

меру все сильнее подчеркивается обреченность любви. С каждым разом хореографический текст насыщается динамикой, подчеркивая напор агрессивного начала. Наиболее четко хореографическая кульминация выражена в сюите «Танцы в спортзале» и в номере «Остынь». Сюита намечает дальнейшую борьбу любви со враждой, а последний танец выразительно подчеркивает бескомпромис-

сность сложившейся ситуации, которую можно охарактеризовать как «око за око, зуб за зуб». Ближе к финалу о танцевальной стихии напоминает лишь проведение темы Ча-ча-ча в характере скерцо. С этого момента на первый план выходит действие драматическое, сопровождающееся главными музыкальными лейтмотивами.

«Вестсайдской истории» было суждено стать своего рода эталоном

художественной целостности и кинематографической выразительности мюзикла. Воплощение сценической версии мюзикла в кино показало, что артистически выразительное пение и танец вместе с возможностями киноискусства, позволяющего рассмотреть поющего и танцующего человека вблизи, воздействуют на публику сильнее, вызывая у нее дополнительный эмоциональный отклик и способствуя популяризации жанра.

Список литературы

1. Кино. Энциклопедический словарь / Ред. С. И. Юткевича. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 640 с.
2. Шекспировская энциклопедия / Ред. С. Уэллса. Перевод А. Шульгат. — М.: Радуга, 2002. — 272 с.

3. **Березовчук Л. Н.** Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: Учебное пособие. — СПб.: Изд. СПбГУКиТ, 2003. — 92 с.

4. Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия / Ред. Емельянова И. — М.: Олма-пресс, 2002. — 704 с.

5. **Кампус Э.** О мюзикле. — Л.: Музыка, 1983. — 128 с.

ФЕСТИВАЛИ

Andrey DENISOV

The festival, dedicated to 200 years from birthday of Gogol

В статье представлен обзор прошедшего в Мариинском театре фестиваля, посвященного 200-летию со дня рождения Гоголя. Среди представленных произведений — оперы молодых петербургских композиторов, Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского, Р. Щедрина и Д. Шостаковича.

Article is represents the review of festival devoted to anniversary of Gogol which has passed in the Maryinsky Theater. Among the presented pieces — operas of young Petersburg composers, N. Rimskii-Korsakov and M. Musorgsky, R. Schedrin and D. Shostakovich.

Андрей ДЕНИСОВ

Фестиваль к 200-летию со дня рождения Гоголя

От года рождения Николая Васильевича Гоголя нас отделяет не только 200 лет, но и несколько эпох развития русской культуры. Творчество писателя, почти ни кем не понятое при его жизни, в XX веке внезапно обрело особую актуальность и остроту. Мир гротеска и жутких фантастических образов оказался созвучным авангардистским направлениям искусства, яркие и колоритные образы украинских повестей не потускнели со временем и вновь влекут к себе композиторов.

Впрочем, творчество любого великого автора многослойно и никогда не может быть прочитано до конца и полностью. Какие-то его смыслы утрачиваются со временем, оказываясь недоступными новым поколениям читателей, но вместо них проявляются новые, сокрытые от современников самого автора. Вступая же в диалог с музыкой, художественное слово попадает

в пространство особенной смысловой концентрации, требующей значительных творческих усилий и от композитора, и от слушателей.

Фестиваль, который Мариинский театр посвятил гоголевским произведениям, представил необычайно обширную панораму произведений. Это и всем известные оперы Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского, и уже ставшие классикой «Мертвые души» Р. Щедрина, и «Опера о том, как поссорился Иван Иванович и Иван Никифорович» Г. Банщикова, и оперы относительно молодых петербургских композиторов. Вспомнили почти все — пока что в стороне остались лишь «Черевички» П. Чайковского. Отдельные произведения были уже знакомы публике по постановкам прошлых лет («Нос» Д. Шостаковича), а некоторые прозвучали вообще впервые.

Первый же вечер фестиваля подготовил публике довольно интригу-

ющий сюрприз. В один вечер были исполнены три оперы, написанные специально для Мариинского театра — по инициативе В. Гергиева был объявлен специальный конкурс на лучшие три оперы, которые и были поставлены — это «Тяжба» С. Нестеровой (либретто В. Куприяновой и автора), «Коляска» В. Круглика (либретто А. Застыльца), а также «Шпонька и его тетушка» А. Беспаловой (либретто В. Куприянова и автора). Первые два композитора представляли Санкт-Петербург (оба ученики Б. Тищенко), А. Беспалова — Екатеринбург.

Во всех трех операх использованы сюжеты, ранее не «звучавшие» на оперной сцене. Благодаря небольшому масштабам (по условиям конкурса — не более сорока минут!) все три сочинения оказались крайне сконцентрированными в плане драматургии. Отсюда — значительная роль деталей в оркестровом и интонационном решении, относительно

быстрый темпоритм действия, отсутствие массовых сцен. Очевидно, что авторам музыки и либретто, а также режиссерам-постановщикам (А. Коваленко, А. Анохина, М. Кальсин) пришлось одновременно решать множество довольно сложных проблем. Построение фабулы, логика событий, жанровая организация требовали учета многозначности текстов первоисточников, их смысловой неисчерпаемости. Антураж комических сюжетов здесь соединяется с гротеском и фантастикой, и хотя все три оперы адресуют слушателя к смеховому миру, он замолкает, не успев возникнуть.

Абсолютно современная история о том, как два брата судились из-за наследства тети в «Тяжбе» Нестеровой обрела абсурдистские очертания — вполне в духе Ф. Кафки (их акцентировало и подчеркнуто скупое внешнее решение спектакля). Анекдотический, но абсолютно реальный эпизод, положенный в основу «Коляски» (знакомый Гоголя граф Виельгорский забыл о том, что пригласил именитых гостей на парадный обед) в опере Круглика оказывается открытым — в почти сюрреалистическом ключе. Трагикомический смысл обрела и история о том, как решительная Василиса Кашпоровна захотела женить своего племянника, который даже в кошмарном сне так и не узнал, «для чего нужна жена, и что с ней делать».

* * *

Отдельная линия фестиваля — вроде бы всем хорошо известные произведения Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского. Но названия почти всех этих произведений длительное время отсутствовали на афишах — тем более драгоценной оказалась возможность познакомиться с ними в «живом звучании».

Сказочные образы привлекали Римского-Корсакова почти всю жизнь — с ними связаны 7 опер из написанных им 15-ти. Любопытно, что обе «гоголевские» оперы композитора — «ночные», хотя и представляют два противоположных природных начала — зимний холод в «Ночи перед Рождеством» и торжество весеннего тепла в «Майской ночи». Очевидны параллели между обоими произведениями — языческие обряды, активное участие нечистой силы, а также родителей, противящихся браку своих детей. Но на первом плане — любовь глав-

ных героев, побеждающая все испытания.

«Майская ночь» — вторая опера композитора, написанная в самый счастливый период его жизни — сам ее сюжет имеет легко уловимый автобиографический смысл. Трагическая экспрессия «Царской невесты», колючее царство «Кашея», сокровенная мистика «Китежа» — все это возникнет позже. Точно также и у самого Гоголя сумрачные и невеселые петербургские повести появились уже *после* украинских рассказов. А в «Майской ночи» атмосфера праздника уже с самого начала возвещает о благополучном финале. Ее сопровождает орфический мотив, звучащий и в других сказочных операх композитора.

Отметим, что на афише «Майской ночи» красовался довольно загадочный подзаголовок — «полусценическая версия». Что он обозначает, не смогла объяснить и сами создатели спектакля — то ли концерт в костюмах и с декорациями, то ли сценическая постановка, но без костюмов и декораций. В итоге выяснилось, что это сценическая версия, но с минимумом декораций. В результате увеличилась роль сценографии, пластического решения, требовавшего от солистов и артистов хора большого мастерства.

Так, значительное место в постановке «Майской ночи» играли красочные бытовые сцены. Среди них — народные хоры, имеющие ритуальный смысл и напоминавшие о том, что действие происходит во время Троицкой недели, когда цветение природы достигает полноты жизненных сил. Основной сюжетной линии оперы контрастировали колоритные образы пьяницы Каленика, Свояченицы и Головы, которому приглянулась невеста собственного сына (в спектакле он внешне похож скорее на бандита, чем на представителя власти).

В аналогичном стиле была представлена и «Ночь перед Рождеством». Конечно, специфика постановки неизбежно потребовала использования ряда довольно экстравагантных приемов — например, в сцене полета кузнеца Вакулы артистки миманса (изображавшие, скорее всего, небесные светила) играли с публикой в мячи. После этого зрителям оставалось только гадать, почему Екатерина Вторая вначале предстала на сцене в виде огромной куклы с винной корзиной на голове вместо короны.

* * *

Произведения Гоголя привлекли внимание Мусоргского дважды — и обе связанные с ними оперы остались незавершенными. Это не случайно — период их создания совпал со временем напряженных поисков композитора. Оперные замыслы Мусоргского предполагали обновление драматургических принципов, не имевшее аналогов в современной ему панораме оперного искусства. Не случайно значительная часть наследия Мусоргского оказалась такой творческой лабораторией, в которой «неоконченность» явно дорожке следования сложившимся стереотипам.

Так, сама сущность «Женитьбы» (звучавшей в дни фестиваля в оркестровой версии известного петербургского композитора В. Наговицына) наиболее точно отражена в ее названии — «опыт драматической музыки в прозе». Действительно, сохранение законов драматического действия в музыке неизбежно требует значительных жертв. Следование речевой интонации и смыслу произносимого слова переносит внимание слушателя на отдельные нюансы музыкального интонирования. Отсюда — невозможность охвата драматургии крупного плана, создания иерархии в музыкальной композиции оперы, где целое складывается из деталей и контрастируют разные плоскости действия — внешне декоративный и интроспективный.

Совершенно иная ситуация — «Сорочинская ярмарка» — одно из самых жизнерадостных произведений Мусоргского. Оно возникло в довольно мрачный период жизни автора — именно в это время появились «Надгробное письмо», «Без солнца». «Сорочинская ярмарка» образовала контрастную линию этим сочинениям и, одновременно, продолжила общение композитора с гоголевским Словом. Правда, радость от создания оперы была омрачена резкой критикой друзей (так, В. Стасов считал, что Мусоргский «сочинил много дряни в «Сорочинскую ярмарку»»). Печальной оказалась и дальнейшая судьба сочинения — его с большим или меньшим успехом пытались дописать А. Лядов, В. Каратыгин, Ц. Кюи, Н. Черепнин.

Только через 52 года после смерти автора П. Ламм и В. Шебалин создали реконструкцию оперы, отталкиваясь от тщательного изуче-

ния черновиков Мусоргского и стремясь максимально точно воссоздать его замысел. Эта версия и была представлена в Концертном зале Мариинского театра. Ее полусценический облик выполнил главную задачу — не мешать восприятию музыки (пожалуй, за исключением лишь сцены «Сонного видения парубка», где Чернобог является на сцену чуть ли не в концертном фраке).

* * *

Вне всякого сомнения, одной из кульминаций фестиваля стало исполнение (увы, в концертной версии!) «Мертвых душ» Р. Щедрина. Немногие из присутствовавших в зале слушателей могли вспомнить ее постановку в Мариинском театре, состоявшуюся более 30 лет назад. Хотя в концертном варианте любая опера многое теряет (в плане восприятия ее как целого, конечно) — музыка Щедрина вызвала в сознании настолько яркий зрительный

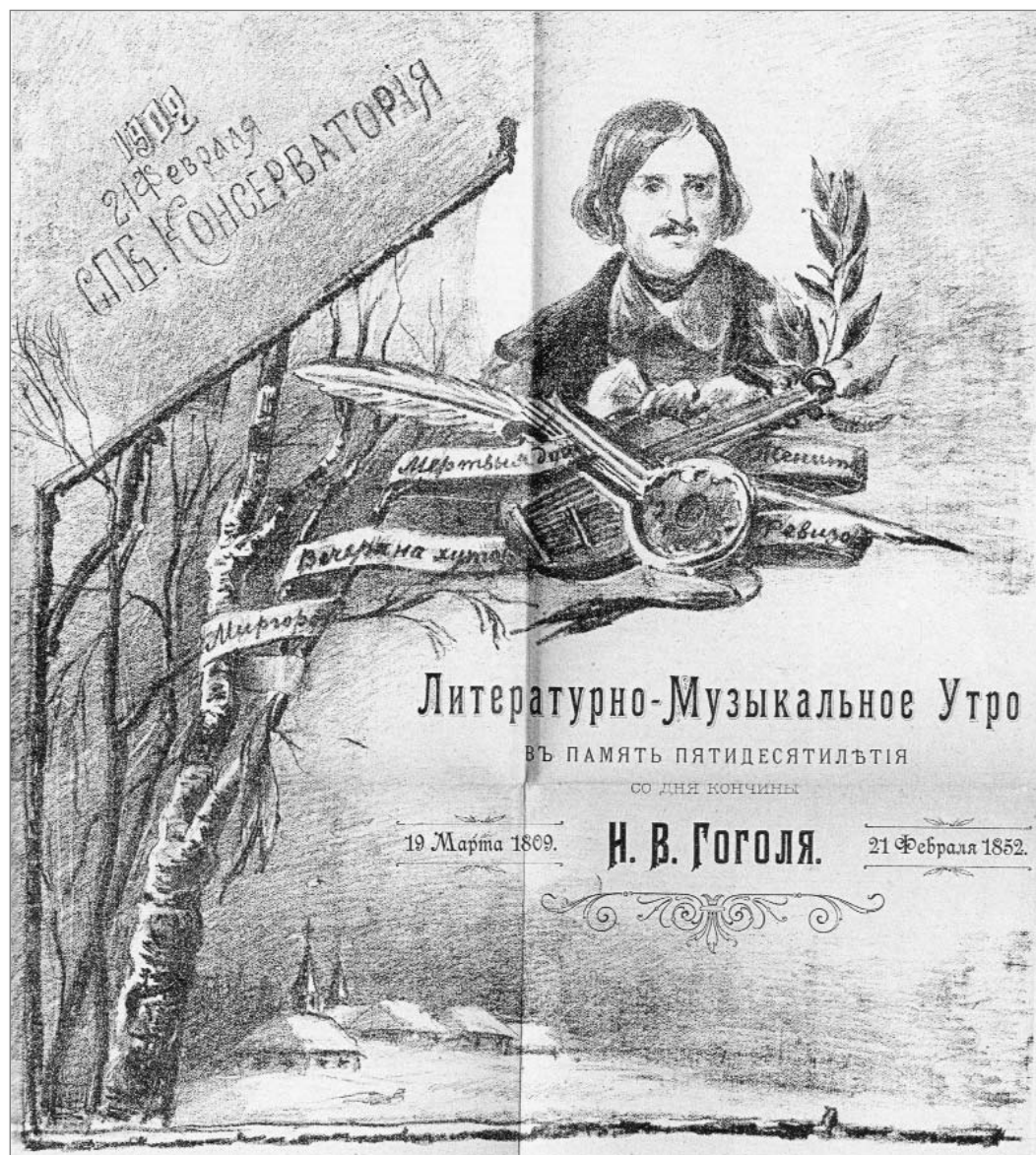
ряд, что внешнее решение можно было попытаться воссоздать властью воображения.

Известно, что «Мертвые души» сочетают в себе две плоскости действия. Одна связана с похождениями Чичикова — отсюда характерный для авантюрного сюжета высокий, почти калейдоскопичный темп, роль внезапных событий, играющих роль динамичного импульса развития. Другая представляет обобщенный образ самой России, бескрайней и безрадостной (известно, что Пушкин, слушавший гоголевское чтение «Мертвых душ», воскликнул: «Боже, как грустна наша Россия!»).

Партитура Щедрина ставит перед исполнителями задачи огромной трудности. Гибкая и пластичная (скорее инструментальная по природе) интонация вокальных партий здесь предполагает особую чуткость и отзывчивость от певцов и, вместе с тем — музыкальную артистичность (одно из наиболее

сильных впечатлений не только этого вечера, но и фестиваля в целом — исполнение партии Чичикова С. Лейферкусом).

Не меньшего напряжения требует это сочинение и от слушателей. Оно сочетает в себе множество стилистических пластов — это и антураж комической оперы, и фольклорные интонации, и самые изощренные достижения композиторской техники XX века. Да и само либретто, написанное композитором, впитало в себя аллюзии, связанные с различными произведениями Гоголя, среди них — «Портрет» и «Нос». Параллельное же сосуществование двух пластов действия выводит трагикомический сюжет о продаже мертвых душ до философского обобщения, отчасти заключенного в самом конце оперы. Это образ дороги, пути, по которому странствуют не только герои оперы, но и сама русская История, воплощенная в художественном мире произведений Гоголя, сумрачная и необъятная.



Программа концерта учащихся Санкт-Петербургской консерватории в память 50-летия со дня кончины Н. В. Гоголя. 21 февраля 1902 года