ИЗДАЕТСЯ С 1957 ГОДА

№ 3 (1256) МАРТ 2024

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

MUZLIFEMAGAZINE.RU



МУСОРГСКИЙ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Искатели новых берегов

НЕРВЫ НА ВЗВОДЕ У ГЕРОЕВ «СЕРАЛЯ»

ЛУИДЖИ ДАЛЛАПИККОЛА. НОЧНОЙ ПОЛЕТ

«МЕЛОДИЯ» НАШЕГО ВРЕМЕНИ

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»: ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ МОСКВЫ В ПЕТЕРБУРГ

КАК КОМПОЗИТОР ИССЛЕДУЕТ КОСМОС

ISSN 0131-2383

9 770131 238009 24003

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

MUZLIFEMAGAZINE.RU

Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-81618 от 06 августа 2021 г.
АНО «Издательство КОМПОЗИТОР»
Генеральный директор: Евгения Воронова

Редакция журнала: 125009, г. Москва, Брюсов пер., д. 8–10, стр. 2
+7 (495) 252 7003, **mz@kmpztr.ru**

№ 3 (1256), март 2024 года
Подписной индекс: 70551
© «Музыкальная жизнь», 2024 год, ISSN 0131-2383

Издатель: Карина Абрамян
Главный редактор: Евгения Кривицкая
Заместитель главного редактора: Юлия Чечикова
Ответственный секретарь: Сергей Буланов
Арт-директор: Григорий Жуков
Верстка: Анна Ким
Корректор: Мария Карачевская
Макет: Студия дизайна «Дом 5»

Отпечатано: Общество с ограниченной ответственностью «Типография», Россия, 129090 Москва, ул. Кантемировская, д. 60
http://tipografia.moscow

Тираж: 3000 экземпляров.

Цена свободная.

Издание выпущено при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России», АНО «Издательство КОМПОЗИТОР».

Рукописи не рецензируются и не возвращаются. Мнения авторов, высказанные в материалах журнала, не обязательно совпадают с точкой зрения редакции. Перепечатка материалов допускается только с разрешения редакции. Редакция не несет ответственности за достоверность информации, содержащейся в рекламных объявлениях.

По вопросам размещения рекламы обращайтесь:
Евгения Воронова, тел.: 8 (495) 232-52-11, e-mail: **mz@kmpztr.ru**
t.me/muzlifemagazine **m.vk.com/musliferu**

16+

ПОДПИСКА НА «МУЗЫКАЛЬНУЮ ЖИЗНЬ»

Оформить подписку на наш журнал можно через Объединенный каталог Пресса России: **https://www.pressa-rf.ru/cat/1/edition/f70551/**

Онлайн подписка доступна на сайте Почты России: **https://podpiska.pochta.ru/press/ПН399**

Заказать любой номер в бумажной или pdf-версии можно на сайте издательства КОМПОЗИТОР: **www.kmpztr.ru**. Вопросы направляйте по адресу: **shop@kmpztr.ru**

Так же вы можете обратиться в редакцию на сайте: **www.muzlifemagazine.ru**, или по адресу: **mz@kmpztr.ru**



СОДЕРЖАНИЕ

КРУПНЫЙ ПЛАН

4 Двое из «Могучей кучки»: Николай Римский-Корсаков и Модест Мусоргский

8 К истории постановок «Хованщины» в Мариинском театре

11 Нина Костенко о Мемориальном музее-квартире Римского-Корсакова в Петербурге

ТЕМА НОМЕРА

14 «Фирме Мелодия» — 60!

НА МИРОВЫХ СЦЕНАХ

20 «Скотный двор»: премьера оперы-утопии Александра Раскатова в Амстердаме

В ЛАБИРИНТАХ ПРОФЕССИИ

23 Мэттью Шломовиц: Балансирую между искренностью и непочтительностью

26 Максим Петров о формате коллективного балета «Сказки Перро»

CRITIC'S CHAT

30 «Похищение из Сераля», или Эдем в нижегородских «Пакгаузах»

В СОЮЗЕ КОМПОЗИТОРОВ

36 Услышать музей. 1.0. Настройка уровня громкости

ДАЙДЖЕСТ

40 Новости марта

КАЛЕНДАРЬ

42 События апреля

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ

44 «Не только любовь» в МАМТ

47 Феликс Коробов: Партитура Щедрина полна открытий

48 «Гугеноты» завоевали Мариинку

51 Пермский Театр-Театр поставил мюзикл о подростках

КОНЦЕРТЫ

54 «Тайные песни женщин» в «Новой Опере»

56 Возвращение «Джоконды» в Московскую филармонию

58 «Манфред» из Самары в КЗЧ

ГАСТРОЛИ

60 Большой в Петербурге

62 Станислав Трофимов о спектаклях Мариинского театра в Большом и актуальности опер Римского-Корсакова

ПРЕВЬЮ

65 Екатерина Мечетина о фестивале «Зеленый шум» в Сургуте

ФЕСТИВАЛИ

66 Юрий Башмет, Симона Кермес, Теодор Курентзис и другие участники фестиваля в зимнем Сочи

72 Весенний «Сириус»

ЮБИЛЕИ

75 Валерий Полянский о Малере, пластинках «Фирмы Мелодия» и русских операх

СИМФОНИИ ВО ВСЕХ ТОНАЛЬНОСТЯХ

80 Музыка 24 цветов радуги. Си мажор

ИСТОРИЯ

84 Луиджи Даллапиккола — 120

НА СТЫКЕ ЖАНРОВ

88 Триумф джаза и Игоря Бутмана

МАРШРУТЫ

90 Густав Малер в Париже: Всемирная выставка – 1900 и гастроли Венских филармоников

ВЫСТАВКИ

96 Биомеханика Всеволода Мейерхольда. К 150-летию со дня рождения

КИНО

99 Размышления о космической музыке

ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ

102 Ленинградская консерватория и ее легенды

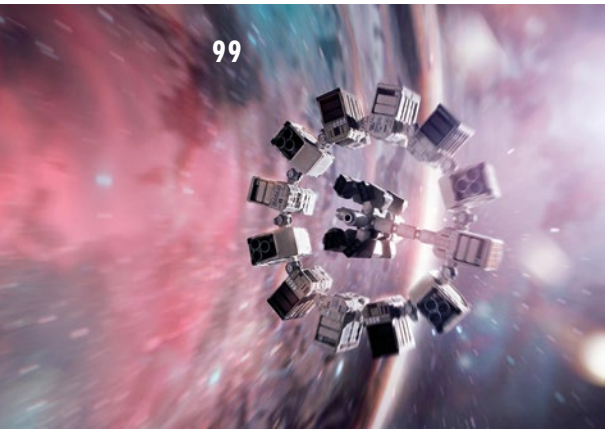
ВИНИЛ

105 «Реки» «Бригады С»

РЕЛИЗЫ

106 Патриция Копачинская, Михаил Плетнёв, Николай Луганский и другие

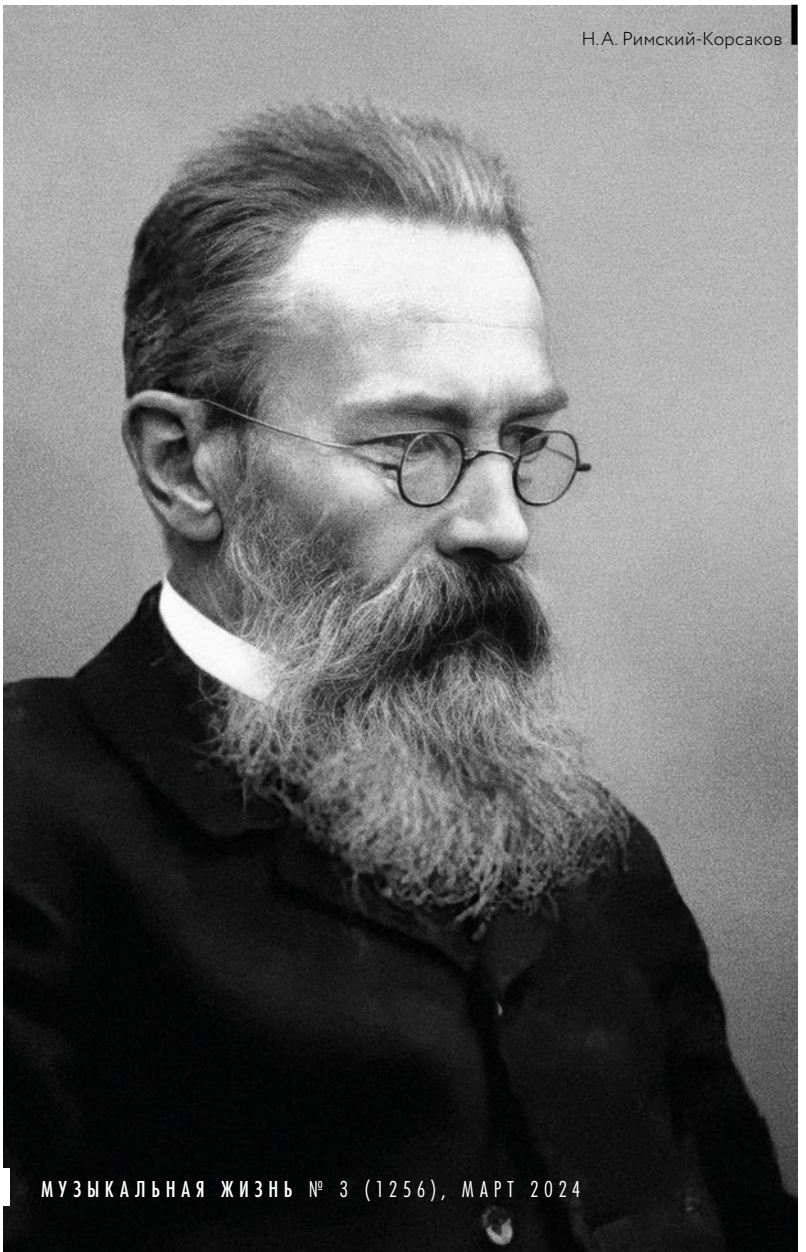




ТЕКСТ: ЕКАТЕРИНА КЛЮЧНИКОВА

ДВОЕ ИЗ «МОГУЧЕЙ КУЧКИ»

В 2024 году отмечаются юбилеи двух русских композиторов — 185 лет со дня рождения Модеста Мусоргского и 180 — со дня рождения Николая Римского-Корсакова. В юности они дружили, даже жили в одной комнате, умножая на два процесс творческого вдохновения и рвения. А с начала XX века младший из них был обвинен в убийственном искажении гениальных прозрений старшего, и эта тень наследия Мусоргского крепко связана с репутацией Корсакова.



Н.А. Римский-Корсаков

ПЕРЕДЕЛАТЬ МИР

Гвардеец Модест и морской офицер Николай, оба выходцы из старинных дворянских семей, формировались в эпоху шестидесятничества, когда прежние традиционные устои и нормы казались устаревшими. Многое ими подвергалось коренному переустройству, особенно в музыке, которая мыслилась ими (оба обладали выдающимися способностями — абсолютный слух, прекрасная музыкальная память, а у Николая Андреевича еще и «цветное» слышание) как социальная сила, направленная на переустройство мира. Масштабный замысел в духе романтизма!

Вдохновленные революционной поэтикой, как и многие молодые люди их поколения, они мечтали привести русскую музыку к «новым берегам» (так декларировал Мусоргский). В кругу единомышленников — группы из пяти человек, названной их идеологом влиятельным критиком Владимиром Стасовым «Могучей кучкой», — они строили прожекты по созданию уникальной неповторимой русской музыки, которая давным-давно из-за реформ Петра I свернула со своего естественного пути развития, а теперь возвращается ими в правильное русло (еще одна славянофильская утопия). Но единомыслие в кругу творческих личностей, возглавляемых первое время эмоциональным Милием Балакиревым, быстро закончилось в силу естественных причин. Однако индивидуальные стили Корсакова и Мусоргского продолжали раскрываться через диалоги друг с другом (в том числе и мысленные). Модест ждал положительного отклика от Николая, расстраиваясь из-за его молчания, например, в отношении оперы «Хованщина», а Николай, размышляя о судьбе Творца, пытался понять крайне новаторские приемы своего старшего друга (не об этом ли его опера «Моцарт и Сальери»?).


М.П. Мусоргский

ИГРЫ С ИДЕНТИЧНОСТЬЮ

Впечатанный в историю образ Мусоргского связан с его «хождением в народ», которое значительно отличало его от других членов группы пяти как в поведении, рассуждениях, так и в способах сочинения музыки. Единственный прижизненный портрет, написанный Ильей Репиным с натуры за несколько дней до смерти композитора в Николаевском военном госпитале в Петербурге, куда композитора привезли после приступа белой горячки, яркое тому воплощение.

Однако на самом деле этот образ Мусорянина, как величал его в старорусском стиле Стасов, складывался постепенно. Модест Петрович получил блестящее образование. Он чрезвычайно увлекался историей и литературой, говорил на французском и немецком языках, разбирался в латыни и греческом. Непрестанно стараясь изучать все новые научные труды, сам о себе говорил, что страдает страшным, непреодолимым желанием всезнания и истины. Не от того ли и его стремление к идеальной отделке либретто, плана и связной драматургии в операх «Борис Годунов» (насчитывается до семи версий) и «Хованщина»? Этот врожденный перфекционизм замедлял процесс завершения работы.

Еще в 1859 году он называл себя космополитом, но, съездив в Москву, которая по сравнению со светским лощеным Петербургом показалась ему миром необычной непричесанной древности, правда, грязной, он уверовал в свое особое русское инакомыслие, которое он с особым пристрастием воспитывал в себе. Он все больше и больше употреблял непривычные для уха аристократа простонародные словечки из словаря Владимира Даля, приправляя их смачными «авось», «чай», «потешить», «токмо». К концу 1860-х годов, когда были написаны новаторские песни «Светик Савишна», «Калистрат», «Спи, усни, крестьянский сын», Мусоргский как будто окончательно срастается со своими художественными героями, примеряя то образ юродивого, то образ бедного крестьянина (что было легко, ведь его финансовые дела шли все хуже и хуже). А затем и Бориса Годунова, страдающего галлюцинациями и нервными припадками.

Пройдя увлечения сладкозвучной итальянской оперой («Трубадура» и «Травиату» Верди он играл наизусть на фортепиано и, кстати, был прекрасным пианистом), Листом, Шуманом и вагнеровскими грандиозными проектами, он манифестировал свой стиль, выведенный из научного позитивизма и французского литературного натурализма (в России любили Эмиля Золя и Густава Флобера). Как естествоиспытатель, он строил музыкальную ткань на основе бытовой речевой интонации, переводя ее в музыкальную нотацию. Придуманному стилю нужно было обучиться самому, поэтому в опере «Женитьба» по Гоголю он проходит собственную школу композиции. Задача, поставленная Мусоргским-художником самому себе, глобальна: как ученый он исследует глубины человеческой психики через лупу объективного описания (так позже будут действовать ученые-бихевиористы). Мусоргский исходил из того, что человек, попадая в определенные ситуации, проявляет свою суть через речь, меняя ее интонации, скорость и высоту. Вот здесь и возникал тот самый идеал правды, который являлся для него главным знаком качества искусства: согласно композитору, «музыка должна быть воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее», что в конечном счете дает познание величайшего творения — Человека.

Созданная таким образом музыкальная ткань, практически теряющая в результате этой глобальной цели связи с прежними имманентными законами композиции, «припечатывает» исполнителя и актера к единственно правильной интонации, передающей замысел автора. Радикализм музыкального звучания почти полностью порывал с привычными тогда законами красоты, установленными в русской традиции еще Глинкой, что вызывало непонимание не только в большей части русского общества, но и среди кучкистов.

Из этой концепции следует и способ обращения композитора со своим музыкальным материалом — изобретенные «лексемы» изображали типовые ситуации. Поэтому он без зазрения переносил интонации и даже глобальные отрывки из одного замысла в другой — туда, где драматургия ситуации, в которую попал герой или целый

ТЕКСТ: ЕКАТЕРИНА КЛЮЧНИКОВА

народ, были схожими. При этом внешний антураж, время и место переставали играть важную роль (так, фрагменты из неоконченной оперы «Саламбо» по одноименному роману Флобера о гибнущей цивилизации Карфагена переходят в «Бориса Годунова», повествующего о периоде кризиса русской власти).

Однако этот придуманный стиль он использовал только там, где это соответствовало революционному замыслу произведения. И поэтому простые салонные пьесы для фортепиано и незамысловатые романсы проскальзывали между новаторскими вокальным циклом «Песни и пляски смерти» и незаконченной «Хованщиной».

Такой метод позволял ему исследовать поведение целых народов, которые он понимал как совокупную личность. Подобная идея была распространена среди интеллектуалов и пришла на русскую почву из общей теории национализма, разработанной еще немцем Гердером в конце XVIII века. Присущий ей органицизм, то есть рассмотрение истории народа как истории развития любого живого организма, привлекал внимание Мусоргского. Его интересовали точки бифуркации в истории. В эти кризисные моменты история могла разворачиваться на 180 градусов, и на первый план выходили большие личности, целые социальные группы или божественное провидение. В его размышлениях о судьбах народов (композитор обращался к истории разных эпох — от Ветхого Завета, Древнего мира до новейшей истории Российской империи) главенствует мысль об эмоциональной жизни этой собирательной личности, ее темных и светлых сторонах души. Подобный психологизм в отношении нации был понятен для ученых — современников композитора, но воспринимался в штыки в художественной среде, где законы сцены и ожидания публики никто не отменял.

Мусоргскому-композитору везло (притом что его одолевали сложности бытового и личного планов). Его вокальные произведения звучали в салонах, где они имели пусть небольшую, но свою аудиторию, отличавшуюся оппозиционными взглядами и любовью к русской экзотике. Конечно, это капля в море на фоне активизировавшейся музыкальной жизни Императорского русского музыкального общества. Особые почитатели выплачивали ему стипендию. Его масштабный «Борис Годунов» по трагедии Александра Пушкина, не прошедший первоначальный смотр в Мариинском театре (что не являлось чем-то необычным для того времени), затем занял государственную сцену на довольно продолжительный по тем временам срок — с 1874 по 1882 год. Мусоргскому удалось пройти между Сциллой и Харибдой историософской концепции и репертуарной нормы в «Борисе», которого он переделывал под театральные законы (такие переделки были распространены в оперном мире) в тандеме с дирижером Эдуардом Направником, спасавшим оперу от прозябания «в столе». Так появилась вторая редакция, за которую Стасов зло обозвал композитора «тряпицей». А успех незаконченной «Хованщине» обеспечил его друг Римский-Корсаков...



Карикатура «Римский-Корсаков, автор "Сервильи"» Поля Робера из книги «Весь Петербургъ в карикатурахъ», 1903

СОЗДАВАЯ РУССКОГО КОМПОЗИТОРА

Николай Римский-Корсаков после кругосветки на клипере «Алмаз» в середине 1860-х быстро понял, что карьера морского офицера ему не подходит, в том числе из-за уставного быта и муштры. С этого момента он начал служить искусству, целенаправленно создавая образ русского композитора, который в отечественной культуре еще только формировался. А любимые им морские и водные пейзажи стали практически обязательными для художественных миров его многочисленных произведений — от ранней симфонической картины «Садко», симфонической сюиты «Шехеразада» до морского берега в опере «Кащей Бессмертный».

Обстоятельства часто складывались в пользу нового свободного композитора, который, между прочим, не имел профессионального образования. Несмотря на это, в 1871 году его пригласили преподавать в Петербургскую консерваторию — самое престижное музыкальное заведение Российской империи. В прессе иронично замечали: «Многие удивятся, вероятно, что преподавание теории музыки поручено ныне в консерватории лицу, недавно еще всецело принадлежавшему кружку, отрицающему достоинства классической музыки».

Двадцатисемилетнему профессору приходилось выдерживать публичное давление, отстаивая свое право на законное место на музыкальном Олимпе. И все же отсутствие академической выучки и диплома самого Римского долгое время смущало — может, в этом ключ к его неутомимым поискам в разных жанрах и безостановочному конвейеру музыкальных изобретений. Внутренний художник требовал блестящего владения техникой, что усадило Корсакова за скамью, как прилежного ученика, — он чертил контрапункты, фуги, решал задачки по гармонии.

За свою жизнь он написал пятнадцать (!) опер — рекорд в истории русской музыки, и каждая имеет неповторимую ДНК. Здесь и народная драма («Псковитянка»), комическая опера («Майская ночь»), весенняя сказочка (особо любимая композитором «Снегурочка») и осенняя сказочка («Кащей Бессмертный»), опера-балет («Млада»)... Он один из первых решается на эксперименты с конструированием особых музыкальных систем, давая старт авангарду и всевозможным стилям с приставкой «нео». В римской «Сервилии» герои поют на выдуманном античном языке, а в мистерии «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» композитор замахнулся на воплощение музыки райских высот, куда вознесся святой Град.

Сама идея о русском стиле, кардинально отличном от других европейских национальных школ, воплощалась на практике через подобное конструирование. Изобретение новой/старой аутентичной национальной традиции осуществлялось во многих произведениях Римского-Корсакова. В них формировался набор характерных черт: мелодика на основе фольклорного попевочного материала, которая собирается, как конструктор «Лего», в объемные построения; восточно-экзотический элемент (как часть византийской традиции, присваиваемой композитором



ФОТО: JAIME ARDILES-ARCE

Интерьер Мемориального музея-квартиры Н. А. Римского-Корсакова в Петербурге

и многими интеллектуалами того времени); сквозные линии голосов (так называемая подголосочная полифония), образующие немыслимые кластеры, аккорды и гармонические переходы; архетипичные обряды, наполняющие глубинным мистическим смыслом сказочные сюжеты. До сих пор кажется амбициозной его попытка создать русскую музыкальную мифологию, наподобие античного пантеона богов (задумка, явно подброшенная еще Вагнером).

Так, Римский-Корсаков упростил жизнь композиторам XX века, показав им диапазон возможностей оперного жанра и внушив идеал постоянного обновления, что для эпохи модернизма с его культом прогресса было чрезвычайно актуально. Первым в новом веке по стопам мэтра пошел его последний ученик — Игорь Стравинский, которого называли композитором тысячи и одного стиля.

Римский-Корсаков не только завоевал свое заметное место на музыкальном Олимпе, но и в начале XX века возглавил его, став единодушно признанным корифеем русской композиторской школы. Такой взлет карьеры был не случаен, а явился результатом колоссальных усилий Римского-Корсакова. Они были направлены на создание единого русского профессионального сообщества с собственной традицией и фондом национальной классики (так стали восприниматься произведения кучкистов), правилами и этическими нормами. Еще в начале 1870-х годов он взял на себя ответственность за судьбу произведений-кучкистов, в особенности же Мусоргского. Масштаб его деятельности по редактированию чужих текстов многих поражал. Так, только редактированию «Бориса Годунова» композитор уделил в общей сложности двадцать лет — с 1888 по 1908 год. В консерваториях постепенно утверждался образовательный стандарт, который был основан на учебных программах и вступительных требованиях, разработанных при активном участии Римского-Корсакова. В Петербурге у него обучилось более двухсот музыкантов.

Однако репутация Римского-Корсакова в XX веке претерпевала неутешительные метаморфозы. В советской культуре его назначили одним из столпов соцреализма, законсервировав национально-этнографическую доминанту его музыки. А за рубежом его реноме было подпорчено как раз образцовыми редактурами Мусоргского, благодаря которым его музыка звучала на русской сцене и наконец получила признание. Считавшиеся некогда непричесанными партитуры, написанные неграмотным гением, с легкой руки Сергея Дягилева, важного игрока в русско-европейских связях начала XX века, превратились в ценный артефакт русской авангардной музыки.

КОНКУРЕНЦИЯ ИЛИ?..

Постепенно в культуре XX века складывался пласт мнений, где резко противопоставлялись оба художника — Мусоргский-самородок и консерватор Римский-Корсаков, «изуродовавший» его оперные шедевры. Разворачивалась эта мифология уже в полный голос после ухода из жизни обоих мастеров. В скандал с сенсацией об истинной «Хованщине», предъявляемой Дягилевым парижской публике, был вовлечен и Игорь Стравинский. Интересно заметить, что сам Николай Андреевич сравнивал по уровню дарования юного Игоря Федоровича с ушедшим другом. Надо сказать, что злую шутку сыграли и откровения в автобиографической «Летописи» самого Корсакова, напечатанной вскоре после его смерти, в 1909 году (согласно его воле), где он говорил о музыкальной малограмотности автора «Картинок с выставки». В начале века в эту коллизию вмешались европейские голоса Мориса Равеля, Клода Дебюсси, превозносившие неприглаженную самобытную красоту русского провидца. Полемика «кто прав, кто виноват» вышла на страницы печати в советскую эпоху в 1924 году, когда музыковед Павел Ламм уверенно заявил об открытии «настоящего» «Бориса».

Сегодня споры вокруг правомерности редакций Римского-Корсакова и аутентичного Мусоргского сошли на нет. Постмодернистский дискурс приучил к тому, что любое авторское слово в поле культуры может обрастать новыми звучаниями, скрещиваться со всем арсеналом смыслов прошлого, настоящего и будущего...

БАТЯ, БАТЯ, ВЫЙДИ К НАМ



Дмитрий Ульянов – Иван Хованский, хор Большого театра

К ИСТОРИИ ПОСТАНОВОК «ХОВАНЩИНЫ» МУСОРГСКОГО

В марте на Исторической сцене Большого театра Мариинский театр представил оперу «Хованщина» Мусоргского. Спектакль, созданный по инициативе Валерия Гергиева в 1988 году, своего рода «визитная карточка» Мариинки, был впервые показан московской публике.

В спектаклях участвовали солисты оперной труппы Мариинского театра, солисты оперной труппы Большого театра, артисты Молодежной оперной программы и артисты мимического ансамбля Большого театра. В главных партиях выступили три состава исполнителей: князь Иван Хованский — Владимир Ванеев, Дмитрий Ульянов, Михаил Петренко; князь Андрей Хованский — Сергей Скороходов, Константин Артемьев, Игорь Морозов; князь Василий Голицын — Евгений Акимов, Илья Селиванов, Олег Видеман; боярин Федор Шакловитый — Алексей Марков, Эльчин Азизов, Владислав Сулимский; Досифей — Станислав Трофимов, Владислав Попов, Геннадий Беззубенков; Марфа — Юлия Маточкина, Ксения Дудникова, Зинаида Царенко; Сусанна — Алена Диянова, Елена Зеленская; Подьячий — Андрей Зорин, Игорь Янулайтис. Хор и оркестр Большого театра. За дирижерским пультом — маэстро Валерий Гергиев.

Знатоки и ценители оперного искусства, знающие до тонкостей историю оперы, все же в отношении оперы «Хованщина» вряд ли могут с уверенностью говорить о кардинальных различиях между версиями Модеста Мусоргского, творческой редакцией Николая Римского-Корсакова, научной редакцией Павла Ламма и оркестровкой Дмитрия Шостаковича...

Обратившись к истории, вспоминаем, что опера «Хованщина» впервые была показана на сцене Мариинского театра в ноябре 1911 года в творческой редакции и оркестровке Римского-Корсакова. Исполнителем роли монаха-старообрядца Досифея и одновременно режиссером-постановщиком спектакля был Федор Шаляпин. Шаляпин-режиссер менее известен широкой публике и специалистам, нежели Шаляпин-певец, хотя за свою плодотворную и долгую, чрезвычайно успешную сценическую жизнь поставил более двадцати спектаклей, как в Большом и Мариинском театрах, так и в миланском театре Ла Скала.

Сам Шаляпин на «Страницах из моей жизни» описал в юмористически-гротескном, несколько даже шаржированном виде печальную картину, каковую застал в театре: «Решили поставить “Хованщину”. На репетиции я увидал, что эту оперу распевают, как “Риголетто” или “Мадам Баттерфляй”, — то есть как оперу, драматизм которой вовсе не важен, либретто не имеет значения и которую можно спеть без слов — все на *а* или на *о*, на *у*. Выходят люди в соответственном эпохе одеянии — да и это не обязательно, выходят и поют: один — *а–а–а*, другой — *о–о–о*, третий — *э–э–э*, а хор зудит — *у–у–у!* Это может быть сделано очень весело,

очень страшно, очень скучно, — но это не имеет никакого отношения к тексту оперы и музыке Мусоргского».

После проведения колоссальной репетиционной работы — ведь нужно было переломить статическую и шаблонную исполнительскую инерцию солистов и хора, малознакомого, а то и вовсе не знакомого до того с музыкой «Хованщины», Шаляпин вспоминал, что, начиная с генеральной репетиции, «опера имела огромный успех». Сама премьера привела его в «блаженное состояние»: «Помню, я говорил хористам какую-то речь, плакал от радости и, наконец, предложил отправиться в Казанский собор спеть панихиду по Мусоргскому. Отправились охотно, прекрасно спели, потом я отвез венки на могилу Мусоргскому и Стасову».

Нам, нынешним слушателям и зрителям «Хованщины», в год 185-летия со дня рождения композитора даже и верится с трудом, что опера непостижимыми путями и невероятными усилиями мирового масштаба мастеров, объединенных идеей восстановления подлинного Мусоргского, с трудом буквально пробивала себе путь на театральную сцену.

Однако только в исторической перспективе можно увидеть, насколько стремительным и ошеломительно быстрым (за каких-то сто с небольшим лет!) отечественным музыкальным театром был пройден гигантский путь: от полного незнания и пренебрежительного отношения до постижения многомерной картины и синтетического осмысления оперного наследия одного из самых гениальных русских композиторов — Мусоргского.

Многотрудная сценическая судьба сочинения, не законченного автором, привела (и приведет в будущем) к великому многообразию композиторских и дирижерских решений, научно-издательских подходов, постановочных идей и художественно-сценографических образов.

В отношении «Хованщины» наиболее крупными вехами ее театральной судьбы следует назвать:

- «избыточный» и «сокращенный» варианты М. Мусоргского (1880);
- творческую редакцию Н. Римского-Корсакова (1883);
- сценическую версию С. Дягилева, М. Равеля, И. Стравинского (1913);
- научно-академическое издание П. Ламма (1931);
- редакцию дирижера Н. Голованова (1952);
- оркестровку Д. Шостаковича (1959);
- версию Мариинского театра, созданную по инициативе В. Гергиева (1988).

Во всех перечисленных случаях речь не идет о модификации сугубо постановочных идей, например, о приближении к нашим дням либо, напротив, отдалении сценического действия от реальных исторических событий. Но всегда думается о самой сущности исполняемой музыки: существенных расширениях или сокращениях, крупных изменениях в сфере музыкальной драматургии и новаторских решениях в области психологического воздействия на зрителя.

Нынешний спектакль, привезенный Мариинским театром в Москву, суммирует несколько важных тенденций.

В первую очередь скажем о декорационной и сценографической части постановки. Отметим важную особенность — художественное оформление Федора Федоровского оказалось неподвластно цензуре времени. Впервые оно было показано еще в 1913 году, в дни парижской постановки «Хованщины» в сценической версии Дягилева, при участии Равеля и Стравинского.

Живописные цветовые решения, декорации, костюмы, световые линии, даже рисунки некоторых мизансцен, впервые предложенные Федоровским для дягилевской антрепризы, принесли ему, тогда совсем молодому художнику, славу и мировую известность. Грозные стрельцы в красных кафтанах с секирами в руках либо в белоснежных рубахах, на которые вот-вот должна пролиться их алая кровь; фигура боярина Шакловитого в роскошных одеждах, угрожающе нависшего над смертельно напуганным Подьячим; мощное архитектурное решение декораций стрелецкой слободы с громадными бревнами, из которых сложены избы, почти как древнерусские деревянные храмы, — именно тогда был разработан и задан монументальный сценографический канон, который сопровождал постановки «Хованщины» в XX и XXI столетиях в театрах нашей страны. Можно сказать, что музыкальные редакции сменяли друг друга, но живописный фундамент оставался незыблемым. Таков был дух видения Федоровским «Хованщины», сила образной грандиозности и, по словам режиссера Бориса Покровского, его «могучего и вместе с тем какого-то расцвеченного темперамента».

Обратимся теперь к музыкальной составляющей постановки. Как уже говорилось, Мусоргский не успел закончить «Хованщину». В клавире не был записан весь пятый акт с «любовным отпеванием» Марфой своего возлюбленного Андрея Хованского и финальной сценой самосожжения раскольников в скиту. Хотя доподлинно известно, что эту музыку композитор показывал друзьям в последние месяцы своей жизни. Партитуры оперы практически не существует, за исключением двух небольших отрывков в виде концертных номеров: песни Марфы «Исходила младешенька» и хора стрельцов «Поднимайтесь, молодцы».

Весь XX век композиторы-соавторы, текстологи-источниковеды, композиторы-оркестровщики пытались решить проблему целостности оперы. Каждый из них, будь то Римский-Корсаков, Стравинский, Ламм, Асафьев, Шостакович, прибегал к различным методам и приходил к противоположным решениям.

Что же мы слышим в спектакле Мариинского театра?

Валерий Гергиев дирижирует по партитуре оперы в оркестровке Шостаковича в редакции 1960 года, как указано на сайте постановки. Однако маэстро, отойдя от «буквы» партитуры Шостаковича, в двух принципиальных случаях отходит от оригинала.

Первый эпизод касается второго акта, окончания знаменитой сцены «заговора князей», когда Федор Шакловитый объявляет, копируя манеру речи Петра I: «Обозвал хованщиной и велел сыскать». В редакции Шостаковича после этих слов звучит оркестровая постлюдия с фанфарами, построенная на теме марша Преображенского полка. Гергиев, снимая маршевое оркестровое заключение, оканчивает сцену в соответствии с намерениями Мусоргского «на одном грозном аккорде p[ianissimo] с опущением занавеса» (из письма Владимиру Стасову).

Второе, принципиально важное изменение относится к кульминационному последнему пятому акту оперы, в котором действие происходит ночью в раскольничьем

ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

ТЕКСТ: НАДЕЖДА ТЕТЕРИНА

скиту. За отсутствием нотных материалов Мусоргского Шостакович в своей партитуре во многом следует редакции Римского-Корсакова, но по-иному переосмысляет финал.

По версии Римского-Корсакова, раскольники, Марфа, Досифей и князь Андрей Хованский сгорают на костре, который зажигает Марфа. Уже после того, как все погибают в пламени, на сцене появляются солдаты Петровского потешного полка, отступающие в ужасе при виде догорающего пепелища.

Шостакович развертывает финал и далее, дополняя оперу хоровым и оркестровым заключением, музыкально-философской рефлексией о прошедших событиях. После петровцев на сцену выходят пришлые люди, смотрящие на языки пламени и оплакивающие Русь: «Ох ты, родная, матушка Русь, нет тебе покоя, нет пути». Затем следует перемена декораций, и зрители вновь слышат симфоническую картину рассвета на Москве-реке.

В версии Мариинского театра зритель не видит на сцене ни пришлых людей, ни петровцев, не узнает музыки рассвета. Марфа собственной рукой поджигает раскольничий скит. Разгорающийся пожар поглощает людей, запертых внутри. Скит обрушивается. На фоне пламени опускается занавес. По сути, финал спектакля оказывается ближе к идеям Мусоргского, чем к законченным партитурам Римского-Корсакова и Шостаковича.

На наш взгляд, важные качества спектакля Мариинского театра могут быть охарактеризованы с помощью двух эпитетов — сомасштабность и соразмерность.

Сомасштабность имен: Мусоргский — Римский-Корсаков — Шостакович — Федоровский — Баратов — Гергиев.

Соразмерность всех составляющих спектакля: безупречное звучание оркестра — вокальные достижения певцов-солистов — идеальная интонация хоровых групп — безукоризненная интерпретация балетных артистов и миманса — профессиональная работа осветителей и работников сцены.

Ни в малейшей степени не преувеличивая, обозначим нашу, пусть во многом субъективную, оценку спектакля «Хованщина» Мариинского театра как динамичного продолжения и органичного развития великой традиции отечественного музыкального театра, оставляющей колоссальный след в душе каждого человека и тем самым стимулирующей развитие художественных идей будущего времени.



Алексей Марков — Шакловитый, Евгений Акимов — Василий Голицын, Владимир Ванеев — Иван Хованский, Станислав Трофимов — Досифей

ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ



НИНА КОСТЕНКО:

ВСЕ, ЧТО СВЯЗАНО С РИМСКИМ-КОРСАКОВЫМ, НАДО СОХРАНИТЬ

Очки Н.А. Римского-Корсакова

ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНЫ МЕМОРИАЛЬНЫМ МУЗЕЕМ-КВАРТИРОЙ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Загородный проспект, 28 — адрес единственного в Санкт-Петербурге Музея Николая Андреевича Римского-Корсакова. Это последняя квартира композитора, в которой он прожил пятнадцать последних лет, создал одиннадцать опер. Место уникальное, знаковое, ведь там все настоящее. Самый большой интерес представляют четыре мемориальные комнаты: гостиная, столовая, передняя и кабинет. Сотрудники ходят сюда не на работу, а как бы в гости к композитору. Именно так считает заведующая Музеем Нина Костенко (НК) (на фото в кружке), которая провела эксклюзивную экскурсию, попутно ответив на вопросы Ольги Русановой (ОР).



НК Николай Андреевич переехал сюда в 1893 году, выбирал эту квартиру сам, она ему очень понравилась. Сначала поселился один, а в конце сентября, после завершения дачного сезона, перевез и семью. Здесь было девять комнат, почти триста квадратных метров. Платил полторы тысячи рублей в год — сумма не маленькая, но вполне посильная для композитора. Переезжая сюда, семья как будто оставляла на старой, казенной, квартире при петербургской Капелле на Большой Конюшенной, 11 все беды, связанные со смертью детей (из семерых двое ушли из жизни в раннем детстве). Римские-Корсаковы ту квартиру считали несчастливой. А переезжая сюда, на Загородный проспект, они открывали как бы новую страницу жизни.

Вообще, любопытный факт: до переезда на эту квартиру у Римского-Корсакова была даже мысль переехать в Москву, он считал, что его в Москве любят, ценят. Композитор хотел обновления, чувствовал потребность «в другом воздухе, менее туманных и мрачных зимних днях», как писал своему другу Семену Кругликову. Если бы это произошло, мы бы с вами не беседовали здесь, в последней петербургской квартире композитора.

ОР Насколько мне известно, музей был открыт лишь в 1971 году, хотя о нем мечтали и жена композитора, и его дети очень давно. Но после революции 1917 года, когда в 1918-м Надежда Николаевна покинула квартиру, помещение надолго превратилось в коммуналку: здесь жили десять семей, всего более двадцати человек, и расселить их долгое время было невозможно.

НК Да, но в результате был открыт не только собственно музей-квартира на третьем этаже, но и позднее, в 1990-е годы, дополнительно помещения на первом этаже, где тоже были коммунальные квартиры, которые расселили. Там долго не могли начать ремонт. Но потом, наконец, это пространство отремонтировали, и в 2004 году у нас появился концертный зал на восемьдесят мест, там же мы разместили входную зону музея. Теперь, кстати, у нас даже два зала: большой внизу и малый, на 55 мест, здесь, в квартире. Но путь к сегодняшнему результату был длинным. Когда Надежда Николаевна покинула эту квартиру в 1918 году, дети были уже взрослые, все обрели свои семьи, здесь