



# MUSICUS

ВЕСТНИК  
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. Вишнева. «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. Щербак ова. «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)

стремился. Здесь нелишне вспомнить о примечательной оценке, данной Прокофьевым романсу одного своего приятеля: «Аккомпанемент состоял из частого аккордов, довольно смелых, но *некрасивых* по звучанию» (курсив — *И. В.*) [2, с. 503]. В сущности, в этом пассаже заключен код к духовному и эстетическому содержанию искусства Прокофьева. Музыка с точки зрения композитора должна быть смелой и прекрасной в своем совершенстве. Не эту ли информацию несет и прокофьевский аккорд, который целостен именно в своей смелости и красоте? Аккорд, который, кстати сказать, разрешается как доминанта. Но может и вовсе не разрешаться, не утрачивая своего авторского индивидуального фони́зма (замечу, что все остальные известные именные

аккорды, за исключением «скрябинского» — «Прометеева», попадают в зависимость от своего разрешения или функционального «окружения»).

Вот истинный «автограф»! Вот подлинный музыкальный портрет композитора, всю жизнь искавшего гармонию в несовершенном мире! Всего лишь один аккорд выражает классические представления об искусстве как неустойчивом балансе противоположностей! При этом «прокофьевская доминанта» — это повод задуматься над проблемами современных индивидуальных стилей, в которых доминирует лишь конструктивность и стремление к новизне, стремление запечатлеть дисгармонию мира в ущерб аполлоническому назначению творчества.

*Материал подготовила М. В. Михеева*

#### **Литература**

1. Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. 141 с.
2. Прокофьев С. С. Автобиография. Изд. 2-е, доп. М.: Советский композитор, 1982. 600 с.

## Diana VISHNEVA I am Cinderella. I am Juliet: Sergey Prokofiev's ballets. Characters study

The author talks about her experience dancing the lead role in Sergey Prokofiev's ballets «Cinderella» and «Romeo and Juliet» staged by Russian and foreign choreographers at the Mariinsky Theatre and other theatres worldwide.

**Keywords:** S. Prokofiev, «Cinderella», «Romeo and Juliet», Mariinsky Theatre, O. M. Vinogradov, N. A. Dolgushin, L. M. Lavrovsky, K. Mc Kenzie, K. MacMillan, G. S. Ulanova, A. O. Ratmansky, ballet.

## Диана ВИШНЁВА «Я — Золушка» и «Я — Джульетта»: моя работа над образами в балетах Сергея Прокофьева

Автор рассказывает о своих выступлениях в балетах «Золушка» и «Ромео и Джульетта» в Мариинском и других театрах в постановках отечественных и зарубежных хореографов.

**Ключевые слова:** С. С. Прокофьев, «Золушка», «Ромео и Джульетта», Мариинский театр, О. М. Виноградов, Н. А. Долгушин, Л. М. Лавровский, К. МакКензи, К. Макмиллан, Г. С. Уланова, А. О. Ратманский, балет.

#### **Балет «Золушка»**

Музыка Сергея Прокофьева со мной с самых первых шагов в профессии. И связано это с его балетом «Золушка», который прошел через всю мою жизнь.

Все началось в Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Когда я поступила, училище возглавлял Константин Михайлович Сергеев. В Мариинском театре шла «Золушка» в его редакции, поэтому для школы совершенно естественным было участие в этом балете:

все классы проходили через спектакль, партии подбирались, исходя из возраста. На производственной практике в первом классе стали отбирать девочек — будущих гномиков, которые олицетворяли часы в балете. Помню, как я хотела принять участие! Но меня не взяли: я не подошла по комплекции, потому что была старше ребят моего класса. Ведь я попала в первый балетный класс с опозданием на год, так как меня приняли в Академию не сразу. Но я все равно учила эту роль в надежде, что, может быть, меня все же возьмут. Не взяли.

Я расстраивалась и даже завидовала тем девочкам, что еще и года в училище не пробыли, а уже выступают в таком спектакле.

Но я пропустила лишь эту своего рода «первую ступеньку», а дальше мое участие в «Золушке» шло по нарастающей. На второй год меня взяли в партию птичек, затем в снежинки. А после был эфиопский танец — нечто запредельное для тогдашнего моего возраста и опыта! Мы танцевали не на касках, могли проявить максимум своего артистического порыва, это настоящий характерный танец. А костюм с кактусом на голове чего стоил! Помню, как я тогда наслаждалась этой ролью — войти в число шести девушек-исполнительниц тоже было в определенном смысле привилегией.

В пятом классе мне досталась, пожалуй, самая трудная детская партия в «Золушке» Сергеева — это Марш трех апельсинов. В принципе, все танцы хореографа на детей в этом балете непростые: в них сложная координация, динамика. Помню, что мы всегда долго репетировали, но музыкально и координационно эти три арапчонка с апельсинами были самыми трудными. По сравнению с другими партиями (птички или снежинки), где все же есть лидирующая солистка, у которой мы — условная свита, здесь настоящий сольный выход. Поэтому выступать было гиперответственно.

А в старших классах на уроке актерского мастерства с моей однокурсницей Алисой Соколовой (Петренко) мы танцевали уже партии Зюлки и Кривляки.

Со смертью К. М. Сергеева его «Золушка» ушла со сцены Мариинского театра (исполнялась до 14 апреля 1996 года). Прошло время, я уже была на старших курсах. Олег Виноградов, возглавлявший тогда театр, пригласил меня стажером. И именно он дал мне шанс исполнить партию Золушки в новой редакции балета.

Его версия балета, как и в целом его хореографический язык, очень отличались от того, что я знала ранее. Ведь он максимально приближен к неоклассике, а я в то время еще не сталкивалась с таким стилем, с таким мышлением в хореографии. К тому же, это был важный опыт работы с самим мастером — автором спектакля. Освоение стиля Виноградова стало для меня своего рода испытанием, даже координационно все было словно наоборот: движения выполнялись влево, все *En dedans*. Из деталей помню, что мне очень нравилось, как поставлен первый акт. У Золушки было много взаимодействий с различной утварью: от кастрюль до горшков. Это так эстетично, художественно обыгрывалось, что я с большим удовольствием исполняла, казалось бы, вполне бытовую сцену. Я танцевала эту редакцию совсем немного, поэтому не могу сказать, что я успела ее глубоко прочувствовать — не хватило времени. Кстати, одним из моих партнеров был Вячеслав Самодуров (сейчас возглавляет «УралОпераБалет»). Спустя время «Золушка» Виноградова тоже ушла со сцены Мариинского: поменялся художественный руководитель, да и в целом начался другой этап развития театра, другая история.

Вспоминаю эти детали так подробно, потому что они определили мои отношения с музыкой Прокофьева. Зная ее с самого начала ученичества, я как-то естественным образом впитала ее; можно даже сказать, она была для меня хрестоматийной. Она всегда находила отклик во мне, не было никаких внутренних конфликтов; это была добрая сказка.

Но так было до встречи с редакцией Алексея Ратманского. Именно через его «Золушку», через его хореографию музыка Прокофьева открылась для меня так, словно раньше я слышала ее, но она не проникала в меня. Поэтому Алексей Ратманский так важен для моего развития как артиста — он перевернул мое самоощущение, открыл для меня некое знание, как через движение можно иначе услышать музыку, понять ее, раствориться в ней.

Алексей Ратманский в те годы еще не был известен так, как сейчас. «Золушка» стала его первым трехактным балетом в академическом театре (до этого в 1998 году в Мариинском он поставил «Поэму экстаза» на музыку Скрябина, где я солировала). Причем он создавал спектакль, исходя из наших образов. Я танцевала с Андреем Меркурьевым — прекрасным партнером, настоящим Принцем: добрым, открытым, искренним, порывистым и смелым. Премьера состоялась 5 марта 2002 года.

Сама история того, как Алексей создавал балет, ставший впоследствии знаковым для Мариинского театра, заслуживает отдельного упоминания. Мы ставили урывками. Начали во время гастролей театра в Вашингтоне, что само по себе уникальный случай. Затем продолжили дома, в Петербурге. По стечению обстоятельств премьера перенеслась, а за три недели до назначенной новой даты Алексею нужно было уехать, и в итоге мы выпускали спектакль фактически без него. В каком-то смысле процесс стал нашей творческой лабораторией, экспериментом: ведь материал совершенно новый, мы — юные артисты, все было неизведанно, все в первый раз. Но в итоге Ратманский остался доволен премьерой.

Алексей в корне изменил подход к трактовке сказочного сюжета: вывел тему Золушки как образ изгоя с душевными травмами недолюбленности и угнетенности, переросшими в комплексы. И эта тема оказалась очень созвучной моему времени. В нашем советском детстве нас воспитывали в известной строгости. Родители нас любили безмерно, но быть сдержанным было принято. Возможно, на это повлияло прошлое — война воспитала наших родителей в определенных условиях, и в какой-то степени они перенесли такой опыт общения уже на своих детей. Именно в этом ракурсе идея Ратманского очень созвучна судьбе Золушке. Действие балета он перенес в другую переходную эпоху — во времена НЭПа, что нашло отражение в костюмах и общей стилистике.

Затрагивается в «Золушке» и подростковая тематика, страхи и нервозность, когда ты сама себя не понимаешь, словно борешься с внутренним «я», а оказы-



«Приезд Золушки на бал». Фото И. Григорьевой. 2015 год

вается, что причина в детских травмах, когда тебе чего-то недодали. И я узнала себя в тот момент: закончив школу и сразу став солисткой в театре с гастрольями, постановками («Золушка», «Дон Кихот»), я в какой-то момент психологически не выдержала той степени ответственности и ожидания, которые легли на меня, на мой юный возраст при отсутствии должного опыта. И «Золушка» Ратманского словно стала терапией: на сцене я «проиграла» все мое состояние и нашла из него выход.

По-другому у Ратманского звучит и тема рока — это всегда часы, отбивающие последние минуты счастья Золушки на балу рядом с Принцем. У Прокофьева эта тема одна из основных в балете, и в каждой версии спектакля хореографы обыгрывают ее по-своему: у Сергеева часы — это как раз те самые гномики, которые упоминались выше, у Виноградова сама Золушка отбивала двенадцать тактов, а у Ратманского — это появляющаяся фея-крестная с апельсинами в авоське и достающая из кармана часы на цепочке, после чего на сцене наступает драматически очень мощный момент — бег Золушки на фоне как бы незаконченного Адажио с Принцем.

И в этом тоже ключевой момент понимания версии спектакля Ратманского: он хореографически раскрыл недосказанность музыкальной сказки. На фоне пика счастья, когда кажется, что мечта вот-вот исполнится, вдруг — резкое пробуждение, осознание невозможности обретения этого счастья. С боем часов Зо-

лушка возвращается к своей реальности. Она понимает, что они с Принцем разные не только по положению в обществе, но и судьбой, детством, что обыгрывается в их дуэте движениями-аллегориями. Разве могут они жить долго и счастливо? Поэтому финальное адажио на балу для меня логически совершенно закольцевало эту мысль неоднозначности сказки. После в дневнике Прокофьева я прочитала о Золушке: «...мне хочется видеть в героине не сказочный, полуреальный персонаж, а живое лицо с человеческими переживаниями, то есть по возможности расширить ее роль» [1]. Я уверена, что Ратманский при подготовке это знал и потому так почувствовал музыку.

Уникально и сценографическое решение. Декорации к балету — это многочисленные железные лестницы, словно Золушка живет в оковах, в тюрьме, в лабиринте, из которого нет выхода. И даже в финале, когда Принц находит ее, поднимается по ступенькам, с каждым шагом приближаясь к ней, она не верит происходящему, ее держат эти оковы. Но все же мечта сбывается.

Мне в целом очень нравятся декорации и костюмы в балете Ратманского. Правда, вязаные гетры и кофту у Золушки я придумала сама. Изначально костюм был несколько иным, но мне он не подходил ни внешне, ни по внутренним ощущениям. И тогда я попросила дизайнера Владимира Бухинника сделать мне такие гетры, словно бы их связала бабушка, и чтобы одна как бы постоянно спадала. И такую же кофту с нелепой



Диана Вишнёва — Золушка (авторская идея образа)



«Принц нашел Золушку». Фото Н. Разиной. 2002 год

пуговицей. Я была убеждена, что странность и непостоянную судьбу Золушки нужно отразить во внешнем облике. Я даже специально сделала челку для этой роли. Мой педагог Людмила Валентиновна Ковалева, посмотрев на меня, сказала, что вот теперь я — настоящая Золушка.

Важно отметить, что спектакль получился более «западный», как бы с другой ментальностью, поэтому он и стал символом нового времени русского балета и по сей день не сходит со сцены не только Мариинского театра. Знаю, что Алексей впоследствии сделал версию для постановки в Австралии, поменяв также и костюмы. Но когда несколько лет назад, Алексей присутствовал на гастролях Мариинского театра в нью-йоркской Brooklyn Academy of Music, где я танцевала Золушку, он был поражен тем, насколько его первая редакция по-прежнему современна.

Этот балет стал моим первым шагом к поиску самостоятельного пути в танце. Спектакль пришел вовремя, я была готова к нему, он стал знаковым для меня. Многие мне говорили, что с помощью этой редакции я раскрылась иначе, выросла, внутренне стала другой — не просто балериной, накладывающей на себя роль или образ. Я стала обретать саму себя, свое имя, когда перерождалась в текст и музыку. Поэтому для меня было символично и одновременно логично, что для празднования 20-летия своей творческой деятельности в 2015 году я выбрала именно Сцену на балу из «Золушки».



Дуэт Принца (Андрей Меркуриев) и Золушки. Фото Н. Разиной. 2002 год



Репетиция с Алексеем Ратманским. Фото Gene Schiavone. 2009 год

Хореография Алексея Ратманского очень близка мне. Его стиль — это *out off balance*, когда ты находишься не на оси, как принято в балете. Не было года, чтобы я не танцевала его премьеру. После «Золушки» были «Лунный Пьеро» на музыку Шёнберга, затем «На Днепре» Сергея Прокофьева, «Анна Каренина» Родиона Щедрина, «Психея» Сезара Франка, «Утраченные иллюзии» Леонида Десятникова, Трилогия Шостаковича — кстати, удивительно, что на этом пути мы с Алексеем «объехали» весь мир, ведь эти спектакли состоялись не только в Мариинском театре, но и в Большом, и в Парижской опере, и в Американском балетном театре. Даже в пандемию жизнь вновь нас свела. На музыку Сен-Санса в обработке Родиона Константиновича Щедрина мы в 2020 году дистанционно поставили для вечера памяти Майи Плисецкой номер «Приношение Майе», который мы с Денисом Савиным исполнили сперва в Большом, а затем в Мариинском театре.

В классике мы всегда ищем музыкальные акценты, которые вдохновляют; в неоклассике я протанцовывала внутреннюю драматургию музыки (это ощущение дали Джером Роббинс и Джордж Баланчин); через пластику Ратманского я стала по-другому двигаться, слышать музыку телом. Вторым человеком, давшим мне это знание, был Уильям Форсайт. Оба показали мне, как возможности пластики тела переключаются в пластику музыки. В дальнейшем весь этот опыт обогатил меня в классическом наследии, дал мне актерскую сво-

боду и в целом иной подход к роли, чтобы станцевать пришедший в театр «Манон» К. Макмиллана (дебют в 2002 году). Это, в свою очередь, приблизило меня к его Джульетте, которую я мечтала исполнить.

### Балет «Ромео и Джульетта»

До сих пор я считаю этот балет одним из величайших в истории музыкального театра. В нем мощь соединения мысли композитора и хореографа, сила тех артистов, что воплотили сюжет на сцене. Музыка Прокофьева, которая хотя и разошлась на шлягеры, каждый раз неминуемо переворачивает тебя, настолько она глубокая и сильная.

Этот спектакль также прошел через всю мою жизнь и стал, пожалуй, одним из самых дорогих для меня. Как и с «Жизелью», с ним я не расставалась на протяжении всей своей карьеры. Я много его танцевала и всегда с упоением репетировала. Мне радостно поделиться своими мыслями и знаниями, накопленными за многие годы постижения этого балета.

Моя история Джульетты началась еще в школе, и связана она с именем Никиты Александровича Долгушина. В Академии тогда снимали фильм об одном из учеников, и было решено показать дуэт (Сцена на балконе) из «Ромео и Джульетты». Хореограф увидел во мне юную Алессандру Ферри — одну из моих любимых балерин, солистку в постановке Кеннета Макмиллана. Конечно, для меня было счастьем исполнить знаменитое Адажио из балета, поэтому когда мне сказали, что я на нее похожа и выбрали для съемок, я ощутила, словно приблизилась к своей мечте.

Уже после, будучи балериной Мариинского театра, я приступила к работе над спектаклем Леонида Лавровского, а мой дебют состоялся в 1997 году.

Джульетта — та партия, которая в высшей степени связана с драматической работой артиста, а спектакль Лавровского — высший пик проявления жанра драмбалета. Сегодня мне кажется, что я готовила этот балет дольше всего, настолько глубоко я погружалась в материал в поисках своего образа. Конечно, это были книги, пьеса Шекспира, известнейший фильм Франко Дзеффирелли, который я смотрела сначала даже без перевода, настолько мне нравились голоса героев. Но мой главный «учебник» партии Джульетты и в целом всего балета — это запись с Галиной Улановой. Знаменитый фильм-балет 1954 года дает возможность до мельчайших деталей понять и проанализировать образ, стилистику, акценты, состояние артиста. Это настоящее пособие общения с персонажами балета, построения мизансцен, отношения к музыке, дуэтам. Я постоянно возвращалась к фильму, когда в очередной раз готовилась к выступлению в балете Лавровского. И каждый раз с новым взглядом, накопленным опытом, замечала детали, поражаясь, как же я до этого не видела их. Я во всем опиралась на Уланову. Конечно, я не копиро-

«Я — Золушка» и «Я — Джульетта»

вала ее, но она давала те отправные точки, от которых я могла развивать свою линию.

Главная особенность постановки Лавровского в том, что каждый персонаж подробно выписан и связан друг с другом. В спектакле даже эпизодические образы по включенности артиста представляют из себя именно роль, над которой нужно работать. Монтекки и Капулетти, люди на улице, даже паж Париса — все равны по степени взаимодействия и придания спектаклю целостности.

Готовя этот спектакль (а после редакцию Кеннета Макмиллана), я погружалась не только в свою партию, но и в общение моего персонажа с другими. Например, сцена в спальне Джульетты, когда образуется треугольник Джульетта — ее родители — кормилица, казалось бы, небольшая, но как много в ней нужно рассказать, как вдумчиво отыграть. И именно поэтому любая замена исполнителя меняет всю атмосферу спектакля, создает уже что-то новое, иное. Например, моим отцом в спектакле Лавровского всегда был Владимир Пономарев. Поменяйте его — и моя Джульетта бы рассыпалась, мне пришлось бы заново ее собирать с другим партнером.

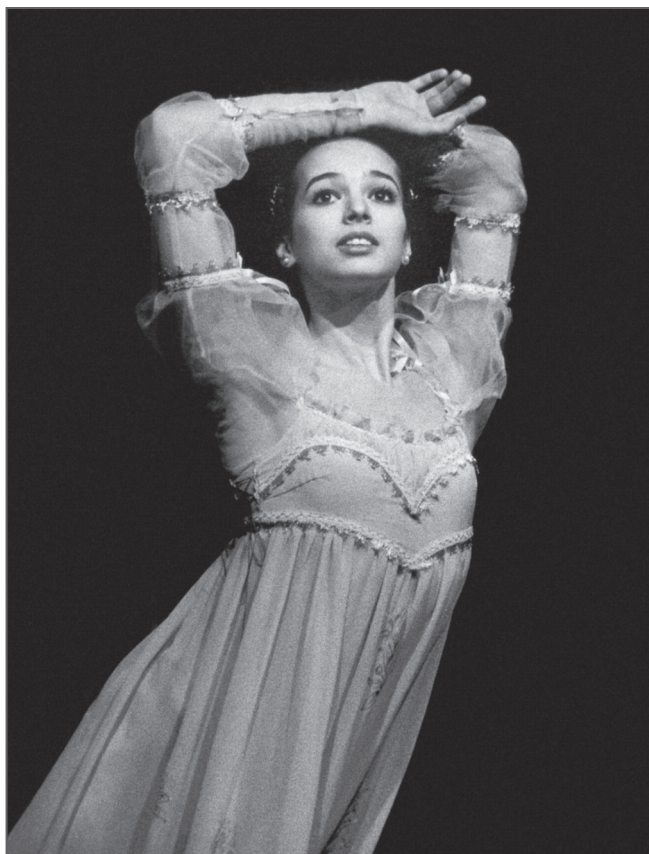
Спектакль Лавровского, несомненно, стал опорой и отправной точкой для всех последующих хореографов, бравшихся за «Ромео и Джульетту». Особенно для Джона Кранко и Кеннета Макмиллана.

Моим первым Ромео был Виктор Баранов, с которым я танцевала фактически все спектакли, кроме «Жизели». Он вводил меня и в «Ромео», и в «Спящую красавицу», мы танцевали «В ночи» Роббинса. Это один из самых надежных партнеров: всегда спокоен, всегда учтив, элегантен, всегда знает, как поддержать, как помочь. Я не беспокоилась о технической составляющей, Виктор давал мне свободу в актерском проявлении. С ним мы досконально прорабатывали дуэт.

Таким же счастливым стал дуэт с Андрианом Фадеевым. Он был невероятно искренен, правдив на сцене. Поэтому всё и смотрелось на одном дыхании. Както на гастролях в Бильбао на репетиции мы не успели пройти третий акт, но это нисколько не помешало нам с успехом провести спектакль, настолько мы чувствовали друг друга.

Поэтому в дальнейшем, с моим возросшим опытом, от других партнеров я требовала многого: единства, согласованности, проработки всех деталей, отсутствия «швов» в нашем дуэте, ощущения той самой идеи кинематографичности, которую привнесла Галина Сергеевна Уланова.

Несмотря на счастливую жизнь с Джульеттой Лавровского, для меня всегда было мечтой станцевать версию Макмиллана, поставленную в Королевском балете для Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн. Дебют состоялся с Американским балетным театром (American Ballet Theatre, ABT) в 2003 году на сцене Метрополитен-опера, а партнером выступил Владимир Малахов. Это было мое первое выступление на нью-йоркской сцене.



Диана Вишнёва. Первое выступление в партии Джульетты на сцене Мариинского театра. Фото Н. Аловерт. 1997 год



«Ромео и Джульетта (Спальня Джульетты)». Ромео — Андриан Фадеев. Фото Н. Разиной. 2007 год





«Вариация Джульетты». Фото Н. Круссера. 2012 год



«У Лоренцо». Фото Марк Олич. 2012 год



«Джульетта одна». Фото Марк Олич. 2012 год

После спектакля художественный директор труппы Кевин МакКензи предложил мне контракт, что во многом определило мою дальнейшую карьеру. Роль Джульетты стала для меня судьбоносной.

В версию Макмиллана я многое привнесла от Лавровского — движения, образы, даже бег Джульетты. После моего выступления Ирина Александровна Колпакова, легендарная балерина Кировского театра и педагог-репетитор в АВТ, сказала, что не узнает спектакля: настолько мне удалось совместить мысль Макмиллана с мощью Лавровского. Такому взаимному обогащению помогла, конечно, мой педагог Людмила Валентиновна Ковалева, создавшая скелет роли, на который я позже накладывала уже свое понимание, свои чувства. Но на первом этапе она выстроила мне подходы, руки, голову, ощущение моего взгляда, чтобы все выглядело убедитель-

но, музыкально. Помню, у меня никак не выходил один переход в спектакле — просто небольшое движение. Но мы долго отработывали его, чтобы я все же поняла свою ошибку. Она же объяснила мне значение Сцены на балу, когда идет известная диагональ Джульетты с пируэттами наверх в аттитюд. В момент движения Джульетты люди на пиру начинают раскачиваться, они передают веселье бала, это есть в музыке Прокофьева. Людмила Валентиновна объясняла, что и я должна раскачиваться на этих турах. Это как раз тот момент, когда техника превращается в музыкальную составляющую драматургии. В этот момент особенно важно, чтобы твоя физика превратилась в танец.

Безусловно, у Макмиллана хореография более современная, Адажио сложнее; у Лавровского основная тема — драмбалет, а не чистый язык балетмейстера.



«Смерть Джульетты». Фото Н. Круссера. 2012 год

Поэтому я искала мое существование в спектакле Макмиллана, перенося в него ощущение стилистики культуры мизансцен Лавровского. А уже набравшись опыта в версии Макмиллана, наоборот, стала привносить в Лавровского реалистичность внутреннего состояния Джульетты, тем самым осовременивая спектакль. Например, в Сцене в спальне Джульетты со снотворным я соединила излишне театрализованные позы Лавровского с бытовым реализмом Макмиллана. Или же финал балета, когда я вижу Ромео мертвым: у меня, как метафора отчаяния, вырывается безмолвный крик, которого нет у Лавровского.

Приведу еще один пример. В сцене, когда Джульетта пьет яд, я следовала за текстом самого Шекспира. «О жадный! Выпил все и не оставил. Ни капли милосердной мне на помощь!», — эти строки я обыграла тем, что дважды подносила к губам флакон с выпитым ядом, как бы не желая верить, что мне не досталось, проверяя, может, все же хоть капля осталась на дне.

А в самом финале, когда Джульетта и Ромео уже лежат в семейном склепе, и над нами склонились оба семейства, мне казалось, что я и вправду там умру, настолько музыка поглощала (особенно звуки трубы звучали пронзительно). Конечно, у Лавровского эта сцена построена сильнее, чем у Макмиллана.

В одежде и предметах я также искала свое. Например, плащ в спектакле Лавровского для меня всегда был партнером — он являлся символом рока для Джульетты. Как его взять, как положить, с какой скоростью, с каким движением... Я продумывала даже то, чтобы надетый плащ не закрывал меня полностью.

В сцене венчания это важно — плащ был продолжением моей позы. А в сцене с родителями Джульетты, где она не хочет повиноваться им, я куталась в плащ, как в кокон, подчеркивая свое неповиновение и решимость. Плащи менялись в зависимости от акта, хотя зритель мог и не заметить, что где-то плащ более легкий и прозрачный.

Во всех этих нюансах, которые, возможно, не все увидят в зале во время спектакля, и есть поиск своей Джульетты.

Возвращаясь к теме музыки Сергея Прокофьева, хочется сказать, что она не только соразмерна гению Шекспира, но и абсолютно равноправный партнер в этой истории любви, ведет ее, управляет ею. Именно поэтому каждый раз, когда мы смотрим новую версию «Ромео и Джульетты», мы первым делом оцениваем, насколько музыкальна постановка, насколько хореографу удалось справиться с этой великой музыкой.

Безусловно, хорошо известны споры вокруг процесса постановки балета, отзывы Галины Улановой о «неудобности» музыки Прокофьева, отзывы самого Прокофьева о немзыкальности хореографии Лавровского — все это уже стало неотъемлемой частью истории музыкального театра. Но сегодня, когда балет Леонида Лавровского счастливо прожил больше 80 лет, наполнился энергией многих исполнителей, мы уже не мыслим эту хореографию в отрыве от этой музыки, они стали единым гармоничным целым. Мне эта музыка помогает не только создать образ, настроение Джульетты, но и атмосферу всего спектакля, его единое полотно.

#### Литература

1. Деген А., Ступников И. Прокофьев. Балет «Золушка». URL: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_cinderella.html](https://www.belcanto.ru/ballet_cinderella.html) (дата обращения: 20.08.2021).

- 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