

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Гергиева Наталья Валерьевна

**ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ РОДИОНА ЩЕДРИНА НА МАРИИНСКОЙ СЦЕНЕ:
ИСПОЛНЕНИЕ, КРИТИКА, РЕЦЕПЦИЯ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Музыкальная критика»

Научный руководитель:

Огаркова Наталья Алексеевна,
доктор искусствоведения,
профессор СПбГУ

Санкт-Петербург
2017

СОДЕРЖАНИЕ:

Введение.....	3
Глава 1. ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ Р. ЩЕДРИНА: СЦЕНИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ	
1.1. Конёк-Горбунок.....	7
1.2. Анна Каренина.....	13
1.3. Не только любовь.....	20
1.4. Очарованный странник.....	27
1.5. Левша.....	33
1.6. Рождественская сказка.....	36
1.7. Общие выводы о сценической судьбе опусов Р. Щедрина.....	39
Глава 2. ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ Р. ЩЕДРИНА В ОТКЛИКАХ ПРЕССЫ	
2.1. «Оптимистический лиризм» журналистики 1960-70-х: «Не только любовь».....	43
2.2. Современная журналистика о стилистике спектаклей на сцене Мариинского театра.....	56
Заключение.....	75
Список использованной литературы.....	80

ВВЕДЕНИЕ

Родион Константинович Щедрин — один из выдающихся мастеров XX—XXI века, внес значительный вклад в историю отечественной музыкально-театральной сцены. Среди сценических произведений — балеты: «Конёк-Горбунок» (по одноимённой сказке П.П. Ершова, 1960), «Кармен-сюита» (по опере Ж. Бизе «Кармен», 1960), «Анна Каренина» (по роману Л.Н. Толстого, 1972), «Чайка» (по мотивам пьесы А.П. Чехова, 1980), «Дама с собачкой» (по рассказу Чехова, 1985); оперы: «Не только любовь» (1961, по мотивам рассказов С. П. Антонова, либретто В. А. Катаняна), «Лолита» (по роману В. В. Набокова, либретто Р. Щедрина, 1992), «Очарованный странник» (по повести Н. С. Лескова, либретто Р. Щедрина, 2002), «Боярыня Морозова» (либретто Р. Щедрина, 2006), «Левша» (по повести Н. С. Лескова, либретто Р. Щедрина, 2013), «Рождественская сказка» (либретто Р. Щедрина, 2015). В своих сценических произведениях Р. Щедрин, обращаясь к текстам классической литературы, говорит о «вечных» вопросах бытия: о смысле человеческого существования, о жизни, ее ценности, о душе и вере, о России, ее радостях и бедах, народе и власти.

В качестве основного аналитического материала в данной работе представлены балеты «Конек-Горбунок», «Анна Каренина», оперы «Не только любовь», «Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка». Данные произведения избраны не случайно. «Конек-Горбунок», «Анна Каренина», «Не только любовь» созданы Р. Щедриным и поставлены в разных театрах в советское время, но их сценическая жизнь продолжалась также в 1990—2000-е годы. Поэтому проделать сравнительный анализ спектаклей в аспекте режиссерских и хореографических решений советской и постсоветской эпох в рамках данной работы показалось интересным. Также безусловный интерес представляют режиссерские решения опер «Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка», написанных и поставленных на Мариинской сцене уже в XXI веке.

Цель работы — представить интерпретации сценических версий опер и балетов Р. Щедрина на сцене Мариинского театра.

Задачи работы:

1. дать общую краткую характеристику истории создания и сценических версий опер и балетов;
2. представить сравнительный анализ хореографических решений балетов «Конек-Горбунок», «Анна Каренина» и режиссерских — оперы «Не только любовь» как спектаклей советской и постсоветской эпох;
3. дать краткую характеристику жанровых и стилевых особенностей опер «Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка»;
4. обратить внимание на особенности режиссерского и хореографического языков в современных сценических версиях балетов и опер;
5. представить анализ критических статей советской эпохи, посвященных опере «Не только любовь»;
6. рассмотреть избранные спектакли как объекты современной музыкально-критической практики.

В связи с постановками балетов и опер на сценах театров в советскую эпоху («Конек-Горбунок», «Не только любовь», «Анна Каренина») и в постсоветское время («Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка») выявлены и проанализированы многочисленные отклики в сфере музыкальной журналистики, ранее не являвшихся предметом специального критического анализа. Так, в качестве основных источников, кроме исследовательских трудов по проблемам музыкального театра, используется значительный объем статей и рецензий, опубликованных в газетах и журналах советского времени — «Советская культура», «Советская музыка», «Музыкальная жизнь», «Советская Литва», «Правда», «Звезда», «Вечерний Новосибирск», «Театр», «Ленинградская правда», «Вечерний Ленинград», «Московская правда», что дает возможность продемонстрировать в работе специфику музыкальной критики советской эпохи. Также в процесс работы были включены статьи из современных

периодических изданий — «Коммерсантъ», «Культура», «Афиша», «Музыкальная академия», «Время новостей», «Деловой Петербург», «Санкт-Петербургские ведомости», «Ведомости», «Российская газета», «Известия», «Фонтанка.ру», «Газета», «Комсомольская правда», газета Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; электронные ресурсы.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, снабжена списком литературы.

Первая глава *«Оперы и балеты Р. Щедрина: сценические версии»* состоит из шести параграфов, в каждом из которых рассматриваются сюжеты, посвященные операм и балетам «Конек-Горбунок», «Анна Каренина», «Не только любовь», «Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка» в порядке хронологии их создания. В связи с балетами «Конек-Горбунок», «Анна Каренина» анализируются все сценические версии, начиная с постановок 1960-1970-х годов в Большом театре и заканчивая версиями А. Ратманского в Мариинском театре 2000-х годов. Рассматриваются особенности интерпретаций балетов в разное время. Также прослеживается поиск режиссерских решений оперы «Не только любовь» с момента ее создания и до постановки 2017 года в Мариинке. В операх «Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка» кратко рассматриваются жанрово-стилевые особенности произведений, но в центре внимания — режиссура, сценография, исполнение. В главе дается оценка спектаклей с точки зрения успешности—неуспешности постановок, диалог создателей спектаклей с основным замыслом композитора.

Во второй главе *«Оперы и балеты Р. Щедрина в откликах прессы»* представлены результаты анализа статей критиков и журналистов, начиная с 1960-х годов. Особенности советской критики выявляются на примере рецензий, сопровождавших историю постановок оперы «Не только любовь» (1.1. *«Оптимистический лиризм» журналистики 1960—70-х: Не только любовь»*).

Во второй части главы (1.2. «Современная журналистика о стилистике спектаклей на Мариинской сцене») объектом анализа являются многочисленные статьи журналистов в связи с постановками на Мариинской сцене балетов «Конек-Горбунок», «Анна Каренина», опер «Очарованный странник», «Рождественская сказка», «Левша». Материал главы выстроен в форме небольших этюдов («критика критики»), посвященных спектаклям в порядке хронологии их постановок на сцене Мариинки. В целом на материале главы рассматриваются следующие параметры стилистики спектаклей, отраженных в критических текстах: аналитика жанрово-стилевых особенностей произведений, либретто, драматургия, характеристика персонажей, режиссура, сценография, хореография, мастерство исполнителей, а также литературный стиль и отчасти лексика. В заключении представлены основные выводы.

ГЛАВА 1. ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ Р. ЩЕДРИНА: СЦЕНИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ

1.1. Конёк-Горбунок

История существования сказки Петра Ершова на сцене музыкальных театров началась ещё в 1864 году, когда на сцене Мариинского театра впервые был представлен балет «Конёк-Горбунок», написанный капельмейстером театра Цезарем Пуни¹. Впоследствии, почти за столетие своего существования на сцене, балет изменился до неузнаваемости. Причиной тому были поправки и дополнения, которые вносил каждый новый постановщик в партитуру. К середине XX столетия «Конёк-Горбунок» представлял собой эклектическое музыкальное полотно, сотканное из музыки, помимо Ц. Пуни, — Ф. Листа, А. К. Глазунова, И. Брамса, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, что в свою очередь стало одной из причин потребности в новой музыке.

В конечном итоге, по рекомендации Дмитрия Кабалевского, Родион Щедрин, в те годы – студент московской консерватории, под руководством балетмейстера Василия Вайнонена создаёт партитуру 4-актного балета «Конёк-Горбунок» для Большого театра (закончена в 1955 году). Музыка спектакля также стала основой дипломной работы композитора на композиторском факультете².

На первых порах, сценическая судьба сочинения складывалась непросто. «Как бывает в театре, да еще советском, — вспоминает композитор, — директоров снимали, назначали новых, меняли худруков балета. Замысел завис в воздухе. Лишь через несколько лет театр вернулся к своей идее. Балетмейстером был определен Радунский»³. Однако после премьеры 4 марта 1960 года, прошедшей под управлением Геннадия

¹ Пуни Цезарь (1802—1870), итальянский композитор, создавший более трехсот балетов для театров Европы, включая сцены Милана, Парижа, Лондона и Санкт-Петербурга.

² Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ МОСКВА: НОВОСТИ, 2008. С. 81.

³ Радунский А.И.(1912—1982), выпускник МГАХ, с 1930 г. солист, а впоследствии балетмейстер и репетитор труппы Большого театра.

Рождественского⁴ и последовавшей в 1962 году экранизации⁵, сценическая судьба первого балета Щедрина сложилась вполне счастливо. Увлекательная и жизнерадостная музыка «Конька» вызвала к жизни множество самых разнообразных режиссёрских решений у нескольких поколений балетмейстеров, художников и сценографов. Вот что пишет об этом многообразии Ольга Макарова: «Автор первого хореографического воплощения щедринского «Конька» в Большом театре (1960), Александр Радунский, услышал в ней традиционную балетную сказку с царевнами-балеринами, мало танцующими царями и привычными дивертисментами, наполнявшими балет танцем. Игорь Бельский, поставивший своего «Конька» в Малом оперном театре в 1963 году, услышал в ней острую сатиру. Касалась она, прежде всего, образа Царя: это соответствовало и литературной основе, сказке Ершова, и идеологическому настрою времени написания партитуры. Царь в балете Бельского своими жестами недвусмысленно напоминал Хрущева. Дмитрий Брянцев в 1981 году на сцене Кировского театра поставил свою версию, сочетавшую ярмарочную декоративность со вполне человеческими портретами главных персонажей»⁶.

С самого начала критики отмечали искрометный юмор и выразительную «русскость» музыкального языка Щедрина. Наконец вместо условного Востока Ц. Пуни в музыке звучал П. Ершов и русская сказка, ярко национальная, задорная. Правда, отмечали некоторую слабость автора в лирическом контексте, которая, к сожалению, неизбежно приводила к соответствующим хореографическим фиаско – «острый жанризм заслоняет поэтичность сказки», «трезвый юмор, лукавая издевка как бы подрезали крылья поэтической фантазии»⁷. Как выразился А. В. Медведев в своей

⁴ Первые исполнители: Царь-девица – Римма Карельская, Иванушка – Владимир Васильев, Конек-горбунок – Алла Щербинина, Царь – Александр Радунский.

⁵ Фильм-балет «Сказка о Коньке-горбунке» 1962 г. Спектакль Большого театра, режиссер А. Радунский. Исполнители: Майя Плисецкая, Владимир Васильев, Алла Щербинина, Александр Радунский, Александр Павлинов, Игорь Перегудов, Анатолий Симачев и др.

⁶ Макарова О.Н. О спектакле «Конёк-Горбунок» [электронный ресурс]

URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/horse/> дата обращения: 30.09.2016

⁷ Эльяш Н. И. Новый «Конек-горбунок». Балет Р. Щедрина на сцене ГАБТа // Советская культура. 1960. 26 мая.

статье о музыке готовящегося балета, «можно сказать, что композитор познал секреты русского Allegro, но вот русское Andante для него – тайна о семи печатях»⁸.

В первой постановке «Конек-Горбунок» представлял собой традиционный сказочный спектакль с обилием вариаций, адажио, па д'асксьон, разнообразных сольных и ансамблевых номеров в фантастических эпизодах, то есть были использованы структурные формы большого феерического спектакля⁹. Балет по сути стал переложенной на «русский мотив» версией условно «восточных» спектаклей на музыку Пуни. Только в редакциях И. Д. Бельского и Д. А. Брянцева в Ленинграде «Конек-Горбунок», претерпев значительные сокращения и урезанный до двух актов и практически с полным отсутствием фантастики, получил акцент на традиционной фольклорной сатире, присутствовавшей и в партитуре Щедрина, но ранее проигнорированной. У Бельского пафлетность и противопоставление доброго молодца глупому правителю вышли на первое место, а сам спектакль стал компактным, с динамичным «частушечным» ритмом¹⁰, а царь и его свита по-хулигански изображали тогдашнего «царя» Н. С. Хрущева и членов политбюро. У Брянцева же вышел не столько фольклор и волшебная сказка, сколько взрослая история, с либретто переработанным так, чтобы проиллюстрировать личностный рост Ивана, независимый от его фантастического опыта. Обогадив характеры персонажей и добавив к истории динамики за счет сокращения «волшебства», в Кировском театре получилось рассказать сказку о победе добра над злом и сделать акцент на лиризме музыки (дирижер В. А. Гергиев). Впервые Конька танцевала не балерина-травести, а танцовщик (А. Сапогов), что повлекло за собой значительное усложнение хореографической лексики. Образ Ивана (Н. Ковмир) раскрыт полнее – он все еще простак, но и немного блаженный.

⁸ Медведев А.В. Русская сказка в балете// Советская музыка. 1956. № 4. С. 19-24.

⁹ Куриленко Е. Н. И юмор, и ирония, и сатира// Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М., 2003. С. 286-288.

¹⁰ Чистякова В. В. «Конек-горбунок» // Музыкальная жизнь. 1964. №10.

Царь-девица – заколдованная в жар-птицу Девица-краса (Н. Павлова), отпуская которую на волю, Иван обрекает себя на гнев царя – зато обретает любовь. Цельный светлый спектакль Д. Брянцева про насилие над красотой и победу настоящей любви над низменным и корыстным предложил драматизм и лирику вместо привычных для сюжета трюкачества и зрелищности и вывел историю на новый уровень восприятия¹¹.

Кроме перечисленных выше постановок, следует отметить также премьеру новой версии партитуры в 1999 году на сцене Большого театра в постановке Николая Андросова, сценические воплощения балета в Свердловске (1964, балетмейстер Нина Анисимова), Горьком (1965, балетмейстер Любовь Серебровская), Саратове (1966, балетмейстер Нина Анисимова), Воронеже (1980, балетмейстер Яков Лифшиц и Набиля Валитова), Новосибирске (1983, балетмейстер Наталья Совикова) и Красноярске (1986, балетмейстер Владимир Федянин).

В «новое» время состоялась премьера новой версии партитуры в 1999 году на сцене Большого театра в постановке Николая Андросова¹². Утвержденный по просьбе самой Майи Плисецкой, хореограф никогда прежде не работал с балетной труппой и крупной формой, известен был, по сути, эстрадными номерами с этническим флером. Несмотря на значительные ресурсы, выделенные на постановку, осуществлялась она в атмосфере скепсиса и в ожидании скандала. В итоге, новый «Конек-Горбунок» получился роскошным по оформлению – богатый и изобретательный «народный балаган при царском дворце»¹³, но оказался «спектаклем, которому помешала хореография. Музыка и живопись в нем настолько самодостаточны, что могут вполне обходиться без танца¹⁴». Балет смотрелся случайным набором номеров, эклектичной компиляцией

¹¹ Белова Е. П. Три версии одного балета // Советская музыка. 1984. № 7. С. 68-71.

¹² Дирижер Чистяков А. Н., художник-постановщик Мессерер Б. А., в главных партиях: Царь-девица – Анастасия Волочкова/Элина Пальшина, Иван — Владимир Непорожний/Юрий Клевцов, Конек-Горбунок – Денис Медведев/Морихиро Ивата, Царь – Владимир Моисеев/Александр Петухов

¹³ Кузнецова Т. А. Поставили не на ту лошадку // Коммерсант. 1999. 27 марта. С.11.

¹⁴ Губайдуллина Е. Р. Балет-викторина. Новый «Конек-Горбунок» в Большом театре // Известия. 1999. 30 марта.

мизансцен и па во впечатляющих декорациях. Изначальный скепсис вылился в «невсамделишность» результата. Спектакль критики восприняли исключительно как поделку, яркую, блестящую игрушку для детей и насмешку над «русским стилем». «Лубочность сгущена настолько, что в ней уже невозможно не углядеть пародию на самое себя»¹⁵.

Премьера текущей версии на сцене Мариинского театра состоялась 14 марта 2009 года под руководством Валерия Гергиева в постановке Алексея Ратманского. В содружестве с Максимом Исаевым (художник-постановщик и художник по костюмам) и Дамиром Исмагиловым (художник по свету), хореограф создал спектакль, который, по мнению критиков, отличается большим юмором, изобретательностью и лёгкими оттенками постмодернистской иронии. В главных партиях блистали Виктория Терешкина и Алина Сомова (Царь-девица), Михаил Лобухин и Леонид Сарафанов (Иван-дурак), Григорий Попов и Илья Петров (Конек-Горбунок), Екатерина Кондаурова (Кобылица), Юрий Смекалов и Ислон Баймурадов (Спальник) и др.

Ратманский — признанный неоклассик — решил использовать ершовский сюжет как возможность поразмышлять о времени, когда лубок в балете был просто нарасхват – о дягилевских «русских сезонах».

Следуя традиции начала прошлого века, хореограф захотел опереться в своей постановке на помощь художников. Решение обратиться к Максиму Исаеву, одному из организаторов Инженерного театра АХЕ на закате нулевых XXI века стало оригинальным парафразом сотрудничества легендарного Михаила Фокина с деятелями искусств его эпохи: Александром Головиным, Леоном Бакстом, Александром Бенуа.

Исаев переработал либретто, подчеркнув изначально присутствовавшие там иронию и сатиру. А также «задвоил» некоторых персонажей, придумав повторяющийся мотив отражений. Так, топчущая

¹⁵ Шадрин Н. И. В погоне за Жар-птицей. «Конек-Горбунок» в Большом театре// Культура. 1999. № 12. С. 10.

посевы Кобылица в подводном царстве превращается в сопровождаемую морскими коньками Морскую царевну, жар-птицы дублируются морскими гадами, а на рубахах загадочных цыган, как в зеркале, отражаются их собственные лица.

Исаев уходит от цитирования своих предшественников в жанре «русской сказки» — его выбор падает совсем на другую школу: супрематизм. Цветовая гамма, атмосфера и контрастные геометрические мотивы работ Казимира Малевича – вот какой «русский стиль» избирает Исаев. И такой выбор оправдан и понятен — Малевич был активным участником объединения «Сегодняшний лубок», оперативно реагировавшего на происходящее в мире в соответствующей карикатурной манере: для сегодняшней волшебной, но такой насмешливой сказки ернический градус подходит более всего. «Клюква» из глубины веков тут изображается весьма актуально – в инфантильном Царе легко угадывается В. И. Ленин и, наоборот, в его «сером кардинале», коварном силовике-Спальнике – Кощей Бессмертный. Исаев жонглирует символами ушедших эпох, смешивая историческое и сказовое, оживляя миф и превращая историю в сказку. В итоге, «под соусом «Малевич» смешались декорации и все балетные герои»¹⁶.

Неоклассик Ратманский, в свою очередь, играет с хореографическими текстами Фокина, особенно много внимания уделяя «Жар-птице», цитаты из которой видны и в кордебалете огненных птиц, и в соло Царь-девицы. Хореограф щедро использует остроумную пантомиму, чтобы поддерживать повествование на динамичной ноте. Активно эксплуатируя «животные» мотивы, Ратманский украшает соло главных и второстепенных героев узнаваемыми и яркими жестами. Стараясь нащупать современный и живой язык, он переосмысливает само понятие «вариации»-презентации персонажа: его Царь-девица танцует, потому что скучает, а танцы помогают

¹⁶ Бритвина Ю. В. «Конек-Горбунок»: от Бельского до Ратманского // Балет Ad Libitum. 2009. № 2. С.7—12.

ей развеяться! Танец у Ратманского всегда служит целям рассказчика, а не только описывает танцующего – и как персонаж, и как танцовщика. Вот почему финальный танец жениха и невесты, Ивана-дурака и Царь-девицы, проходит в виде актуальной нынче танцевальной битвы – каждый участник пытается выступить изобретательнее и эффектнее другого. Ратманский обыгрывает традиционную балетную форму – финальное па де де героев, в котором дуэтное адажио сменяется сольными вариациями, где танцовщики имеют возможность блеснуть мастерством, а затем и кодой – апофеозом виртуозности, под завязку набитым трюками. Так, в «Коньке» Иван раз за разом смущенно пробует выполнить знакомые традиционные па – и, наконец, под аплодисменты публики входит в раж. В этом балете Ратманского кода наступает именно тогда, когда публика уже просит «на бис», а персонажи — в тот момент тоже артисты, ибо выступают перед всем честным народом на собственном торжестве, — до изнеможения повторяют и повторяют трюки и па, потому что так велит им не хореограф, а, кажется, сердце.

1.2. Анна Каренина

По словам супруги Родиона Щедрина Майи Плисецкой, в 1967 году на съемках драматического фильма «Анна Каренина»¹⁷ ей пришла идея создания балета на этот сюжет Льва Толстого. Идея эта была вскоре воплощена Щедриным. Вот что пишет композитор о процессе создания партитуры балета: «Выбирая путь для музыкального решения, я склонился к мысли обратиться к партитурам композитора, чье творчество было ближе всего Толстому, который был вровень с ним по таланту и значению для истории нашей отечественной культуры. Я имею в виду П. И. Чайковского... Я пришел к решению использовать в музыке некоторые тематические и формообразующие элементы инструментальных сочинений Чайковского,

¹⁷ Фильм режиссера Зархи А. Г. В главных ролях: Татьяна Самойлова, Николай Гриценко, Василий Лановой, Юрий Яковлев, Ия Саввина, Борис Голдаев, Анастасия Вертинская, Майя Плисецкая и др.

совпадающие по времени написания с годами замысла и работы Толстого над романом “Анна Каренина”. Не могло не быть общности восприятия, оценки, сочувливого отношения к жизни, общности «сочувствия» у двух великих русских художников — при всем различии их темпераментов и вкусов!»¹⁸.

При подготовке к премьере кандидатами на должность режиссёра-постановщика были Игорь Бельский, Наталья Касаткина и Владимир Васильев. Их идея вдохновила, однако предложенные интерпретации сюжета показались Майе Плисецкой чересчур радикальными¹⁹: балет был задуман коротким, минут на сорок, Анна все действие не могла выбраться из символической декорации-стакана, трио детей повторяло «взрослый» любовный треугольник. В конечном итоге, по совету драматического режиссера Валентина Плучека, Плисецкая привлекает к постановке опытного художника Валерия Левенталья, а либреттистом приглашает драматического режиссера и известного балетного критика Бориса Львова-Анохина. Решившись взять на себя хореографию, балерина в качестве постановщиков массовых сцен приглашает в помощь танцовщиков Большого театра Наталью Рыженко и Виктора Смирнова-Голованова, прежде ставивших на телевидении и работавших над «Озорными частушками» Щедрина.

Премьера готовилась сложно – возможность воплощения толстовского многофигурного романа в рамках балета ставилась под вопрос. «Атмосфера сомнения вокруг нового спектакля была настолько сгущенной, что фактически стала атмосферой предубеждения. <> Что же осталось в балете от «Анны Карениной»? Ответ на этот вопрос зависит от того, какой масштаб измерения выбрать. Можно сказать: почти ничего, кроме самого «скелета» центральной линии... И можно сказать: почти все, что связано с самой Анной; а кое-что не только осталось, но укрупнилось»²⁰.

¹⁸ Деген А.Б., Ступников И.В. Щедрин. Балет «Анна Каренина» [электронный ресурс]
URL: http://www.belcanto.ru/ballet_karenina.html дата обращения: 30.09.2016

¹⁹ Плисецкая М.М. Я, Майя! [электронный ресурс] <https://biography.wikireading.ru/2133> дата обращения: 02.12.2016

²⁰ Генина Л. С. «Анна Каренина»: театр чувств // Советская музыка. 1972. № 10.С. 18-32.

Премьера балета в трех актах состоялась 10 июня 1972 года под музыкальным руководством Юрия Симонова, главные партии исполняли Майя Плисецкая (Анна), Марис Лиела (Вронский), Николай Фадеечев (Каренин), Юрий Владимиров (Станционный мужик). Впоследствии, в 1974 году, спектакль был экранизирован²¹. Оригинальную постановку 1972 года Наталья Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов неоднократно переносили в различные театры: Новосибирский театр оперы и балета (1973), Ташкентский театр оперы и балета (1974), Вильнюсский театр оперы и балета (1975), Одесский театр оперы и балета (1976) и Свердловский театр оперы и балета (1978).

Как писал о премьерке критик Ю. П. Тюрин, «создатели спектакля не пошли по пути прямой иллюстрации сцен из романа, тяготея к образным, обобщенным решениям». Художник В. Левенталь со вкусом и знанием эпохи подобрал реалистические детали, обозначающие «место действия», но с символическим лаконизмом. Минимализм, сдержанность хореографической лексики нового балета были продиктованы смыслом, содержанием той или иной сцены. Пожалуй, труднее всего постановщикам было с партией Каренина, ибо в самом этом образе есть некая статичность, «застылость». Но отмечалось, что ансамбли и массовые сцены удались хореографам меньше соло – здесь скромность выразительных средств граничила с лексической бедностью, хореографической анемичностью. Но в целом хореография спектакля признавалась психологически емкой и содержательной, а сам спектакль был назван Тюриным «торжеством психологической и пластической светотени»²².

Внешне (события-обстоятельства) обозначались в новом балете пунктиром, фоновых номеров практически нет. На поверхность, «под лупу» зрительского внимания выносилась жизнь человеческого духа, которая и есть содержание лирических сцен, (а именно такой подзаголовок получили

²¹ Фильм Пилихиной М. М. на основе спектакля Большого театра. В главных ролях: Майя Плисецкая, Александр Годунов, Владимир Тихонов, Юрий Владимиров и др.

²² Генина Л. С. «Анна Каренина»: театр чувств // Советская музыка. 1972. №10. С. 18-32.

партитура и спектакль). Вот почему даже подсознательные движения души (сны Анны и Вронского) облечены в музыкальную и сценическую плоть²³.

Как говорит Майя Плисецкая в буклете к спектаклю, «в работе над «Анной Карениной» мы пытались найти особую сдержанность танцевального рисунка – к этому обязывает эпоха, среда, изображенная в романе, правила внешнего поведения, обязательные для общества, которое рисует Толстой, и глубина внутренних состояний всех героев романа, сложность «подтекстов», пластических «раздумий». Последнее особенно важно, ибо герои Толстого не только совершают поступки, но и много думают, сомневаются, размышляют». Плисецкая-хореограф построила партию Анны на тончайших пластических нюансах, впечатляющей выразительности каждого движения, наполненного правдой и глубиной чувства, найдя точную форму для выражения сложных психологических состояний Анны. Зерном образа, сыгранного балериной, стал бунт прекрасного, правдивого, цельного человека (порой неизбежно «озаряемого» вспышками гневного, страстного протеста) против лживой лицемерной морали петербургского света.

Каренин Н. Фадеечева был двоякой фигурой, одновременно монументален и жалок, непоколебимо импозантен и внутренне растерян. Это живой, по-своему страдающий человек, но приученный подавлять свои чувства, носить холодную маску величавой и даже чуть иронической непроницаемости. В самой опустошенности, бездушности Каренина, в этой «злой машине» актер сумел найти множество подробностей и красок.

Эволюцию образа Вронского гибко раскрыл М. Лиепа. В начале спектакля, в танцах с Кити он – блестящий и элегантный офицер, безукоризненно светский молодой человек высшего петербургского круга. Постепенно мы начинаем видеть в нем человека зрелого, познавшего глубину трагической страсти. Но Вронский-Лиепа – плоть от плоти своего

²³ Там же.

общества... В финале спектакля он повторяет некоторые движения из пластической характеристики Каренина.

Интересна партия Кити в исполнении Н. Сорокиной. По форме она подчеркнута классична, и это становится характеристикой образа, как бы подчеркивая светскую вышколенность Кити, умеющей сохранять достоинство в тоске и горе, от которых сжимается ее сердце.

И, наконец, поистине грандиозный по смыслу и масштабу получился образ Станционного мужика из снов Анны и Вронского у Ю. Владимирова. В его новой работе появилась особая грозная, мрачная одухотворенность, выражена тема неотвратимой судьбы, мятущейся совести, возмездия.

История других постановок балета весьма насыщена. Так, в 1972 году состоялась премьера «Анны Карениной» в Национальном театре в Белграде (балетмейстер Д. Парлич), в 1973 — в театре оперы и балета «Эстония» (Балетмейстер — Энн Суве, художник-постановщик — Э. Рентер, дирижёр — В. Ярви) и в 2000 — там же, в «Эстонии» (автор нового либретто и балетмейстер — Юриус Сморигинас, художник-постановщик — И. Новикс, художник по костюмам — Ю. Статкевичиус, музыкальный руководитель и дирижёр — Ю. Алпертен).

Наиболее распространённая на сегодняшний день постановка осуществлена Алексеем Ратманским и представлена публике 4 апреля 2004 года на сцене Датского королевского балета (художник-постановщик — Микаэль Мельбю, художник-видеографик — Уэндэл Харрингтон, художник по свету — Йорн Мелин, драматургическая концепция — Мартин Тюлиниус, Анна – Мари-Пьер Грев, Каренин – Питер Бо Бендиксен, Вронский – Мадс Блангstrup) и впоследствии перенесена в несколько театров мира: Литовский национальный театр оперы и балета (премьера 4 ноября 2005), Финская национальная опера (премьера 16 февраля 2007), Польская национальная опера (премьера 19 ноября 2008 под управлением Евгения Вольнского), Мариинский театр (премьера 15 апреля 2010 под управлением

Валерия Гергиева, в премьерном составе выступили Анна – Диана Вишнева, Вронский – Константин Зверев и Каренин – Ислом Баймурадов).

Балет «Анна Каренина», поставленный А. Ратманским на Мариинской сцене в 2010 году, был логическим развитием творческого сотрудничества хореографа с Родионом Щедриным, чьи работы стали ежегодно добавляться в афишу театра: сначала новая опера композитора «Очарованный странник» получила свое первое воплощение на сцене Концертного зала, потом ранний балет «Конек-Горбунок» привнес нотку супрематизма в академическую атмосферу старой сцены. Драмбалет же на известный сюжет классика хулиганства и иронии в постановке не допускал – и Мариинский театр выбрал уже проверенную временем и европейским зрителем, костюмную и визуально приближенную к эпохе, но все еще актуальную версию востребованного российского хореографа.

Авторское либретто Ратманского балетной «Анны Карениной» от романной отличается так же, как банальный пересказ от сложной философской фабулы – оставлена лишь сюжетная мелодраматическая линия. Тема же православия и неизбежной кары за прелюбодеяние, столь важная у Толстого, не поднимается вовсе у самого Щедрина: судьба главной героини тоже predetermined с самого начала – только божественное тут не при чем. Человек нашего времени, Алексей Ратманский, дает собственную четкую формулировку-объяснение. Несвобода Анны, которой отказывают в независимости и праве на выбор, — вот настоящая трагедия, которая и приведет ее под колеса поезда. Насилие, которое осуществляют по отношению к ней оба Алексея, муж и любовник, рая и подавляя женщину, — вот первое, что читается в насыщенных динамикой дуэтах, в которых Анна неизменно и безуспешно пытается вырваться из сдерживающих ее рук партнеров.

Такая концепция поддерживается и в сценографии Микаэля Мельбю. Квадрат сцены, созданный видеопроекциями художника Уэнделла Харрингтона, позволяющими превратить заснеженный вокзал в кабинет

Каренина, всегда выполняет функцию ограничивающей рамки, своеобразной клетки, в которой Анна предстает перед взглядом общественности — будь то бал родственников, ипподром или опера. А ставший знаменитым вагон, с которого все начинается и которым все заканчивается, эффектно пересекающий пространство сцены, становится метафорой самой Анны, для которой «сход с рельс» также знаменует собой катастрофу. Ведь движение возможно только по однажды заданному кем-то другим пути, и пока следуешь ему — все выглядит благополучно и счастливо.

Поддержание видимости и соблюдение условностей – необходимость мира, в котором живет Каренина. Для изображения его Ратманский пользуется старомодной пантомимой — в этом балете «танцуются» только настоящие чувства, все показное стандартно обозначается безличными жестами. Вот почему истинные страсти нам открываются лишь в монологах Каренина и Вронского. Первый мучается под грузом долга и стыда, второго разъедает неутоленная страсть — два раненых зверя в энергичных, насыщенных движениями соло. Единственное же соло, на которое получает право Анна, — ее финальный отчаянный побег в задымленную пасть адского паровоза. Все остальное время она — в неравноправном ансамбле и полном одиночестве.

Конечно, подобная партия — настоящая драматическая находка для прим театра. Нервозность Вишневой, достоинство Лопаткиной и страстность Кондауровой делают образ Анны многомерным, одаривая ставший стереотипом персонаж чертами женщины сегодняшней. Феминистское прочтение романа Льва Толстого, предпринятое в 1967 году Родионом Щедриным и его известной в том числе своенравием и независимостью супругой и легендарной балериной Майей Плисецкой, получило закономерное развитие в мрачной, внешне классической, но абсолютно современной по духу версии Алексея Ратманского.

1.3. Не только любовь

Путь первой оперы Родиона Щедрина «Не только любовь» (1961, по мотивам рассказов С. П. Антонова, либретто В. А. Катаняна), пожалуй, самый трудный и тернистый среди всего музыкального наследия композитора. Если большинство других крупных произведений «живого классика», таких как балеты «Анна Каренина», «Кармен-сюита», «Конёк-Горбунок» и оперы «Рождественская сказка», «Левша», «Очарованный странник», завоевали признание публики с момента первой постановки, то партитура спектакля «Не только любовь» выдержала ряд серьёзных испытаний, прежде чем ей раскрылись сердца зрителей.

Можно сказать, что даже формированию исходного замысла оперы предшествовала тяжёлая внутренняя работа, полная открытий и потрясений. Разорённая войной, умирающая русская деревня, представшая композитору, в бытность его студентом, во время экспедиции в Белоруссию и на Вологодчину, по словам Р. Щедрина, поразила его до глубины души и нашла отражение во многих произведениях разных периодов творчества.

«Я был в то лето как сухая губка. После городского, консерваторского, очерченного рамками музыки существования, после изнурительных переходных экзаменов (да еще мои два факультета), изможденный зубрежкой откровений по языкознанию, тезисами вождя об условиях «грядущего перехода от социализма к коммунизму» — дотошные педагоги требовали точности, точности, точности, — такая разнящаяся, колючая, но доподлинная жизнь. В деревнях бурьян затягивал скелеты пожарищ, только одичавшие заросли кустов сирени проговаривались, что здесь обитали люди. Каждое твоё движение натыкалось на не зарубцевавшиеся еще уродливые раны, все бередило память: по Белоруссии война прошла особенно безжалостно и страшно. Мужчин почти не осталось. Побили несметно в партизанах. Ухлопали в полициях. Брат карал брата. Омужичившиеся, почерневшие на ветрах и стужах женщины вершили матриархат. Из-под их мазутных, засаленных, задубелых от пота телогреек, разивших

суперфосфатом и комбикормом, каждоминутно грозил вырваться наружу и взорваться истерикой выплеск секса. Папаша Фрейд накатал бы свою лучшую книгу!.. Хрипло, надсадно, отчаянно, тоскливо голосили они частушки...»²⁴.

Пожалуй, что данная цитата очень многое проясняет в контексте текущего повествования. Вернёмся, однако, к истории создания. По словам композитора, мысль обратиться к сюжетам рассказов своего современника Сергея Антонова, пришла ему во время ночной перезаписи музыки к фильму «Люди на мосту», сценарий к которому был написан Антоновым. Там же завязался первый творческий контакт двух художников. Рассказ «Тётя Луша» был положен в основу либретто, которое, в свою очередь, создал Василий Катанян.

Получившуюся в итоге этой работы партитуру спектакля можно по праву считать жемчужиной отечественной музыки. Среди её безусловных достоинств можно отметить великолепное сочетание правдоподобия и художественной стилизованности либретто, высочайшее мастерство оркестровки, убедительную и в то же время не слишком навязчивую систему лейтмотивов, тонкий лиризм музыкальной интонации, соседствующий с правдоподобным до грубости натурализмом. Казалось бы, спектакль ожидала счастливая судьба «Конька-Горбунка», тем более что на сценическое воплощение партитуры должны были быть брошены лучшие силы Большого театра.

Однако первая существенная премьера постановки на сцене Большого театра, состоявшаяся 25 декабря 1961 года, (имевшая место параллельно с двумя другими – в Новосибирске (5 ноября; режиссёр Н. Кабачек; дирижёр И. Чудновский; Варвара – Ю. Апалькова, Володя – В. Васильев) и в Перми (декабрь 1961, режиссёр Ю. Петров; дирижёр Б. Афанасьев; Варвара – К. Кудряшова, Володя – А. Деньшин)), осуществлённая в Москве Георгием Анисимовым, была освистана советской публикой и выдержала всего четыре

²⁴ Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ МОСКВА: НОВОСТИ, 2008. С. 66.

представления. В чём же причина такого приёма этой великолепной во всех смыслах партитуры? Как оказалось, данная постановка отличалась рядом режиссёрских решений, оказавшихся губительными для спектакля. Так, например, возраст главных героев был выровнен в сторону молодого Володи Гаврилова, что, кстати говоря, привело к отстранению от работы супруги Евгения Светланова – певицы Ларисы Авдеевой и омрачило репетиционный процесс. Художественное оформление, созданное Александром Тышлером, своей простотой и «акварельной прозрачностью», отвечало духу партитуры, в то время как характер постановки диссонировал с ней. Всё это привело к тому, что опера оказалась непонятной для советской публики, привыкшей к помпезной эстетике других спектаклей Большого театра. Московскую премьеру 1961 года, а вслед за ней и две других, упомянутых выше, советская пресса в целом замолчала, и попытки постановки этой оперы прервались на долгие десять лет.

Между тем, созданная по просьбе дирижёра Кирилла Кондрашина, симфоническая сюита на материале оперы была исполнена, записана и выпущена на пластинках. Таким образом, к началу семидесятых музыка оперного первенца Р. Щедрина уже была известна и любима публикой благодаря многократным исполнениям симфонических фрагментов и «Частушек Варвары» на концертной эстраде. Столь непростая судьба партитуры заставила, в конце концов, обратить на себя внимание театральной общественности, и подлинными её первооткрывателями стали творческие коллективы учебных и камерных театров.

«<...> Опера же Щедрина, не войдя в репертуар, прочно вошла в музыку: несомненность её музыкальных достоинств была достаточно очевидной. И одновременно становилась очевидной другая истина – нужен срок, чтобы отыскать постановочный «ключ», который бы позволил открыть театральную суть партитуры, её скрытый сценический нерв. <...> Как же так получилось, что профессиональные театры, располагающие громадными постановочными возможностями, свободным выбором солистов, большими составами хора и

оркестра проиграли там, где выиграли, казалось бы, совсем неопытные, начинающие актёры с небольшим хором и оркестром, на сцене, по сравнению с которой репетиционная площадка Большого театра выглядит просто необъятной?»²⁵.

В 1966 году специально созданная камерная версия оперы была воплощена студентами-выпускниками ГИТИСа на сцене учебного театра института в постановке Б. Покровского и под музыкальным руководством В. Дельмана, а в 1972 этой версией спектакля был открыт Московский камерный музыкальный театр, что вызвало целый ряд хвалебных отзывов, в первую очередь, в адрес именитого режиссёра. Между тем некоторые аспекты постановки являлись, по крайней мере, спорными. Так, в спектакль не вошла одна из самых напряжённых и впечатляющих сцен – монолог Варвары из третьего действия, для которого маститому режиссёру всё же не удалось подобрать подходящего правдоподобного воплощения. Вообще, несмотря на то, что большая часть изначального материала оперы прозвучала с московской сцены, перестановка акцентов в сторону, противоположную от лирической монодрамы, в русле которой и пролегает основной конфликт произведения, отчасти превращает версию Покровского в спектакль «по мотивам Щедрина».

Проложив себе дорогу на камерную оперную сцену, «Не только любовь» охотно ставится; подобные упомянутой выше камерные постановки оперы заслуживают множество лестных отзывов. Приведём фрагменты некоторых из них.

О спектакле государственного академического театра оперы и балета Литовской ССР (режиссёр В. Гривицкас, дирижёр Р. Генюшас, 1973 год): «Многие проблемы оперного жанра всколыхнул этот удачный спектакль, рекомендованный для показа на Всесоюзном фестивале драматургии народов СССР. И первая из них – острая необходимость создания новых современных

²⁵ Павлов А. Опера ищет театр // Советская культура. 1966. 14 сентября.

опер и преодоления зрительского недоверия к ним, а ещё шире – проблема репертуара современного оперного театра»²⁶.

О спектакле Ленинградского академического Малого театра оперы и балета (режиссёр Э. Пасынков, дирижёр А. Дмитриев): «Опера заставляет задуматься не только о значении человеческих чувств, во все времена озаряющих любящих людей, о роли любви в обогащении людских душ и биографий, но и о том, что человек способен на самоотверженность, способен выстоять в трудном испытании, не поддавшись законным, естественным и всё ж таки эгоистическим своим стремлениям»²⁷.

Указанная выше постановка была также представлена берлинской публике и заслужила весьма лестные отзывы европейской прессы. Некоторые из них приводит журнал «Музыкальная жизнь» в своей обобщающей рецензии: «В драматически бесхитроном либретто В. Катаняна на редкость отчётливо и трогательно переданы мысли и чувства простых людей, притом как в лирически-созерцательном плане, так и в полных юмора и иронии эпизодах. Это прекрасно воплощает музыка Щедрина, — исключительно образная, тонко использующая и элементы пародии, и богатства песенного фольклора, необычайно эффектная в своей красочной оркестровке» (Манфред Шуберт в «Берлинер цайтунг»). Известный музыковед Эрнст Краузе отмечает в еженедельнике «Зоннтаг», что для многих зрителей было уже само знакомство с лирической оперой советского автора — камерной по своему характеру, но не по заключенным в ней эмоциям. <...> Теперь мы можем понять, почему в Советском Союзе то и дело обращаются к этому талантливому сочинению. На программке берлинского спектакля стоит подзаголовок: «Сцены из деревенской жизни», — продолжает критик. — Что это — комическое, сатирическое или ироническое представление? Безусловно, все эти эпитеты применимы к забавному эпизоду «вечера культурного отдыха», который состоится «при любой погоде», с его хоровой

²⁶ Пасынков Э. А. Спектакль и проблемы жанра // Советская Литва. 1973. 25 января.

²⁷ Головащенко Ю. А. «Не только любовь» // Правда. 1975. 17 октября.

дуэлью между парнями и девушками, круговоротом танца и духовым оркестром. Все это пища для сатирика, и Щедрин раскрывает тут свой комический талант. Но другая, тоже неотъемлемая сторона этого сельского песенного представления, как бы посмеивающегося над всеми драматургическими правилами, говорит вовсе не о комическом: теплота и сердечность чувств. Тут речь идёт о пробуждающейся чистой лирической поэзии, о чувствах и мыслях молодых людей, которые, работая в колхозе, не забывают и о любви...»²⁸.

Таким образом, в течение последней четверти XX века опера «Не только любовь» приобрела неофициальный статус партитуры «камерной» и «молодёжной», и молва о трудности её воплощения на «большой» и «взрослой» сцене обошла, пожалуй, всю страну. Кстати говоря, данная опера (целиком или фрагментарно) и по сей день охотно используется в качестве материала для выпускного спектакля в различных музыкальных вузах страны.

Справедливо было бы отметить, что сложившийся к началу XXI века порядок вещей трудно назвать справедливым по отношению к партитуре Р. Щедрина. Это произведение, опередившее свой век новым уровнем правдивости творческого высказывания, изобретательности оркестровки, выверенностью соотношения традиционных и новаторских художественных приёмов, по праву заслуживает получить в новом столетии прочтение, отвечающее возможностям и, в то же время, вызовам современности. Две попытки сделать это уже были предприняты двумя петербургскими театрами.

1 марта 2014 года премьера новой постановки была представлена публике на сцене театра «Санкт-Петербург Опера» (режиссёр-постановщик Юрий Александров, дирижёр Александр Гойхман; Варвара – Л. Поминова, Володя – В. Мазанкин). Одно из главных достоинств данной постановки — то, что она была бы немислима в советское время: откровенные сцены,

²⁸ «Не только любовь» на берлинской сцене // Музыкальная жизнь. 1975. № 19.

видеопроекции, костюмы, приближенные к современным. Время действия, как и место действия, размытые абстрактным видеорядом, представляются зрителю неопределёнными, — тем сильнее спектакль отдаляется от исторических реалий, создавших его. Свобода творчества, предоставляемая художникам в современном демократическом обществе, как ни горько это признавать, привела, в случае данной постановки, не к освобождению партитуры от оков прошлого столетия, а к упрощению и измельчению её смыслов и образов, что в первую очередь «ударил» по артистам: «Действительно, музыка спасала, но не оправдывала скучные и наивные мизансцены, отсутствие логики и ясности в рисунках актёрских ролей. <...> Исполнительница партии Варвары Лариса Поминова выполнила все формальные требования, ответственно отработала весь спектакль, но многогранный образ героини, похожей сразу и на Кармен, и на Татьяну Ларину, и на Любашу, и даже на Нону Мордюкову (в кинофильме «Простая история») и Екатерину Фурцеву (министра культуры СССР), передать не удалось. Весьма рыхло артистка прозвучала в первой картине, когда унимала драку и влюбилась в Володю. Была более органична в неожиданном для всех и себя самой участии в художественной самодеятельности, удачно выстроив трансформацию образа от неприступного начальника до звезды сельского клуба. И совсем неудовлетворительным в актёрском плане стал финал, где трагические сцены смятения, к сожалению, выглядели комично. Скованность и плохая пластика были свойственны почти всем участникам постановки»²⁹.

1 марта 2017 года, под музыкальным руководством Валерия Гергиева спектакль был представлен публике в постановке Александра Кузина на сцене Концертного зала Мариинского театра. Премьере предшествовала длительная подготовительная работа: в предыдущем сезоне опера была неоднократно дана в концертном исполнении, а в спевках с солистами принимал весьма деятельное участие сам Родион Щедрин. Вовлечение в

²⁹ Буланов С. А. «Не только любовь» на сцене Камерного музыкального театра им. Бориса Покровского» // [электронный ресурс] дата обновления: 04.11.2016

URL: <http://MusicSeasons.org/sankt-peterburg-opera-ne-tolko-lubov> дата обращения: 28.03.2017)

работу артистов Академии молодых певцов Мариинского театра как в качестве солистов, так и в качестве артистов хора, — фактор, безусловно, придающий свежести музыкальному воплощению партитуры.

Как мы видим, основные параметры данной постановки указывают на то, что негласная традиция делать постановку «Не только любовь» «камерной» и «молодёжной» была отчасти поддержана Мариинским театром. Но лишь отчасти: костяк оперы составляют взрослые, во всех смыслах состоявшиеся артисты такие как Надежда Сердюк, Екатерина Сергеева (Варвара), Александр Трофимов (Володя), да и так называемые академисты, как бы ни были молоды, всё же являются своего рода элитой музыкальной молодёжи страны, кроме того, «камерность» Концертного зала, на сцене которого существуют такие спектакли как «Русалка» Дворжака, «Волшебная флейта» Моцарта и даже «Аида» Верди — понятие весьма и весьма относительное.

Столько трудностей выпало на долю великолепной партитуры Щедрина за последние полвека, а она всё не устаёт нести тепло любви и не только своим слушателям, которым пока что остаётся, в знак преклонения перед столь тяжёлой ношей, хранить надежду, что настанет день, раскроется занавес, и чудесный оперный первенец Родиона Щедрина, свободный от груза режиссёрской немощи, расправит крылья и взлетит.

1.4. Очарованный странник

История создания этого произведения тесно связана со многими аспектами творчества композитора, а также с некоторыми обстоятельствами личного характера, такими, как участие Р.Щедрина, ещё в бытность студентом консерватории, в фольклорной экспедиции на Вологодчину, а также плодотворный творческий союз (а позже — и близкие дружеские отношения) со знаменитым американским дирижёром Лорином Маазелем. Само творческое наследие композитора содержит в себе устойчивый вектор

воплощения в музыке русской темы в целом и сюжетов и образов произведений Николая Лескова в частности.

«Гениальная повесть Лескова, меня притягивала давно. Когда я писал для кронбергского фестиваля сочинение для солирующей виолончели с оркестром (мой как бы одночастный концерт для виолончели № 2), то образ очарованного странника Ивана Северьяновича все время двигал мое воображение»³⁰, — признаётся Родион Щедрин в своих автобиографических записях. Несмотря на то, что название «Очарованный странник» было впоследствии удалено композитором, сам факт его изначального присутствия говорит о большой увлечённости Щедрина данным сюжетом.

Таким образом, когда в июне 2001 года от Лорина Маазеля, собиравшегося в то время вступить в должность руководителя Нью-Йоркской филармонии, поступает предложение создать одноактную оперу на русскую тему, Щедрин сразу же предлагает повесть Лескова «Очарованный странник» в качестве литературного первоисточника.

19 декабря следующего года в Avery Fisher Hall состоялось концертное исполнение оперы, имевшее, по признанию композитора, «громовой»³¹ успех. В состав солистов, оказавшимся интернациональным, вошли русский тенор Евгений Акимов (засеченный монах, князь, магнетизер, старик в лесу, рассказчик), эстонец бас Айн Ангер (Флягин и рассказчик) и меццо-сопрано из Финляндии Лили Паасикиви (цыганка Груша и рассказчица). Дирижировавший премьерой Лорин Маазель впоследствии включил данное сочинение в программу своих юбилейных гастролей.

10 июля 2007 года «Очарованный странник» был представлен публике в концертном исполнении в Концертном зале Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева, а спустя год, 26 июля там же, в Концертном зале, состоялась премьера постановки. Режиссёром-постановщиком работы является Алексей Степанюк, хореографом – Дмитрий Корнеев, художником-

³⁰ Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ МОСКВА: НОВОСТИ, 2008. С. 218.

³¹ Там же. С. 223.

постановщиком – Александр Орлов, художником по костюмам – Ирина Чередникова, художником по свету – Евгений Ганзбург, главным хормейстером – Андрей Петренко, партии исполнили Сергей Алексахин (Иван Северьянович Флягин и рассказчик), Кристина Капустинская (цыганка Груша и рассказчица), Евгений Акимов (засеченный монах, князь, магнетизер, старик в лесу, рассказчик).

В современной, уже российской истории Мариинского театра первое обращение к оперному наследию живого классика Родиона Щедрина имело место, пожалуй, позднее, чем, казалось бы, могло – только в 2007 году, в канун его 75-летия, когда впервые в России прозвучал «Очарованный странник». Спустя почти 5 лет после премьерного концертного исполнения оперы в Нью-Йорке в 2002 году («Очарованный странник» был создан по заказу и в качестве посвящения дирижеру Нью-Йоркского Филармонического оркестра Лорину Маазелю) она добралась и до российской сцены. В рамках фестиваля «Звезды белых ночей» оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева, трио солистов и хор исполнили эту «оперу для концертной сцены», как обозначил ее сам автор. А годом позже, впервые в своей истории, опера обрела свое сценическое воплощение на сцене Концертного зала Мариинского театра.

Между тем, по своей композиции опера, можно сказать, и не требовала постановки. Сравнивая ее со «Страстями»³², Щедрина, по сути, сближал свое произведение с литургией «оратория с сюжетом»³³ – вот как ее назвала критик Екатерина Бирюкова). Опера – вполне условное обозначение «Очарованного странника» (недаром композитор подчеркнул, что задумана она для «концертной сцены»). И действительно, в его музыкально-драматической структуре многое весьма отдаленно напоминает классические оперные образцы. И обусловлено это, в значительной мере, сюжетной

³² Комарницкая О. В. «Очарованный странник»: на пересечении традиции // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 26-38.

³³ Бирюкова Е. Ю. Очарованный странник // Афиша. 2007. № 18. С. 194.

составляющей. Созданное Щедриным либретто на основе повести Лескова «Очарованный странник» уникально – сокращенная до нескольких, ключевых, эпизодов история ныне послушника Валаамского монастыря Ивана Северьяновича Флягина, убийцы, солдата, странника, не только «проживается» им и другими ее участниками на наших глазах, но и пересказывается со стороны. При этом исполнителей-солистов всего трое, и они совмещают в себе функции как рассказчиков, так и персонажей.

История Флягина, его жизненный тернистый путь, полный душевных мук и духовного поиска, — своего рода житие (пусть жизнеописание не святого, но блаженного, юродивого). Поэтому и форма пассиона, музыкального произведения для особого богослужения, сочетающего в себе молитву и рассказ о жизненных перипетиях, действительно кажется логичным шагом к ее отражению в музыке.

Как отмечалось в прессе, в этих «русских страстях» Щедрина странничество Флягина символизировало собой и эпос, и соборность. «Очарованный странник» представился союзом эпико-драматического и ярко выраженного христианского, в идейном плане наследуя, в первую очередь, Н. А. Римскому-Корсакову с его «Сказанием о невидимом граде Китеже».

Музыкально же «Странник» нес в себе следы определенно не светских произведений — от уже упомянутых «Страстей» до литургии самого Щедрина, написанного в 1988 году «Запечатленного ангела». Ткань оперы представляла собой композицию из тихих колокольных перезвонов и знаменных распевов, с угадывающимися отголосками «Литургии» С. В. Рахманинова, эпизодами выше упомянутого «Китежа» Римского-Корсакова и даже романсами и ораториями Свиридова. Таким образом, «Очарованный странник» демонстрировал целый пласт русской музыки, «от знаменных распевов, городского романса до аллюзий на некоторые оперные шедевры»³⁴

³⁴ Кривицкая Е. Д. Осенние листья. Рождение нового жанра // Музыкальная жизнь. 2007. № 11. С.18-19.

(к примеру, дуэт с Магнетизером пересекается со сценой в корчме «Бориса Годунова»).

Звучал звон колоколов и вступал хор. Затем, один за другим, включались в рассказ и действующие лица, придавая динамики сюжету. Эпическая отстраненность и возвышенная размеренность, олицетворяющие в партии хора религиозный аспект и «литургичность» «Очарованного странника», объединялись со столь значимыми для выбранного Щедриным сюжета драматическими коллизиями, человеческими трагедиями партий солистов. В то же время, музыкальное полотно произведения имело явные национальные черты. Щедрин замечательно воспроизвел в своем сочинении народно-жанровый, фольклорный колорит повести Лескова, создав яркий и узнаваемый на слух портрет народа. Как и в других своих оперных экспериментах, композитор значительно изменил состав оркестра, добавив в него наряду с церковными колоколами множество «неблагородных» народных инструментов вроде домр или гуслей. Так, выкуп Грушеньки из табора сопровождался звоном «монет»-погремушек, появлению пастухов предшествовал звук деревянных рожков. Да и в целом поразительная тембровая палитра оперы не может не впечатлять. Собственно, яркость и разнообразие тембров здесь заменяла яркость и завершенность образов конкретных персонажей оперы (ведь не случайно их индивидуальность изменялась, стоило солистам сменить роль), оркестровка рассказывала больше, чем именно текст. Особенно отчетливо драматическая составляющая самой музыки проявилась в знаменитом эпизоде, предшествовавшем гибели Груши: рев всего многообразия духовых (в составе которых целых 2 тубы), иллюстрирующий гудки паровых судов на реке, куда вот-вот Иван сбросит цыганку, — образ столь выразительный музыкально, что практически визуален.

Тем не менее, в Мариинском театре в 2008 году была с успехом осуществлена попытка усилить внешнюю драматическую составляющую «Очарованного странника». Режиссер Алексей Степанюк в компании с

художником Александром Орловым поставили аскетичное действо, скупыми средствами (минимум сценографии — деревянный крест-подиум, по которому двигаются герои, несколько предметов мебели, заросли высокой травы) только обнажив находящихся на сцене героев-рассказчиков. Поставленная на сцене, как того и требовал изначально автор, Концертного зала опера предстала в непривычном для зрителя виде — как оратория в декорациях. Лаконичное, словно пунктиром обозначенное оформление подчеркнуло драматическую составляющую, осознанно выведя на первый план саму музыку, отвечающую как за динамику повествования, так и за созерцательное размышление. Действие строится несколько условно, символично, словно ритуал, — ведь описывает оно в первую очередь движения души, личностный поиск героев, его воспоминания и видения. Содержанием спектакля стала сама обреченность персонажей, вынужденных играть по правилам безжалостной судьбы, — неслучайно лейтмотивом становится висящая в центре сцены «многоликая» веревка, которая по мере надобности превращается то в вожжи-убийцы в руках Флягина, то в татарскую плетку, то в качели для Груши³⁵.

Очевидно, что своей цели постановщики и музыканты добились — спектакль был выдвинут на «Золотую Маску» в 5 номинациях, а композитор Родион Щедрин и меццо-сопрано Кристина Капустинская, исполнившая партии Груши и рассказчицы, стали лауреатами. Изданная впоследствии лейблом «Мариинский» запись оперы в свою очередь была трижды номинирована и на премию «Грэмми». Независимо от полученного признания профессионального сообщества, постановка «Очарованного странника» стала определенной вехой в жизни самого театра. Эта премьера доказала, что понятие «современная опера» включает в себя в том числе произведения непостмодернистской направленности, традиционные в

³⁵ Садовский А. Ю., Егорова И. Н. Кто мы... откуда... куда идем?... // Музыкальная академия. 2009. № 2. С. 14-17.

лучшем смысле этого слова и наследующие не только великой оперной, но и народной и духовной музыкальной культуре.

1.5. Левша

Творчество композитора Родиона Щедрина тесно связано с литературным наследием Николая Лескова. В точке пересечения путей двух мастеров «русской темы» — внушительный список сочинений. Причём, если в таких произведениях, как оперы «Очарованный странник» и «Левша», а также кантата для смешанного хора и свирели «Запечатленный ангел», связь музыки и литературного первоисточника — прямая, то во многих других опусах Щедрина, при отсутствии очевидной связи с прозой Лескова, можно говорить о художественных параллелях более высокого порядка. Это утверждение в разной степени относится к опере-феерии «Рождественская сказка», русской хоровой опере «Боярыня Морозова», Концерту № 2 для виолончели и симфонического оркестра, а также ко многим вокальным и хоровым сочинениям.

Двухактная опера «Левша» по мотивам одноименной повести Николая Лескова выделяется среди упомянутых выше сочинений, во-первых, невероятной мировой известностью самой повести, во вторых — небывалой даже для Щедрина адресной направленностью сочинения. Композиция не просто создана по заказу Мариинского театра, но и посвящена Валерию Гергиеву. Кроме того, партия главного героя была написана для выдающегося тенора Андрея Попова, который назвал её «самой большой высотой»³⁶ в своей карьере.

С момента написания этой оперы, её судьба неразрывно связана с Мариинским театром, в котором, под управлением Валерия Гергиева, прошла премьера сперва в концертном исполнении 26 июня 2013 года, а 27 июля того же года — в постановке Алексея Степанюка (художник-

³⁶ «Оперу Щедрина «Левша» представили в концертном исполнении» [электронный ресурс] дата обновления: 14.04.2015 URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/131854/ дата обращения: 30.09.2016.

постановщик – Александр Орлов, художник по костюмам – Ирина Чередникова, главный хормейстер – Андрей Петренко, хореограф – Илья Устьянцев, художник по свету – Александр Сиваев, главные партии исполнили Андрей Попов (Левша), Эдуард Цанга (Атаман Платов), Владимир Мороз (Александр I и Николай I), Кристина Алиева (Блоха), Мария Максакова (Принцесса Шарлотта) и др.). «Левша» с большим успехом идёт на новой сцене Мариинского театра, к открытию которой опера была написана, а также время от времени входит в программу гастролей театра.

«Левша» — произведение очень лесковское по духу, сочетающее в себе вечную русскую тоску и надрыв с неподражаемым авторским юмором. В отличие от возвышенной трагедийности «Очарованного странника», здесь царит, скорее, трагикомедия. Мы и тут отправляемся в путешествие с главным героем, только он в этот раз — не странник, а типичный «маленький человек», пусть и гениальный, но, как водится, немного юродивый.

Любовно создавая либретто оперы, Щедрин мастерски решает задачи, которые ему преподносит языковая вычурность лесковского сказа. Противопоставляя стихийность и вдохновляющий порыв русской действительности — рациональности, приземленности и подчеркнутому благополучию западного мира, композитор традиционно для себя полагается на игру тембровой палитрой и отчетливость интонации. Так, жеманство, деланность и фальшь «англицких» невест звенит старомодным клавесином и достойной мюзикла арией, а лубочность «простого люда», его открытость и душевность подчеркиваются окаринами, жалейкой, волынкой, свистульками, домрами да дудуком. Не меньше, чем фольклором, Р. Щедрин, как и прежде, вдохновляется духовной музыкой. В «Левше» цитируются и «Страсти по Матфею» И. С. Баха, и «Святый Боже» П. И. Чайковского – классика мирового наследия.

Национальная и моральная контрастность, необходимость противопоставить два мира, русский и английский, выливается в яркий контрапункт, где гимн «God save the Queen» сливается с народной песней.

Точно так же в трагическом финале оперы смерть Левши, маленькое событие в большом мире, но в то же время подлинная трагедия, приходит под звуки колыбельной Блохи «Бай, бай, баюшки», сопровождаемые хором с молитвой «Святый боже».

Как и прежде, в создании портрета персонажа Щедрин полагается на речитативы и нюансировку разговорной интонации. Особенно ярким и сложным для исполнения получился, что предсказуемо, образ Левши – роль была написана специально для славящегося своим «народным» тембром тенора Андрея Попова. Говорят, что так же целенаправленно писалась и партия Блохи — в свою очередь для миниатюрной хористки, обладательницы прозрачного высокого сопрано Кристины Алиевой.

Над постановкой оперы на Мариинской сцене работал тот же коллектив, который так удачно справился со своей задачей 5 лет назад при создании сценической версии «Очарованного странника». Режиссер Алексей Степанюк и художник Александр Орлов использовали так называемую «клюкву», обывательские и культурные стереотипы в изображении и русского, и английского миров, в этот раз положившись на узнаваемость, даже «затертость» образов и карикатурность, практически на китч. Такое решение вкупе со сложной, щедро демонстрирующей широкие технические возможности нового театра сценографией смогло подчеркнуть конфликт иронии повествовательной манеры и трагедийности содержания оригинального текста Лескова, в версии Р. Щедрина. В мелочах режиссер следует за композитором, не упуская возможности изобретательно украсить ткань постановки: так, ассимиляция Блохи, в либретто решенная как переход ее «речи» с латиницы на кириллицу, визуально подчеркнута сменой костюма — цилиндр и ботиночки превращаются в пуховый платок с валенками.

Резюмируя, можно сказать, что Мариинский театр получил в свой репертуар не только удачную и яркую постановку, сочетающую в себе визуальные эффекты, изобретательность и юмор, но и с азартом и шиком исполняемую труппой и музыкантами оперную трагедию, поставленную в

лучших традициях музыкального шоу. Кроме того, своей премьерой театр продемонстрировал желание не только обеспечить работой живущего сегодня классика Родиона Щедрина, но и вновь доказать зрителю, что современная опера может быть интересной, эклектичной и занятой в музыкальных и драматических деталях, оставаясь цельной, серьезной и актуальной.

1.6. Рождественская сказка

Опера-феерия «Рождественская сказка» — произведение, продолжающее традиции сотрудничества композитора со многими своими единомышленниками в мире искусства. Так, существование тандема Щедрин – Гергиев (именно Валерий Гергиев – музыкальный руководитель единственной на данный момент постановки) насчитывает более тридцати лет со времён премьеры очередной версии балета «Конёк-Горбунок». Режиссёр «Сказки» Алексей Степанюк до этого осуществил постановки опер «Очарованный странник» и «Левша» Р. Щедрина. Присутствие фигуры Николая Лескова также весьма характерно для творчества композитора. Произведения великого русского писателя часто являются прямыми или косвенными литературными источниками опусов автора новой оперы-феерии. В случае последней, сказка Божены Немцовой в переводе Николая Лескова является основой либретто «Рождественской сказки», написанного самим композитором.

Ещё одним постоянным союзником творчества Щедрина стала недавно открывшаяся новая сцена Мариинского театра, ведь именно для неё написаны последние две оперы композитора, причём, первая из них — «Левша» — создана к её открытию.

Таким образом, история создания и история постановки оперы-феерии «Рождественская сказка» как бы слиты в нечто единое и нераздельное, и притом – неотделимое от творческой жизни самого Родиона Щедрина. Это

явление – образец теснейшего и достаточно продолжительного сотрудничества выдающихся деятелей искусства современности.

Опера была написана в течение 2015 года, а 26 декабря того же года представлена публике. Музыкальным руководителем и дирижёром, напомним, выступил Валерий Гергиев, режиссёром – Алексей Степанюк. В осуществлении постановки принимали участие Александр Орлов (художник-постановщик), Ирина Чередникова (художник по костюмам), Александр Сиваев (художник по свету), Виктория Злотникова (видеографика), Илья Устьянцев (хореограф), Ирина Соболева (ответственный концертмейстер), Андрей Петренко (главный хормейстер), в главных партиях выступили Пелагея Куренная (Замарашка), Екатерина Сергеева (Царица), Анна Кикнадзе (Мачеха), Лариса Юдина (Злыдня), Александр Михайлов (Апрель) и др. Значительная часть постановочной команды была причастна к воплощению на сцене Мариинского театра и других сочинений Щедрина.

«Рождественская сказка» — яркое волшебное действо на границе жанров названо самим автором оперой-феерией — именно так ее и представил зрителю уже набивший руку на постановках произведений Щедрина режиссер Алексей Степанюк. Эффектная сценография, красочные костюмы, отсылки к стилистике музыкальных мультфильмов Диснея с поющими злодеями, кажется, хорошо отражают манеру и задумку композитора, знаменитого своеобразным юмором и любовью к смешению стилей, интертекстуальности и цитированию.

Известный сюжет про безнадежный поиск цветов в канун Нового года в заснеженном лесу и чудесную спасительную встречу декорирован (не всегда удачно) приметам времени. И волшебные, и вполне себе приземленные персонажи говорят о санкциях, демократизации, футбольных клубах и детекторах лжи. Но все эти мелочи, пусть они неизменно и вызывают живой отклик у публики, не являются самоцелью. Щедрин, как всегда выступивший автором либретто, признается, что хотел создать нечто вроде современного «Щелкунчика» — светлую праздничную историю,

которая бы идеально подходила для обновления года. Очевидно, что приверженность к ироничному взгляду на мир не позволила ему нарисовать идиллическую картинку — не обходится и без обличений, горечи и размышлений о судьбах России: от либреттиста достается и обществу потребления, и коррупционерам, и недовольному, но вечно безмолвствующему народу. Но благодатная сказка в «Рождественской сказке», безусловно, тоже присутствует — просто она прячется в щедро и изобретательно оркестрованной партитуре оперы, богатой на редкие инструменты и разнообразные стилистические решения.

Главная и положительная героиня оперы — девушка Замарашка, посланная на верную смерть алчными Злыдней и Мачехой (колоритный дуэт в исполнении Ларисы Юдиной и Анны Кикнадзе, купающихся в ролях живописных злодеек). Написанная для высокого, очень светлого и чистого сопрано партия Замарашки неизбежно рождает совсем не оперные ассоциации — таким голосом следует петь гласы на клиросе, а не выводить вокализы. Блаженный, безответный и беззащитный персонаж в исполнении юных артисток Пелагеи Куренной и, в другом составе, Анны Денисовой — сам по себе сказка, идеальное воплощение добра и света. Его музыкальный портрет отчетливо контрастирует с другими — эффектная властная царица Екатерины Сергеевой распевает указы, а злые родственницы мечтают на прилипчивый мотив в манере, более подошедшей бы мюзиклу. Свита дворца своего голоса не имеет и повторяет то, что прикажут, лишь изредка сбиваясь на негромкий — чтобы «там» не услышали — эмоциональный речитатив. Вояки, во все времена одинаковые, насвистывают «Соловья-птахечку». Месяцы загадочно и лаконично представляются парой фраз, и лишь Апрель раскрывается в дуэте с Замарашкой по-весеннему лирически.

В финале Р. Щедрин, вволю позабавив зрителя на собственном празднике своим хулиганским либретто и музыкальными шутками с ударными, тембрами и стилистикой, все-таки возвращает действие к сказке в ее истинном понимании — концовка у оперы поистине волшебная. Только

очень грустная. Ведь, чтобы добро победило, в этом мире без волшебства не обойтись — не будь божественного вмешательства Месяцев, у Замарашки не было бы шансов. И тут гуманизм мудрого композитора побеждает обстоятельства и придуманное им самим либретто: прекрасный финальный хор с цитатой из «Оды к радости» 9-й симфонии Бетховена — это не столько гимн «добру и свету», сколько молитва; не ликование, а призыв. Щедрин ставит им точку, трогательно объединяя добрых и злых персонажей и весь зрительный зал. В Мариинском театре теперь есть еще одно обязательное к посещению мероприятие для новогодних каникул.

1.7. Общие выводы о сценической судьбе опусов Р.Щедрина

Сценическую судьбу *«Конька-Горбунка»* можно считать вполне удачной. Балет не раз ставился на разных сценах страны в разные годы: 1960 (хореограф А. Радунский, Большой театр), 1963 (И. Бельский, Малый театр), 1981 (Дм. Брянцев, Кировский театр), 1999 (Н. Андросов, Большой театр), 2009 (А. Ратманский, Мариинский театр). Спектакль отмечен разнообразием хореографических решений: от традиционной балетной сказки Радунского, сделанной еще по стандарту волшебного балета конца XIX века, к акценту на фольклорной сатире с некоторым оттенком лиризма в редакции Бельского и Брянского, к самодостаточности «музыки и живописи», «блестящей игрушке и насмешке над русским стилем» Андросова до размышлений о времени, «русских сезонах» Ратманского. Особого внимания заслуживает интерпретация балета на Мариинской сцене — версия Ратманского, где постановщик «играет» с хореографическими текстами М. Фокина и Нижинского, используя остроумную пантомиму, акцентирует внимание на ироническом подтексте смыслового ряда.

Историю *«Анны Карениной»* также можно считать вполне успешной. В советское время, начиная с премьеры в 1972 году, она неоднократно шла на сцене Большого театра (постановщики М. Плисецкая, Н. Рыженко, В. Смирнов-Голованов). Спектакль отмечен минимализмом, сдержанностью

хореографической лексики, продиктованной смыслом каждой сцены (по Л. Н. Толстому). Критики отмечали интересные трактовки танцовщиками каждого образа. Постановка Ратманского (на европейских сценах в 2004 году, в 2010-м — в Мариинке) – новое, индивидуальное решение. От прежнего спектакля осталась только основная мелодраматическая линия, а многомерный образ Анны представлен в новой трактовке (трагедия героини в ее несвободе, подавлении личностной свободы) с использованием «старомодной пантомимы» и др. Интерес представляет метафоричность сценического языка, дирижёрская трактовка (В. Гергиев). Если в советское время драматургия балета основывалась на взаимосвязи с текстом романа Толстого, в характерной для времени интерпретации, конфликте героини и окружающей ее среды, то индивидуальный стиль Ратманского ломает привычные стереотипы, спектакль приобретает особую остроту, трагедийную окрашенность, благодаря новой хореографической лексике.

Процесс реконструкции постановок оперы *«Не только любовь»* демонстрирует непростую сценическую судьбу спектакля. Премьера 1961 года (режиссер Г. Анисимов, Большой театр) провалилась, ни критики, ни публика оперу не приняли. Причина – привычка публики к помпезным спектаклям Большого, новый музыкальный язык и камерность оперы. Далее постановкам 1966 года (режиссер Б. Покровский, студенты ГИТИСа) и 1972-го (новая версия Покровского, Московский Камерный театр) сопутствовал успех. Следующие версии: 1973 год (режиссер В. Гривицкас, Академический театр оперы и балета Литовской ССР; режиссер Э. Пасынков, Ленинградский Малый театр оперы и балета), 2014 год (режиссер Ю. Александров, «Санкт-Петербург Опера»), 2017 год (режиссёр А. Кузин, дирижер В. Гергиев, Концертный зал Мариинского театра). Постановки советского времени демонстрируют поиск режиссерами разных сценических решений, отказ от традиции оперы для «большой сцены», утверждения статуса *«Не только любовь»* как камерной и молодёжной. Поиски режиссеров XXI века пока что к удачному решению не привели. Критики справедливо отмечали

упрощенность и измельчение смыслов в версии Александрова, отсутствие художественного стержня, спорность постановки Кузина.

История исполнения оперы *«Очарованный странник»* связана с тремя сюжетами: 2002 год – концертное исполнение в Нью-Йорке, 2007 – концертное исполнение в Концертном зале Мариинского театра (дирижер В. Гергиев), 2008 – сценическая версия (режиссер А. Степанюк, Концертный зал Мариинского театра). Опера была задумана и выполнена композитором в жанре, предназначенном для концертного исполнения. Ее основная идея в соответствии с повестью Н. Лескова определила драматургическое (драматургия коллизий) и композиционное решение, близкое к жанру «пассионов». И в этом же ключе сделана режиссером, сценографом и сценическая версия («оратория в декорациях», ритуальность, условность, символика) непостмодернистской направленности, в духе предшествующей оперной традиции.

Сценической версии оперы *«Левша»* (2013, режиссер А. Степанюк, Концертный зал Мариинского театра) предшествовало концертное исполнение в том же году на той же площадке. В кратком аналитическом этюде музыки оперы отмечается ориентация на жанр трагикомедии, наличие, характерного для мастера, драматургического контрапункта, цитатности, речитативности, нюансировки разговорной интонации. В режиссерском решении А. Степанюка замечено использование неких культурных стереотипов в изображении русских и английских миров, ориентация на «китч», яркие визуальные эффекты, изобретательность, юмор.

Премьера *«Рождественской сказки»* состоялась не так давно: 2015 (режиссер А. Степанюк), написанной композитором и поставленной режиссером в жанре оперы-феерии. Спектакль отличается красочностью, эффектностью сценографии в стиле диснеевских мультфильмов, с использованием цитирования, интертекстуальности.

В стилистическом анализе оперы «Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка» отмечается яркая тембровая палитра партитур, народно-жанровый, фольклорный колорит.

Глава 2. ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ Р. ЩЕДРИНА В ОТКЛИКАХ ПРЕССЫ

2.1. «Оптимистический лиризм» журналистики 1960-70-х: «Не только любовь»

Премьеру оперы «Не только любовь» на сцене Большого театра 25 декабря 1861 года советская пресса в целом, как уже упоминалось, замолчала в связи с провалом оперы. Аналогичная ситуация сложилась и в связи со спектаклями на сценах Новосибирского и Пермского театров того же времени. Тем не менее, по некоторым редким рецензиям на спектакли можно судить о характере критических замечаний, об оценке оперы, о специфике и стилистике советской музыкальной журналистики. Сразу отметим — единодушия в среде критиков по поводу драматургии, жанровых и стилевых особенностей оперы, и в целом ее оценки — не наблюдается. «<...> Каждое в чем-то необычное произведение рождает страстные споры. И неудивительно, что новая опера Р. Щедрина сразу же нашла и сторонников, и противников <...>. Это произведение стоит рассматривать как творческий поиск молодого композитора на сложном пути создания современной советской оперы. Поиски нужны! Без них, как известно, искусство не развивается [текст от редакции]»³⁷.

В ряде рецензий опера признана произведением «новаторским по своей сути», и новаторство заключается по мнению критиков, прежде всего, в фольклорном и народном: в частушке как выражении «народной музыкальной речи и мышления», в частушке как некоем стержне «построения оперной формы». «Композитор угадал в частушке поэтическое выражение народной музыкальной речи и мышления. <...> Примерами особо чуткого преобразования частушечной интонации и структуры, изменивших привычное построение оперной формы, являются песня Федота и пленительные девичьи хоры в первом действии, сцена гулянья во втором

³⁷ Новая опера на пермской сцене «Не только любовь» // Звезда. 1961. 17 декабря.

действии, песня Наташи, куплеты Нюрочки и заключительный хор в третьем действии. <...> Важное место в опере принадлежит жанровым сценам <...>. Р. Щедрин почти не цитирует подлинных мелодий. Он создает свои, оригинальные частушки, близкие по характеру к народным. <...> В его музыке юмор и лирика слиты, незримо переливаются друг в друга <...> это свойственно фольклору, особенно русскому»³⁸. «Здесь царит стихия частушки во всем ее интонационном и ритмическом богатстве, которое с любовью и мастерством выявлено композитором. Не означает ли однако обильное использование в опере частушечных интонаций, ритмов и форм снижения вкуса, упрощения художественной задачи? Нет, ибо народная первооснова обогащена всеми ресурсами современной гармонической и оркестровой палитры [Ю. Ванслов]»³⁹. «Переживания и думы героини оперы выражены в трех больших монологах. Их интонации близки народной песне (то песне-плачу, то плясовой, то протяжной)»⁴⁰.

Воспет рядом критиков присущий опере «лиризм» в самых разных его проявлениях. «Слушая лирическую оперу, мы, естественно, ждём от автора лирических музыкальных образов. Лирика есть в опере Р. Щедрина. Она — в жанровых песнях, исполняемых хором, в музыкальных эпизодах, рисующих природу»⁴¹. Лиризм и песенность — две сферы особым образом подчеркиваемые рядом рецензентов. «<...> Когда находящиеся на сцене <...> перекидываются отдельными короткими фразами речитатива <...> или же сцена вообще остается пустой, песни продолжают звучать, их мелодии плавно льются из-за кулис, наполняя собою всю сцену и огромный зрительный зал. Это создает радостное чувство простора. Перестаешь ощущать границы сцены. <...> Песенность, насыщенная интонациями нашего времени — сильная сторона новой оперы»⁴². Но не всем критикам хватило в опере песенности, например, Ю. Ванслову. Композитор «слишком

³⁸ Медведев А. В. О нашем времени, наших людях // Советская культура. 1962. 3 марта.

³⁹ Новая опера на пермской сцене «Не только любовь» // Звезда. 1961. 17 декабря.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Котляревский А. Н. Поиски непроторенных путей // Вечерний Новосибирск. 1961. 21 октября.

⁴² Там же.

увлекается разговорной речью, вряд ли уместной на оперной сцене в таком большом количестве. Особенно досадно это в конце произведения, где речь явно вредит впечатлению от музыки. В опере не хватает таких традиционных форм, как дуэты и трио, необходимые в узловые моменты развития действия»⁴³.

Говорится и о «лиризме» литературного стиля либретто, и о драматургии, близкой чеховской. «В. Катанян бережно сохранил в либретто присущий литературному стилю С. Антонова лиризм, простоту интриги, сдержанность чувств. В этой словно акварелью написанной опере нет больших драматических событий. <...> Движение в опере совершается не от действия к действию, а скорее от состояния к состоянию. Эти черты в какой-то мере идут от чеховской драматургии»⁴⁴. «Наконец-то мы встречаемся в нашем жанре с современниками, с людьми наших дней, близкими, понятными и любимыми. Либретто В. Катаняна использует несколько рассказов одного из лучших советских новеллистов Сергея Антонова и главным образом его поэтичную и трогательную «Тетю Лушу». <...> Это чудесный материал для работы, точно так же как то, что дал Родион Щедрин. Это новшество в области формы, композиции и развития музыкальных характеристик»⁴⁵.

Но героиня Варвара фигурирует в рецензиях в разных ипостасях: ее то хвалят, то ругают. «Пожалуй, одна Варвара до конца раскрывает себя в музыке: таковы ее ариозо в первом действии, монолог в третьем действии. <...> Выразительно использовал здесь композитор переключку голоса и вторящего ему хора: человек словно мыслит вслух, прислушивается к самому себе»⁴⁶. И Володя Гаврилов ей явно проигрывает, и образ его драматургически не доработан. Он, по мнению критика, — «слабое звено», и «авторы не нашли внутренней правды и значительности этого характера»⁴⁷.

⁴³ Новая опера на пермской сцене «Не только любовь» // Звезда. 1961. 17 декабря.

⁴⁴ Медведев А. В. О нашем времени, наших людях // Советская культура. 1962. 3 марта.

⁴⁵ Еленин А. В Большом театре // Театр. 1962. С. 101—102.

⁴⁶ Медведев А. В. О нашем времени, наших людях // Советская культура. 1962. 3 марта.

⁴⁷ Медведев А. В. О нашем времени, наших людях // Советская культура. 1962. 3 марта.

Журналисту «Вечернего Новосибирска» в характеристике центрального образа оперы, т.е. Варвары, «лиризма недостаёт. <...> Слишком внешне, мелодраматично, с грохотом большого барабана и рёвом меди на кульминациях даны лирико-драматические эпизоды партии Варвары Васильевны»⁴⁸. «Большинству мелодий, связанных с переживаниями Варвары Васильевны, не хватает вокальности, распевности. Они часто имеют подчеркнуто инструментальный характер. Видимо, для выражения искренней задушевной лирики и страстных порывов глубокого и сильного чувства композитор не смог найти нужных музыкальных образов, нужных мелодий и других композиционных средств»⁴⁹. «<...> К недостаткам можно отнести и то, что музыка, характеризующая среду, фон действия, ярче и интереснее монологов, раскрывающих внутренний мир Варвары Васильевны»⁵⁰.

Не понравилась Варвара и в целом опера, и В. Белоглазовой, сборщице Пермского завода им. Дзержинского. «<...> Что я могу сказать о самой опере? Честно говоря, она мне не нравится <...>. Я ждала увидеть <...> настоящую героиню <...>. А увидела самую обычную, ничем не примечательную женщину — я таких и в жизни очень много знаю. <...> Опера – это что-то очень красивое, необычное, если хотите, сказочное. И вдруг на сцене — наша действительность. Обыкновенные люди <...> поют о том и так, что это нас не волнует»⁵¹.

Драматургия оперы, «ее образная и сюжетная структура» вызывает у критиков сомнения. «Не ясна, никак не мотивирована любовь Варвары к Володе. <...> Варвара взята в опере крупно, сильно, глубоко. Володя – безликий воробей рядом с ней. <...> Не везде найдена должная мера поэтического преобразования действительности. Натура порой довлеет в материале»⁵².

⁴⁸ Котляревский А. Н. Поиски непроторенных путей // Вечерний Новосибирск. 1961. 21 октября.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Новая опера на пермской сцене «Не только любовь» // Звезда. 1961. 17 декабря.

⁵¹ Там же.

⁵² Медведев А. В. О нашем времени, наших людях // Советская культура. 1962. 3 марта.

Опера признавалась как новаторская, но ее постановки в Москве, Новосибирске и Перми казались неудовлетворительными. «<...> Практики музыкального театра пытались по инерции решить это принципиально новаторское лирико-психологическое сочинение теми же средствами, что решали и партитуры монументального, эпического жанра, не подразумевавшего отточенной детализации сценического действия»⁵³.

По поводу режиссерского решения и сценографии авторы рецензий отделяются общими штампованными фразами. «Достоинством постановки Г. Анисимова является ее музыкальность. <...> Художник А. Тышлер интересно решил основной изобразительный мотив спектакля: вы словно стоите у околицы, у раскрытых ворот при въезде в деревню, на пороге скромного, непритязательного, но крепко основанного мира, одну из житейских историй которого вам предстоит вскоре узнать»⁵⁴. В чем этот интересно решенный изобразительный мотив? Взгляд у ворот на деревню?

Лиризм, но ни в коем случае не мелодрама, оказалась необходима критикам и в режиссуре. Например, она потребовалась Новосибирской постановке. «<...> Спорной представляется работа режиссёра Н. Кабачека. Наряду с интересно развёрнутыми массовыми сценами выступают мелодраматические, наигранные эпизоды»⁵⁵.

Общая, резюмирующая оценка оперы вполне оптимистична, но выражена нередко самыми общими фразами. «Но как бы в дальнейшем ни складывалась сценическая судьба оперы Р. Щедрина, ее значение для развития советского оперного творчества – непреходяще. В этом произведении найдены и убедительно воплощены очень важные для оперного жанра новые художественные закономерности, найдено новое качество музыкального языка»⁵⁶.

⁵³ Ромадинова Д. Г. Смелость и оригинальность мышления – качество, наиважнейшее в искусстве // Советская культура. 1974. 29 января.

⁵⁴ Медведев А. В. О нашем времени, наших людях // Советская культура. 1962. 3 марта.

⁵⁵ Котляревский А. Н. Поиски непроторенных путей // Вечерний Новосибирск. 1961. 21 октября.

⁵⁶ Медведев А. В. О нашем времени, наших людях // Советская культура. 1962. 3 марта.

В полной мере проступает в рецензиях стиль и пафосная интонация в духе оптимистического лиризма эпохи 1960-х. «Тут не спрячешься за фрак или боярскую шубу, сфальшивишь внутренне – и сразу выдашь себя. Тут нужен какой-то особый сплав предельной правды с остающейся в силе условностью нашего жанра, от которой не следует бежать, потому что в ней прелесть и обаяние. Песни продолжают звучать, их мелодии плавно льются из-за кулис, наполняя собою всю сцену и огромный зрительный зал. Это создает радостное чувство простора. Перестаешь ощущать границы сцены»⁵⁷.

С особым пафосом и приподнятой интонацией подается тема русского, народного, национального в опере. Щедрин «как экспериментатор и рискованный человек по натуре <...> в отличие от многих сверстников по искусству» начинает «с самого главного: постижения художественного мышления своего народа»; все усилия «начинающего автора» как «пытливого рудокопа» оказывается были направлены исключительно в сторону претворения «русского мелоса», «русской интонацией», «волшебной горы» фольклора, т.е. кантилены, частушки⁵⁸. Как «удивительно русская», с ярким, национальным языком, оценивается и партитура «Конька-Горбунка», поставленная на сцене Большого театра 4 марта 1960 года⁵⁹. Действительно, появилась партитура, достойная «замечательной сказки Ершова», и вдохновлена была «ее искрометным юмором, ее поэтической красотой, идущей от народной фантазии, народного творчества», но почему-то автор рецензии считает, что появление произведения в национальном духе — большая редкость, не упоминаются традиции русской композиторской школы XIX века, авангардные поиски Щедрина в сфере музыкального языка и др.»⁶⁰.

⁵⁷ Еленин А. В Большом театре // Театр. 1962. С. 101—102.

⁵⁸ Генина Л. С. Родион Щедрин: открытия и поиски // Музыкальная жизнь. 1969. № 18 (284). С.15-16.

⁵⁹ Хореограф А. Радунский, либретто В. Вайнонена и А. Маляревского. Исполнители: Царь-девица — Р. Карельская, Царь — А. Радунский, Иванушка — В. Васильев, Конек-Горбунок — А. Щербинина

⁶⁰ Эльяш Н. И. Новый «Конек-горбунок». Балет Р. Щедрина на сцене ГАБТа // Советская культура. 1960. 26 мая.

Фигурируют в текстах откровенные лексические штампы с характерной умильной окраской: «*Это чудесный материал* [курсив мой. — Н. Г.] для работы, точно так же, как то, что дал Родион Щедрин». Имеются в текстах с серьезно-героической интонацией сказанные выражения и фразы, которые сегодня без усмешки никак не воспринять: «Варвара до конца раскрывает себя в музыке», «Варвара взята в опере крупно, сильно, глубоко. Володя – безликий воробей рядом с ней», «Натура порой довлеет в материале», «внутренняя правда», «юмор и лирика слиты, незримо переливаются друг в друга» и др.

Музыкально-аналитические фрагменты крайне редки. Вот один из образцов: «И еще одно бесспорное достоинство оперы Р. Щедрина – гибкий, ритмически задорный, полный гармонического, тембрового остроумия оркестр»⁶¹.

Опера, как упоминалось, достаточно быстро сошла со сцены, не прижилась ни в Большом, ни в Новосибирске и Перми. Но вот, пять лет спустя, премьера в учебном театре ГИТИСа прошла с неизменными аншлагами⁶². Пытаясь объяснить неуспех воплощений оперы на большой сцене, один из рецензентов пишет, что в тех спектаклях «легкие штрихи превращались в сочные мазки, полутона, нюансы обретали выпуклые, законченные очертания, а люди – удивительно достоверные, живые герои антоновских рассказов – становились схематичными и малокровными»⁶³. В отличие от прежних постановок, выпускной спектакль ГИТИСа представляет оперу Щедрина не модной в ту пору монодрамой, а выводит на передний план бытовую линию. Спектакль стал экспериментом, в котором скромные «ограниченные постановочные возможности учебной сцены оказались достоинствам спектакля. <...> Стало ясно, что опера эта порывает с застоявшейся формой монументального, помпезного зрелища с обязательным большим хором, обязательным большим оркестром. Порывает

⁶¹ Котляревский А. Н. Поиски непроторенных путей // Вечерний Новосибирск. 1961. 21 октября.

⁶² Режиссер Б. Покровский, дирижер В. Дельман.

⁶³ Ромадинова Д. Г. Поворот судьбы // Театр. 1966. 9 сентября. С. 21-23.

она и с исполнительскими канонами, менее всего требует от артистов быть лишь “голосистыми” солистами»⁶⁴. «Опера “Не только любовь” Р. Щедрина, не войдя в репертуар, прочно вошла в музыку: несомненность ее чисто музыкальных достоинств была достаточно очевидной. И одновременно становилась очевидной и другая истина – нужен срок, чтобы отыскать постановочный «ключ», который бы позволил открыть театральную суть партитуры, ее скрытый сценический нерв. Это срок ныне отмечен спектаклем учебного театра ГИТИСа»⁶⁵.

Постановки оперы сначала выпускниками ГИТИСа, а затем на сцене Московского камерного театра в 1972 году, оба раза под руководством Б. Покровского, в выгодном свете продемонстрировали достоинства дебютной оперы Р. Щедрина, подчеркнули ее композиционную оригинальность и отличный от традиционного посыл, уникальную интонацию. Опера получила признание и Государственную премию в 1972 году⁶⁶. Критики уже после постановки в ГИТИСе заговорили о необходимости такой экспериментальной сцены, где ставились бы новаторские, экспериментальные и камерные произведения современных композиторов. Опера «экспериментальна по самому своему существу. <...> Постановщик Б. Покровский и дирижер В. Дельман почувствовали, что в этом спектакле все надо решать по-новому, что привычный комплект средств оперной выразительности тут решительно неприемлем. Иными словами, что и спектакль должен быть экспериментальным <...>. “Не только любовь” — опера камерная, “лирическая новелла”, как назвали ее авторы, и громадные просторы сцены Большого театра ей вовсе противопоказаны <...>»⁶⁷.

Взгляд критиков на экспериментальные, камерные постановки приобрел определенную профессиональную остроту, хотя и не без общих, лишенных конкретики фраз. Так, по-прежнему писали о «частушечности»,

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Павлов А. Опера ищет театр // Советская культура. 1966. 13 сентября.

⁶⁶ На основе музыки оперы композитор тогда же создал Сюиту, включающую в себя шесть центральных в драматургическом плане номеров.

⁶⁷ Павлов А. Опера ищет театр // Советская культура. 1966. 13 сентября.

но уже без какого-либо оттенка восторженности, прибегнув к стандартному, несколько обезличенному, профессиональному языку. «"Не только любовь" привлекает «соединением незамысловатых частушечных напевов с музыкой, сочиненной в подлинно современных приемах оперного искусства. Это привело к тому, что язык оперы стал одновременно и простым, и сложным. Прост он для восприятия, сложен для исполнителей»⁶⁸. «<...> Гармоническим языком и своей мелодикой, интонационным богатством обязанной смелым претворением русской частушки, и своей необычной музыкально-сценической формой опера Щедрина не похожа ни на одну из известных оперных партитур»⁶⁹. <...> Естественно и органично уживаются изящная условность театрального приема и житейская конкретность сценического персонажа, чуть высвечиваемое ироническое «отношение» к образу, к происходящему и мягкость, теплота лирических высказываний <...>⁷⁰. Есть и критика. Так, отмечается «некоторая слабость в обрисовке персонажей <...> у композитора и либреттиста», недостаточная вычерченность характеров, лишенных «глубины и многогранности». Но подчеркивается «богатство, самобытность, естественность» в драматургии спектакля «фон той лирической драмы, которая легла в основу сюжета оперы»⁷¹.

Наблюдения аналитического толка самого общего плана касаются оркестрового стиля. «Композитор заново инструментовал оперу <...>, и когда слушаешь, как гибко, с каким разнообразием нюансов ведет оркестр дирижер В. Дельман, то просто отказываешься верить, что играют всего двенадцать музыкантов»⁷².

Очевидно, что жизнь спектакля на разных сценах укрепляла его жизнеспособность, о чем критика сообщает, например, в связи с его постановкой в театре оперы и балета Литовской ССР в 1973 году. «Это –

⁶⁸ Ромадинова Д. Г. Поворот судьбы // Театр. 1966. 9 сентября. С. 21-23.

⁶⁹ Павлов А. Опера ищет театр // Советская культура. 1966. 13 сентября.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Ромадинова Д. Г. Поворот судьбы // Театр. 1966. 9 сентября. С. 21-23.

⁷² Павлов А. Опера ищет театр // Советская культура. 1966. 13 сентября.

бесспорно, одно из самых талантливых произведений данного жанра, увидевших сцену за последние десять-пятнадцать лет. <...> Создатели спектакля (дирижер Р. Генюшас, режиссер В. Гривицкас, хормейстер А. Крогертас, художник Г. Ципарис) приложили немалый труд, чтобы прояснить некоторые сюжетные ситуации, добиться более совершенного звучания последнего акта»⁷³. Значительная роль в продолжении жизни спектакля принадлежит постановке оперы в 1973 году 6 октября в ленинградском Малом театре оперы и балета⁷⁴.

В рецензиях на этот спектакль присутствует профессиональный анализ, касающийся режиссерского решения Э. Пасынкова. Противоречия предыдущих постановок заключались, по мнению критиков, «в самом музыкально-драматическом материале. Основываясь на сюжете рассказов Сергея Антонова, Р. Щедрин и либреттист В. Катанян задумали оперу-новеллу. Однако она разрослась до трех актов, и очень широко написанный фон действия потребовал для равновесия сгущения красок в драматических эпизодах, и страсти оказались преувеличенными»⁷⁵. Постановщики «решились на смелый шаг» и свели оперу к одному действию. «Возникла действительно опера-новелла, и в прозрачной, акварельной интонации по-иному, более правдиво раскрылись и строй чувств, и этический смысл произведения»⁷⁶; «форма спектакля — лаконизм особой концентрации», «закономерность художественного [одноактного] решения»⁷⁷. «Режиссер Э. Пасынков смело вторгается в текст оперы, даже отчасти видоизменяет развитие действия, но не сам конфликт, не тему сочинения. <...> Действие оперы стало компактным и стройным. Три акта «уложились» в спектакле Ленинградского Малого оперного театра в пять картин»⁷⁸. Отмечаются также некоторые кардинальные для того времени режиссёрские вторжения в

⁷³ Грошева Е. А. Продолжение судьбы // Правда. 1973. 21 января.

⁷⁴ Режиссер Э. Пасынков, дирижер А. Дмитриев, художник М. Щеглов.

⁷⁵ Бялик М. Г. Однажды в теплый вечер // Ленинградская правда. 1973. 12 ноября.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Головащенко Ю. А. Не только любовь // Правда. 1973. 17 октября.

⁷⁸ Ромадинова Д. Г. Смелость и оригинальность мышления – качество, наиважнейшее в искусстве // Советская культура. 1974. 29 января.

оригинал произведения: «перестройка либретто» — перенесение действия «оперы из послевоенного села в современный колхоз. Опера легко выдержала это «омоложение»: по всей видимости, потому, что и сюжет, и музыка повествуют от тех страстей, о тех ситуациях, которые не стареют»⁷⁹.

Отмечались разного рода режиссёрские находки, например, в версии Э. Пасынкова «театр в театре», подчеркивающий пародийность сельских артистов». «Известный прием “театра в театре” Э. Пасынков использует очень точно: пародийность сельских артистов помогает еще ярче подчеркнуть правду чувств героев»⁸⁰. Частушечность как особый прием композитора акцентировалась в рецензиях 1970-х. и нередко в контексте режиссерской трактовки темы. «Ярко подчеркнута в спектакле народно-жанровая основа музыки оперы, в прежних вариантах как-то «растворявшаяся» в лирико-психологических эпизодах. Например, режиссер переносит «Частушечную кантату» в пролог к спектаклю и тем самым акцентирует основу, «фундамент», на котором зиждется музыка оперы, — популярные в народе частушечные напевы»⁸¹.

Обращалось внимание и на сценографию, где «диалектика колхозной жизни остроумно и тонко преломляется в живописном оформлении спектакля, выполненном художником М. Щегловым. Прозаические обрывки газетных листов, перемежающиеся графиками, вдруг оборачиваются поэтичной березовой рощей»⁸². «Художник М. Щеглов создал декорацию, которая, как и вся постановка в целом, существует в контрастах иронии и лирики, имеет свой эмоциональный рисунок: остроумное слияние березовой коры и газетных полос, солнца и гигантской шестерни и т.д. <...> Здесь нет оперных штампов, той пресловутой «пейзанности», которыми в прошлом часто грешили спектакли на деревенскую тему. Любой герой <...> — живая в своей социальной и психологической конкретности фигура. Особенно

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же.

⁸² Бялик М. Г. Однажды в теплый вечер // Ленинградская правда. 1973. 12 ноября.

хочется выделить режиссуру массовых сцен и редко встречающуюся при этом в оперной практике индивидуализацию персонажей, а также высокий уровень актерского мастерства»⁸³.

Наконец-то зазвучала тема не только «лирическая», но и, характерная для оперы, ироническая интонация. «Юмор и ирония характеризуют действие, в то время как лирика и драматизм являются его сутью»⁸⁴. Одно из достоинств оперы Щедрина и ее ленинградской постановки — удивительная естественность и жизненность образов. Герои — живые люди со всеми их радостями, заботами и печалью, это — наши современники. Веселый и поэтический спектакль ярко передает быт современной деревни»⁸⁵. «Оригинальное сочетание лиризма, юмора и сатирического гротеска органически выражено языком народных песен и частушек»⁸⁶.

В сфере музыкального языка подчеркивались новаторские приемы Щедрина, касающиеся речевой, бытовой интонации, оркестровки «<...> Кульминационными и решающими для содержания оперы оказываются фразы, которые не поются, а говорят. Главенствует в действии человеческое слово как таковое. <...> И то, что музыка сливается с обыкновенной речью, составляет неповторимое обаяние произведения»⁸⁷. «Музыкальный язык свеж и оригинален»⁸⁸. «В оркестровке произведения, в его звучании (дирижеры А. Дмитриев и В. Чернушенко) раскрывается интонационное и тембровое богатство музыкальных образов, точно передающее всю глубину чувств персонажей»⁸⁹.

Постановка «Не только любовь» в начале 1980-х годов в театре Станиславского и Немировича-Данченко в Москве⁹⁰ вернула зрителя практически в 1960-е, восстановив первоначальную партитуру оперы. «В

⁸³ Гусев В. А. Не только любовь // Вечерний Ленинград. 1974. 12 января.

⁸⁴ Головащенко Ю. А. Не только любовь // Правда. 1973. 17 октября.

⁸⁵ Петров А. Не только любовь // Ленинградская правда. 1973. 12 ноября.

⁸⁶ Гусев В. А. Не только любовь // Вечерний Ленинград. 1974. 12 января.

⁸⁷ Головащенко Ю. А. Не только любовь // Правда. 1973. 17 октября.

⁸⁸ Петров А. Не только любовь // Ленинградская правда. 1973. 12 ноября.

⁸⁹ Гусев В. А. Не только любовь // Вечерний Ленинград. 1974. 12 января.

⁹⁰ 23 мая 1981 г., режиссер О. Иванова, дирижер В. Кожухарь. Исполнители: Л. Болдин, Л. Захаренко, Н. Гуторович, Л. Екимов, Л. Штанько, В. Тарашенко, В. Марутаев, А. Болдырева, Е. Довбыш, В. Федоркин, А. Андриевич.

Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко произведение <...> нашло достаточно интересное современное решение. Заслуга театра и в первую очередь музыкального руководителя и дирижера В. Кожухаря и режиссера постановки О. Ивановой состоит в том, что полностью восстановлена первоначальная партитура оперы. Создан романтический современный спектакль, в котором на первый план вышло лирическое начало»⁹¹. Правда, автор рецензии не мог согласиться с нарушением «правды жизни» русского образца — костюмами колхозниц: «белые туфли «лодочки» на высоких каблуках в ненастную погоду, вышитые передники ручной работы, цвета и ткани платьев, напоминающие Прибалтику, — все это явно не соответствует русской послевоенной деревне»⁹².

Литературный журналистский стиль 1960—70-х достаточно гладок, и полностью лишен какого-либо индивидуального начала. Рецензии авторские и поименно подписаны, но складывается впечатление, что их писал один и тот же человек. Некоторые пассажи можно безболезненно адресовать каким угодно произведениям. «Вся ее [оперы. — Н. Г.] суть во внутреннем течении чувств <...>. В этой опере глубокая психологическая «подоплека» человеческой жизни, трогательного женского чувства, сложных нюансов душевных взаимоотношений, глубокая лирика»⁹³.

Не обошлось в рецензиях без «тонкого лиризма», и характерных умилительных выражений типа — «глубокая лирика», «мягкая ирония доброй авторской улыбки», «грустная новелла о несостоявшейся любви двух хороших и сильных людей»⁹⁴. Имеются и откровенные несурезицы. Так, в характеристике Володи (постановка Вильнюсского театра, партию исполнял В. Норейко) подчёркивалась «неуемная жизненная энергия, обаятельное озорство, мальчишеская задиристость», а вот «другая сторона Володиного

⁹¹ Глезер Р. В. Под ритмы частушек // Московская правда. 1981. 9 апреля.

⁹² Там же.

⁹³ Покровский В. Камерный театр и его спектакли // Индустриальное Запорожье. 1973. 2 мая.

⁹⁴ Пасынков Э. А. Спектакль и проблемы жанра // Советская Литва. 1973. 25 января.

характера, переданная исполнителем, — его поэтичность и душевная тонкость», почему-то прикрывалась «внешним фанфаронством и напускным нигилизмом»⁹⁵.

2.2. Современная журналистика о стилистике спектаклей на сцене Мариинского театра

Конёк-Горбунок

Хитросплетение музыкальных судеб, сопутствующее премьере новой постановки «Конька-Горбунка», состоявшейся на сцене Мариинского театра 14 марта 2009 года, вполне достойно сюжета хорошего романа. Дипломная работа композитора Родиона Щедрина, одна из первых дирижёрских работ в Мариинке Валерия Гергиева, первая после нескольких лет руководства балетной труппой Большого театра постановка Алексея Ратманского, дебют художника Максима Исаева в жанре балета, — везде «первый», «впервые», «дебют». Именно эти нюансы и оказались в центре внимания прессы, связанной с данной премьерой: «Для всех участников нынешней премьеры «Конек-Горбунок» что-нибудь да значит в творческой и личной судьбе. Для Родиона Щедрина балет, написанный в 1955 году, когда он был еще студентом консерватории, стал театральным дебютом и принес, по словам композитора, “неземную Жар-птицу — Майю Плисецкую”. Валерий Гергиев дирижировал премьерой “Конька-Горбунка” в самом начале карьеры в Мариинском театре. Создатель Русского инженерного театра АХЕ Максим Исаев впервые выступил художником балетного спектакля. Даже хореограф Алексей Ратманский не выбивается из этого дебютного сюжета: хотя “Конек” стал его пятым спектаклем в Мариинке, зато первым, поставленным

⁹⁵ Там же.

в качестве свободного художника — после ухода с поста балетного худрука Большого театра в январе этого года»⁹⁶.

Разобравшись в подробностях творческих биографий упомянутых выше личностей, большинство рецензентов сбилось с толку и запутало читателей рассуждениями о стиле постановки. Рассматривая гипотезы журналистов то об «авангарде», то о «неоклассике в сочетании с классикой», то о «поп-арте», понимаешь, насколько яркая и стройная полистилистическая конструкция была представлена публике 14 марта. Из всех отзывов наиболее точно и к тому же лаконично стилистика спектакля описана в статье «Чистосердечное признание» Дмитрия Циликина: «Нежная ирония — одна из главных интонаций хореографа Ратманского. Он человек культуры, пронизанный, пропитанный ею, и он, конечно, не ворует у предшественников и не насмешничает над ними, не пародирует, он как бы приглашает к чудесному путешествию по истории танца»⁹⁷.

Отдельные комплименты заслужил Валерий Гергиев. Критики в один голос отмечают впечатляющую мощь его интерпретации музыки Родиона Щедрина: «Искрометную музыку Родиона Щедрина господин Гергиев интерпретировал по-вагнеровски мощно и энергично, а лирические эпизоды прямо-таки стекали с его дирижерской палочки. И самое удивительное и замечательное: за темпами, заданными маэстро, поспевали артисты, что, как известно, случается далеко не всегда»⁹⁸. Валерий Гергиев <...> все время стремится возобновить удачные постановки и переставить неудачные (иногда наоборот, но это тоже другой разговор). «В конце 70-х он уже дирижировал «Коньком-Горбунком», сделанным в тогдашнем Кировском театре Дмитрием Брянцевым, и, как сам говорит, «давно является поклонником этой партитуры». Что в день премьеры доказал делом: партитура Родиона Щедрина (хоть и сокращенная с согласия автора) звучала замечательно — упруго, молодо полнокровно, заражая темпераментом,

⁹⁶ Федорченко О. А. «Конька-Горбунка» впрягли в авангард // Коммерсантъ. 2009. № 47. 18 марта.

⁹⁷ Циликин Д. В. Чистосердечное признание // Время Новостей. 2009. 17 марта.

⁹⁸ Федорченко О. А. «Конька-Горбунка» впрягли в авангард // Коммерсантъ. 2009. № 47. 18 марта.

сверкая красками, то бурно-гротескными, то нежными и слегка ироничными»⁹⁹.

Состав исполнителей был найден большинством критиков весьма сильным. Много хорошего написано о работах Ильи Петрова (Конёк-Горбунок), Михаила Лобухина (Иван), Андрей Иванов (Царь), Виктории Терешкиной (Царь-девица). Последней посвящена значительная часть восторженных отзывов: «Очаровательна Виктория Терешкина в роли Царь-девицы. Актриса привнесла в образ черты капризной озорной девчонки, которая и за себя может постоять, и на всякие хитрости весьма способна. Ее танец, широкий и привольный, исполнен то горделивой женственности, то неподдельного юмора»¹⁰⁰.

О хореографическом языке постановки написано столь же много, сколь и сумбурно. Насыщенная аллюзиями танцевальная партитура в самом деле весьма сложна для анализа. По большому счёту, это энциклопедия если не балетного искусства в целом, то, по крайней мере, сказочной и русской тем. В связи с этим, рецензенты, каждый в меру своего культурного багажа, перечисляют обнаруженные ими отсылки и аллюзии, однако ни одна статья, взятая отдельно, не позволяет в полной мере оценить потрясающее качество выделки хореографического и сценографического оформления, не говоря уже о музыкальной партитуре. «Все классические рецепты балетного спектакля соблюдены: мимические сцены (ох, не любят оборотистые братцы дурака-Ивана) сочетаются с танцевальными (и народ делает все, что угодно, кроме примитивных сколков с народного танца). Гривастые кони, словно вышедшие из «Бременских музыкантов», скачут галопом и потягивают копыта. Царь-девица целомудренно строит Ивану глазки и делает классические па с рок-н-рольной оттяжкой (в этой роли первым составом танцевала большая труженица Мариинки Виктория Терешкина). Коньку-

⁹⁹ Циликин Д. В. Чистосердечное признание // Время Новостей. 2009. 17 марта.

¹⁰⁰ Ступников И. В. Так вот та Царь-девица // Санкт-Петербургские ведомости. 2009. № 47. 18 марта.

Горбунку с чебурашечьими ушами в русле традиций достались виртуозные прыжки, мимические мизансцены и реплики «третьего не лишнего» в дуэтах Царь-девицы с Иваном»¹⁰¹.

По всему выходит, что данная постановка «Конька-Горбунка» — очередной триумф русского балета и Мариинского театра. Сбивчиво и сумбурно выраженные восторги отечественной прессы – ещё одно тому подтверждение.

Анна Каренина

Премьера балета Родиона Щедрина по одноименному роману Льва Толстого «Анна Каренина» в постановке Алексея Ратманского, состоявшаяся на сцене Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева 15 апреля 2010 года, заслужила в целом положительные отзывы критиков. Успех спектакля был, в общем-то, ожидаем: «звёздный» состав исполнителей, впечатляющая музыка Щедрина, классический сюжет, маэстро Гергиев за пультом, постановка, выдержавшая премьеры в четырёх крупных театрах Европы, — всё это факторы, обрекающие на успех.

Впрочем, по отношению к некоторым аспектам спектакля мнения критиков оказались различными. Одни, рассуждая об элементах художественного языка, которым ведётся повествование, констатируют их наличие, указывают на их традиционность или своеобразие, предоставляя каждому самостоятельно судить, насколько верно эти элементы подобраны, другие же в меру своей запальчивости и одиозности пытаются наделять положительным или отрицательным качеством предметы, имеющие отношение исключительно к «суждениям вкуса», как, например, это сделала Анна Гордеева в своей рецензии: «<...> Будь это что-нибудь лихое, громкое,

¹⁰¹ Гучмазова Л. Р. Он сказал – горбатый // Газета. 2009. 17 марта.

победное, балерина бы шарахнула фуэте, танцовщик зафигачил бы круг жете — и публика была бы взята в плен, позабыла про неурядицы...»¹⁰².

В целом, абсолютное большинство авторов статей и рецензий о петербургской премьере «Анны Карениной» высвечивают один и тот же ряд художественных аспектов, освещая их в различном порядке и с разных ракурсов. Рассмотрим данный тезис более детально.

Начнём с музыки балета, о которой практически ничего не написано по существу. Вероятно потому, что практически никто из рецензентов не имеет достаточного музыкального образования. В тех редких случаях, когда о музыкальном оформлении спектакля хоть что-нибудь написано, сделано это настолько в общем, что подобными фразами можно описать львиную долю мирового музыкального наследия. Приведём пример из статьи Игоря Шнуренко. «Музыка Щедрина — композитора, которому подвластны и лирика, и драма, и героика, и сарказм, и китч, — создает пространство, полное силовых полей. А может быть, даже и минных¹⁰³».

Приятным исключением среди общей музыковедческой немощи выглядит подход корреспондента «Санкт-Петербургских ведомостей» Игоря Ступникова: «Выбирая путь для музыкального решения, композитор обратился к партитурам Чайковского, чье творчество, по мнению Щедрина, было ближе всего Толстому. Щедрин использовал некоторые тематические и формообразующие элементы инструментальных сочинений Чайковского, совпадающие по времени написания с годами работы Толстого над романом»¹⁰⁴.

О хореографии спектакля, — напротив, написано много, толково и по существу. Большинство рецензентов отмечают удачное сочетание пантомимы и танца, непрерывность развёртывания, лаконичность и стремительность хореографического повествования, детально проработанные дуэты и точно рассчитанное нарастание экспрессии. Можно сказать, что

¹⁰² Гордеева А.А. Из другого романа // Время новостей. 2010. № 67. 20 апреля.

¹⁰³ Шнуренко И. А. Анна и поезд // Деловой Петербург. 2010. 16 апреля.

¹⁰⁴ Ступников И. В. Такие разные Анны // Санкт-Петербургские ведомости. 2010. № 068. 19 апреля.

фрагмент, представленный ниже, в полной мере иллюстрирует общий для всех рецензий тон и смысл. «Напряженный хореографический интензив (у Анны и Вронского аж 10 дуэтов!) тактично прорезан пантомимно-танцевальными вставками, очень деликатными и неназойливыми. Да и вообще, плотность танцевального наполнения у Ратманского совершенно иная, нежели у современных хореографов. Его дуэты не тянут на "полновесное" адажио или па-де-де, которое не грех показать в программе гала-концерта или балетного конкурса. Лаконичен обмен танцевальными репликами, содержащими максимум хореографической информации, приводящей к взрыву чувств, которые сублимируются в нескольких пластических фразах»¹⁰⁵.

Авторы большинства статей отдают должное Алексею Ратманскому как глубокому художнику и вдумчивому мастеру, подбирающему средства художественной выразительности взвешенно и тщательно. Приведём ряд примеров: «В такой литературной стране, как Россия, на постановку по Толстому — всерьез, не для стеба! — надо осмелиться. Сравнить начнут! Удивительно, но без зауми — и без видимых усилий! — Ратманскому удалось взять планку. Его, как и Толстого, интересует не броская мелодрама, а жизнь души»¹⁰⁶. «Анна Каренина выглядит абсолютной эстетической ценностью: драматургия крепка и рациональна, сценография и костюмы спаяны с хореографией, которая отзывается на каждый музыкальный импульс. Никакого сумбура, лихорадочности и метаний, которые могли бы сломать совершенство композиции, — только вечное сияние чистого разума.

Премьера вышла в Копенгагене уже после того, как Ратманский возглавил балет Большого театра и переехал в Москву. А спектакль документально зафиксировал размышления хореографа над тем, что такое отечественный балет, его любовь к великим темам и большой форме, в чем их обаяние для остального хореографического мира»¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Федорченко О. А. Анна без вариаций // Коммерсантъ. 2010. № 68 19 апреля.

¹⁰⁶ Шнуренко И. А. Анна и поезд // Деловой Петербург. 2010. 16 апреля.

¹⁰⁷ Галайда А.Г. Сладкие фантомные боли // Ведомости. 2010. № 2590. 22 апреля.

«Ратманский словно специально отходит в сторону: никого не обличает и не оправдывает, пороки не бичует. Хореограф-интеллектуал, автор великолепных «Лунного Пьеро» и «Русских сезонов», обнаженных эмоций избегает. Любой пафос его напрягает, он просто рассказывает историю, без подтекстов и аллюзий»¹⁰⁸.

Разумеется, в центре внимания критиков оказались исполнители главных партий. Причём, в меньшей степени — мужского пола. Премьера балета стала своего рода состязанием двух выдающихся балерин современности – Дианы Вишневой и Ульяны Лопаткиной.

«Успех Дианы Вишневой был предсказуем — ее страстная и пылкая натура создана для роли гибнущей от любви героини. Но событием премьеры оказалась Анна Ульяны Лопаткиной — бескомпромиссная, для которой изменой оказалось упустить долгожданную любовь. В балерине были ее обычные сдержанность, простая изысканность, самоуглубленность...»¹⁰⁹.

«В роли Анны выступили Диана Вишнева и Ульяна Лопаткина, танцовщицы столь разных индивидуальностей, что зрители увидели на премьерных спектаклях два разных балета. Диана Вишнева открывает в Анне черты романтического характера, с самого начала в ней чувствуется тоска по идеальному земному счастью, она сама не подозревает, какие громады чувств таятся в ее душе. Вишнева создает образ с неотразимой убедительностью, совершенным мастерством, темпераментом и тонким ощущением музыки. Ее вариации-монологи — это спор с нерасторопной судьбой, не выпускающей из заколдованного круга, где нет места любви.

Анна Ульяны Лопаткиной — статуарна, холодновата. Кажется, что на светских раутах она появляется с некоторой осторожностью, словно знает, чего стоят фальшивые улыбки подруг»¹¹⁰.

Хотя неповторимость воплощения одного и того же образа двумя дивами скорее можно считать украшением постановки, упомянутая

¹⁰⁸ Барыкина Л. В. Бесстрастная история // Российская газета. 2010. 20 апреля.

¹⁰⁹ Галайда А.Г. Сладкие фантомные боли // Ведомости. 2010. № 2590. 22 апреля.

¹¹⁰ Ступников И. В. Такие разные Анны // Санкт-Петербургские ведомости. 2010. № 068. 19 апреля.

«холодность» Ульяны Лопаткиной некоторыми критиками даже вменяется балерине в вину, впрочем, как и горячность Анны-Вишневой — другими: «<...> Для страсти в балете, где, как ни крути, никуда не денешься от внешности, хороши высокие породистые исполнители с соответствующим крупным жестом. Такие, как Лопаткина-Анна и Смекалов-Вронский.

Действительно, совершенством линий и поз эта пара впечатлила. Однако страстью пылал только Смекалов, прошедший школу бурных эмоций в театре Бориса Эйфмана. Лопаткина позволила себе лишь один отчаянный жест, рухнув под надвигающийся поезд. А до того холодновато и отстраненно воспроизводила рисунок движений»¹¹¹.

О сценическом оформлении спектакля пишут много и охотно. Однако оригинальность и ценность написанного, к сожалению, обратно пропорциональны количеству. Пишут и о поезде, и, с двойной охотой, о конфузе, случившемся с ним на премьере, но ни слова — о тонкой, с нотками иронии, работе постановщиков с мотивом поезда, благодаря которой раскрываются интригующие подтексты. Видео проекции, реквизит, костюмы и декорации – полноправные грани впечатляющего спектакля, которыми он играет в лучах софитов, подобно изящной драгоценности. К сожалению, на связь данных аспектов с хореографией и музыкой, рецензенты не нашли должным обратить внимание, ограничившись обывательским описанием: «Оформление балета лаконично: сцену опоясывает закругляющийся экран, на который транслируются пейзажи и интерьеры; единственной вещественной деталью оформления становится вагон в натуральную величину, что выезжает на сцену, разворачивается на ней и убирается в кулису. (Художник-сценограф — Микаэль Мельбю, видеографик — Уэндел Харрингтон.) Вагон, как выяснилось на премьере, Мариинский театр свой строить не стал, а взял в аренду у варшавского театра. Вагон выехал, но не развернулся, вместо этого он стал крениться в оркестровую яму. Заскрежетал по полу, сдирая дорогое балетное покрытие, и замер. Валерий Гергиев

¹¹¹ Наборщикова С. В. Поезд остановился в Бологом // Известия. 2010. 20 апреля.

остановил оркестр, объявили незапланированный антракт и употребляющие экспрессивные выражения рабочие при закрытом занавесе стали убирать непослушную технику»¹¹².

Сложно сказать, о чём в большей степени свидетельствует содержание данного обзора, об успехе балета «Анна Каренина» в постановке Алексея Ратманского или о некомпетентности отечественной прессы в некоторых вопросах искусства. Важно одно: не столько успехом в печати и премиями от уважаемых критиков балет прокладывает путь к сердцам людей, а в первую очередь — своим блистательным существованием на сцене Мариинского театра.

Очарованный странник

Вдумчивая и уважительная реакция музыкальной и театральной критики на премьеру постановки оперы Родиона Щедрина «Очарованный странник», состоявшуюся 10 июля 2007 года в концертном зале Мариинского театра, — безусловно большой подарок и для артистов, и для маэстро Валерия Гергиева, и для режиссёра Алексея Степанюка, а для всей публики и вообще для русской культуры.

В самом деле, писать об этой музыкальной исповеди, высказанной тремя выдающимися художниками нашего столетия — Р. Щедриным, В. Гергиевым и А. Степанюком и подхваченной оркестром, хором, солистами, можно только всерьёз, с глубоким анализом средств музыкальной и сценической выразительности, с почтительным отношением к руслу традиции, в котором это произведение существует, без ложного пафоса и гламурных штампов. Именно такой подход и продемонстрировали журналисты, писавшие о премьерке «странника».

Вполне справедливы суждения рецензентов о связи партитуры с хоровым наследием Щедрина. Без внимания, пожалуй, остались только

¹¹² Гордеева А.А. Из другого романа // Время новостей. 2010. № 67. 20 апреля.

черты, общие между «Очарованным странником» и «Не только любовь» — первой оперой композитора.

«Хор для Щедрина — не только юношеская любовь, но и ресурс удивительных красок: певцы в его сочинении могут и изобразить колокольный звон, и сплести удивительное полифоническое кружево; пропеть-проговорить тишайшую молитву или «повесить» долгие гармонические доминанты, вокализируя с закрытым ртом. [«Звукоизобразительные» возможности хора композитор позднее развил ещё более в своей опере «Боярыня Морозова»]. Подобно античной драме, хор в сочинении порой выступает и в качестве рассказчика. По большому счёту, Щедрин успешно и ярко воплотил мечтания композитора Андре Жоливе, говорившего: «Я хочу вернуть музыке ее первоначальный античный смысл, когда она была выражением магического и заклинательного начала религии, объединяющей людей». Блестящая работа хора под началом Андрея Петренко не могла не вызвать восхищение¹¹³.

Критики также подчёркивают связь данной оперы с хоровым наследием мировой культуры в целом: «Главное достоинство этой музыки — удивительно проникновенная, негромкая интонация: интонация сказа, старинной былины. Каждый персонаж — одновременно и действующее лицо, и рассказчик: события оперы и происходят, и рассказываются, попеременно, так, как это происходит в Пассионах Баха или ораториях Генделя. Музыкальная материя соткана из тихих колокольных перезвонов и знаменных распевов; неявные отголоски «Литургии» Рахманинова отсылают еще дальше, к сакральным эпизодам «Китежа» Римского-Корсакова — и ближе, к Свиридовским романсам и ораториям. У Щедрина всегда были непростые отношения со Свиридовым; но надо же было такому случиться, что, подбираясь с разных сторон к стихии русской протяжной песни, два антагониста оказались неожиданно близки — по гармониям, по манере

¹¹³ Веселаго К. А. «Очарованный странник»: паломничество в страну Востока // Фонтанка.ру. 2008. 29 июля.

обращения с материалом. Порой даже что-то гаврилинское, из его знаменитых хоровых «Перезвонов» чудилось в частой скороговорке хора «тиннна, тиннна..»¹¹⁴.

Одобрить работу режиссёра – дело, на первый взгляд, нехитрое. Однако, рассуждая о творчестве Алексея Степанюка, обойтись дежурными фразами – преступление против искусства и журналистики. Авторы отзывов на премьеру оперы «Очарованный странник» не оказались замешаны в подобных преступлениях: «Однако на сей раз опасениям сбыться было не суждено: залогом успеха постановщика Алексея Степанюка в этой работе стало не следование некой «режиссёрской концепции», но внимательное (и даже трепетное) отношение к сочинению; режиссёр сумел не просто расслышать музыку — по мере действия он как будто вслушивается в неё вместе со зрителем, бережно переворачивая страницы партитуры»¹¹⁵.

Ещё одна составляющая успеха — могучий триумvirат солистов: Андрей Попов (тенор), Сергей Алексахин (бас) и Кристина Капустинская (меццо-сопрано). Перевоплощаясь из одного персонажа повествования в другого, или становясь на время рассказчиком, каждый из певцов, по словам критиков, продемонстрировал впечатляющий диапазон артистических и вокальных способностей. Наиболее восторженные отзывы вызвала исполнительница роли цыганки Груши: «Молодая Кристина Капустинская (Груша), в придачу к темно-прозрачному тембру, показала умение враз схватить зал под уздцы и вести его сколь угодно долго на поводу у своего ограненного пианиссимо»¹¹⁶.

В целом, сценическое оформление спектакля неразрывно связано с характером музыкального повествования. Обращая внимание читателей на некоторые аспекты постановки, критики не сходят с пути вдумчивого

¹¹⁴ Садых-заде Г. Звоны и плачи русской оперы. Цит. по URL:http://www.besttheatre.ru/sletter_212.html дата обращения: 15.03.2017

¹¹⁵ Веселаго К. А. «Очарованный странник»: паломничество в страну Востока // Фонтанка.ру. 2008. 29 июля.

¹¹⁶ Пантелеева О.В. Колокола, молитвы и цыганка Груша // Ведомости. 2007. 12 июля.

анализа и приведения художественных аспектов к единому культурному знаменателю:

«Режиссер Алексей Степанюк не стал спорить с материалом оперы, предназначенной для концертного исполнения и горючить массивные декорации. Сообразуясь с возможностями сцены Концертного зала, он, вместе со сценографом Александром Орловым, создал пространство выразительное, но аскетичное. Минимум предметной среды; пластика живых человеческих тел – главный прием, всю эксплуатируемый постановщиками (хореограф – Дмитрий Корнеев). Мужской миманс исправно выполняет функцию «живых декораций», создавая пластический контрапункт происходящему: в мгновение ока преобразуется то в отроков монахов, то в буйных татар, или в удалых цыган в красных шелковых рубахах. На их алом фоне ярко выделяется черное платье героини: раскинув руки, с черной шалью на плечах, она кажется подбитой птицей, мечущейся в клетке. Только вместо прутьев клетки, на сцене натканы камыши: хрусткие, ломкие остья их больно колотся, цепляются за платье. В течение спектакля ряды их изрядно редуют: камыши нещадно ломаются, вытаптываются героями, мечущимися в пароксизме мучительных страстей на узком пятачке сцены»¹¹⁷.

Можно с уверенностью сказать, что спектакль «Очарованный странник» — необыкновенное культурное явление. Трудный путь, пройденный главным героем оперы, вне всяких сомнений оставил заметные следы и в мировой культуре, и на страницах периодики и, конечно, в душах зрителей.

Левша

Новая сцена Мариинского театра — настоящий титан среди концертных площадок. Так и творческие задачи, которые решаются на этой сцене, — соответствующие, титанические. Большинство критиков,

¹¹⁷ Садых-заде Г. Звоны и плачи русской оперы. Цит. по URL:http://www.besttheatre.ru/sletter_212.html дата обращения:15.03.2017

написавших о премьере, открывавшей Мариинский-2, сошлись во мнении, что постановка оперы Родиона Щедрина «Левша», осуществлённая режиссёром Алексеем Степанюком под музыкальным руководством Валерия Гергиева 27 июля 2013 года, — событие необыкновенное, выводящее не только музыкальное исполнительство, но и театральную машинерию на совершенно новый для мировой культуры уровень: «Державный и недобрый Петербург в их исполнении — это гигантская нижняя часть императора в ботфортах <...>; тоскливый снег сыплется на длинные снежные гряды, из которых торчат раскрашенные в черно-белой николаевской палитре Александровская колонна, Адмиралтейский шпиль с корабликом да казенный фонарь. Но стоит горизонтально сдвинуть петербургские доминанты и поднять снежные заносы, как по ним, но уже превратившимся в легкие облака, гуляет Левша в своем первом появлении на сцене. Не успел появиться и исчезнуть образ Левши, как из-под земли поднимается ряд знаменитых красных телефонных будок, символизирующих далекий Лондон, а облака уже воспринимаются как тучи, в которых тонет Биг-Бен. На черном заднике белой вывороткой проносятся силуэты дирижаблей, аэропланов и диковинных механизмов, знаменующих технологическую мощь лукавой Англии. Апофеозом «высоких технологий» становится огромный тубус «мелкоскопа» — он же лифт, который спускает на сцену Блоху. Тульские просторы, родные как Левше, так и Щедрина — это снежное пространство с бабами да мужиками, не могущими справиться с любопытством и наперебой лезущими в покосившуюся кузню. И эти же снежные пространства становятся белоснежным саваном, на фоне которого хор оплакивает Левшу пронзительным Трисвятым и Иисусовой молитвой, а Блоха убаюкивает непутевого пьянчужку с золотыми руками и светлой душой в его последнем сне»¹¹⁸.

Сценическое оформление спектакля, осуществлённое Александром Орловым, называют чуть ли не главной удачей постановки. Суждение это не

¹¹⁸ Хакназаров Е. И. А блохи все скачут и скачут // Фонтанка.ру. 2013. 31 июля.

вполне справедливо, поскольку в данном спектакле сценография слита воедино и с музыкой, и с мизансценами, и с оркестром, и с солистами, так, что подчас сложно отделить одно от другого и понять, что же именно из этого прямо сейчас трогает до глубины души. Так, образ Блохи – единое культурное целое, в котором органично сплелись творческая природа певицы Кристины Алиевой, необыкновенный костюм, необыкновенная музыкальная партитура в виртуозном звуковом воплощении и лесковские смысловые парадоксы: «К примеру, что может петь механическая блоха? В Англии она поет, соответственно, английский алфавит. А когда тульские мастера ее подковали — перешла на кириллицу. И тут уже конгениальная находка художника по костюмам Ирины Чередниковой: у блохи шесть ручек и ножки, все в ботинках на каблуках. Но в России-то холодно, так что русифицированная блоха является в рукавичках, валенках и пуховом платке! Левша кончается в «Обухвинской больнице, где неведомого сословия всех умирать принимают», и эта замечательная блоха (одна из главных удач спектакля — миниатюрная Кристина Алиева, обладательница невесомого прозрачного колоратурного сопрано, которым она с игривой легкостью озвучила сверхвиртуозную партию) придет спеть ему: «Баю-бай, баюшки, дарят гостинцы Ванюшке». Хор проникновенно подхватит: “Святой Боже, Святой Крепкий, помилуй нас”»¹¹⁹.

Помимо исполнительницы партии Блохи, симпатии критиков оказались, конечно, на стороне Андрея Попова (Левша). Впрочем, вокальная сторона спектакля, во всех своих проявлениях, признана более чем удовлетворительной, и никаких нареканий, кроме, разве что, не всегда чёткого произношения, не вызвала: «Левша (Андрей Попов) — тенор с трогательным, почти юродиво-искренним голосом — был награжден заслуженным ревом зала. Но еще больше удивляла общая высокая планка

¹¹⁹ Циликин Д. В. «О чем поет блоха» // Ведомости. 2013. № 3396. 29 июля.

качественного пения, ниже которой не опускались даже третьестепенные персонажи»¹²⁰.

Отдельного внимания критиков заслужило соответствие партитуры и сценического воплощения литературному первоисточнику. В самом деле, весьма приятно наблюдать, как современная музыка и современная (в хорошем смысле слова) постановка не искажают русскую классику, а бережно преподносят в таком трудном жанре, как опера. «Тут все точно по Лескову: в мастерской Левши «внутри дома огонек блестит, да слышно, что тонкие молоточки по звонким наковальням вытюкивают», а вокруг - множество любопытствующих и сочувствующих. Своих, тульских. В создании хоров Щедрина сегодня нет равных: частушечные и лирические напевы сливаются в удивительно гармоничное и задорное многоголосье, кружит по сцене нарядная по-крестьянски толпа (дивное разнообразие костюмов Ирины Чередниковой) и даже русские сугробы кажутся праздничной скатертью... Эти же сугробы в финале станут саваном»¹²¹.

«Левша» Р. Щедрина на новой сцене Мариинского театра, несмотря на трагичность сюжета, – произведение жизнеутверждающее и даже праздничное. Эта премьера поддерживает в нас веру в русскую оперу, русский театр, доказывая, что самые высокотехнологичные машины (такие как Мариинский-2) могут быть вместилищем широкой русской души.

Рождественская сказка

Сценической судьбе оперы-феерии Родиона Щедрина «Рождественская сказка» может позавидовать любой спектакль из когда-либо существовавших, — настолько благоприятные условия окружили это произведение. Всевозрастающая популярность полноценных рождественских и новогодних спектаклей, сложившийся творческий тандем с такими фигурами, как Валерий Гергиев и Алексей Степанюк, гигантская машина

¹²⁰ Тимофеев Я.И. В Мариинском театре завелась колоратурная блоха // Известия. 2013. 29 июля.

¹²¹ Ефимович Н. А. И запела блоха: «Ха-ха!..» // Комсомольская правда. 2013. 31 июля.

новой сцены Мариинского театра, — вот причины и предпосылки возникновения данного спектакля. Написанная специально для Мариинки и воплощённая лучшими силами отечественного искусства «Рождественская сказка», имеющая в основе один из наиболее известных волшебных сюжетов, просто обречена на успех.

Местами игривый, местами чарующе-волшебный, а подчас — остро саркастический тон спектакля вызвал всеобщее одобрение театральных критиков. С наибольшей охотой рецензенты описывают злободневные иронические выпады: «Придворные глухо ропщут: А где тогда права человека, и вообще: скажем мы в глаза Царице: Вы чудовище.... Но лучше промолчим». И правильно — поскольку «каждый подданный в моей стране должен трепетать, когда смотрит он в глаза мне», заявляет нацлидерша и отправляет Мачеху со Злыдней на детектор лжи. В финале, когда наступит неотвратимый *happy end*, не обойдется без цитаты из бетховенской оды «К радости» – хор грянет «Пора уж, обнимитесь, *seid umschlingen Millionen!*». Однако величественное тут же сменится иронически-постмодернистским: «Сказка – ложь, да в ней намек», – назидательно констатируют месяцы, а Царица соглашается: «Да и мне урок, как указы с блажи, сдуру издавать...». Озорство 83-летнего классика до того дошло, что Май у него сетует: «В этот год из-за санкций мы подзадержались...»¹²².

Ещё одна действенная формула успеха, подмеченная журналистами, может быть определена как «Щедрин + Мариинский театр + Лесков». Действительно, это уже третье подобное стечение обстоятельств после «Очарованного странника» и «Левши». «В премьерном буклете автором указано, что текст создан по мотивам сказки Божены Немцовой (в переводе Николая Лескова) и русских народных сказок. Лесков сделал перевод с чешского сказки Немцовой «О двенадцати месяцах» осенью 1862 года. От него в либретто осталось немного: треугольник взаимоотношений падчерицы, мачехи и злой дочери, сюжеты о фиалках и корзине ягод. И еще,

¹²² Циликин Д. В. Так тихо, так согласно // Ведомости. 2016. № 3992. 13 января.

что важно: само присутствие имени Лескова, как некий символический знак духовного родства. Ведь Лесков для Щедрина величина дорогая хотя бы по количеству связанных с его темами сочинений»¹²³.

Нельзя не отметить, что труппа Мариинского театра была в день премьеры на высоте своей творческой задачи. Солисты, оркестр и хор заслужили продолжительные овации и одобрение критиков: «Ощущение, что Щедрин писал именно в расчете на тембр Пелагеи Куренной, в верхнем регистре прозрачный, будто растворяющийся в небесах (отметим и очень точную интонацию певицы). В оркестре преобладают фантастические звучания в высоком регистре — здесь и колокольчик, и челеста, домра, синтетические электронные тембры и так далее, партитура буквально инкрустирована, как самый дорогой алмаз, и сверкает в бережных руках Валерия Гергиева. Нежная песня менестреля-Апреля (Александр Михайлов) и его подарок-перстень выводят Замарашку из зачарованного сна»¹²⁴.

«Валерий Гергиев относится к Родиону Щедрину и к его музыке с огромным уважением и любовью, и он дирижировал, откровенно смакуя нюансы и роскошества партитуры. И прочувствованно выполняя все указания композитора, из которых самые частые – «тишайше» и «легчайше». Автор следил за кастингом, и тот удался: Замарашка — Пелагея Куренная, обладательница невесомого хрустально-инструментального голоса, Екатерина Сергеева — знойно-сластолюбивая Царица, точные в выборе гротесковых красок и заразительные Анна Кикнадзе — Мачеха и Лариса Юдина — Злыдня»¹²⁵.

Авторы отзывов на премьеру «Рождественской сказки», состоявшейся 26 декабря 2015 года, не утруждали себя поиском скрытых подтекстов, философских глубин или ещё чего-то в этом роде, что вполне разумно.

¹²³ Власова Е. С. Газета Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. 2016. № 3 (1332). Март.

¹²⁴ Гайкович М.А. Зачарованная странница // Независимая газета. 2016. 13 января.

¹²⁵ Циликин Д. В. Так тихо, так согласно // Ведомости. 2016. № 3992. 13 января.

Спектакль весьма прозрачный, очевидный и столь же яркий и праздничный. Он открыт для людей всех возрастов, а его идеи близки и понятны каждому.

Что касается оперы «Не только любовь» на Мариинской сцене в марте 2017 года, то спектакль получил множество хвалебных отзывов, приводить фрагменты из которых, пожалуй, нет никакого смысла, так как данные панегирические оды, похожие одна на другую, похоже, были написаны лишь для того, чтобы быть написанными, а вовсе не чтобы разобраться в деталях постановки. Что же до самой постановки, то она вышла довольно спорной и, несмотря на стечение множества благоприятных обстоятельств, не стала тем долгожданным откровением, которого так ждут все влюблённые в эту партитуру Щедрина. Станный, пустой и мрачный спектакль Кузина, с его чёрным блестящим полом, чёрными полиэтиленовыми (и до неприличного громко шуршащими) дождевиками, многочисленными грубыми серыми скамейками, тремя психоделическими (без ветвей и листьев) бесконечными стволами берёз и жутковатой ржавой сеялкой, — эстетически многолик до безликости, отчего не может даже отчасти претендовать ни на реалистичность, ни на символичность, ни на авангардность или причастность постдраматическому театру. Особенное недоумение вызывает бесцельно скитающийся по сцене хор, в особенности мужской — такая масса мужчин, хаотично и индифферентно по отношению к противоположному полу болтающаяся на виду у зрителя существенную часть спектакля, видимо, выводит тему женского одиночества на новый уровень, понятный только господину режиссёру. Отсутствие в сценическом воплощении крепкого художественного стержня перекладывает задачи, предназначенные режиссуре, на плечи артистов, которые, надо сказать, достойно справляются с обступающей их со всех сторон пустотой. Как это было и прежде, в новой постановке «на первый план по праву вышла музыка Щедрина: яркая, местами феерически остроумная, в которой совершенно по-шекспировски сосуществуют комическое и трагическое: яростный надрыв и чувственное половодье, отчаянье зрелой женщины и наивное кокетство юной девушки,

забивание козла, беспричинные драки и уморительная фальшь духового
деревенского оркестра»¹²⁶.

¹²⁶ Садых-заде Г. «Не только любовь», первая опера Родиона Щедрина, начала вторую жизнь в Мариинском театре [электронный ресурс]
URL:<http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/03/02/679748-tolko-lyubov-mariinskom> дата обращения 18.03.2017.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Долгая жизнь в мире культуры предстоит тому крупному сочинению, которое, с одной стороны, отвечая духу современной ему эпохи, правдиво говорит с нами языком своего времени, а с другой стороны — коренится в самой культуре, в иных эпохах, и главное, — в творчестве своего создателя. Можно с уверенностью сказать, что в операх и балетах Родиона Щедрина «Конек-Горбунок», «Не только любовь», «Анна Каренина», «Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка» такая «беседа» автора явно присутствует. Щедрин в течение долгой творческой жизни каждый раз создавал все новые и новые произведения: ни один из инструментальных концертов, балетов не был похож на другой даже отдаленно. Каждый раз критерий мастерства уже другой, и все труднее поддается анализу его оправдавшая себя удачная манера писать музыку.

Размышляя о судьбе сочинений Р. Щедрина для театральной сцены, неизбежно делаешь вывод, что ни удобным, ни простым его творчество постановщики назвать не могут. Это, пожалуй, не касается только его первого балета, написанного в студенчестве на заказ, — по форме «Конек-Горбунок» был, наверное, компромиссной работой, созданной под контролем и руководством опытного В. Вайнонена. Волшебная сказка, проиллюстрированная увлекавшимся фольклором композитором, была традиционной по сути, выделяясь преимущественно национальным колоритом. Наверное, поэтому столько редакций этого балета увидело жизнь — сказка в классической форме предполагает множество интерпретаций и прочтений. По-видимому, это единственное произведение Р. Щедрина, которое было не раз обогащено «постановкой»: правильно расставленные балетмейстерами акценты превращали фантастический аттракцион на русский мотив и в актуальную сатиру, и в постмодернистскую шутку, и в волшебную сказку-притчу.

К сожалению, того же нельзя сказать про сценическое решение других сочинений Родиона Щедрина. Начиная с признаваемой им самим эпохальной оперы «Не только любовь», в которой автор впервые использовал противопоставление внешнего и внутреннего, выведя на авансцену чувства, переживания и даже подсознание героев и сделав сюжетные перипетии и мизансцены лишь ширмой для подлинного «душевного» действия, композитор обозначил конфликт, который не решен режиссерами и по сей день. Как воплотить на сцене щедринское «двойное дно» — неясно до сих пор, что подтверждают недавние постановки его первой оперы в Петербурге.

Пожалуй, столь же сложна в постановочном плане экспериментальная опера-оратория «Очарованный странник». Единственная ее постановка на сцене концертного зала Мариинского театра признана творческой удачей режиссера, но все-таки надо признать, что в ней А. Степанюк лишь следует за музыкой, а его аккуратная, минималистичная режиссура иллюстративна и не добавляет ничего самому произведению, не несет в себе новых смыслов.

Чуть удачнее обстоит дело с «Анной Карениной». «Театр чувств», дерзко и решительно продемонстрированный зрителю и критикам во время премьерной постановки, оказался очень уместен. Как сказал сам Л. Н. Толстой, музыка есть стенография чувств, и в новом балете его знаменитый текст был застенографирован Р. Щедриным умно и тонко, пусть и со значительными сокращениями. Хореография аккомпанировала партитуре и спектакль получился – и вышел тяжелым, темным, скорбным.

В опере на данный момент самым удачным сценическим решением можно назвать обе постановки «Мертвых душ» — премьерную в Большом театре и, в новое время, в Мариинском, силами В. Бархатова и художника З. Марголина. Двойственность, контрапункт лирики и сатиры, трагического и комического, свойственный как Н. В. Гоголю, так и композитору, нашли удачное отражение в декорациях и режиссуре. Та же двойственность, «двойное дно», присущее Р. Щедрину, только уже у Н. Лескова, обыграна А.

Степанюком не столь глубоко, вновь лишь иллюстративно, с акцентом на развлекательность и эффектность в недавней постановке «Левши».

Последнее же на данный момент произведение композитора, «Рождественская сказка» — условный сказочный сюжет, общий для многих народов, отсылающий к его театральному дебюту, «Коньку-Горбунку», правда, в легком жанре феерии, допускающем определенную свободу высказывания и даже культурное хулиганство. Ловко скрещивающий стили и направления для собственных нужд, почтенный мэтр с присущими ему юмором и дерзостью придумал альтернативу оккупировавшему праздничную сцену «Щелкунчику». В либретто Р. Щедриным разбросаны современные словечки и упомянуты реалии дня сегодняшнего – и А. Степанюк с готовностью проиллюстрировал придумки композитора в эклектичной яркой манере, что для сказки допустимо и простительно. Впрочем, конечно же, обладай режиссер цельной и внятной концепцией, которая, несмотря на присутствие «санкций», «яхт» и любовников у Царицы, у Р. Щедрина-автора безусловно имеется, спектакль только выиграл бы.

Что касается музыкального прочтения, Р. Щедрин остается, кажется, единственным современным композитором, которого с увлечением и постоянством исполняет В. Гергиев. Дирижер в свойственной ему романтической темпераментной манере удачно подчеркивает лиризм и эмоциональность партитуры композитора, не спекулируя на его шутках, музыкальных провокациях и знаменитых экспериментах с составом оркестра. Надо признать, что тандем Щедрин-Гергиев очевидно полезен для обоих и является творческой удачей.

В связи с анализом статей и рецензий критиков эпохи 1960—70-х годов по поводу оперы «Не только любовь» можно сказать следующее. Предпринимались попытки объяснить причины неудачи постановки оперы в 1960-х гг. и поиски «нового постановочного ключа» (как писали) в 1970-е; обращалось внимание на особенности либретто, стилевые особенности оперы (интонационные, ритмические, оркестровые и др.), чаще всего, в аспекте

«частушечности» и «лиризма», драматургии. Музыковедческий профессионализм проявлен (в большей степени) в рецензиях 1970-х годов, и тогда же стали касаться, но весьма робко, проблем режиссуры и сценографии.

Литературный журналистский стиль 1960—1970-х полностью лишен какого-либо индивидуального начала; унифицирована и лексика с характерной для советской эпохи умилительно-лирической или гипертрофированно-патетической интонацией.

Безусловный интерес представляют отклики в прессе на рассматриваемые в данной работе спектакли Р.Щедрина на Мариинской сцене. Главный объект критики, и ее «сильная» сторона — хореография, сценография, режиссура. Здесь явлены в большинстве все признаки профессионализма. О стиле А. Ратманского — талантливым хореографе пишут — много и подробно, подчеркивая и яркую индивидуальность, и оригинальность решений и пр. Неоднозначные, но потому и интересные, оценки даны в статьях о режиссуре А. Степанюка; яркие наблюдения фигурируют в связи со сценографией А. Орлова и др.; присутствуют злободневные иронические выпады в адрес постановочных эффектов (например, в «Рождественской сказке»); обсуждается формула «Щедрин + Мариинский театр + Лесков» и др. Но все-таки не всем спектаклям повезло с профессиональными, аргументированными оценками (например, о хореографической и сценографической стилистике «Конька-Горбунка» ничего внятного не написано). Отметим также и то, что единодушия в современной критике по поводу оценки разных спектаклей не наблюдается, что является моментом безусловно позитивным.

Профессионализм критиков дал о себе знать в аналитике мастерства исполнителей (танцовщиков, певцов), интерпретации музыки Щедрина В. Гергиевым. Но партитура щедринских произведений в поле зрения критиков попадает редко, а если и попадает, то музыкальная составляющая спектаклей, за некоторым исключением, представлена самыми общими и ничего не

говорящими фразами. Тем не менее, встречаются в статьях яркие аналитические фрагменты партитуры (например, в связи с операми «Очарованный странник», «Левша»).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барыкина Л. В. Бесстрастная история // Российская газета. № 5162 (83) 2010. 20 апреля. [Электронный ресурс] URL: <https://rg.ru/2010/04/20/karenina.html> (дата обращения 26.12.2016).
2. Белова Е. П. Три версии одного балета // Советская музыка. 1984. № 7. С. 68-71.
3. Бирюкова Е. Ю. Очарованный странник // Афиша. Москва. 2007. № 18. С. 194.
4. Бритвина Ю. В. «Конек-Горбунок»: от Бельского до Ратманского // Балет Ad Libitum. 2009. № 2. С. 7-12.
5. Буланов С. А. «Не только любовь» на сцене Камерного музыкального театра им. Бориса Покровского // [электронный ресурс] URL: http://musicseasons.org/sankt-peterburg-opera-ne-tolko-lyubov/?_utl_t=vk (дата обращения: 28.01.2017).
6. Бялик М. Г. Однажды в теплый вечер // Ленинградская правда. 1973. 12 ноября.
7. Веселаго К. А. «Очарованный странник»: паломничество в страну Востока // Фонтанка.ру. 2008. 29 июля.
8. Власова Е. С. Родион Щедрин подарил сказку // Газета Московской государственной консерватории им. П. И Чайковского. 2016. № 3 (1332). Март. [Электронный ресурс] URL: <http://rm.mosconsrv.ru/pdf/rm2016n3.pdf> (дата обращения 11.09.2016).
9. Гайкович М. А. Зачарованная странница // Независимая газета. 2016.13 января.
10. Галайда А. Г. Сладкие фантомные боли // Ведомости. № 2590. 2010. 22 апреля.
11. Генина Л. С. Родион Щедрин: открытия и поиски // Музыкальная жизнь. 1969. № 18 (284). С.15—16.

12. Генина Л. С. «Анна Каренина»: театр чувств // Советская музыка. 1972. №10.
13. Глезер Р. В. Под ритмы частушек // Московская правда. 1981.9 апреля.
14. Головащенко Ю. А. «Не только любовь» // Правда. 1973.17 октября.
15. Гордеева А. А. Из другого романа // Время Новостей. 2010. № 67.2010.20 апреля. [Электронный ресурс] URL:<http://www.vremya.ru/print/251976.html>
16. Грошева Е. А. Продолжение судьбы // Правда. 1973. 21 января.
17. Губайдуллина Е. Р. Балет-викторина. Новый «Конек-Горбунок» в Большом театре // Известия. 1999. 30 марта.
18. Гусев В. А. Не только любовь // Вечерний Ленинград. 1974.12 января.
19. Гучмазова Л. Р. Он сказал – горбатый // Газета. 2009. 17 марта [Электронный ресурс] URL: <http://gzt.ru/culture/2009/03/17/223004.html>
20. Деген А. Б., Ступников И. В. Щедрин. Балет «Анна Каренина» [электронный ресурс] http://www.belcanto.ru/ballet_karenina.html (дата обращения: 30.09.2016).
21. Дудин В.В. Разгадка Левши // Российская газета. 2013. 30 июля [Электронный ресурс] URL: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html>
22. Еленин А. В Большом театре // Театр. 1962. № 2. С.101-102.
23. Ефимович Н. А. И запела блоха: «Ха-ха!..» // Комсомольская правда. 2013. 31 июля [Электронный ресурс] URL:<http://www.spb.kp.ru/daily/26113.1/3008154/>
24. Комарницкая О. В. «Очарованный странник»: на пересечении традиции // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 26-38.
25. Котляревский А. Н. Поиски непроторенных путей // Вечерний Новосибирск. 1961. 21 октября.
26. Кривицкая Е. Д. Осенние листья. Рождение нового жанра // Музыкальная жизнь. 2007. № 11. С. 18-19.
27. Кузнецова Т. А. Поставили не на ту лошадку // Коммерсант. 1999. 27 марта. С.11.
28. Куриленко Е. Н. И юмор, и ирония, и сатира // Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М., 2003. 288 с.

29. Макарова О. Н. «О спектакле «Конёк-Горбунок»» [электронный ресурс]
URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/horse/> (дата обращения:
30.09.2016).
30. Медведев А. В. О нашем времени, наших людях // Советская культура.
1962. 3 марта
31. Медведев А.В. Русская сказка в балете // Советская музыка. 1956. № 4. С.
19-24
32. Наборщикова С. В. Поезд остановился в Бологом // Известия. 2010. 20
апреля [Электронный ресурс] URL:<http://ptj.spb.ru/pressa/poezd-ostanovilsya-v-bologom/>
33. «Не только любовь» на берлинской сцене // Музыкальная жизнь. 1975. №
19.
34. Новая опера на пермской сцене «Не только любовь» // Звезда. 1961.17
декабря.
35. «Оперу Щедрина «Левша» представили в концертном исполнении»
[электронный ресурс] дата обновления: 14.04.2015
http://tvkultura.ru/article/show/article_id/131854 дата обращения 30.09.2016.
36. Павлов А. Опера ищет театр // Советская культура. 1966. 13 сентября.
37. Пантелеева О. В. Колокола, молитвы и цыганка Груша // Ведомости. 2007.
12 июля.
38. Пасынков Э. А. Спектакль и проблемы жанра // Советская Литва. 1973. 25
января.
39. Петров А. Не только любовь // Ленинградская правда. 1973.12 ноября.
40. Плисецкая М. М. Я, Майя! [электронный ресурс]
<https://biography.wikireading.ru/2133> (дата обращения: 02.12.2016).
41. Покровский В. Камерный театр и его спектакли // Индустриальное
Запорожье. 1973. 2 мая.
42. Райскин И. Г. Большое «Щ» русской музыки// 2012.23 декабря
[Электронный ресурс]

[URL:https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2012/12/23/2_1900/](https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2012/12/23/2_1900/) (дата обращения 14.10.2016).

43. Ромадинова Д. Г. Поворот судьбы // Театр. 1966. 9 сентября. С. 21-23.

44. Ромадинова Д. Г. Смелость и оригинальность мышления – качество, наиважнейшее в искусстве // Советская культура. 1974. 29 января.

45. Садовский А. Ю., Егорова И. Н. Кто мы... откуда... куда идем?... // Музыкальная академия. 2009. № 2. С. 14-17.

46. Садых-заде Г. «Левша» показал возможности Мариинского-2 // Невское время. 2013. 2 августа [Электронный ресурс]

[URL:http://www.nvspb.ru/stories/levsha-pokazal-vozmojnosti-mariinskogo-2-51915](http://www.nvspb.ru/stories/levsha-pokazal-vozmojnosti-mariinskogo-2-51915)

47. Садых-заде Г. Звоны и плачи русской оперы. [Электронный ресурс]

[URL:http://www.besttheatre.ru/sletter_212.html](http://www.besttheatre.ru/sletter_212.html) (дата обращения: 15.03.2017).

48. Садых-заде Г. «Не только любовь», первая опера Родиона Щедрина, начала вторую жизнь в Мариинском театре

<http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/03/02/679748-tolko-lyubov-mariinskom> (дата обращения 18.03.2017).

49. Ступников И. В. Так вот та Царь-девица // Санкт-Петербургские ведомости. 2009. № 47. 18 марта.

50. Ступников И. В. Такие разные Анны // Санкт-Петербургские ведомости. № 068. 2010. 19 апреля [Электронный ресурс]

[URL:http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10265946@SV_Articles](http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10265946@SV_Articles)

51. Тимофеев Я. И. В Мариинском театре завелась колоратурная блоха // Известия. 2013. 29 июля [Электронный ресурс]

[URL:http://izvestia.ru/news/554537](http://izvestia.ru/news/554537)

52. Федорченко О. А. Анна без вариаций // Коммерсантъ С-Петербург. 2010. № 68. 19 апреля. С. 15 [Электронный ресурс]

[URL:http://www.kommersant.ru/doc/1357003](http://www.kommersant.ru/doc/1357003)

53. Федорченко О. А. «Конька-Горбунка» впрягли в авангард // Коммерсантъ. 2009. 18 марта. № 47. С. 15 [Электронный ресурс]

[URL:http://kommersant.ru/doc/1139647](http://kommersant.ru/doc/1139647)

54. Хакназаров Е. И. А блохи все скачут и скачут // Фонтанка.ру. 2013. 31 июля
[Электронный ресурс] URL:<http://calendar.fontanka.ru/articles/873/>
55. Циликин Д. В. О чем поет блоха // Ведомости. 2013. № 3396. 29 июля.
[Электронный ресурс]
URL:<http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2013/07/29/o-chem-poet-bloha>
56. Циликин Д. В. Так тихо, так согласно // Ведомости. 2016. № 3992. 13 января. [Электронный ресурс]
URL:<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/01/12/623737-mariinskom-skazku>
57. Циликин Д. В. Чистосердечное признание // Время Новостей. 2009. 17 марта.
58. Чистякова В. В. «Конек-горбунок» // Музыкальная жизнь. 1964. № 10.
59. Шадрин Н. И. В погоне за Жар-птицей. «Конек-Горбунок» в Большом театре // Культура. 1999. №1 2. С.10.
60. Шнуренко И. А. Анна и поезд // Деловой Петербург. 2010. 16 апреля
[Электронный ресурс] URL:https://www.dp.ru/a/2010/04/16/Anna_i_poezd2
61. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ МОСКВА: НОВОСТИ, 2008.308с.
62. Эльяш Н. И. Новый «Конек-горбунок». Балет Р.Щедрина на сцене ГАБТа // Советская культура. 1960. 26 мая.