



MUSICUS

ВЕСТИК
 САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
 ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
 ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

№ 3 (67) • июль • август • сентябрь • 2021

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
 государственная консерватория
 имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
 в Федеральной службе по надзору
 в сфере массовых коммуникаций, связи
 и охраны культурного наследия
 Свидетельство о регистрации средства
 массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
 Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
 Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
 Тел.: +7 (812) 644-99-88
 E-mail: edition@conservatory.ru
 http://www.conservatory.ru

Подписано в печать 30.08.2021 г.
 Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
 офсетная. Зак. № 19738

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
 в Санкт-Петербургской государственной
 консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в ООО «ФрилансПарк» 199178,
 Санкт-Петербург, 5-я В. О. линия, дом 70,
 литера А, помещение 52Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
 Мнение редакции не всегда совпадает
 с мнением авторов материалов. За публикацию
 предоставленных в редакцию материалов го-
 норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
 нале, не могут быть полностью или частично
 воспроизведены, тиражированы и распростра-
 нены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная
 консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Содержание

Юбилей

К 130-летию со дня рождения С. С. Прокофьева

И. Райскин. Опять об Прокофьева!	3
Мой Прокофьев (Е. В. Иванова-Блинова, Е. В. Петров, С. В. Плешак, А. В. Танонов, Н. Ю. Мажара, С. В. Нестерова, И. С. Воробьев)	6
Д. Вишняков. «Я — Золушка» и «Я — Джульетта»: моя работа над образами в балетах Сергея Прокофьева	10
Л. Корчмар. Судьба «Игрока»: к истории сценических редакций оперы С. С. Прокофьева в Мариинском театре	18
Ю. Лебедев. «Непонятная футуристическая музыка». Второй фортепианный концерт Сергея Прокофьева	26
П. Грачёв. Об опере «Семен Котко» С. Прокофьева. Подготовила М. Михеева	31
М. Щербакова. «Игрок». Первая редакция оперы. Автограф в библиотеке Мариинского театра	33
М. Аплечева. С. Прокофьев. «Пять стихотворений А. Ахматовой» в интерпретации К. В. Изотовой	37
Н. Савкина. Танатос в оперном творчестве С. С. Прокофьева	41

Музыка и судьба

Б. Табуреткин. Вильгельм Вурм — основоположник российской школы игры на трубе и его окружение	48
Р. Петров. Чуткое сердце тромбониста Иосифа Гершковича	55

In memoriam

Памяти Татьяны Сергеевны Бершадской (А. В. Денисов, П. А. Чернобривец)	61
Наши авторы	68

В оформлении обложки использованы материалы виртуальной выставки «Сергей Сергеевич Прокофьев. К 130-летию со дня рождения», подготовленной сотрудниками Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории

Редакция журнала выражает благодарность руководителю литературно-драматической части Михайловского театра Екатерине Яковлевне Рябкиной за предоставленные фотоматериалы оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» (см. внутренний разворот обложки)



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 3 (67) • july • august • september • 2021

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.08.2021

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V. O. line,
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,
199178, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Jubilee

To the 130th anniversary of Sergey Prokofiev's birth

I. Ra i s k i n. That Prokofiev — again!	3
My Prokofiev (E. Ivanova-Blinova, Eu. Petrov, S. Pleshak, A. Tanonov, N. Mazhara, S. Nesterova, I. Vorobyov)	6
D. V i s h n e v a. I am Cinderella. I am Juliet: Sergey Prokofiev's ballets. Characters study	10
L. K o r c h m a r. The destiny of «The Gambler»: to the history of staging editions of S. Prokofiev's opera at the Mariinsky Theatre	18
J. L e b e d e v. «Unintelligible Futurist Music». Second Piano Concerto of Sergey Prokofiev	26
P. G r a c h e v. About opera «Simeon Kotko» by Sergey Prokofiev. <i>Prepared by M. Mikheeva</i>	31
M. S h c h e r b a k o v a. «The Gambler». First edition. Manuscript in the Library of Mariinsky Theatre	33
M. A p l e c h e v a. S. Prokofiev. «Five Poems by A. Akhmatova» in the interpretation of K. Izotova	37
N. S a v k i n a. Images of Thanatos in S. Prokofiev's operas	41

Music and fate

B. T a b u r e t k i n. Wilhelm Wurm — founder of the Russian school of Trumpet playing and his environment	48
R. P e t r o v. The sensitive heart of the trombonist Joseph Gershkovich	55

In memoriam

In memory of Tatyana Bershadskaya (A. Denisov, P. Chernobrivets)	61
Our authors	68

The cover design includes the materials of virtual exhibition "Sergey Prokofiev. To the 130th anniversary of Sergey Prokofiev's birth", prepared by Scientific Musical Library of Saint Petersburg Conservatory

The editors of the magazine would like to express their appreciation and gratitude to the head of the Literary Productions Department of the Mikhailovsky Theatre Yekaterina Ryabkina for the provided photographic materials of Sergei Prokofiev's opera "War and Peace" (see the inside cover spread)

Leonid KORCHMAR
The destiny of «The Gambler»
*To the history of staging editions
of S. Prokofiev's opera
at the Mariinsky Theatre*

Леонид КОРЧМАР
Судьба «Игрока»
*К истории сценических редакций оперы
С. С. Прокофьева в Мариинском театре*

The article is dedicated to the 30th anniversary of the first staging of the opera «The Gambler» by Sergey Prokofiev at the Mariinsky Theatre. To a large extent, this article is based on personal impressions of the author, which can specify the range of problems set for artists and performers and determine their solution.

Keywords: opera «The Gambler», S. Prokofiev, F. M. Dostoevsky, Mariinsky Theatre, scenography.

Статья приурочена к 30-летию первой постановки оперы «Игрок» С. С. Прокофьева на сцене Мариинского театра в трех сценических воплощениях. В значительной мере текст основан на личных впечатлениях автора, что поможет очертить круг задач, стоявших перед постановщиками и артистами, а также проследить пути их решения.

Ключевые слова: опера «Игрок», С. С. Прокофьев, Ф. М. Достоевский, Мариинский театр, сценография.

В 1990 году в буклете к первому исполнению «Игрока» на сцене Мариинского театра (в полусценическом варианте), maestro Валерий Гергиев писал: «Наш театр, к прискорбию, имеет достаточно позорные страницы в своей истории, дважды отказавшись принять к постановке „Игрока“» [7, с. 18]. Как известно, в 1916–1917 годы премьеры помешали революционные события и отсутствие финансирования, а в 1928–1929-х проект был отменен вследствие нападок Пролеткульта, в частности, членов Ассоциации пролетарских музыкантов.

*Первую постановку оперы «Игрок» театр осуществил лишь в 1991 году, за ней последовали еще две. Тем самым был исполнен долг перед композитором, и открыт путь **всем** остальным, еще не получившим сценического воплощения, операм С. С. Прокофьева. Спектаклю пришлось пережить несколько редакций, радикально менявших его сценический облик, но сохранявших неизменной режиссуру Т. Чхеидзе. В центре всех трех постановок оставался исполнитель главной роли Владимир Галузин, который, вместе с блестящим составом солистов, вдохнул в спектакль долгую жизнь и невероятную энергию, покорившую оперные сцены мира.*

Этот проект Мариинки по-своему уникален. Автору довелось в качестве дирижера-ассистента участвовать в подготовке нескольких премьер, впоследствии дирижировать спектаклями и изнутри наблюдать за сценической судьбой оперного шедевра молодого Прокофьева.

Размышления об «Игроке»

Еще в студенческие годы знакомство с романом Достоевского и оперой Прокофьева (в записи Г. Н. Рождественского) оставило глубокий след в моей душе. Я достал клавиш и погрузился в его изучение. Уже тогда меня поразили безошибочная интуиция и уверенность, с которой 24-летний композитор выбрал сюжет, составил план и написал либретто будущего спектакля. Чего только стоит придуманный автором конец оперы! Отрезав как ненужное послесловие последние главы романа, он оставил героя над пропастью. Это было радикальное решение, замечательная драматургическая находка! Друг композитора Б. Н. Демчинский лишь предложил изменить финальную компоновку картин и помог ввести в сцену рулетки дополнительные персо-

нажи. В работе над второй редакцией Прокофьев пользовался советами В. Э. Мейерхольда, в результате чего появилось одно из лучших оперных либретто, в котором соблюдены идеальные драматургические пропорции и прекрасно использован текст романа.

Чем же привлекла Прокофьева эта история? Ответ на вопрос мы находим в «Дневнике». В записи от 6 ноября 1913 года он рассказывает: «Дома играл на рояле и зачитывался „Игроком“ Достоевского... *Теперь, когда я летом сам поиграл в рулетку, мне эта великолепная повесть с ее ужасной, нелепой атмосферой очень нравится*» (курсив — Л. К.) [6: т. 1, с. 370]. На следующий день он добавил: «Сегодня я с жадностью дочитал „Игрока“. Повесть привела меня в восторг и взволновала. Как все это безумно, нелепо и... верно... изобразить рулетку, толпу и страшный азарт мне представляется

крайне увлекательным» [6: т. 1, с. 371]. Часто возникает вопрос: как пересеклись пути молодого дерзкого бунтаря и бескомпромиссного исследователя человеческих душ — двух русских гениев, на первый взгляд столь разных по жизненному и творческому опыту? Мне кажется вполне объяснимым интерес автора «Скифской сюиты» к «татарской породе» (так определяет главный герой «Игрока» некоторые черты своего характера). Действительно, в необъятном духовном наследии Достоевского этот роман занимает довольно скромное, но заметное место. Он компактен и, так сказать, «структурен», художественные образы прочерчены точно и графично. В нем скрупулезно исследуется анатомия пагубной страсти игрока и падение в бездну. Однако этим не исчерпывается содержание романа, оно шире и глубже. В письме к Н. Н. Страхову от 30 сентября 1863 года Достоевский писал: «Сюжет рассказа следующий: — один тип заграничного русского. <...> ...это отразится в моем рассказе. Да и вообще отразится современная минута (по возможности, разумеется) нашей внутренней жизни» [2, с. 393]. «Заграничный русский» — важная для Достоевского и всей русской литературы тема. Главные герои вдали от России встречаются на экзистенциальном перекрестке судеб. Их прошлое лишь угадывается, их будущее теряется в неясной дымке. Все их существование будто «подвешено» в клубке обстоятельств и страстей. Четыре русских персонажа (Алексей, Полина, Бабуленька и Генерал) выписаны в опере подробно, с портретной достоверностью (недаром в 1931 году Прокофьев на основе материала оперы сочинил симфоническую композицию «Четыре портрета и развязка из оперы „Игрок“»). Опера «населена» также массой персонажей, которые обрисованы с иронией, иногда даже гротескно, но всегда правдоподобно.

Музыка оперы совершенно лишена оперного рамплисажа. Она естественно развивается в диапазоне от лихорадочной (иногда суховатой) декламации до экспрессивных всплесков, включая в себя сатирические зарисовки и удивительно проникновенную и тонкую лирику. Неоднократно отмечалось, что в «Игроке» композитор нашел путь к простоте, ясности и гибкости музыкального языка, в чем-то близкого к моцартовскому стилю. В «Автобиографии» Прокофьев приводит любопытный отзыв на мировую премьеру «Игрока» в Брюсселе (1929 год). Уже тогда один из рецензентов писал: «Слушая „Игрока“, испытываешь удовольствие, аналогичное, но в современных формах, тому, которое получаешь от музыки Моцарта» [5, с. 183]. Кстати, в интервью, которое дал Прокофьев перед несостоявшейся премьерой 1916–1917 годов, на вопрос: «А никаких экстравагантностей в вашем „Игроке“ не будет?», он ответил: «Никаких. Я стремлюсь только к простоте» [12]. А Святослав Рихтер, по воспоминаниям современников, услышав очередную оперу Прокофьева, воскликнул: «„Семен Котко“ — это Моцарт!» [8, с. 5]. Время подтвердило эту оценку, и об этом важно помнить всем, кто

берется за сценическое воплощение «Игрока» (и некоторых других опер композитора).


Проба пера

Приступая к работе над «Игроком», Валерий Гергиев впервые прибегнул к практике, которая впоследствии стала почти правилом при многочисленных премьерах в Мариинском театре: разученная опера сначала исполняется в концертном или полусценическом варианте. Это позволяет погрузиться в музыкальный материал, не отвлекаясь на сложные актерские задачи, и обрести исполнительскую свободу. Именно в таком виде 10 ноября 1990 года опера впервые прозвучала в Мариинском театре. К. Плужников (Алексей), С. Волкова (Полина), И. Богачёва (Бабуленька), В. Огновенко и С. Алексахин (Генерал), Е. Гороховская (Бланш), А. Дедик (Маркиз), В. Лебедь (Мистер Астлей) сумели создать живые характеры. Работа была увлекательной, особенно во время подготовки. Вокруг нескольких стульев и круглого стола «закрутилось» действие. Это был неиссякаемый поток импровизаций, этюдов, удачных находок. Талантливые и опытные артисты по сути дела самостоятельно выстраивали контуры своих ролей и предлагали общие мизансцены. Особого внимания требовала сцена рулетки, в которой занято много персонажей. Важно было скромными средствами создать впечатление азартной игры, не выходя за рамки концертного исполнения. Лидерами коллективной «постановки» были исполнитель главной роли Константин Плужников и замечательная концертмейстер Марина Мишук, за которой, в случае разногласий, оставалось последнее слово.

Когда начались оркестровые репетиции, и за дирижерским пультом появился В. А. Гергиев, стала очевидна потрясающая энергия непрерывного действия, заложенная в музыкальной драматургии оперы. Концерты подтвердили первые впечатления. В течение сезона опера была исполнена в таком виде три раза. Труппа была «разогрета» и готова к началу серьезной постановочной работы. Тем временем шли обсуждения будущего спектакля с художником Теймуразом Мурванидзе и режиссером Темуром Чхеидзе.

Начало пути

Художник Т. Мурванидзе к тому времени завоевал всемирное признание, поставив более 100 спектаклей на различных сценах мира. Несколько удачных работ он сделал и для Мариинского театра. Представленный им макет сценического оформления «Игрока» произвел ошеломляющее впечатление. Уходящий с небольшим подъемом вглубь сцены полый восьмигранник, занял все ее пространство. На внутренних поверхностях граней были закреплены восемь больших зеркал



Ленинградский государственный
академический театр оперы и балета
имени С. М. Кирова

Сергей ПРОКОФЬЕВ

И Г Р О К

Опера в 4-х действиях
(антракт после второго действия)

Либретто Сергея Прокофьева
по одноименной повести
Федора ДОСТОЕВСКОГО

Музыкальный руководитель и дирижер
Валерий ГЕРГИЕВ

Сергей ПРОКОФЬЕВ

И Г Р О К

Опера в 4-х действиях

Дирижер-ассистент Леонид КОРЧМАР

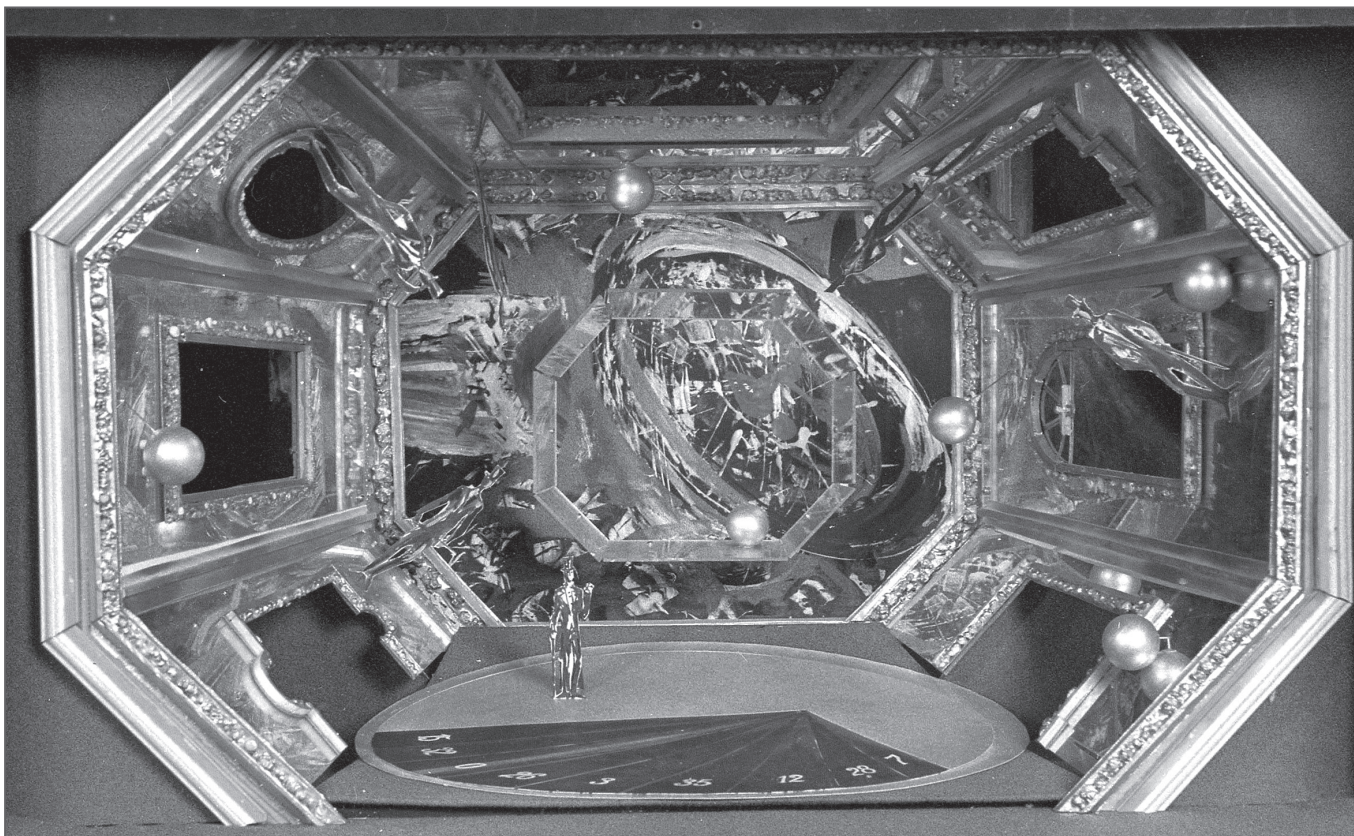
Ответственный концертмейстер Марина МИШУК

Хормейстер Валерий БОРИСОВ

Суббота, 10 ноября 1990 года.

Буклет первого исполнения оперы «Игрок» в театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Обложка, титульный лист. 1990 год

Макет декорации Т. Мурванидзе. Фото В. Барановского. 1991 год. Архив Мариинского театра. Инв № А-19071



в богато орнаментированных рамах. На «стенах» были подвешены странно перевернутые манекены. На полу находился большой поворотный круг, на котором искусно была размещена натурального вида рулетка. Обе конструкции должны были вращаться. Образ грандиозной рулетки, по-видимому, полностью завладел фантазией художника. Картина была причудливо красивая, она будоражила воображение. Что она означала? Переменчивую судьбу? Рок? Хотелось представить себе, как в эту впечатляющую конструкцию впишется довольно лаконичный мир Прокофьева-Достоевского. Между тем работники производственных мастерских театра скептически качали головами. Они сомневались, в возможности технического осуществления замысла художника.

Режиссер Т. Чхеидзе много и успешно работал в ведущих драматических театрах. Его спектакли отличались ясностью стиля, глубокой и тонкой психологической проработкой образов и точными мизансценами. Это был идеальный выбор. Ведь в «Игроке» слияние текста и музыки, оперы и драмы было совершенным и требовало особой работы с актерами. В это же время произошло еще одно важное событие. На главную роль был назначен молодой тенор Владимир Галузин — обладатель замечательного голоса и яркого актерского таланта. Так образовался триумvirат Гергиева, Чхеидзе и Галузина, решивший судьбу «Игрока».

Первая сценическая репетиция всех удивила, она была непривычной для оперного театра. Солисты сидели на стульях, положив руки на колени, смотрели друг другу в глаза и проговаривали текст, вкладывая в слова соответствующий смысл. Режиссер объяснял значение сцены, взаимоотношения персонажей и их характеры, но часто подходил и шептал что-то каждому «на ушко». Затем начали петь, вслушиваясь в замечательную музыку Прокофьева, и так продолжалось не один день.

Наступил момент, когда появился сценический реквизит, и Т. Чхеидзе предложил приступить к постановке. На вопросы: «Куда идти?», он ответил: «Куда хотите». После некоторого замешательства Е. Прокина (Полина) и В. Галузин (Алексей) начали первую сцену, остальные втянулись в работу. Режиссер, по своему обыкновению, потихоньку направлял действие, оно развивалось естественным образом. Позднее певец вспоминал: «...мы все были в него влюблены как в режиссера, как в человека. <...> ...сначала был застольный период: мы сидели, пели, обсуждали, о чем этот спектакль, разрабатывали роли. На мизансцены выходили, уже зная, кто есть кто и как к кому относится. <...> Он говорил: „Если мы будем знать, про что мы играем, мизансцены возникнут сами по себе“» [9, с. 13].

Очертания спектакля становились все яснее. Поражали свобода и точность актерской игры, почти недостижимые в опере. Психологическая достоверность гармонично сочеталась с иронией, сарказмом и мастерски поставленными гротескными, почти фарсовыми, сценами. Герои, осваивая логику развития своих ролей, одновременно включались в поток собы-

тий, ведущих к будущей катастрофе. Артисты работали с возрастающим энтузиазмом. Так рождалась «душа» спектакля. Предстояла встреча со сценическим «телом» — декорациями.

Первое воплощение

В процессе репетиций всегда наступает волнующий момент, когда спектакль впервые «выходит» на сцену. Еще не поставлен свет, не дошиты костюмы, не вполне готов реквизит, но уже построены декорации, и надо обживать их, вписывать в них заботливо созданный режиссером и артистами образ нового спектакля. Однако сразу выяснилось, что, вопреки замыслу сценографа, восьмигранник не поворачивается, круг-рулетка не вращается, а большие зеркала заменены блестящей фольгой. Надежды на то, что производственники все-таки справятся с проблемами, не оправдались. Технические трудности оказались непреодолимыми, и на премьере зрители увидели огромную, впечатляющую конструкцию, которая все еще сохраняла свою ауру, но оставалась статичной и неизменной весь спектакль. Идея вращающегося калейдоскопа судьбы, к сожалению, не была реализована. В глубине восьмигранника терялась динамичная «сцена рулетки». Терялись в ней и человечки с их проблемами. Для повседневной жизни героев оставались лишь пандус и основание фантастической трубы. В этом пространстве режиссер с актерами блестяще выстроил действие и незримыми нитями прочно связал персонажей в их неумолимом движении к неизбежной развязке.

В актерском ансамбле всеобщее восхищение вызывал прежде всего Владимир Галузин: в спектакле «Игрок» ярко взошла его звезда. Дебютировав в партии Алексея, а в следующем сезоне и Германа в «Пиковой даме», он завоевал славу, по выражению одного из критиков, «лучшего в мире Игрока» [10]. Его прекрасными партнерами стали талантливые Е. Прокина (Полина), И. Богачёва (Бабуленька), С. Алексахин (Генерал), Н. Гассиев (Маркиз), С. Волкова (Бланш), А. Гергалов (Мистер Астлей). Впоследствии Т. Чхеидзе писал, что артисты «настолько проникли в суть работы, что импровизируют не только на репетиции, но и на каждом спектакле. Они внутри роли и они свободны! На своей шкуре они почувствовали, что такое сценическое действие... Им не надо было доказывать, что они прекрасные вокалисты, а поэтому они смогли сосредоточиться на актерской стороне роли. И спектакль получился ансамблевым» [10]. По впечатлениям публики и отзывам прессы, драматическая игра артистов поднялась до высоты, редко достижимой в обычном оперном спектакле. Однако, оценивая спектакль в целом, критики отмечали, что «присутствовал некоторый разрыв между масштабным декором и графичным сценическим рисунком» [1]. Действительно, возникало ощущение, что режиссура Т. Чхеидзе в большой степени самоценна. Казалось,



Сценическая декорация Г. Цыпина. Фото Н. Разиной. 1996 год. Архив Мариинского театра. Инв № А-22732

она подчиняется собственным законам, а конечный результат является неким компромиссом между двумя разными художественными решениями. Следует добавить, что, к сожалению, монтаж (и, соответственно, демонтаж) громоздких декораций занимал почти двое суток, что нарушало репертуарный график театра и вело к финансовым потерям. Важно было и то, что показать спектакль на гастролях, в том числе за рубежом, оказалось практически невозможно. За следующие пять сезонов «Игрок» прошел всего семь раз. Маэстро Гергиев нервничал и размышлял о дальнейшей судьбе одного из лучших на то время спектаклей Мариинки.

Перевоплощение

В 1995 году совместную постановку «Игрока» предложил театр Ла Скала. Это был удачный повод взглянуть на проблему «свежим взглядом» и создать единую концепцию спектакля. При этом решено было сохранить неповторимый ансамбль артистов, ибо это был живой организм — гибкий и сыгранный, коллектив единомышленников, творчески следовавших замыслу режиссера. Рисунок ролей оставался практически неизменным, предстояло лишь сменить сценическую «одежду». Кроме того, новая сценография должна была облегчить эксплуатацию спектакля.

Приглашенный для этой постановки художник Георгий Цыпин имел большой опыт работы с выдающимися режиссерами на ведущих оперных сценах мира. Дизайн его «Игрока» был образцом сдержанного, даже

аскетичного, минимализма и являлся полной противоположностью яркому орнаментально-декоративному стилю предыдущей сценографии. Премьера состоялась в начале 1996 года в Милане. В Петербурге спектакль был впервые показан летом того же года в рамках фестиваля «Белые ночи».

Оформленное Г. Цыпиным сценическое пространство замыкалось полукругом зеленой стены в глубине сцены. Это было нечто вроде большой ротонды. По центру располагался круг зеленых стульев с неестественно высокими спинками. Иногда они превращались в подстриженные куртины. Их окружали зеленые шары кустов (намек на курортную атмосферу). Герои обрастали бытом. Подробная режиссура Т. Чхеидзе обрела реальную почву. У Алексея появилась каморка в углу авансцены, где он время от времени уединялся со своим дневником, ведь все действие было плодом его воображения.

Когда в слепом пространстве распаивались скрытые в ротонде двери, и на сцену врвался яркий свет, обнаруживалось, что она изначально задумана как игорный дом. Сукно игорных столов также было зеленым. Красный цвет символизировал «игорную удачу» Алексея (вспомним его возглас: «Двадцать раз подряд вышла красная!»). Эти два цвета доминировали в оформлении спектакля.

В интервью, данном после премьеры, на вопрос, существенно ли отличается этот «Игрок» от его первой постановки, Т. Чхеидзе ответил: «Принципиально, по смыслу — никакого отличия. Пластически — да... Если что изменилось, так это „рулетка“. Здесь, как бы

это сказать, Мейерхольд вдруг подавил Станиславского. Фантазмагория возникла» [10]. В то же время, благодаря скупой сценографии, очистилось духовное пространство. В нем ясно прослеживались психология персонажей и мотивы их поступков, а гибкая и точная музыка Прокофьева без остатка перешла в слово и действие.

Путешествие «Игрока» («русские за границей»)

Особого внимания заслуживают некоторые страницы в богатой истории зарубежных гастролей «Игрока». Они открылись уже упомянутой премьерой 1996 года в Италии. Успех был грандиозный. Газеты соревновались в хлесткости заголовков. Вот некоторые из них: «Триумф оперы Прокофьева» («L'Unità»), «Демон игры завоевывает Ла Скала» («La Repubblica»), «„Игрок“ в Ла Скала играет и выигрывает» («Le Figaro»), «„Игрок“ срывает банк в театре Ла Скала» («Corriere della Sera»), «Русская труппа дает урок Ла Скала» («Il Giorno»). И ни одной отрицательной рецензии.

Уже репетиции предвещали нечто необычное. Т. Чхеидзе рассказывает: «Такая атмосфера была на репетициях, что весь театр удивлялся: „Что у вас там происходит? Эти русские всех свели с ума!“» [3]. Таков был результат нашествия «татарской породы».

Следуя своему обычаю, театр Ла Скала отказался от трансляции титров, но сценическое действие и невероятное напряжение музыкального потока захватили публику. А ведь все это происходило в консервативной цитадели меломанов. Послушаем Т. Чхеидзе: «В Милане я присутствовал при провале одной из опер, когда некоторым исполнителям даже не давали выйти на поклон, кричали, свистели, кидали что-то на сцену. Я так перепугался, ночь не спал, решил, что не переживу, если такое повторится на нашем спектакле. Но даже артисты Мариинского театра не часто, мне кажется, переживали успех такого уровня, какой достался „Игроку“... После последней ноты — рев, как на стадионе» [10]. Очевидно, итальянцы нутром почувствовали исключительную энергетику русского «Игрока» и откликнулись со свойственным им темпераментом. Это был триумф Прокофьева и замечательной труппы Мариинского театра. Спектакль прошел на сцене Ла Скала 11 раз, после чего отправился в Париж.

Сцена парижского Театра на Елисейских полях, где состоялись несколько спектаклей, заметно уступает в размерах большим сценам Маринки и Ла Скала, отчего «Игрок», по свидетельству очевидца, «...выглядел заметно потускневшим» [3]. Ему было тесновато, ведь он не был задуман как камерная опера. Спектакль вызвал интерес, но ажиотажа не произвел. За Парижем последовали Лион и Амстердам. Выступления прошли там с успехом, и труппа отправилась на родину, где ее ждала петербургская премьера. Так началась долгая

гастрольная жизнь «Игрока», включившая в себя, помимо городов Европы, еще и совместную постановку с нью-йоркской Метрополитен-опера в 2001 году.

Один эпизод этих путешествий кажется мне достойным особого упоминания. Речь пойдет о фестивале в городе Баден-Баден. На этом немецком курорте, как известно, несколько раз останавливался Ф. М. Достоевский. Там он не раз становился жертвой пагубной страсти к игре и, под именем Рулеттенбурга, сделал этот город местом действия своего романа. Назовем рассказ: «Поездка „Игрока“ в Рулеттенбург». Этот эпизод дает пищу для размышлений.

Как известно, мировая премьера «Игрока» состоялась в Брюсселе в 1929 году. Вспоминая ее, Прокофьев отмечает весьма благосклонный прием спектакля, но добавляет: «...многие движения души, подмеченные Достоевским, были бы оценены у нас совсем иначе, чем в Брюсселе, где они воспринимались хотя и с интересом, но часто как *некая непонятная придурь славянской души* (курсив — Л. К.) [5, с. 183]. Примерно так же встретил «Игрока» Баден-Баден в 1998 году. Публика приняла спектакль с энтузиазмом, но отзывы критиков были весьма любопытные.

Что же они увидели и услышали в представленном Мариинкой «Игроке»? Один из рецензентов писал: «Опера, поставленная Темуром Чхеидзе, была выпущена на сцену... в качестве антиреалистического гротеска»; «...режиссер и дирижер Валерий Гергиев неплохо подошли бы друг другу, если бы прокофьевская гротескная острота и „угловатость“ проявились бы вообще несколько суше и агрессивнее» [14]. Другой критик оценил спектакль как «подробно-деловое повествование вместо заостренного, резко акцентированного гротеска»: «отличная пьеса этот „Игрок“, только в Баден-Бадене как раз и не хватало ей темпа, общей динамичности, просто-напросто огня» [13] (вероятно, здесь имеется в виду отсутствие острого сатирического перчика!). И еще один автор говорит об опере, как «практически доведенной до сатиры», поскольку «здесь все ослеплены властью денег»; в результате «жадное дворянство здесь показывает свою гримасу» [15]. И в заключении: «Прокофьев облачил все это в едкие, грубые звуки. Он саркастически приветствует все это: косноязычие персонажей выражается в блеющих ритмах, их бесчувственность порой в бездушной моторике, которая не оставляет никаких шансов красочной мелодике» [15]. Нет смысла умножать количество цитат, они о том же самом.

Оставим в стороне профессиональную компетенцию газетчиков. Очевидно, что они восприняли оперу всего лишь как едкую социальную сатиру. Им неведомы ни пушкинское «упоение... и бездны мрачной на краю», ни тютчевский «родной хаос». И уж, конечно, им совсем нет дела до «того типа заграничного русского», в котором, по словам Достоевского, отразится (и все еще отражается) «современная минута нашей внутренней жизни».



Декорация (общий план) З. Марголина. Фото Н. Разиной. 2007 год

Последняя метаморфоза (воскрешение из пепла)

После возвращения в Петербург «Игрок» в новом облике впервые предстал перед публикой на фестивале «Белые ночи» в 1996 году. Интерес к нему был огромный. Молодой Галузин был на пике творческой формы. После шести удачных сезонов казалось, что спектакль обрел свою окончательную форму и надолго удержится в репертуаре театра. Однако судьба решила иначе. В 2003 году на складе Мариинского театра случился пожар. Среди других декораций в огне погибло и сценическое оформление «Игрока»: на несколько лет опера исчезла из репертуара. Между тем было ясно, что спектакль далеко не исчерпал свой потенциал, и в 2007 году было принято решение вернуть его на сцену. Вероятно, дополнительным стимулом стало желание В. А. Гергиева показать эту оперу на гастролях в Вене. По сохранившимся чертежам можно было бы восстановить декорации Г. Цыпина, однако новое оформление заказали художнику Зиновию Марголину. К тому времени он уже сделал ряд заметных работ для Мариинского театра. Среди них выделялась фантастическая сценография спектакля «Нос» Шостаковича–Гоголя.

Новое оформление «Игрока» можно назвать геометрическим дизайном. Черно-серые конструкции не загромождали сцену, оставляя простор для движения

и взаимодействия персонажей. Все в целом рождало ощущение бесприютности, напоминая что-то вроде курортного павильона или вокзала, но легко превращаясь в холл отеля, сам отель или игорный дом. Свет, виртуозно поставленный Г. Фильштинским, легко менял атмосферу и место действия. Кстати, в центре сцены вновь появился круг рулетки, и на этот раз она вращалась.

Удивительно было наблюдать, как естественно старая режиссура во всех своих подробностях вписалась в новые декорации. По остроумному замечанию одного из рецензентов: «мизансцены Чхеидзе пережили трех сценографов и один пожар» [4]. Действительно, можно рассматривать историю «Игрока» как три визуальные трансформации одного и того же спектакля.

Третья инкарнация подтвердила непреходящие достоинства работы Чхеидзе и замечательного состава солистов. В центре новой редакции (а именно так можно рассматривать эту постановку) вновь оказался Владимир Галузин. Его горячий темперамент и удивительный актерский талант по-прежнему покоряли публику. В самом тембре его неподражаемого голоса, одновременно темного и блестящего, с самого начала угадывалась тайна судьбы игрока. Он владел всеми оттенками роли и поражал точностью и спонтанностью своей игры. Новая постановка широко освещалась в прессе. Подавляющим большинством критиков третья версия «Игрока» была признана удачной.



Владимир Галузин в роли Алексея. Финальная сцена. Фото Н. Разиной. 2007 год

Послесловие

В 1997 году опера С. С. Прокофьева была признана лучшим спектаклем года, а ее участники были награждены премией «Золотая маска»: Валерий Гергиев — «лучший дирижер», Владимир Галузин — «лучшая мужская роль». В интервью maestro особо отметил, что «без Галузина не было бы спектакля» [11]. И в самом деле, долгие годы он оставался душой и «мотором» прекрасного ансамбля солистов.

Между тем выдающийся тенор Мариинского театра сделал успешную зарубежную карьеру, поселился в Европе и все реже появлялся в Петербурге. Его последним выступлением в «Игроке» стал юбилейный спектакль 2016 года — год 60-летия замечательного артиста и одновременно 25-й сезон со дня первой постановки оперы. С «уходом» Галузина закончилась «герои-

ческая эпоха» «Игрока». Встал вопрос, насколько этот спектакль жизнеспособен, не «устал» ли он «морально», и есть ли возможность (или необходимость) его сохранить.

Жизнь ответила на этот вопрос. В «Игрока» уже давно вошло новое поколение талантливых солистов. Психологическая и драматургическая структура спектакля, созданная Темуром Чхеидзе, работает исправно, она по-прежнему обладает большим запасом прочности. Сценическое оформление также нашло оптимальную форму для эксплуатации спектакля. Он перестал быть эксклюзивным проектом, но прочно перешел в разряд репертуарных названий. Прежде всего, «Игрок» привлекает музыкой Прокофьева, и Мариинский театр, который давно называют «домом Прокофьева», достойно представляет эту первую оперу молодого композитора в ряду других его оперных шедевров.

Литература

1. Бирюкова Е. Мариинка увлеклась азартными играми. Валерий Гергиев третий раз поставил прокофьевского «Игрока» // Коммерсант. 2007. 23 июня (№ 108). С. 7.
2. Достоевский Ф. М. Об искусстве / сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Богданова. М.: Искусство, 1973. 632 с.
3. Потапова Н. Из Петербурга в Петербург через три границы. На сцену вернулся один из лучших спектаклей последнего десятилетия // Мариинский театр. 1996. № 7–8. С. 2.
4. Ренанский Д. Поставили на zero // Коммерсантъ Weekend. 2007. 31 сентября (№ 172). С. 8.
5. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961. 707 с.

6. Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1933 : в 3 т. Paris : SPRKFV, 2002.
7. Сергей Прокофьев. «Игрок». Опера в 4-х действиях : [буклет] / сост. и отв. ред. Л. И. Лапина; ред. Н. Л. Новикова. Л. : Академический Театр имени С. М. Кирова, 1990. 56 с.
8. Сергей Прокофьев. «Игрок». Опера в 4-х действиях, 6-ти картинах : [буклет] / ред.-изд. отдел Мариинского театра. СПб. : Аврора-Дизайн, 2007. 20 с.
9. Сергей Прокофьев. «Игрок». Опера в четырех действиях, шести картинах : [буклет] / ред. Л. Аббасова, А. Петрова. СПб. : НП-Принт, 2016. 15 с.
10. Темур Чхеидзе: «Опера — это театр, где поют» / Беседу вела Е. Алексеева // Экран и сцена. 1996. 22–29 февраля (№ 7). С. 16.
11. Шмелева Е. «Золотая маска». С. 14 по 24 марта в Москве в третий раз прошел фестиваль театральной национальной премии «Золотая маска» // Музыкальное обозрение. 1997. № 4 (Апрель). С. 8.
12. Эхо. С. С. Прокофьев о своей опере «Игрок» // Биржевые ведомости (вечерний выпуск). 1916. 12 мая (№ 15554). С. 4.
13. Feeser S. Der rasende Irrsinn eines Spieler-Lebens wurde hier eher betulich nacherzählt // Badishes Tagblatt. 1998. August, 24. S. 22.
14. Fiedler H. Intrigantes Treiben in Roulettenburg // Stuttgarter Nachrichten. 1998. August, 24. S. 25.
15. Hartman U. Dem General spuckt Oma fröhlich in die Suppe // Badische Neueste Nachrichten. 1998. August, 24. S. 27.

Juri LEBEDEV

“Unintelligible Futurist Music” Second Piano Concerto of Sergey Prokofiev

The article is devoted to the Second Piano Concerto by S. Prokofiev, the history of its creation, performance and perception by the public. It covers such questions as interpretation of the genre of the Piano concerto in Prokofiev's work, the problems of shaping, the originality of the musical language and its technical features. Various interpretations of the Concerto by Russian and foreign performers and conductors for the period from 1977 to 2014.

Keywords: S. Prokofiev, Concerto for Piano and Orchestra № 2, Saint Petersburg Conservatory, problems of performance and interpretation.

Юрий ЛЕБЕДЕВ

«Непонятная футуристическая музыка»

*Второй фортепианный концерт
Сергея Прокофьева*

Статья посвящена Второму фортепианному концерту С. С. Прокофьева, истории его создания, исполнения и восприятия публикой. Затрагиваются вопросы трактовки жанра фортепианного концерта в творчестве Прокофьева, проблемы формообразования, самобытность музыкального языка, его технические особенности. Впервые характеризуются исполнительские интерпретации Концерта русскими и зарубежными пианистами и дирижерами за период с 1977 по 2014 год.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, Концерт для фортепиано с оркестром № 2, Санкт-Петербургская консерватория, проблемы исполнения и интерпретации.

Пятое сентября 1913 года — последний мирный год в России перед началом Второй мировой войны. В музыкальном павильоне курортного пригорода Павловска, в 30 километрах от Санкт-Петербурга премьера — 22-летний выпускник консерватории Сергей Прокофьев в качестве солиста представляет публике свой новый фортепианный концерт. «Петербургская газета» так описывает эту премьеру: «Симфонический сезон

в Павловском вокзале кончился довольно скандально. Наша публика такая благовоспитанная и многотерпеливая, что только в крайних случаях выражает свое неудовольствие против музыкальных надругательств, а между тем меломаны „запротестовали“ в последнем концерте и даже шикали. Уже одно это обстоятельство свидетельствует, каковой показалась части слушателей „музыка“ Сергея Прокофьева, именуемая им

Автор выражает признательность заведующей Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории Ларисе Алексеевне Миллер за ценные советы и помощь в работе над статьей.

- АПЛЕЧЕЕВА Мария Владимировна — певица, доцент кафедры академического хора факультета искусств Санкт-Петербургского государственного института культуры, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований при Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, кандидат искусствоведения. E-mail: masha-aplecheeva@yandex.ru
- АПЛЕЧЕЕВА Maria — PhD, singer, Associate professor of the Department of Academic Choir of the Faculty of Arts of the Saint Petersburg State Institute of Culture, senior researcher at the Center for Comprehensive Art Research at the Saratov State Leonid Sobinov Conservatory. E-mail: masha-aplecheeva@yandex.ru
- ВИШНЕВА Диана Викторовна — прима-балерина Мариинского театра, Народный артист Российской Федерации, лауреат Государственной премии России и многих других наград, доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: dianavishneva.com
- VISHNEVA Diana — prima ballerina at the Mariinsky Theatre, People's Artist of the Russian Federation, Laureate of the State Prize and holder of many other awards, Associate professor of the Department of Ballet Direction of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: dianavishneva.com
- КОРЧМАР Леонид Овсеевич — заслуженный артист РФ, дирижер Мариинского театра, заслуженный артист республики Северная Осетия-Алания, лауреат Госпремии республики Бурятия, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: korchmar@mariinsky.ru
- KORCHMAR Leonid — Honored Artist of the Russian Federation, conductor of the Mariinsky Theatre, Honored Artist of the Republic of North Ossetia-Alania, Laureate of the State Prize of the Republic of Buryatia, Associate professor of Opera and Symphony Conducting Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: korchmar@mariinsky.ru
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com
- LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of Opera and Symphony Conducting Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com
- МИХЕЕВА Марина Владимировна — ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru
- MIKHEEVA Marina — PhD, Leading Specialist in Publishing of Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal. E-mail: edition@conservatory.ru
- ПЕТРОВ Ростислав Эдуардович — тромбонист, артист оркестра Михайловского театра, преподаватель Детской музыкальной школы № 9 Санкт-Петербурга. E-mail: mr.spt54@mail.ru
- PETROV Rostislav — trombonist, artist of the Orchestra of the Mikhailovsky Theatre, teacher of the Children's Music School № 9 in St. Petersburg. E-mail: mr.spt54@mail.ru
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper «Mariinsky Theatre», chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- САВКИНА Наталия Павловна — музыковед-историк, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, кандидат искусствоведения. E-mail: nsavkina@mail.ru
- SAVKINA Natalia — PhD, historian musicologist, Associate professor of the Department of Russian Music History at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. E-mail: nsavkina@mail.ru
- ТАБУРЕТКИН Борис Федорович — доцент кафедры медных духовых и ударных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: boris_taburetkin@mail.ru
- TABURETKIN Boris — Associate professor of the Brass and Percussion Instruments Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: boris_taburetkin@mail.ru
- ЩЕРБАКОВА Мария Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, начальник отдела нотных фондов Мариинского театра. E-mail: cml@mariinsky.ru
- SHCHERBAKOVA Maria — DSc, PhD, Professor of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Chief of the Department of musical funds of the Mariinsky Theatre. E-mail: cml@mariinsky.ru