 г.

Либреттистом А. Б. Мариенгоф <ом> сдано по договору, а нами, нижеподписавшимися, принято либретто 1-го акта (в двух картинах) оперы «Маслова» Д. Д. Шостаковича (по роману Л. Н. Толстого «Воскресение»).

Согласно договора может быть произведена выплата аванса³.

ДИРЕКТОР ТЕАТРА — *РАДИН*
ГЛ. РЕЖИССЕР — *Л. БАРАТОВ*
ГЛ. ДИРИЖЕР — *А. ПАЗОВСКИЙ*
РЕФЕРЕНТ РЕП. ЧАСТИ — *Н. ШАСТИН*

В ДИРЕКЦИЮ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА им. С. М. КИРОВА

Ввиду того, что работа над либретто для оперы возможна только в самом тесном контакте с композитором, а Д. Д. Шостакович большую часть времени находился в Москве, я вынужден был приостановить работу. Это вынуждает меня просить отодвинуть срок сдачи либретто «Катюша Маслова» до 15 апреля 1941 г.⁴.

А. МАРИЕНГОФ

6.1.41 г.

В ДИРЕКЦИЮ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА им. С. М. КИРОВА

Ввиду того, что сейчас я не могу начать работу над оперой «Екатерина Маслова», прошу разрешить А. Б. Мариенгофу сдачу либретто 15 августа 1941. Этот срок сдачи либретто меня, безусловно, устраивает, тем более что 1-й акт я от А. Б. Мариенгофа получил⁵.

Д. Д. ШОСТАКОВИЧ

№ 117 от 13/I 1941 года

Уважаемый Анатолий Борисович!

Согласно Вашего заявления и согласия Д. Д. Шостаковича Театр не возражает против пролонгации срока сдачи либретто «Маслова» до 15 апреля с. г.⁶.

Директор Театра (РАДИН)
Референт Реп. части (ШАСТИН)

В ДИРЕКЦИЮ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА им. С. М. КИРОВА

А. Б. Мариенгоф закончил либретто оперы «Катюша Маслова».

Либретто написано хорошо и дает возможность на его основе приступить к сочинению музыки⁷.

Д. ШОСТАКОВИЧ

8/III 1941 г.

ПРОТОКОЛ обсуждения либретто оперы «Катюша Маслова» (По роману Л. Н. Толстого «Воскресение») — 25 марта 1941 г.

Автор либретто — А. Б. Мариенгоф. Композитор — Д. Д. Шостакович.

Присутствовали: главный дирижер А. М. Пазовский, главный режиссер Л. В. Баратов, композитор Д. Д. Шостакович, либреттист А. Б. Мариенгоф, референт Реперт. части — Н. П. Шастин.

Л. В. БАРАТОВ. Либретто производит хорошее впечатление. Взята основная тема, действие развивается ясно и кратко, что очень важно для оперного либретто. Не вполне удовлетворяет 2-я картина. Надо в ней развить образ Катюши, психологически связать 1-ю и 2-ю картины.

Д. Д. ШОСТАКОВИЧ. В целом либретто считаю удачным. Конечно, будет еще много поправок в процессе сочинения музыки. Сейчас мне кажется необходимым соединить 3-ю и 4-ю картины в один акт, чтобы не загромождать действие вставной, жанровой картиной.

А. М. ПАЗОВСКИЙ. Либретто мне понравилось, особенно начальные картины. Вообще в разработке этой темы сильна опасность впасть в грубый натурализм. Об этом все время необходимо помнить. В основу надо взять сквозное развитие образа Катюши, ее трагическую судьбу, но не отвлекаться на натуралистические жанровые сцены. Я так же считаю, что надо слить 3-ю и 4-ю картины.

Н. П. ШАСТИН. Либретто как основу можно принять. А. Б. Мариенгоф работал и будет работать вместе с композитором. В либретто необходимо развить образ Катюши: и во 2-й картине, и в 4-м акте, где очень мало дано возрождение ее. Сцену суда надо строить как эмоционально напряженный конфликт состояния Катюши и Нехлюдова, а не как гротескную картину.

А. Б. МАРИЕНГОФ. Либретто будет все время дорабатываться. Я уже думал о слиянии 3-й и 4-й картины в один акт. Согласен, что необходимо развить, углубить образ Катюши.

ПОСТАНОВИЛИ:

Принять, в основном, либретто оперы «Катюша Маслова» А. Б. Мариенгофа. Считать необходимым развить и углубить образ Катюши (особенно во 2-й, 7-й и 8-й картинах), слить 3-ю и 4-ю картины.

Необходимо в процессе создания оперы учесть опасность грубо натуралистического решения ряда сцен 2-го, 3-го и 4-го актов⁸.

*Главный режиссер (БАРАТОВ)
Главный дирижер (ПАЗОВСКИЙ)
Референт Реперт. части (ШАСТИН)*

№ 704 от 28 марта

ГЛАВРЕПЕРТКОМ

Ленинградский Ордена Ленина Академический Театр Оперы и Балета имени С. М. Кирова при сем препровождает на Ваше утверждение 1 экз. либретто оперы «Катюша Маслова» (по роману Л. Толстого «Воскресение») — автор А. Б. Мариенгоф.

Музыку пишет композитор Д. Д. Шостакович⁹.

*Директор Театра (РАДИН)
Референт Реперт. части (ШАСТИН)*



Ю. Непринцев. Портрет Дмитрия Шостаковича. 1935. Бумага, карандаш. Собрание семьи Шостаковича. Публикуется впервые

№ 750 от 3/IV 1941 г.

ЛЕНРЕПЕРТКОМ

Ленинградский Ордена Ленина Академический Театр Оперы и Балета имени С. М. Кирова при сем препровождает для ознакомления 1 экз. либретто оперы «Катюша Маслова» — автор А. Б. Мариенгоф. Музыка пишет композитор Д. Д. Шостакович¹⁰.

*Директор Театра (РАДИН)
Референт Реп. части (ШАСТИН)*

Телеграмма

МОСКВА ПУШКИНСКАЯ 8 ГУРК ИКОННИКОВУ
ПРОСИМ УСКОРИТЬ РАЗРЕШЕНИЕ ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ ШОСТАКОВИЧА
МАСЛОВА

ДИРЕКТОР ТЕАТРА ИМЕНИ КИРОВА РАДИН¹¹

10 мая 1941 г.

Телеграмма

ЛЕНИНГРАД ТЕАТР КИРОВА РАДИНУ
ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ КАТЮША МАСЛОВА ЗАПРЕЩЕНО

ГЛАВРЕПЕРТКОМ МОЧАЛИН¹²

М о ч а л и н ы блаженствуют на свете! Впрочем, отчего бы и не поблагодарить безвестного чиновника за откровенность. За-пре-ще-но! Ведь мог бы выразиться и осторожнее, вполне по-советски. Например, так: «...вопрос не получил благополучного разрешения»¹³.

Означенный вопрос «стоял», видимо, достаточно высоко. Там, где разрешают или не разрешают. Ах да, вопрос стоял на Главреперткоме. «Кто на ком стоял? — крикнул Филипп Филиппович, — потрудитесь излагать ваши мысли яснее». Сейчас, профессор, одну минутку. Коль скоро на память пришла крамольная повесть Мастера, вспомним и о том, как худполитсовет ГБДТ отклонил «Мольера». Услышим вновь запротоколированные голоса членов худполитсовета: «ГБДТ собирается ставить пьесу, которая не отражает укрепления социализма нашей стройки». «Этой пьесой мы не помогаем ни строительству социализма, ни застрельничеству, ни ударничеству»¹⁴.

«Это вот что: на Фонтанке, среди бела дня, меня ударили сзади финским ножом при молчаливо стоящей публике. Театр, вырочем, божится, что он кричал «караул», но никто не прибежал на помощь» (М. А. Булгаков — П. С. Попову, 19 марта 1932 г.)¹⁵. То был, как мы теперь знаем, не первый и не последний из дюжины финских ножей в спину Мастера.

Шостаковичу весной 1932 года еще только 25. Два года ранее он уже схлопотал по «Носу» (заодно с Гоголем!): «нелепый бредовый анекдот... сопровождающийся специально написанной музыкой, еще более подчеркивающей, выпячивающей все отрицательные стороны этого анекдота»¹⁶. Его, как и Булгакова с «Мольером», обвинили в асоциальности: «не вскрывает ее (гоголевскую тему. — *И. Р.*) как социальную сатиру»¹⁷. Ему уже клеют ярлык музыкального «анархиста», его, по словам Б. В. Асафьева, «вместо тщательной оценки раскритиковали „оглоблей“, просто обвинили в формализме»¹⁸. Но, согласимся, оглобля — хотя и грубый, но все же критический инструмент, к тому же в РАПМовско-РАППовскую эпоху весьма распространенный. Спустя несколько лет по приказу Сталина Шостаковича воровски «кинут на ножи», и на долгие годы прервется сценическая жизнь «Леди Макбет Мценского уезда», величайшей русской оперы XX века.

С. М. Кирову, побывавшему на спектакле Малегота, как докладывают, «Нос» не понравился, но ему еще не приходило в голову сделать оргвыводы. В театре же, которому высочайше пожаловали его имя, к оперному Шостаковичу выработался стойкий иммунитет, время от времени поддерживаемый идеологическим «вакцинированием» сверху. «Катюшу Маслову», положим, запретил Главрепертком. Запретил, заметим, не оперу, а либретто (то есть будущую оперу!), написанное, правда, опальным литератором для композитора, находившегося под негласным надзором. Кричал ли театр при этом «караул», — история умалчивает. Но вряд ли. Времена были совсем уж не вегетарианские.

А вот о неудавшихся попытках «реабилитировать» поруганную «Леди Макбет» на сцене Кировского театра сохранились и документальные свидетельства, и воспоминания современников.

«Казнь „Леди Макбет“ — так назвал И. Д. Гликман свои заметки о драматической судьбе оперы Д. Шостаковича, опубликованные в газете «Советская культура». Фрагменты из воспоминаний профессора С.-Петербургской консерватории, связанного с композитором узами многолетней дружбы и сотрудничества, заимствованы из выходящей в петербургском издательстве «Композитор» книги «Письма к другу». Мы не случайно поставили его гневный монолог первым в ряду «свидетельских показаний».

«„Леди Макбет“ — пишет И. Д. Гликман, — принесла Шостаковичу поистине гигантскую, ни с чем не сравнимую на моей памяти славу. Ее постановка (у нас и за рубежом) вызвала бурю восторгов. И когда триумф достиг своего апогея, над оперой внезапно разразилась катастрофа. Статья „Сумбур вместо музыки“, опубликованная в газете „Правда“ в конце января 1936 года, низринула Шостаковича с той головокружительной высоты, куда его вознесла гениальная опера. (...) Душа его была глубоко уязвлена, но вел он себя с удивительным достоинством и благородной гордостью, не ища ни у кого поддержки или сочувствия. (...) Как раз в это время Дмитрий Дмитриевич однажды сказал мне: „Если мне отрубят обе руки, я буду все равно писать музыку, держа перо в зубах“»¹⁹.

Проследившая несчастную судьбу оперы, И. Д. Гликман впервые рассказывает о прослушивании новой редакции «Леди Макбет» («Катерины Измайловой»), состоявшемся в марте 1956 года в присутствии специальной комиссии, назначенной Министерством культуры СССР. О последовавшем обсуждении автор воспоминаний говорит как о «постыдном», как о «вторичной казни „Леди Макбет“, на этот раз учиненной просвещенными музыкантами»²⁰.

Упомянутый текст И. Д. Гликмана, к которому мы отсылаем читателя, восстанавливает предысторию попыток директора Ленинградского Малого оперного театра Б. И. Загурского добиться возобновления опальной оперы Шостаковича на сцене, когда-то давшей ей жизнь. Усилия эти тогда, в 1955—1956 годах, не увенчались успехом. Однако, как мы увидим в дальнейшем, не пропали даром.

В 1956 году, когда главным дирижером Театра им. Кирова был назначен Э. П. Грикуров, началось тайное и до поры до времени бесплодное «соперничество» двух ленинградских театров за право постановки «Катерины Измайловой». Соперничать, правда, приходилось не столько с коллегами по оперному цеху, сколько с высокими «разрешающими» инстанциями. Медики бы добавили, что соперничество протекало «вяло и в скрытой форме».

ПРОТОКОЛ № 3

заседания Худсовета Театра оперы и балета им. С. М. Кирова
от 30 июня 1957 г.

<...>

ПОСТАНОВИЛИ: Утвердить на 1958 г. следующий репертуарный план новых постановок и капитальных возобновлений.

Оперы:

1. «Сказание о граде Китеже» — Н. А. Римский-Корсаков
2. «Катерина Измайлова» — Д. Шостакович²¹.

РЕПЕРТУАРНЫЙ ПОРТФЕЛЬ ТЕАТРА 1959—1960 гг.

<...>

«Леди Макбет» — Д. Шостакович. Автором сделана новая редакция, прослушанная и одобренная театром²². В ближайшее время необходимо получить от автора клавир и партитуру. Привлечение Д. Шостаковича в наш театр крайне важно, так как он дал свое принципиальное согласие написание новых произведений для театра²³.

ПЕРСПЕКТИВНЫЙ РЕПЕРТУАРНЫЙ ПЛАН ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА им. С. М. КИРОВА на 1959—1960 гг.

1960

Оперы:

Шостакович — «Леди Макбет» — вторая редакция
Дирижер — Э. Грикуров, режиссер — Г. Товстоногов²⁴

Журнал «Музыкальная жизнь» оповещает своих читателей о предстоящей в Кировском театре постановке «Леди Макбет Мценского уезда» в новой редакции²⁵.

В репертуарном плане театра 1959—1962 годов «Леди Макбет» вновь значится первой строкой на 1960 год, под титулом: «вторая и с п р а в л е н н а я редакция²⁶. Но и явно рассчитанное на «сочувствие» цензоров добавление не достигает цели. «Леди» переключивается в репертуарный план 1961 года²⁷.

Этому предшествовало, очевидно, обсуждение репертуарных планов на Худсовете театра (31 марта 1959 г.), показавшее, что в театре есть своя «пятая колонна», противящаяся постановке оперы²⁸.

ПРОТОКОЛ № 2

заседания худсовета театра оперы и балета им. С. М. Кирова
25 мая 1960 г.

⟨...⟩

На 1962 г. намечены спектакли: «Тангейзер» Вагнера и «Кавалер роз» Штрауса. На 1963-й — «Царь Эдип» Энеску.

Кроме указанных оперных спектаклей, ведутся разговоры о «Леди Макбет» Шостаковича...²⁹

В репертуарных планах ни 1960—1961 годов, ни 1962 года, ни 1963 года опера Шостаковича уже не значится вовсе. Последнее упоминание о ней в архиве Кировского театра красноречиво.

В РЕЗЕРВЕ ПЕРСПЕКТИВНОГО ПЛАНА ПО ОПЕРЕ

«Леди Макбет» («Катерина Измайлова») Д. Шостаковича³⁰.

Протяженное (длиною в пять лет), мастерски осуществленное *diminuendo*: «репертуарный план» — «репертуарный портфель» — «перспективный репертуарный план» — «ведутся разговоры о...» — «в резерве перспективного плана». И... тишина. Как говорит классик, «дальнейшее — молчанье». Впрочем, еще об одном многозначительном документе нельзя умолчать.

9 июня 1960 г.

В ОТДЕЛ ВНЕШНИХ СНОШЕНИЙ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР,
тов. СТЕПАНОВУ В. Г.

Народный Хорватский театр Югославии обратился в Театр оперы и балета имени С. М. Кирова с просьбой снять для них на микроплёнку копию партитуры оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет» («Катерина Измайлова»).

Мы выполнили просьбу Хорватского театра. Просим Вас дать указание о пересылке пленки по назначению...³¹

И. о. директора театра (ГЛОТОВ)

Не препятствуя постановкам за рубежом (в конце 50-х в Дюссельдорфе и Познани оперу исполняли даже в первой, «казненной», редакции!), у себя дома чиновники как могли тормозили возвращение «Катерины Измайловой». Ленинградское партийное руководство в описываемое время отличалось особой бдительностью. Кировским же театром инициатива была упущена окончательно, когда в 1960 году театр покинул Э. Г. Грикуров. Вновь назначенный осенью 1961 года директор театра В. К. Сорокин предлагал композитору вернуться к переговорам о «Катерине Измайловой», но к тому времени уже приступил к работе над оперой Московский театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (премьера состоялась в последние дни 1962 года), а в Ленинграде на право возобновления оперы на своей сцене резонно претендовал Малый оперный.

Ко времени премьеры «Катерины Измайловой» в Малеготе (апрель 1965) оперу успели поставить в Риге, Лондоне, Загребе, Киеве, Вене, Казани. За ними последовали театры Белграда, Сараева, Лейпцига, Будапешта, Гарту, Флоренции, Турина, Копенгагена, Варшавы...

На исходе 1980 года «Катерина Измайлова» впервые зазвучала на главной сцене страны. Большой театр СССР оказался в третьем десятке театров мира, обратившихся к опере Шостаковича. Вряд ли это случайно. Неожиданный свет проливает разговор в Смольном, о котором вспоминает И. Д. Гликман. Вместе с режиссером Р. И. Тихомировым он присутствовал на «сдаче» музыкального фильма (какого именно — забыл!), где выступал в роли редактора. Р. И. Тихомиров обратился к одному из секретарей обкома, ведавшему идеологией (фамилия его была, кажется, Богданов), с просьбой помочь продвинуть «Катерину Измайлову» на сцену Кировского театра («...Вот Исаак Давыдович сделал новую редакцию текста, композитор учел замечания критиков, переработал партитуру... Замечательная музыка, знаете ли, надо обязательно поставить...»). На что последовал недвусмысленный ответ: «Я решительно против того, чтобы эта опера игралась в Театре им. Кирова. Пусть ставят, но только в Малом оперном»³².

Большая, казенная, «императорская», правительственная, обкомовская — словом, официальная сцена отторгала мятежное искусство живого Шостаковича. Как умели, прежние «хозяева жизни» противились ему и после смерти композитора.

Но нынче-то — с кого спросить? Ведь «Катерина Измайлова» сегодня не идет ни в Москве, ни в Петербурге, молодежь — не только любители музыки, но и будущие музыканты — не знает, не может узнать одно из гениальнейших созданий XX века. Сегодня ведь и грампластинок не купишь! Остается надежда на сделанную по сценарию самого композитора киноверсию оперы, выпущенную «Ленфильмом» в 1966 г. Запрещенная после отъезда за границу Галины Вишневской — несравненной исполнительницы заглавной роли — картина теперь, после тщательной реставрации фонограммы, возвращается в прокат (сколько же «казней» выпало на долю этой многострадальной партитуры!).

Остается надежда и на обновленную сцену театра, ныне обретающего свой мощный природный голос. Театра, подарившего России и миру самые крупные алмазы в короне российской музыки. Мариинский театр — театр Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Прокофьева, — верим, станет и театром Шостаковича.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁹ Гликман И. Казнь «Леди Макбет» // Советская культура. 1989. 23 сент.

²⁰ Там же.

²¹ ЦГАЛИ С.-Петербурга. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 747, л. 22, 24.

²² Подробнее об этом см. в наст. изд.: Гамалей Ю. Повесть театральных лет.

²³ ЦГАЛИ С.-Петербурга. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 820, л. 4.

Завлит театра А. Н. Дмитриев, составивший опись «репертуарного портфеля», блестящий музыкант, профессор Ленинградской консерватории, вместе с Э. П. Грикуровым активно ходатайствовал о постановке оперы.

²⁴ Там же, л. 16.

²⁵ Музыкальная жизнь. 1959. № 8. С. 7.

²⁶ ЦГАЛИ С.-Петербурга. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 820, л. 18.

²⁷ Там же. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 782, л. 7.

²⁸ Там же. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 781, л. 72, 75, 76, 79.

²⁹ Там же. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 858, л. 16.

³⁰ Там же, л. 22.

³¹ Там же. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 855, л. 6.

³² Из беседы с И. Д. Гликманом.

¹ ЦГАЛИ С.-Петербурга. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 206, л. 2.

² Там же, л. 3.

³ Там же, л. 4.

⁴ Там же, л. 8.

⁵ Там же, л. 7.

⁶ Там же, л. 6.

⁷ Там же, л. 9.

⁸ Там же, л. 11.

⁹ Там же, л. 12.

¹⁰ Там же, л. 13.

¹¹ Там же, л. 14.

¹² Там же.

¹³ Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Л., 1985. Т. 1. С. 525.

¹⁴ Биневич Е. «Антисоветское явление» // Искусство Ленинграда. 1990. № 7. С. 67—69.

¹⁵ Там же, с. 71.

¹⁶ Лебединский Л. Новые задачи музыкантов. М., 1930. С. 18, 19.

¹⁷ Янковский М. «Нос» в Малом оперном театре // Рабочий и театр. 1930. № 5. С. 6.

¹⁸ Асафьев Б. Об опере. Л., 1976. С. 309.

ПОВЕСТЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЛЕТ



Юрий ГАМАЛЕЙ

«Когда я в первый раз вошел в здание ГАТОБа (бывшего Мариинского театра, а затем Театра имени С. М. Кирова), я никак не мог предположить, какое сильное впечатление произведет на меня все увиденное и услышанное и как вся моя дальнейшая жизнь пройдет под девизом: лучшее в жизни — театр, и именно Мариинский! Заветная мечта — оказаться среди тех, кто творит это искусство!»

Так начинается книгу своих воспоминаний Юрий Всеволодович Гамалей, чья судьба, человеческая и профессиональная, вот уже более шестидесяти лет связана с Мариинкой. Предлагаемые фрагменты воспоминаний — отдельные, подчас разрозненные страницы летописи событий на прославленной сцене. Автор был их свидетелем — сперва в зале как зритель; потом из-за кулис и со сцены, куда он впервые ступил в составе детского хора; из оркестровой ямы; в репетиционных фойе и учебных классах; наконец, около сорока лет за дирижерским пультом.

Выступая в роли далеко не бесстрастного Нестора протекших на его глазах театральных лет и десятилетий, автор, разумеется, имеет право на субъективные оценки, расходящиеся, быть может, с мнениями других современников. Нам кажется, что личная нота, окрашивающая эти воспоминания, делает их особенно притягательными для сегодняшнего читателя.

Остается выразить надежду, что страницы воспоминаний Ю. Гамалея вызовут интерес широкой аудитории и подвигнут издателей к опубликованию «Повести театральных лет» отдельной книгой.

Составитель

Фото Ю. Матвеева

В детстве я очень много музыки слышал дома. Моя мать — Мария Николаевна Барина, известная пианистка, окончила с высшей наградой фортепианный факультет Петербургской консерватории в 1902 году, а годом позже — композиторский факультет по классу Н. А. Римского-Корсакова. Затем она совершенствовалась в Германии у всемирно известного виртуоза и педагога Иосифа Гофмана. С 1907 года она преподавала в Петербургской консерватории, вскоре получив звание профессора, выступала с концертами. Огромное количество фортепианной литературы я в детстве переслушал дома. К восьмилетнему возрасту я знал на слух наизусть многие пьесы и сонаты. За другой стеной в своей комнате музицировала моя сестра — известная в дальнейшем скрипачка Галина Барина. Таким образом, и скрипичная литература была мне знакома, однако музыка не увлекала меня, хотя на рояле меня начали учить с семилетнего возраста. <...>

Но вот 3 ноября 1929 года я впервые побывал в Мариинке. Спектакль («Спящая красавица») произвел на меня неизгладимое впечатление. Мне казалось, что я попал в какой-то иной чудесный мир, с которым отныне не хотелось расставаться. <...> Все мне было интересно — и декорации, особенно движущиеся (растущий лес, панорама), и высокие фонтаны в конце спектакля, и исчезновение злой Феи Карабос в луке... но больше всего мне понравилась Аврора — обаятельная, хорошенькая артистка М. Кожухова, казавшаяся совсем юной. <...> Запомнились представительный импозантный король — Н. Соляников, красавица королева — Е. Бибер... Впечатляла красивая, с благородной жесткостью Фея Сирени — Н. Камкова. Запомнились две феи из пролога: живая, хорошенькая Канарейка — Л. Тютнина и маленькая Крошка — О. Берг. Поразили яркой актерской игрой Л. Леонтьев — злая фея Карабос и П. Бакланов — Каталабют, уверенно и решительно распоряжавшийся празднеством во дворце. Понравился принц Дезире — М. Михайлов. <...>

Впечатление от музыки шло как бы вторым планом, прежде всего меня захватила зрелищная часть спектакля. Но когда зазвучал вальс в первом акте, я встрепнулся, узнав знакомую мелодию. <...>

Отныне все, что можно было узнать о театре, я выспрашивал с огромным интересом. Мне стали покупать программки театров, и я следил по ним за репертуаром, выискивал имена знакомых артистов... Моя мама нарисовала и вырезала из бумаги персонажей «Спящей красавицы», и я играл «в театр»,

устроив на столе «сцену» и дергая бумажных танцовщиц за ноги и за руки. Познакомившись с оперными спектаклями, я стал устраивать представления на картонной сцене с картинками-декорациями, а кукол, сделанных собственноручно, водил за проволочки, как марионеток. Изучая оперы, я запоминал партии и пропевал их за кукол. <...> В семнадцать лет я купил комплект пластинок «Евгения Онегина» и сделал кукольную постановку оперы под пластинки. Во мне зрело желание стать оперным режиссером, но вышло по-иному.

Вернусь снова к детским годам. Чтобы заинтересовать меня игрой на рояле, моя сестра стала покупать ноты с отрывками из «Спящей красавицы» для четырехручного исполнения, и я с удовольствием играл их, вспоминая одновременно то, что происходило под эту музыку на сцене. <...>

На выпускном спектакле Хореографического училища в 1931 году в зрительном зале царил приподнято-праздничная атмосфера. Как говорили знатоки (и среди них многие артисты балета), на балетном горизонте зажглись две новые звезды — Ф. Балабина и Н. Дудинская. Конечно, мне в мои десять лет трудно было точно разобраться в происходящем, но я понял, что обе выпускницы делали технически предельно трудные комбинации, танцевали смело, с балеринским шиком.

Балабина представила «Колос ржи» в балете «Времена года» и па-де-де из «Дон Кихота» в паре с артистом А. Писаревым, а Дудинская танцевала па-де-де в постановке А. Вагановой с артистом К. Сергеевым. Очень высокий прыжок продемонстрировал выпускник В. Фидлер, танцевавший Зефира во «Временах года». Выпускница С. Падве танцевала с артистом В. Преображенским дуэт Невольницы и Купца из «Корсара». В дальнейшем Падве стала яркой характерной танцовщицей, особенно удачно исполнявшей цыганские танцы. <...>

Начиная с весны 1930 года, я стал посещать и оперные спектакли. <...> Опера «Руслан и Людмила» шла, как и пятьдесят лет спустя, в декорациях Головина — блестящего самобытного театрального художника. И музыка, и внешний вид спектакля покорили меня. Состав исполнителей был тоже очень удачен: Руслан — В. Касторский, Людмила — Е. Попова, Фарлаф — Г. Боссэ... В прелестных танцах дев Нainya главную партию исполняла Г. Большакова, уже знакомая мне как Царь-девица в «Коньке-Горбунке». Дирижировал оперой главный дирижер театра — В. Дранишников — темпераментно и ярко. <...>

Дома появились клавиры «Пиковой дамы», «Сказки о царе Салтане», «Евгения Онегина»... Я заинтересовался ими, изучал тексты ролей и слушал, как моя сестра играла их на рояле. <...> Однажды царевич Гвидон — Г. Нэлепп, которому сестра иногда аккомпанировала дома, проходя с ним новые для него партии, пригласил нас на «Сказку о царе Салтане». Как и «Руслан», «Сказка» шла в дореволюционной постановке в декорациях К. Коровина. Особенно мне понравились декорации острова Буяна. <...> Музыка — красочная и вместе с тем доходчивая — пришлась мне сразу по душе, а многие эпизоды оперы стали моими любимыми. <...>

В те годы шла усиленная антирелигиозная пропаганда. В спектаклях старались убирать упоминания о боге или пересматривать сюжеты, где действует некая таинственная сила. В «Сказке о царе Салтане» в предпоследней картине сокращался большой ансамбль, в котором Царевна-лебедь, Гвидон, Милитриса и хор девушек должны петь в чередовку текст: «Дай нам (им), Боже, брак счастливый! Боже, дай, Боже, дай! Боже, нас (их) благослови жить в совете да любви». В 1933 году я, будучи учеником школы при капелле, начал участвовать в концертах хора. При разучивании финала девятой симфонии Бетховена я обратил внимание на замену слов «бог», «божий». Например, слова «божий свет» были зачеркнуты, а сверху была надпись карандашом: «белый свет». <...> В театре сняли с репертуара «Лебединое озеро» и сделали новую редакцию балета без злого гения и колдовских чар. В новой редакции Принц превратился в графа, жившего в прошлом столетии. Одетта стала птицей, возбуждавшей романтическую фантазию графа, а злой волшебник и Одиллия стали соседями графини (матери графа) — бароном Ротбартом и его дочерью, вследствие чего Одетту и Одиллию стали танцевать разные балерины. Немного просуществовала «Раймонда» с ее таинственной Белой дамой. Вскоре спектакль сняли, и появился он в репертуаре только в 1938 году с кардинально измененным сюжетом.

Очередным новым для меня оперным спектаклем стала «Пиковая дама», на которую меня повели в сентябре 1931 года. Опера шла в очень красивом оформлении Бенуа в течение долгих лет. Дирижировал оперой Похитонов; ученик и ассистент Направника, он вел спектакль в традициях своего учителя. Тем более меня, знакомого с оперой по клавиру, удивило сокращение музыки незадолго до финала шестой картины («Зимняя канавка»). Вряд ли Направник делал его в

присутствии Чайковского. Заключительная фраза Германа в последней картине исполнялась в редакции Фигнера — первого исполнителя партии Германа, что очень удручало Чайковского, написавшего иной вариант. Однако фигнеровский вариант печатался в клавирах до выхода в печати юбилейного издания сочинений Чайковского, и потому все тенора пели так же. <...>

На меня спектакль произвел громадное впечатление. Я ушел из театра глубоко взволнованным, а «Пиковая дама» стала моей самой любимой оперой наряду с балетом «Спящая красавица». <...>

В январе 1932 года состоялась премьера оперы Россини «Вильгельм Телль». Интерес к спектаклю был очень велик, так как опера незнакома широкой публике. Я присутствовал на генеральной репетиции. Спектакль, поставленный режиссером С. Э. Радловым, впечатлял масштабностью. Оформление В. Ходасевича было очень красиво и необычно. Живописные декорации великолепно передавали природу Швейцарии. На сцене были сделаны деревянные настилы, отчего весь пол был неровный, в бугорках и холмиках, чтобы естественнее передать природные особенности ландшафта. ...На высоких деревянных скалах располагался хор в оживленных группах; во втором акте, в ночной сцене, — с фонариками в руках... В последнем акте бушевало озеро, по которому плыли в лодке тиран Гесслер со стражей и Вильгельм Телль. На перестановку декораций уходило много времени в антрактах, поэтому спектакль длился пять часов.

Чудесные национальные одежды хора дополняли впечатление от декораций, а Радлов очень картинно расположил хоровые группы по всей сцене. В начале второго акта в сцене охоты появлялись великолепные гончие. Яркие зрительские впечатления подкреплялись отличным звучанием музыки. Дирижировал Дранишников. Чудесная увертюра была исполнена превосходно, за что Дранишников был награжден бурными рукоплесканиями. На генеральной репетиции пел второй состав певцов: А. Ульянов — Телль, Н. Белухина — Матильда, В. Соловцов — Арнольд. Все трое пели очень хорошо. На премьере Телля пел П. Андреев, Матильду — Р. Изгур, Арнольда — Г. Нэлепп.

К большому сожалению, опера недолго продержалась в репертуаре, потом ее ненадолго возобновили, и она снова исчезла со сцены. Мне говорили, что включение оперы в постоянный текущий репертуар лимитировали постановочные сложности, а также очень трудная партия тенора. К тому же активно вмешалась в дело... комиссия по охра-

не труда — одна из «скал» на сцене как-то рухнула.

После роскошного, красочного «Вильгельма Телля» «Евгений Онегин», на котором я был весной 1932 года, не поразил меня ничем. С оперой, которая проигрывалась дома моей сестрой, я уже был знаком. Два дуэта я пел с сестрой, а заключительную сцену слышал в концерте. Оформление спектакля совпадало с моим представлением об опере еще до ее посещения. Неожиданностью было сокращение хора крестьян в первой картине. Исполнялась только медленная часть хора (за кулисами), а на сцену крестьяне не выходили — в те годы посчитали фальшивым и «нетипичным» добродушный разговор крестьян с помещицей. И еще одно новшество удивило меня. Открыв программку, я увидел среди действующих лиц троих персонажей (Графиня, Фертик и Военный), которых в клавире Чайковского не было. Оказалось, что троим солистам постановщики спектакля поручили петь партии хора в картине петербургского бала после монолога Онегина и перед выходом Татьяны. Этот хор по просьбе Чайковского не исполнялся при постановке оперы в Петербурге и, соответственно, не печатался в последующих нотных изданиях. Чайковский заменил этот небольшой хор, в котором гости судачат по адресу появившегося Онегина, экосезом. <...>

Последним спектаклем, виденным мною в 1932 году, была опера «Кармен». Оперой, поставленной в декорациях Головина, дирижировал Дранишников. <...> Во втором акте после куплетов Торедора шли танцы в постановке Ф. Лопухова на музыку Бизе к драме «Арлезианка» и из оперы «Пертская красавица». <...> Основными исполнительницами Кармен были в те годы О. Мшанская и молодая В. Давыдова, вскоре переехавшая в Москву. Часто приезжала на гастроли неистовая Фатма Мухтарова. Она была красива, играла чрезвычайно темпераментно, с полной эмоциональной отдачей и требовала того же от своих партнеров. Мне посчастливилось быть на спектакле с ее участием. Ее игра захватила меня. Некоторые фразы в конце оперы она не пела, а выкрикивала. <...>

1934 год памятен мне как веха в моем общении к театру. Меня зачислили в группу детского хора (в капелле) для участия в оперных и балетных спектаклях.

Первым спектаклем для меня стал «Щелкунчик», где мы пели в вальсе снежинок. Разучив с нами нотный текст наизусть, нас повезли, сняв с уроков, в театр на прогонную репетицию. Первый акт «Щелкунчика» мы смотрели из пустого зала. В антракте нас собрали в фойе Направника, где концертмей-

стер Е. А. Наумова — симпатичная брюнетка с длинными сережками — проверила наше знание партий, при этом она сама играла, а до наших вступлений отсчитывала вслух восемь тактов. <...> Потом нам велели спуститься вниз в оркестровую яму, где нас расставили позади арф в самом углу. <...> Яма постепенно наполнилась оркестрантами, зал погасили, и в оркестр вошел Е. Мравинский. Он спросил Е. Наумову, стоявшую среди нас, о чем-то (очевидно, про наше пение) и пошел к пульту.

Начался второй акт. Мы с любопытством смотрели на сцену, где появилась маленькая Маша (ее изображала актерски очень способная девочка по фамилии Ярва, к сожалению, умершая спустя несколько лет). Мышьные полчища, бой с солдатами — все было необыкновенно интересно в сочетании со звучанием оркестра буквально рядом. Никогда раньше игра оркестра не впечатляла так сильно — это было какое-то море звуков. Кончился мышиный бой, девочка Ярва незаметно за креслом поменялась с балериной Улановой, одетой в точности так же. Уланова стала приближаться к Щелкунчику, тот отступал к стене, и вдруг раздалось шипение пара, Щелкунчик на вертящейся платформе исчез, а на его месте появился Принц — Сергеев. Лицо Сергеева сияло улыбкой и добротой. Он стал приближаться к смущенной Улановой, и начался дуэт. На лицах обоих премьеров выражалось радостное спокойствие после победы над злом. В медленных мягких движениях-полуоборотах начался танец, который все более и более оживлялся. Сергеев очень бережно поддерживал Уланову и в конце дуэта легко поднял на одну руку и унес в кулису.

Зазвучал вальс снежинок. «Дети, — раздался громкий шепот Е. Наумовой, — теперь все внимание на дирижера, а на сцену не смотрите». Как бы не так! Зная хорошо музыку, я продолжал смотреть, кося глаза, на выпархивающих из кулис «снежинок». <...> Приближалось наше вступление, Е. Наумова начала громко считать: «раз, два, три, четыре...», но нам это уже было не нужно. По замаху Мравинского мы точно вступили и глядели, не отрываясь, на его руку. <...> Потом снова шел большой чисто оркестровый фрагмент, и мы, конечно, опять повернули головы к сцене, пока снова не наступила наша очередь и не раздалась команда Наумовой: «Внимание!». Кончился акт, мы не осрамылись; Мравинский, проходя мимо, сказал Наумовой что-то одобрителное, и мы побежали в буфет. <...>

После «Щелкунчика» детский хор был занят в «Эсмеральде» в постановке А. Вагано-

вой (1935). Снова я торчал в кулисах, наблюдая за всем происходящим на сцене. Спектакль нравился публике и часто появлялся на афише в довоенные годы. Из-за кулис я хорошо различал мимику актеров, мог сравнивать их внешние данные. Т. Вечеслова была хорошенькой, обаятельной цыганочкой (Эсмеральдой) и танцевала все превосходно, с большим настроением. Вторая Эсмеральда — О. Иордан в танцах, пожалуй, не уступала Вечесловой, но внешне теряла из-за природных данных, черт лица, — словом, была лишена того обаяния и женственности, которыми была пронизана роль Вечесловой. <...>

В 1938 году уже в качестве зрителя я увидел в «Эсмеральде» Е. Люком, глубоко тронувшую меня своим актерским мастерством. Это было непохоже ни на Вечеслову, ни на Иордан — во всех отношениях. Прежде всего, Люком играла не цыганку (что явно ощущалось у Вечесловой), а девушку — подружку нищих. Игра ее была удивительно своеобразной и совершенно неожиданной для меня, полной множества интереснейших, тончайших нюансов. Образ, созданный Люком, дышал трогательностью; особенно выделялась в этом смысле сцена во втором акте на свадьбе Феба. Я был взволнован увиденным. Танцевала Люком технически явно слабее своих молодых предшественниц в этой роли, а вариацию в первом акте (в постановке Вагановой) сильно упростила, заменяя долгие и трудные вращения на одной ноге перебежками из стороны в сторону, сопровождавшимися какими-то несложными движениями. Прощая Люком техническую неуверенность и отсутствие виртуозности, памятуя, что ее балеринская карьера, начавшаяся в 1909 году и ознаменовавшаяся в следующем году участием в «Русских сезонах» за границей, к описываемому времени была уже на излете, я понимал, что был свидетелем уникальной актерской работы в балете. Грустно было сознавать, что эта уникальность умрет вместе с уходом Люком со сцены. <...>

Начиная с сезона 1934/35 годов, я стал принимать участие в детских сценах оперных спектаклей. Сперва это были «Кармен» и «Борис Годунов», а потом добавилась и «Пиковая дама» в постановке Смолича. <...> На первом спектакле, в котором я был занят, дебютировал в роли Бориса В. Луканин. Первый монолог прозвучал у него очень выразительно и красиво. За сценой дебютанта ободряли режиссеры и кто-то из солистов. Сам Луканин несколько раз крестился и звал к богу о помощи. Позднее я слышал и видел в этой роли П. Болотина, который захватил меня своей игрой в сцене галлюцинаций.

Глядя на него, мне самому делалось страшно... В картине коронации мы не пели, но должны были находиться на сцене. Пандус, по которому спускался Борис, был покрыт красной дорожкой, а под ней, на повороте пандуса в кулису, были спрятаны клочки красной материи. После прохода Бориса мы должны были делать вид, что отрываем на память о торжестве куски дорожки, а на самом деле доставали спрятанные под ней клочки тряпок и бросали их назад артистам хора. <...> Любопытная деталь в духе эпохи — к тому времени наши отношения с Польшей улучшились, и в спектакль была возвращена (!) сцена у фонтана. Тут я впервые близко соприкоснулся с искусством С. Преображенской — Марины Мнишек. Она показалась мне на удивление некрасивой, но голос звучал превосходно — масштабно, сочно. В роли Самозванца понравились и Г. Нэлепп и В. Соловцов, а П. Журавленко колоритно спел и сыграл Варлаама.

А. Кабанов — Шуйскому уделю особое место. В его репертуаре были и Граф Альмавива, и Альфред, и Ромео, и Герцог, но подлинное свое призвание он обнаружил в характерных ролях, на которые и перешел исключительно уже немолодым певцом. <...> Тембр его был чрезвычайно специфичен: ярко выраженное горловое звучание звонкого голоса с легкой мелкой вибрацией в сочетании с весьма необычной манерой пропевания гласных, звучащих несколько плоско. Казалось, что он поет, предельно растягивая рот в широкую улыбку, отчего звучание голоса приобретало старческую окраску, удивительно органически сочетавшуюся с исполняемыми партиями. Кабанов был и остался непревзойденным Шуйским, Подьячим, Мисаилом, Трике, Дедом («Сказка о царе Салтане»), Паисием («Чародейка»). Внешние данные певца: худощавое лицо с чуть горбатым длинным носом, узкие глаза, крупный рот с тонкими губами — все очень «ложилось» на образность ролей. Приведу несколько ярких примеров его исполнительских штрихов. В сцене коронации Бориса Кабанов быстро выходил из храма и очень звонко и повелительно пропевал: «Да здравствует царь Борис Феодорович!», — а затем значительно тише пропевал «довесок», обращенный к народу: «Славьте!». При этом, протягивая слог «славь», он постепенно «приближал» звучание гласной «а», одновременно пытливо разглядывая толпу, как бы стараясь прочитать чувства людей в их глазах, и в то же время прищуривал глаза и несколько съезживался. Затихающая гласная «а» вибрировала и неожиданно заменялась на слог «те», который как бы выплевывался коротко

с трансформацией звучания гласной «е» почти в «э».

В сцене в тереме, в рассказе о посещении в храме Углича убиенного младенца Димитрия, Кабанов не просто повествовал, но совершенно четко давал почувствовать основную задачу — довести Бориса до сердечного припадка. Поэтому он нарочито умильно-сербобольно описывал убиенного царевича, постепенно прибавляя звук к окончанию рассказа, и одновременно незаметно приближался к Борису, пристально вглядываясь в его лицо, следя за его реакцией. На словах последней фразы: «Сложивши ручки и в правой крепко сжав игрушку детскую» — голос Кабанова звучал все напряженнее, а интонация начинала принимать угрожающий характер. Пропевая слово «детскую», Кабанов буквально поедал глазами корчившегося от мук Бориса, и не сразу попал в ноту на слог «де», а «въезжал» в нее, преобразовывая звук «е» в «э». Нота угрожающе вибрировала. После слова «детскую» Кабанов взглядом оценивал состояние Бориса и как бы для своей полной победы коротко бросал в лицо Борису последний слог заключительного слова «волчѣк». Слог «чѣк» при этом звучал почти как «чек». После такого рассказа Кабанов на момент ехидно улыбался, но после крика Бориса: «Довольно!», — съезжившись, семенил к дверям, оглядываясь на Бориса. Яркая смена вкрадчивых интонаций, окрашенных кое-где приемом «portamento» и фонетической игрой звучания гласных, с интонациями резкими, чеканными, жесткими, была отличительной чертой Кабанова-вокалиста. <...>

В 1936 году ушел с поста главного дирижера В. Дранишников. Он уехал на работу в Киев, где вскоре умер. На его место пригласили из Киева же известного на периферии дирижера А. Пазовского. <...> Новый главный не торопился с вводами в текущий репертуар. Пазовский решил заново поставить «Салтана» и посвятил работе с певцами и оркестром всю осень 1936 года. Премьера, состоявшаяся, кажется, в самом начале 1937 года, поразила удивительной слаженностью ансамбля оркестра со сценой, филигранной отделкой деталей фразировки и великолепной точностью всех ритмических узоров партитуры. Пазовский не обладал выдающейся мануальной техникой, но добивался выразительного исполнения словесными объяснениями и требованиями на репетициях. «Мертвецы!» — покрикивал он на оркестрантов, когда они исполняли что-либо недостаточно выразительно. Многие певцы плакали от жестких требований дирижера, но когда прошла первая сводная репетиция

певцов с оркестром, то оркестр аплодировал Пазовскому — так идеально точно пели певцы, что оркестрантам это было в диковинку. Сам Пазовский очень волновался перед каждым спектаклем, вызывал к себе до начала концертмейстера и давал ему указания такого рода: «Сегодня все внимание должно быть сосредоточено на ритме». Или: «Сегодня надо внимательно следить за точностью нюансировки». <...> Когда Пазовского заменял на спектаклях его ассистент С. Пружан, то совершенно не ощущалась замена дирижера. Спектакль был настолько крепко «сколочен», что все как бы «катилось» гладко по инерции, а Пружан идеально воспроизводил все темпы Пазовского. <...>

В конце 1936 года я был на «Спящей красавице». Спектакль шел без досадных купюр в прологе и первых двух актах. Купюры, сделанные в свое время М. Петипа, открыл Ф. Лопухов, поставив на эту музыку мимические сцены и танцы на охоте. Таким образом, партитура балета звучала полностью. В то время находилось немало энтузиастов, ходивших на этот балет вне зависимости от состава исполнителей, — просто из желания послушать замечательную музыку в проникновенной интерпретации Мравинского. <...>

Сезон 1937/38 годов был для театра трагическим. Арестовали многих работников театра. Среди певцов: Л. Виттельс (Томский), Мазепа, Риголетто, Эскамильо), В. Райский (Елецкий, Онегин, Ди Луна, Жермон), баритон С. Торгуд (пел в основном вторые партии), тенор Г. Комарович (бесменный Кассио в «Отелло») и еще больше из балета: Н. Анисимова (характерные танцы), Н. Млодзинская (Раймонда, Одетта-Одиллия), А. Михайлов 2-й (танцевавший сольные партии), К. Реймер (корифейка кордебалета, фея Сирени) и из кордебалета М. Атрофимович и А. Леваненок. За Анисимову хлопотал ее свекор — академик Державин, и ее выпустили. Через какое-то время вернулись Млодзинская и Торгуд. Остальные все исчезли. Были арестованы и некоторые музыканты из оркестра, в том числе знакомый мне альтист Н. Турцевич. <...>

Весной 1939 года состоялась премьера «Ивана Сусанина» Глинки. Одна из изблюбленных опер отечественного репертуара, она не исполнялась много лет, и это подогревало интерес к ее возобновлению. Не стану здесь говорить о тех существенных «идеологических» и, к еще большему сожалению, музыкальных отличиях советской версии оперы от классической «Жизни за царя» — об этом в последние годы немало написано. Спектакль — подлинно праздничный — оправдал наши ожидания. Баратов поставил оперу в

лучших реалистических традициях, умело сочинив разнообразные массовые сцены. Исключительно красивы были декорации Федоровского. «Главномандующий» парадом, Пазовский вновь оказался на высоте. Удивительно значимо и выразительно прозвучало медленное вступление в увертюре, а быстрая часть в не очень торопливом темпе вся искрилась разнообразной акцентировкой ритмики. Такого исполнения увертюры я больше никогда не слышал. Когда после войны Пазовский был приглашен в Большой театр, пришедший на его место Б. Хайкин сказал музыкантам на первой репетиции: «Братцы, это было так хорошо сделано, что нам надо только постараться все вспомнить и восстановить!» Но... хоть и вспоминали, и старались — что-то неуловимое ушло из манеры исполнения, и увертюра несколько утратила свою прелесть. Так же неподражаемо звучали у Пазовского танцы в польском акте. Их оркестр лучше «вспомнил» потом. Кстати, огромный успех пользовалась и хореография танцев в постановке С. Кореня. В вальсе солировала Дудинская, покоряя изощренностью и артистизмом исполнения. (...)

В описываемые годы неоднократно менялась атмосфера в балетной труппе театра. Во времена руководства Ф. В. Лопухова много спорили о путях развития балета, немало критических высказываний было в печати, ругали Лопухова за его эксперименты, но в труппе все с большим уважением относились к главному балетмейстеру, который вел себя независимо, смело выдвигая молодежь. Тех, кто хорошо танцевал, Лопухов хвалил в присутствии многих артистов, не боясь чьей-то зависти или склок. Лопухов просиживал на всех спектаклях на лесенке в кулисе, откуда видел всю сцену и сразу «разносил» провинившихся в любой линии кордебалета. Артисты знали, что все время находится под его пристальным взглядом. Во времена Лопухова как-то не принято было выпрашивать роли. Все верили, что Лопухов сам отлично знает, кто чего стоит; он постоянно выдвигал артистов на новые роли, иногда ошибаясь, но чаще заслуженно. Склок в труппе не было. Старшее поколение спокойно уступало место более талантливой и технически лучше подготовленной молодежи.

С приходом к руководству А. Вагановой (1931—1937), особенно к концу периода ее руководства, в труппе (точнее и прежде всего, среди балерин) стали закипать «страсти». Когда к началу тридцатых годов на смену ушедшим ведущим балетникам Э. Вилья и Е. Гердт пришли О. Иордан, Г. Уланова, Т. Вечеслова, всем и ролей, и премьер хватало.

Однако с приходом в труппу Н. Дудинской и Ф. Балабиной обстановка стала обостряться, а в 1937-м заканчивала училище талантливая А. Шелест. Я слышал тогда в театре, что некоторые балерины (фамилии их мне называли) стали плести паутину вокруг Вагановой. Наверное, эти разговоры были не беспочвенны. (...) Л. Лавровскому, сменившему Ваганову, удалось со временем добиться того, что страсти поостыли. (...)

Если уж припоминать что-то из разряда так называемых «закулисных» историй, то вот одна из них, наглядно подтверждающая, что в театре (только ли в театре?) проза быта тесно переплетена с поэзией творчества... Мастер, делавший для балерин туфли — звали его, кажется, Котя Чернов, — владел какими-то особыми секретами изготовления балетной обуви. Он идеально знал строение ступней солисток (для каждой были свои колодки). Сапожник, больной туберкулезом, нуждался в деньгах на лечение и предложил обучить нескольких подмастерьев за крупную сумму. Платить, впрочем, было за что — туфли он приносил прямо на спектакль, и балерины могли тотчас выходить в них на сцену. Не надо было «расколачивать» их молотком, подрезать бритвой «пяточек» на носу и т. п. — то есть все то, что приходится делать с балетными туфлями стандартного производства. Все балерины и ведущие солистки уже договорились между собой, что соберут ему нужную сумму, но неожиданно против этого восстала активная общественница балерина О. Мунгалова. Она обвинила сапожника в буржуазной психологии, а балерин в потакании вредным наклонностям, подняла шум в театре, и сделка не состоялась. Сапожник вскоре умер, не раскрыв тайн мастерства, а балерины стали мучиться с неудобными туфлями. Неоднократно туфли ломались при пальцевых движениях или, еще хуже, при исполнении фуэте, не давая удержаться на пальцах. (...)

Несколько беглых слов о себе. В 1939 году я начал играть на кларнете в оркестре консерваторской школы-десятилетки. Неопределенное желание детства — как-то связать свою судьбу с театром — стало принимать конкретные формы. Я все более склонялся к выбору профессии дирижера. В армии, куда меня призвали осенью 1940 года, я попал на службу в симфонический оркестр, который был прикомандирован к Дому Красной Армии Выборга. (...) В свободные часы я штудировал партитуры, которые мама регулярно присылала мне из Ленинграда, готовясь к поступлению на дирижерский факультет Консерватории. (...)

В первую военную зиму 1941/42 годов я попал в дивизию, оркестр которой не имел штата, а потому нас занимали в основном рытьем могил и похоронами убитых солдат. Помимо того, нас бросали на любые работы: рыть землянки, собирать металлолом, заготавливать дрова и т. п. Небольшой оркестрик наш выступал и как духовой, и как джаз-банд. Духовой музыкой с нами занимался, когда выдавалось время, наш капельмейстер. К джазу он относился с прохладцей — и вот тут-то мне пришлось делать аранжировки для джаза и репетировать с ансамблем. Так началась моя дирижерская карьера. С дивизией, в которой я прослужил до лета 1944 года, я дошел до Псковских болот. Во время наступления (с 20 января 1944 года) мы почти не играли, зато подвозили снаряды, мины и продовольствие из тыла в дивизию. Летом 1944 года после смотра самодеятельности меня взяли в армейский ансамбль с требованием в четыре дня освоить игру на аккордеоне. <...>

Осенью 1944 года в Ленинград вернулась из эвакуации Консерватория, стали искать уцелевших в армии студентов и за меня хлопотали, чтобы перевести на службу в Ленинград. Меня вызвали в оркестр штаба, в котором я играл на кларнете, а в ноябре 1945 года перевели в Ансамбль песни и пляски ЛВО, где я, помимо оркестра, работал в качестве концертмейстера с певцами, солистами ансамбля. <...>

В Консерваторию меня приняли на дирижерский факультет, и все пять лет я занимался у И. Шермана. Он очень много внимания уделял работе над мануальной техникой, требовал ясной, четкой дирижерской «сетки», хорошего ощущения дыхания в руке. Не меньшее значение придавал мой педагог и развитию общей музыкальной культуры, постижению стиля исполняемых произведений. Я очень многим обязан ему. Разумеется, впоследствии я пополнял свой дирижерский «багаж», перенимая отдельные профессиональные приемы, выслушивая советы от Б. Хайкина (он был моим руководителем в аспирантуре) и от других дирижеров. Но крепкий фундамент был заложен именно Шерманом. <...>

Мое возвращение с фронта почти совпало с началом первого послевоенного сезона Кировского театра. С 1 сентября 1944 года в отремонтированном театре, после реставрации отколотого бомбой угла, где торчал кусок мраморной лестницы, ведущей в буфет первого яруса, вновь зазвучал «Иван Сусанин». <...>

Среди новых постановок, осуществленных театром по возвращении из эвакуации,

вспоминаю две яркие прокофьевские премьеры. Над одной из них — балетом «Золушка» — театр начал работу еще в Перми совместно с композитором и либреттистом Н. Волковым. Великолепная музыка, оригинальная хореография К. Сергеева, блистательное созвездие исполнителей сразу сделали спектакль одним из любимейших у публики. <...> За сезоны 1946/47-го и 1947/48 годов я смотрел и слушал «Золушку» десять раз, открывая для себя все новые жемчужины в музыке балета, запоминая детали хореографии. Это позволило мне в дальнейшем, когда я уже работал в театре, неоднократно дирижировать «Золушкой», мобильно заменяя внезапно заболевшего основного дирижера (П. Фельдта, а впоследствии В. Федотова).

Судьба другой прокофьевской премьеры — комической оперы «Дуэнья» («Обручение в монастыре») — сложилась куда менее счастливо. Спектакль, поставленный Шлепяновым, буквально дышал весельем, остроумием, был полон блестящих актерских находок, отмечен особой стройностью ансамбля, который составили основные исполнители — Н. Вельтер, А. Халилеева, И. Алексеев, И. Бугаев, Б. Фрейдков и оркестр, руководимые новым главным дирижером театра Б. Хайкиным. К великому сожалению, спектакль просуществовал недолго — после приснопамятного постановления об опере Мурадела «Великая дружба» в начале 1948 года Прокофьев оказался в списке неугодных композиторов. Та же участь была уготована в конце 1948 года постановке «Войны и мира» в Малом оперном, а в Кировском — «Повести о настоящем человеке», которую вообще не выпустили дальше закрытого просмотра с последовавшим за ним позорным обсуждением-избиением.

Зато еще с довоенных лет перспективные планы театра обязательно включали спускаемую сверху разрядку на современную оперу. Правда, под этим подразумевалась опера на современную тему, а еще точнее — на историко-революционную или героико-патриотическую темы. Вот и украшали репертуар театра такие названия, как «Щорс» Г. Фарди или «Броненосец „Потемкин“» О. Чишко, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова или «Василий Губанов» Д. Клебанова, «Мать» Т. Хренникова или «Октябрь» В. Мурадела... Ставились эти оперы ко всевозможным торжественным датам, юбилеям, партсъездам и в дальнейшем, если не сходили со сцены тотчас, то возникали на афише, как правило, в дни красного календаря. Об одном таком сочине-

нии — «народной опере» И. Дзержинского «Князь-озеро» — в театре, помню, острили: «Если князь, то лучше — Игорь, если озеро, то лучше — лебединое». (<...>)

Мечта же Э. Грикурова, главного дирижера Кировского в 1956—1960 годах, — поставить «Катерину Измайлову» Д. Шостаковича — так и не осуществилась. Шостакович приезжал в театр в начале 1959 года, играл новую редакцию оперы и явно очень нервничал. Я наблюдал за его дергающимся лицом. Было решено, что возглавят постановочную бригаду Г. Товстоногов и Э. Грикуров. Однако в реальном постановочном плане опере не нашлось места. По-видимому, высшие власти отнеслись неодобрительно к этой затее. Грикурову удалось добиться сценического возрождения гениальной оперы только в 1965 году в Малом оперном театре с режиссером Э. Пасынковым. (<...>)

Возвращаюсь к прерванному рассказу о первых послевоенных сезонах театра. На выпускном акте Хореографического училища в 1945 году в середине спектакля за дирижерский пульт встала горячо встреченная публикой солистка балета О. Берг. Ученица А. Вагановой, она по окончании Хореографического училища в 1925 году почти четверть века выступала на сцене Кировского театра. В 1930 году Берг закончила Консерваторию по классу фортепиано у профессора Калантаровой. Солистка балета, занявшая к тому времени прочное положение в театре, выступала с клавирабендами в Консерватории, Филармонии и в зале «Кружка друзей камерной музыки». Неизвестно, какая из профессий стала бы для О. Берг основной, если бы не несчастный случай, происшедший в 1931 году на одном из концертов, в котором она танцевала. Балетный номер заканчивался прыжком с разбега «рыбкой» в руки партнера, а партнер неудачно подхватил ее, и ее вытянутая рука с налета уперлась в пол. В результате — перелом сустава большого пальца. Пришлось надолго прекратить игру на рояле, и Берг целиком посвятила себя балету. Но тяга к музыке не покидала ее. Протанцевав более 15 лет, она задумалась о дальнейшей творческой судьбе, когда возраст заставит ее сдать свои позиции в балете.

В 1941 году Берг поступает на дирижерский факультет Консерватории, однако занятия, прерванные войной, возобновились лишь в 1944 году после возвращения в Ленинград. По окончании Консерватории по классу И. Шермана (1948) Берг вскоре распрощалась с балетом Кировского театра и была приглашена в Малый оперный театр, где дирижировала около двадцати лет (1949—1968) преимущественно обширным

балетным репертуаром. Иногда ее приглашали и на родную сцену Кировского театра, где Берг, замечая уехавших на гастроли маэстро, дирижировала «Лебединым озером», «Дон Кихотом», «Баядеркой». Сенсационной была ее поездка на гастроли с балетной труппой Малегота в Египет в 1963 году. Газеты и журналы Каира поместили ее фотографии, рецензии на «Лебединое озеро» и «Семь красавиц», которыми Берг дирижировала, и ряд интервью. А дирекция Симфонического оркестра Каира преподнесла ей на память большое серебряное блюдо. (<...>)

Еще будучи студентом Консерватории, я по рекомендации своего педагога И. Шермана получил назначение на дирижирование несколькими спектаклями Оперной студии — «Царской невестой», «Фаустом», «Евгением Онегиным», «Риголетто», «Пиковой дамой», балетами «Фея кукол» Байера и «Волшебная флейта» Дриго. По окончании Консерватории я был оставлен в аспирантуре у профессора Б. Хайкина и на преподавательской работе в классе дирижирования. Одновременно последовало приглашение от Э. Грикурова, тогдашнего главного дирижера Малого оперного, который доверил мне постановку «Русалки» и предложил в очередь с ним вести «Иоланту», «Сицилийскую вечерню» и «Молодую гвардию» (оперу Ю. Мейтуса). Я любил дирижировать «Иолантой», так как она обычно шла в один вечер с балетом «Шехерезада», — им, наряду с Грикуровым, дирижировала Берг, ставшая к тому времени моей женой. Получался «семейный» спектакль. (<...>)

Запомнился мне и один совершенно экстраординарный юбилей. 22 мая 1947 года состоялся спектакль «Спящая красавица», посвященный 125-летию со дня рождения Мариуса Петипа. В числе исполнителей, почтивших гения Мариинской сцены, были и маститый Ю. Юрьев, и уже знаменитый Н. Черкасов — от «родственной» Александринки, — и знаменитая солистка оперы С. Преображенская. Короля на троне сменяли Н. Соляников (пролог), Н. Черкасов (1-й акт) и Ю. Юрьев (3-й акт). Соляников, единственный из них, не выглядел «самозванцем». Черкасов, как он потом рассказывал нам с женой, очень волновался: сцена с Каталябютом и вязальщицами требовала активного сценического поведения. Черкасов, в юности служивший в мимансе театра и наблюдавший на хороших артистов балетной пантомимы, старался не ударить лицом в грязь, но — при всей эмоциональной наполненности и выразительности его игры — и в манере жестикуляции, и в походке давало о себе знать отсутствие подлинной балет-

ной пластики. Легче задача была у Юрьева — ему надо было только пройти с Королевой—Преображенской и сестр на трон до конца акта. Однако даже простой проход по сцене сразу выявил «небалетность» царственной четы. Их появление невольно вызвало улыбку: походка гучной пары казалась попросту «бытовой», и если Юрьев пытался придать своему облику царскую величавость, то Преображенская откровенно забавлялась, сознавая комичность маскарада. В прологе Королеву играла В. Иванова, а в 1-м акте — Е. Бибер.

Аврору танцевала в 1-м акте М. Семенова. Я видел ее впервые на сцене и был, признаться, огорчен: Семенова совершенно не походила на юную принцессу. Ни улыбки, ни кокетства, ни шаловливости и легкости в танце с веретеном — гордостью и самодовольством веяло от балерины. Публика принимала Семенову весьма холодно, сдержанно. (...) В четверке женихов Авроры соперничали С. Каплан, С. Корень, Ю. Гофман и Б. Шавров.

Во втором акте Аврору танцевала Г. Уланова. Я никогда не видел ни у Улановой, ни у других балерин такой красоты движений... Казалось, у нее «пели» и ноги, и корпус, а публика взрывалась аплодисментами... Первый «взрыв» произошел в адажио, когда, пройдя сквозь круг nereid, Уланова в руках у М. Габовича—Принца стала «вынимать» ногу вперед, а затем отводить ее назад в арабеск, наклоняя при этом корпус, — и так несколько раз подряд, как и поставлено Петипа. Второй «взрыв» последовал в начале вариации (трехчетвертной, написанной Чайковским для Феи Золота). Вариация начинается с попеременного «вынимания» ног выше вбок, а затем нога сгибается в колене и опускается вниз... Уланова не очень высоко «вынимала» ногу, но зато поднятие ее и опускание сливались в единое красивое певучее движение. А вслед за этим Уланова на аплодисментах сделала «косую» с кабриолями, удивительно пластично вставая после кабриоля в аттитюд. Зал «стонал». (...) Уланова не торопилась с выходами на поклоны, явно отдыхая, а потом знаком подала дирижеру просьбу сыграть на bis. Но не повторила уже оттанцованную вариацию, а исполнила двухчетвертную, поставленную Лопуховым (в оригинале именно эта вариация предназначалась Чайковским для Авроры). (...)

В последнем акте Аврору танцевала Н. Дудинская с К. Сергеевым—Принцем — как всегда, с очень большим успехом, отточено, законченно, виртуозно. С Феей Сирени в прологе А. Шелест — лучшей исполнительницей этой роли, умевшей сочетать волшеб-

ную доброту персонажа с сознанием своей силы и артистической власти, — в первом акте чередовалась М. Померанцева, а во втором — И. Израилева-Зубковская, красивая, но эмоционально холодноватая Фея.

В последнем акте Фею Бриллиантов танцевала Н. Ястребова, в дуэтах сказок выступили Ф. Балабина — В. Фидлер, Г. Кириллова — Н. Зубковский, О. Берг — Б. Шавров. Федор Лопухов изображал Синюю Бороду. Целый ряд известных солистов, таких, как Н. Анисимова, Н. Стуколкина, Н. Камкова, Р. Гербек, А. Пушкин, А. Орлов, балетмейстер В. Бурмейстер и другие, выходили в последнем акте в процессии сказок и в шестви гостей праздника. (...)

Весной 1953 года я прошел по конкурсу в Кировский театр. В это время я готовил в Малом оперном премьеру оперы Монюшко «Страшный двор». Оставаясь в Малеготе на договоре еще полтора сезона, я приступил к работе в Кировском, решив по договоренности с Б. Хайкиным начать с «Фауста», который дирижировал в Оперной студии Консерватории более двадцати раз. (...)

Осенью 1953 года я впервые встал за пульт Кировского театра. После «Фауста» я вскоре получал «Декабристов» Ю. Шапорина, а затем еще два лестных для меня «ввода», о которых я давно мечтал, — в «Спящую красавицу» и в «Евгения Онегина». Сбывалось заветное желание — связать свою судьбу с любимым театром. Впереди были десятки новых постановок и капитальных возобновлений и среди них одна, ближайшая по времени премьеры, — «Каменный цветок» С. Прокофьева (1957). Мне посчастливилось сотрудничать в постановке этого балета с балетмейстером Ю. Григоровичем, художником С. Вирсаладзе, замечательными танцовщиками — А. Осипенко, И. Колпаковой, А. Шелест, И. Зубковской, А. Грибовым, А. Гридиным, А. Макаровым, И. Бельским.

Так как мы с самого начала отказались от версии партитуры Большого театра, где оркестровка Прокофьева подверглась значительным искажениям, мне пришлось выступить и в качестве текстолога, тщательно сверявшего авторскую партитуру и рукописные клавиры. Помимо этого, много времени и сил отняло у меня создание новой трехактной редакции четырехактного балета с целью сделать его более компактным и действенным. Думается, все участники этой работы могли быть удовлетворены — спектакль получил высочайшую оценку балетной и музыкальной общественности и свыше четверти века активно жил на сцене театра, путешествовал по миру. (...)

MARIINSKY — YESTERDAY, TODAY, ALWAYS...

The subject publication of the Russian art magazine «Ars», N 1, 1993

SUMMARY

The subject publication of the magazine is devoted to the theatre which during several decades was world-wide known as the theatre named after S. M. Kirov (the Kirov Theatre). Today the Mariinsky theatre, as well as St. Petersburg, having recovered their original patrimonial name goes through its second life.

The opening introductory article by **Leonid Gakkel** «Mariinsky — in Petersburg, now in Petersburg» treats the phenomenon of the theatre in a close relationship with the history and traditions of Petersburg — the most European city of Russia, the city called into being by the great reformer, the first «Russian European».

An interview with the artistic director and chief conductor **Valery Gergiev** reveals the main components of the unprecedented success of the theatre during the recent five years; the success which has put the Mariinsky in the forefront of the home musical theatres and ranked with such renowned theatres as La Scala, Metropolitan Opera, Wiener Staatsoper, Covent Garden; the success which won general audience recognition of Valery Gergiev as the Musician of the year.

Elena Tretyakova analyzes the fruitful experience in dramatic productions at the Mariinsky stage. One can trace the recent stage versions by B. Pokrovsky, A. Tarkovsky, T. Chkhaidze back to the productions by V. Meyerhold at the beginning of the century and to the performances of his disciples S. Radlov, I. Shlepyanov during the 20—50ies.

Alexander Chepurov treating the artistic activity of Yuri Temirkanov in the 70—80ies considers a completely different «conductor-oriented» conception of a modern musical theatre.

Mikhail Byalik appraises the festival of the music by Sergei Prokofjev at the stage of the theatre as one of the brightest and most significant creative initiatives of the theatre and its present artistic director.

An interview with **Oleg Vinogradov**, who was awarded several honorable prizes for a number of productions of the recent years and for his activity as the chief choreographer of the theatre, opens the ballet section of the magazine.

Arsen Degen and **Marina Ilyicheva** investigate the phenomenon of the Petersburg-Leningrad ballet and emphasize the decisive part of the ballet classics in forming the aesthetically stable tradition

which has been a life-giving force of the ballet for two centuries. An emphasis is laid on the artistic principles and the repertoire politics of the leaders of the ballet company, which made it possible to save and preserve the invaluable choreographic heritage of the past (including the best productions of the Soviet period and the masterpieces of the outstanding choreographers of the XX century).

Using the materials of European and American press **Igor Stupnikov** gives an overview of the tours which became an integral part of the artistic life of the Mariinsky ballet.

An essay by **Olga Rozanova** «A Spanish romance of Russian Terpsichore» casted over by the festival «Dance, Spain» held in Petersburg is devoted to one of the most remarkable chapters in the history of Russian ballet — «the theatre of Russian Spain» (a figure of speech by B. Asafjev) from Didelot and Taglioni to Chabukiani and Yacobson.

The culture of scenography in the Mariinsky theatre is the subject of the article «A specialist or a creator?» by **Regina Khidekel**. The author ponders over a part of an artist — a particular corporation specialist or a creator, co-author — in producing an integral artistic world of a performance.

In the section «Pages of history» **Inna Sklyarevskaya** publishes the archive materials related to the exodus from Russia in 1924 of the young dancers A. Danilova and N. Efimov and the choreographer G. Balanchivadze (George Balanchine).

The essay by **Natalya Zozulina** «Master, form your disciple» based on some chapters of her unpublished book tells about the unfounded persecutions of A. Vaganova in 1937 and about the first steps of her talented pupil A. Shelest on the stage of the theatre.

Josef Raikin presents a documentary story «How the Kirov theatre has not become the Shostakovich theatre», the story about the libretto of the opera «Katyusha Maslova» suppressed by the Chief censorship committee and the unsuccessful attempts to stage the opera «Lady Macbeth of Mtzensk» («Katerina Izmailova») by Shostakovich at the Kirov theatre.

The publication is completed by the fragments of «The story of the theatre years» — a book of memoirs by the conductor **Yuri Gamaley** whose life, both human and professional, was connected with the Mariinsky theatre for more than sixty years.

МАРИИНСКИЙ
ТЕАТР
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

РЕПЕРТУАР

ИЮНЬ 1993 года

1 АННА НАРЕНИНА

ВТОРНИК

Балет в 2-х актах
по журналу из произведения П. И. Чайковского

СПЕКТАКЛЬ МУНИЦИПАЛЬНОГО ДЕТСКОГО БАЛЕТА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

2

СРЕДА

ПИТЕР ПЭН — ВОЛШЕБНЫЙ МАЛЬЧИК

Балет в 2-х частях

3

ЧЕТВЕРГ

АННА НАРЕНИНА

Балет в 2-х актах
по журналу из произведения П. И. Чайковского

СПЕКТАКЛЬ МУНИЦИПАЛЬНОГО ДЕТСКОГО ТЕАТРА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

4

ПЯТНИЦА

ПИТЕР ПЭН — ВОЛШЕБНЫЙ МАЛЬЧИК

Балет в 2-х частях

5

СУББОТА

ДОН КИХОТ

Балет в 4-х актах

ВТРО

ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ

Опера, представленная в 2-х отделениях
и 18 отделениях с прологом.

ВОСКРЕСЕНЬЕ

ВЕЧЕР

ДОН КИХОТ

Балет в 4-х актах

8

ВТОРНИК

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

П. И. Чайковский
Легендарные сцены в 3-х действиях

9

СРЕДА

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО

П. И. Чайковский
Балет в 2-х актах

10

ЧЕТВЕРГ

ЛЮЧИМАРИЯ ЛАММЕРМУР

С. Доницетти
Опера в 3-х действиях

11

ПЯТНИЦА

ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ

А. Меликян
Балет в 2-х актах

13

ВОСКРЕСЕНЬЕ

ПРОМЕНАД-КОНЦЕРТ

В МАРИИНСКОМ

15

ВТОРНИК

17

ЧЕТВЕРГ

18

ПЯТНИЦА

19

СУББОТА

ВЫПУСКНЫЕ СПЕКТАКЛИ
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

16

СРЕДА

ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ

Балет в 2х актах

20

ВОСКРЕСЕНЬЕ

КОНЦЕРТ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Дирижер **Валерий ГЕРГИЕВ**

К 100-летию со дня рождения
Владимира Александровича **ДРАНИШНИКОВА**

21

В СЕДЬМАК

ПИКОВАЯ ДАМА

Опера в 3-х действиях

22

ВТОРНИК

СПЕКТАКЛЬ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

23

СРЕДА

САДКО

И. А. Римский-Корсаков
Опера-балет в 7 картинах

24

ЧЕТВЕРГ

СИЛЬФИДА

К. Левантовский
Романтический балет в 2-х актах

25

ПЯТНИЦА

КОНЦЕРТ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Дирижер **Валерий ГЕРГИЕВ**

26

СУББОТА

КОНЦЕРТ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Дирижер **Валерий ГЕРГИЕВ**

27

ВОСКРЕСЕНЬЕ

ЖИЗЕЛЬ

А. Адын
Фантастический балет в 2-х актах

28

ВТОРНИК

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

П. И. Чайковский
Легендарные сцены в 3-х действиях

30

СРЕДА

КОНЦЕРТ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Дирижер **Карлос ПАИТА** (Испания)

Начало спектаклей: утренних — в 11 часов 30 минут;
вечерних — в 19 часов

Билеты продаются в кассах театра (Театральная площадь, 1, телефоны: 114-43-44, 114-52-64);
в Центральной театральной кассе (Невский проспект, 40/42) и в районных театральных кассах

ИМТ СПб, тираж — 5 315 — 200 10 000 экз.



ISSN 0235—6775