

вание». Они дарили отдохновение от забот и творческую атмосферу, в которой легко и естественно рождались шуточные стихи и музыкальные пьесы, торившие дорогу большому творчеству Танеева. Причем, одна из 46 дошедших до нас пьес, так и называется: «Отдохновение».

В «Захолустье» Чайковский, к сожалению, так и не был. Но воображение не раз уносило его в те края, о которых с таким восторгом рассказывал Танеев. Рассказы эти, похоже, увлекали и Чайковского. Недаром в переписке композиторов они составили нескончаемый сюжет, который оборвался лишь со смертью Петра Ильича.

Литература

1. Васильев П. И. Воспоминания о Танееве // Новое о Танееве. К 150-летию со дня рождения / науч. ред. М. В. Есипова, М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2007. С. 285–301.
2. Ганенко Н. С. Архивные находки: «Два триумфальных хора для въезда гостей» С. И. Танеева (к вопросу об истории создания) // Музыковедение. 2014. № 5. С. 45–51.
3. Ганенко Н. С. День рождения композитора // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3. С. 98–102.
4. Ганенко Н. С., Зайцева Т. А. По страницам неизданной переписки С. И. Танеева и Масловых: о журнале «Захолустье» // Художественная культура. 2020. № 2. С. 422–433.
5. Памятная книжка правоведов XX выпуска 1859 года / сост. В. Р. Мордвинов. СПб.: тип. Императорской Академии Наук, 1894. 234 с.
6. Петухова С. А. Танеев в работе над оперой «Орестея»: по архивным материалам композитора // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015: сборник статей к 100-летию со дня смерти / сост. Г. У. Лукина (Аминова). М.: Научная библиотека, 2015. С. 239–265.
7. Познанский А. Н. Петр Чайковский: биография: в 2 т. СПб.: Вита Нова, 2009.
8. Попов С. С. Неизданные сочинения и работы С. И. Танеева // С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни / сост. К. Кузнецов. М.; Л.: Музгиз, 1925. С. 109–186.
9. Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. 714 с.
10. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма / ред. С. С. Богатырев. М.: Музгиз, 1959. 383 с.
11. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / ред.-сост. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.

Natalia SELIVERSTOVA, Marina MIKHEEVA “Queen of Spades” at the Conservatory

The article is devoted to the history of performances of the opera «The Queen of Spades» by P. I. Tchaikovsky at the theater of the St. Petersburg Conservatory (until 1991 — the Opera Studio of the Leningrad Conservatory) in the period from 1931 to 2015. Based on materials from the periodicals of the 1930–1990s, as well as on personal conversations with participants of later performances, the authors tried to recreate the productions of different years, reflecting the aesthetic preferences of their creators.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, «Queen of Spades», Opera Studio, conservatory.

Наталья СЕЛИВЕРСТОВА, Марина МИХЕЕВА «Пиковая дама» в Консерватории

Статья посвящена истории постановок оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского в театре Санкт-Петербургской консерватории (до 1991 года — Оперной студии Ленинградской консерватории) в период с 1931 по 2015 год. Опираясь на материалы из периодики 1930–1990-х годов, а также на личные беседы с участниками более поздних спектаклей, авторы стремились воссоздать сценический облик постановок разных лет, отражающий эстетические предпочтения их создателей.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, «Пиковая дама», Оперная студия, консерватория.

Организация Оперной студии Ленинградской консерватории в 1923 году явилась воплощением мечты многих поколений консерваторцев о создании профессионального студенческого оперного театра. Не прошло и нескольких лет, как Оперная студия заявила о себе как третий городской оперный театр после ГАТОБа (бывшего Мариин-

ского театра) и Ленинградского Малого государственного театра оперы и балета (МАЛЕГОТА). Творческая деятельность консерваторской студии находилась в центре внимания таких видных музыкально-театральных критиков, как Н. Малков, А. Крюгер, И. Соллертинский, Б. Мазинг, В. Музалевский и др.

Начало

Репертуар студии к 1930-м годам насчитывал более двух десятков спектаклей, большинство из которых были постановками классических опер: «Русалка» и «Каменный гость» Даргомыжского, «Снегурочка», «Царская невеста», «Майская ночь» и «Кашей Бессмертной» Римского-Корсакова, «Черевички» и «Евгений Онегин» Чайковского, «Волшебный стрелок» Вебера, «Свадьба Фигаро» и «Бастьен и Бастьенна» Моцарта, «Фауст» Гуно, «Риголетто» Верди, «Летучая мышь» Штрауса, «Богема» и «Тоска» Пуччини и др. Однако ставились и современные оперы, которые шли только на консерваторской сцене: «Главная улица» Н. Михайлова, «Саламанская пещера» Б. Паумгартнера, «Небо и Земля» М. Штейнберга. В статье, посвященной 10-летию юбилею Оперной студии, особо отмечалось: «В настоящее время оперная студия служит завершением целой системы теоретического и практического образования оперных кадров. Начиная с элементарных ступеней—с увязки звука со сценическим жестом и движением и кончая высшими ступенями—самостоятельной разработкой ролей и художественных образов, студия дает всем этим молодым кадрам нашего музыкального театра более или менее полное завершение избранной ими специальности. За десять лет своей работы, поставив в учебном плане свыше 40 опер и пропустив не одну тысячу студентов разнообразных оперных специальностей, оперная студия не только стала неотъемлемой частью вузовского образования, но и достаточно прочной художественно-культурной единицей, прочно связавшей себя с рабочим зрителем Ленинграда» [9].

А вот «Пиковой дамы» до 1931 года не было. В протоколах заседаний Художественного совета консерватории от 13 апреля 1929 года в числе запланированных к постановке опер «Пиковая дама» значилась: ее собирался ставить молодой режиссер Эммануил Каплан¹—создатель новаторских спектаклей, имевших большой успех и в Ленинграде, и на Моцартовском фестивале в Зальцбурге, куда выезжала Оперная студия летом 1928 года. Однако постановка не состоялась. Можно только предположить, что, увлеченный в этот период авангардными идеями Мейерхольда, Каплан

собирался модернизировать партитуру Чайковского в духе революционных идей, а Художественный совет такой замысел, по-видимому, не одобрил².

Итак, впервые опера «Пиковая дама» появилась в афише Оперной студии только в 1931 году. Рецензий на премьерный спектакль найти не удалось, но в репертуарном списке студии за этот год содержатся имена создателей спектакля. Постановку осуществил недавний выпускник по классу вокала Владимир Чарушников³, ранее уже помогавший Софье Дмитриевне Масловской⁴—первой женщине-режиссеру в российском музыкальном театре—в классе оперно-сценической подготовки и в студийных постановках. Своим творческим опытом она, безусловно, делилась с Чарушниковым, который готовил «Пиковую даму» уже в качестве сценического руководителя оперного класса и режиссера-постановщика Оперной студии, навсегда связавшим с ней всю свою творческую и педагогическую деятельность. В некрологе о нем читаем: «Полный сил и жизненной энергии, неожиданно ушел от нас выдающийся оперный режиссер, талантливый педагог, руководитель и один из создателей Оперной студии Ленинградской консерватории, профессор Владимир Александрович Чарушников. Ровно полвека проработал Чарушников в этой Оперной студии, щедро отдавая все свои силы, умение и талант большого музыканта воспитанию молодых певцов—артистов оперы. <...> Свои первые оперные постановки он осуществлял совместно с Ершовым, будучи его ближайшим помощником, развивая и претворяя на практике заветы своего учителя. Обладая отличным ощущением сцены и богатой режиссерской фантазией, Чарушников в многочисленных собственных работах всегда стремился к классической ясности и стройности в сценическом воплощении музыкальной драматургии опер, опираясь на многолетние традиции и новаторские тенденции русской оперной школы. К выдающимся достижениям режиссуры Чарушникова принадлежат такие его постановки, как „Пиковая дама“, „Русалка“, „Тоска“, „Кармен“, „Евгений Онегин“, „Севильский цирюльник“, „Тихий Дон“, „Укрощение строптивой“» [3].

¹ Каплан Эммануил Иосифович (1895–1961)— оперный певец, режиссер, один из основателей кафедры оперной режиссуры в Ленинградской консерватории.

² Подробнее об этом см. [14].

³ Чарушников Владимир Александрович (1900–1973)— певец, режиссер, долгие годы преподававший в Ленинградской консерватории (1929–1973).

⁴ Масловская Софья Дмитриевна (1893–1953)— оперная певица, драматическая актриса, режиссер, сотрудничавшая с такими деятелями театра, как В. А. Лосский, В. Э. Мейерхольд, Г. А. Боссэ, В. В. Эренберг. Участник организации нового Большого драматического театра совместно с А. Н. Бенуа и А. А. Блоком. Профессор Ленинградской консерватории (1914–1951).

Музыкальным руководителем постановки «Пиковая дама» был профессор Михаил Георгиевич Климов⁵. Начав свою консерваторскую деятельность в 1908 году, он активно участвовал в организации студии, став руководителем дирижерской практики на оперной сцене. Среди его практикантов были такие известные в будущем дирижеры, как И. А. Мусин, К. А. Симеонов, Э. П. Грикуров, А. Ш. Мелик-Пашаев, а также двадцатитрехлетний Николай Рабинович⁶, для которого «Пиковая дама» в 1931 году стала дипломным спектаклем. С юным Николаем Рабиновичем сотрудничал зрелый мастер — профессор Георгий Алексеевич Казаченко, знаменитый капельмейстер симфонических концертов ИРМО, участник «Русских концертов» в Париже (1889), много лет возглавлявший хор Мариинского театра, а с 1924 года ставший руководителем хорового класса Ленинградской консерватории. Он ставил массовые сцены оперы.

Эскизы костюмов и декораций к этому историческому спектаклю выполнил Николай Христофорович Рутковский — театральный художник и педагог, руководитель мастерской монументальной живописи в Академии художеств. Впрочем, его эскизы вряд ли были воплощены надлежащим образом. Это следует из статьи известного музыковеда Владимира Музалевского, который сетовал, что Наркомпрос не отпускает достаточных средств для спектаклей в Оперной студии ЛГК, в то время как она является «единственной площадкой, на которой возможно осуществление планового „питания“ оперных театров новыми кадрами» [13]. А потому, делает автор вывод, «отсюда прежде всего бросающаяся в глаза скромность всех постановок студии <...> за последний сезон: „Царская невеста“, „Евгений Онегин“, „Фауст“, „Пиковая дама“, „Свадьба Фигаро“ и „Кармен“» [13]. И тем не менее в «Пиковой даме» молодого Чарушникова отмечался целый ряд интересных попыток нового сценического освещения, например, в сцене в казарме, в игорном доме. Но общая беда всех работ, по мнению критика, — «недостаток авторитетного режиссерского руководства, которое проводило бы четкую художественную линию и действительно воспитывало нового оперного актера. Молодежь студии все еще безотчетно копирует традиционных „Онегиных“, „Мефистофелей“, „Любаш“ и другие застывшие образцы творчества наших „академистов“ по соседству, в бывш. Мариинском театре» [13].

Первым исполнителем партии Германа в Оперной студии стал ученик профессора И. В. Ершова по оперному классу Иван Пичугин, для которого это был дипломный спектакль. Через четыре года он, обладатель

уникального драматического тенора, станет солистом ленинградского Малого театра оперы и балета, где прослужит до 1961 года. Партия Лизы также была экзаменационной работой выпускницы вокального отделения Евгении Свирской, в будущем солистки Кировского театра (с 1937 по 1958 год). Партию графа Томского исполнил сам режиссер Владимир Чарушников.

После премьеры спектакль зажил своей жизнью, переживая удачи и провалы, связанные с качественным составом солистов, мастерством дирижера и особенностями сценической площадки. В. Музалевский продолжал сетовать на недостаточную методическую работу руководства студии: «Такие новые постановки, как „Кармен“ и „Пиковая дама“ (работа режиссера В. Чарушникова), надо расценивать как явление положительное, обещающее развернуть творческие способности талантливого работника, но для определения творческого лица студии в целом они все же принципиально недостаточно ясны» [12, с. 13]. В другой рецензии автор упрекал исполнителей в «непростительной небрежности» в отношении оперы Чайковского, показанной в районном саду (бывший сад Олимпия): «Перед нами была в полном смысле недоделанная черновая работа над оперой. Оркестр — мы отнюдь не придираемся к его малочисленности — играл нечисто, нечетко, безжалостно „смазывая“ целые инструментальные картины. Так, в сцене у графини были скомканы прозрачные рулады оркестра, сопровождающие „версальские“ воспоминания графини. Дирижер Иванов не усвоил должным образом партитуры, не овладел темпами, не твердо знает вступления отдельных инструментов. О тонкости общей отделки музыкальной ткани и говорить не приходится — все тонуло в плоском, лишенном динамических оттенков однообразии. Хоровые массы звучали недопустимо жидко и тускло, в связи с чем, напр[имер], совершенно пропало всякое впечатление от первой картины финала, который (гроза) не дал даже отдаленного представления о нарастающей драме Германа. Здесь была налицо также и слабость или неряшливость постановщика, не сумевшего в пределах предоставленной ему площадки дать драматически действенные группировки участвующих. Непродуманность мизансцен в диалоге Германа с графиней (4-я картина) погубила драматический эффект в самом зародыше. Герман каждую секунду бестолково перебежал с места на место, тогда как здесь, наоборот, требовалась величайшая рассчитанность жестов и движений» [1]. Но в другом отклике (под руководством того же дирижера П. П. Иванова) доброжелательно говорилось, что «спектакли Оперной студии всегда радовали

⁵ Климов Михаил Георгиевич (1881–1937) — дирижер, хормейстер, педагог оперного класса Ленинградской консерватории (1908–1937).

⁶ Рабинович Николай Семенович (1908–1972) — дирижер. После окончания консерватории, ведя активную гастрольно-концертную деятельность в качестве дирижера Филармонии, Большого симфонического оркестра Радиокomiteта, МАЛЕГОТа, музыкального руководителя театра Музкомедии и художественного руководителя созданного им Оркестра старинной и современной музыки, он остался верен Alma mater. С 1939 до 1972 преподавал на кафедре оперно-симфонического дирижирования: среди его выдающихся учеников — А. С. Дмитриев, Ю. И. Симонов, М. А. Янсон.

своей непосредственностью и творческой взволнованностью молодежи...»⁷.

Через три года Чарушников, вместе с М. Б. Таврогом⁸ вновь обратился к «Пиковой даме». Об этом событии писала «Красная газета»: «Сегодня Оперная студия Консерватории возобновляет свою работу спектаклем „Пиковая дама“. <...> Главным дирижером студии назначен С. Ельцын, заведующий оперной кафедрой Консерватории. Кроме того к работе над спектаклями в этом году привлекается дирижер-педагог И. Мусин, под руководством которого будут работать аспиранты-дирижеры Альтерман, Грикуров и студенты старших курсов, проходящие производственную практику» [2].

Консерваторская «Пиковая дама» невольно оказалась вовлечена в контекст напряженной дискуссии, достигшей своего апогея в 1935 году, когда Всеволод Мейерхольд в январе представил публике свою *радикальную* «режиссерскую партитуру» «Пиковой дамы» в МАЛЕГОТе, а Николай Смолич в ноябре того же года предложил свою концепцию *академического* сценического прочтения авторского текста в Кировском театре. Судя по отзывам в печати, Оперная студия консерватории, активно гастролирующая в те времена по стране, оказалась явно на стороне Смолича. Так, рецензент из Иваново-Вознесенска писал: «Театр в своей режиссерской работе над „Пиковой дамой“ не предпринял даже робких попыток новаторства или критической трактовки, свято следуя стилю академических традиций. Однако молодость коллектива дает себя чувствовать. С вокальной стороны их арии привлекают свежестью исполнения без профессиональной усталости зауценного жеста, без обязательного акцента на оперную торжественность» [17]. Здесь же автор с сожалением отмечает «общую бедность сценической бутафории в контрасте с роскошной костюмировкой» и хвалит ровный ансамбль «без ярких исполнителей», не оценив редкую красоту баритона Леопольда Соломяка, исполнителя партии князя Елецкого, который уже на III курсе консерватории был приглашен на сольные партии в Театр комической оперы, а с 1937 года стал ведущим солистом Кировского театра. Вторил ему и рецензент архангельской газеты: «Необходимо с большим удовлетворением отметить необыкновенно удачное решение 4-й картины. Призрак графини дан лишь, как

отражение Германа в зеркале, как результат его галлюцинации. Прекрасное решение в реалистическом плане. И весь спектакль решен в таком именно плане. Всё внимание сосредоточено на нарастающей линии помешательства Германа, а не на сверхъестественности явлений» [16].

После войны

Новая постановка «Пиковой дамы» в Оперной студии состоялась в 1949 году. Спектакль был подготовлен творческим содружеством режиссера-постановщика Сергея Морщихина⁹, дирижера Исаяи Альтермана¹⁰ и художника Александра Константиновского¹¹. В одном из откликов на это событие особо была отмечена работа дирижера-постановщика: «В новой постановке оперы, которую осуществила Оперная студия, сильна именно музыкальная часть. Дирижер И. Альтерман воплотил музыкальную драматургию как в крупном плане, так и во всем богатстве деталей партитуры, полной красочных штрихов...»¹². Автор хвалил красивое решение интермедии «Искренность пастушки» в постановке балетмейстера Роберта Гербека, а в партии Германа, которую исполнил молодой солист Кировского театра Владимир Ивановский, отмечал не только актерское мастерство («темпераментно проводит партию от любовника к безумцу»), но и серьезные недостатки вокальной техники. То же отмечалось и в консерваторской газете «Музыкальные кадры»: «...следует сказать об одной из наиболее ответственных сторон спектакля — вокальной. Только три исполнителя, точнее — исполнительницы, достаточно удовлетворяют вокально. Мы имеем в виду, прежде всего, студентку Ильину, исполняющую роль Полины, студентку Громову, исполняющую роль Прилепы, и практикантку Водяницкую (графиня). <...> Остальные роли нельзя причислить к удачным. Поражает почти поголовное невладение верхними регистрами голосов. Особенно неудачно во всех отношениях исполнение роли Томского артистом Ивановым» [15]. Но больше всех досталось режиссеру Сергею Морщихину. В обоих критических откликах его укоряли в нарушении прямых указаний композитора для сценического воплощения оперы: в декорациях

⁷ Анонимная заметка (вырезка из газеты) о спектакле 1936 года // Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Информационно-библиографический отдел. Подшивки газетно-журнальных рецензий на спектакли Оперной студии разных лет. 1936–1938 гг. Обработка фонда не завершена.

⁸ Таврог Михаил Борисович (1882–1950) — заведующий режиссерской частью Оперной студии (1924–1925), доцент оперного класса вокального отделения (1935–1946) Ленинградской консерватории.

⁹ Морщихин Сергей Александрович (1904–1963) — актер и режиссер Большого драматического театра, с 1949 г. главный режиссер ленинградского Нового театра (с 1953 года — театр имени Ленсовета).

¹⁰ Альтерман Исаяи Моисеевич (1910–1985) — с 1934 г. дирижер Оперной студии, преподаватель кафедры симфонического дирижирования (1946–1953) Ленинградской консерватории.

¹¹ Константиновский Александр Иосифович (1906–1958) — театральный художник, автор более 20 работ по оформлению оперных и балетных спектаклей в ведущих театрах Москвы и Ленинграда.

¹² Львов Д. Рост молодых певцов. «Пиковая дама» в Оперной студии Ленинградской консерватории // Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Информационно-библиографический отдел. Подшивки газетно-журнальных рецензий на спектакли Оперной студии разных лет. Обработка фонда не завершена.

1-й картины вместо садового пространства был тесный каменный павильон, графиня умирала не в спальне, а в кабинете с портретной галереей предков, игровой дом представлял собой громадный парадный зал особняка с уходящими ввысь стенами, 6-я картина вместо Зимней канавки происходила на набережной Невы у Летнего сада: «Лиза и Герман, по пояс скрытые от зрителей гранитным парапетом, вынуждены передвигаться лишь параллельно авансцене. При этом у зрителя создается нелепое ощущение: он чувствует себя как бы сидящим... в Неве! Еще одно: настолько ли уж взволнована Лиза, чтобы не заметить того, что руки ее погружены в снег, лежащий на парапете набережной?» [15].

Следующую постановку «Пиковой дамы» в Оперной студии осуществили в 1956 году уже зрелый мастер Владимир Чарушников и дирижер Борис Ратнер¹³ в тех же декорациях Александра Константиновского. В последовавшей рецензии доцента консерватории И. Д. Гликмана положительно оценивался реализм и верное изображение «гуманистической идеи оперы»: «Дирижер и режиссер приложили много сил для создания ровного и художественно спаянного ансамбля, любой участник которого хорошо осознает свою ответственность за судьбу всего спектакля. В этом сказались плодотворность педагогической работы Б. И. Ратнера и В. А. Чарушникова. Молодые исполнители¹⁴ в целом овладели психологически насыщенной, бесконечно богатой и многообразной вокальной речью Чайковского, они стремились верно ощутить и воссоздать сложную внутреннюю жизнь героев оперы. Во многом это им удалось сделать с достаточной впечатляющей силой» [5]. Особо была отмечена тонкая работа по созданию бытовых картин с точным проникновением в характер и стиль эпохи в сценах гуляния в Летнем саду, музицирования в комнате Лизы, в Квинтете, при выходе Германа в 4-й картине, «угарное, забубенное веселье» в финале, но особенно — интересная трактовка 6-й картины: «...все действие сосредоточено на маленьком пространстве, освещенном призрачным светом фонаря. Этот „пятак“ как бы символизирует замкнутый жизненный круг Лизы и Германа, из которого есть выход только в смерти» [5]. Постановка привлекла внимание и обозревателя вечерней газеты: «Недавно зрители ознакомились с новой постановкой студии — оперой П. Чайковского „Пиковая дама“. Режиссер-постановщик профессор В. Чарушников создал интересный спектакль, помог молодым артистам в работе над сценическим решением образов. Исполнители глубоко поняли главную идею бессмертного произведения Чайковского. <...> Режиссеру удалось освободить оперу от став-



Шарж (А. Броневицкий, Г. Зарха) и эпиграмма (И. Тесслер, А. Яковлев) к возобновлению оперы «Пиковая дама». Музыкальные кадры. 1950. 4 ноября (№ 7). С. 4

ших традиционными мелодраматических штампов, условностей и мистических толкований» [11]. Автор отмечал согласованность работы дирижера и режиссера, сбалансированное звучание оркестра, восхищался выразительной хореографией Николая Ивановского¹⁵: «Подчиненные общему замыслу спектакля, они [Пастораль и танцы] не превращаются в самостоятельные вставные номера» [11]. Сильное впечатление на публику произвела ключевая сцена, проведенная Ретюнским–Германом с ярким темпераментом: «Роскошная старомодная спальня графини погружена в полумрак, пышная кровать напоминает катафалк. Прокравшийся в спальню Герман погружается в призрачную атмосферу золота и смерти. Это еще более психологически мотивирует его веру в существование тайны трех карт» [11].

Совсем иначе воспринял режиссерское решение этой картины некий А. Маринин, который в 1960 году присутствовал на гастрольном спектакле в Вологде. Отмечая отличные голоса и незаурядные сценические данные исполнителей (В. Ретюнский — Герман, Л. Иванова — Лиза, А. Почиковский — Елецкий, Э. Хиль — Томский, Л. Линькова — Полина), высоко оценивая заслуги музыкального руководителя Б. И. Ратнера, который сумел добиться «высокой художественности сочетания певцов и оркестра», рецензент подверг резкой критике режиссуру массовых сцен: «Первая картина

¹³ Ратнер Борис Исаакович (1904–1981) — первый директор Оперной студии (1945–1946), в дальнейшем ее дирижер (1946–1965) и музыкальный руководитель (1957–1958).

¹⁴ В премьерном показе приняли участие В. Ретюнский (Герман), Л. Иванова (Лиза), А. Саратова (графиня), Н. Шайдарова (Полина), И. Иванов (Томский), В. Дегожский (Елецкий), В. Реготун (Прилепа), Т. Романова (Миловзор), Э. Хиль (Златогор), А. Рубин (гувернантка), Л. Григорьева (Маша), а также ансамбль «игроков» И. Горностаев, А. Шамардин, Е. Попов, Л. Балаковский.

¹⁵ Ивановский Николай Павлович (1893–1961) — балетмейстер, руководитель отделения педагогического танца в Ленинградской консерватории (1946–1961).

в Летнем саду спланирована слишком условно-статично. Хор, явно разделенный на две части (строго по голосам!), занимает фронтальную мизансцену в обоих случаях своего присутствия на сцене в расположении двух симметрично поставленных скамеек и выключенный из действия старательно выпевает то, что ему положено. Хорошо ли это? Никакой попытки индивидуализации образов не сделано — безликая масса в одинаковых платьях и пудренных париках сразу же создает впечатление „костюмированного хора“, а не гуляющих в Летнем саду дам и кавалеров, нянюшек и... детей, которых, к сожалению, не было (обидная купюра всем известного хора мальчиков тоже не к лицу студии консерватории!)» [8]. Больше всего досталось постановщикам за решение сцены в спальне: «Графиня, только что заявившая: „Не хочу я спать в постели“ — через минуту все же покидает почему-то традиционное кресло у камина и с трудом карабкается на грандиозный катафалк, неудачно изобретенный художником. Хорошо ли нарушать традиции, заставляя исполнительницу петь лежа на спине? Хорошо ли проводить сцену графини с Германом тоже на этом печальном ложе и потом заставлять актрису натуралистически на нем корчиться? Глубокое кресло и один лаконично короткий аккорд, отмечающий момент смерти, предельно выразительны в ткани оперы и отнюдь не вынуждают режиссера искать более сильных впечатлений, прибегать к натурализму» [8]. Собирая облик этого спектакля как мозаику из разноречивых впечатлений рецензентов, находим и свидетельство интересного мизансценического решения мистической сцены. «В. Чарушников обходит традиционное появление призрака старой графини: в его постановке образ умершей Герман видит в зеркале вместо собственного отражения», — читаем в отклике на гастрольную постановку¹⁶ в Кургане [6].

По всей видимости, сценическое оформление действительно было несколько громоздким, особенно в условиях гастрольных поездок. Например, для постановки «Пиковой дамы» на сцене Дома культуры машиностроителей в Брянске¹⁷ летом 1958 года «пришлось укорачивать декорации, изменять мизансцены. Пришлось производить сокращения и в танцевальных номерах. Так, в интермедии „Искренность пастушки“ танцевало только четыре пары, вместо намеченных восьми» [7]. И все же постановка Чарушникова–Константиновского оказалась долгожительницей и оставалась в репертуаре Оперной студии в течение 42 лет.

Новые времена

Только в 1998 году на сцене театра консерватории, который с 1994 по 2007 год имел статус Государственного

театра оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории, появилась новая версия «Пиковой дамы» в постановке дирижера Сергея Валентиновича Стадлера, режиссера Александра Юрьевича Лебедева и художника Татьяны Владимировны Королёвой, приуроченная к 200-летию со дня рождения Пушкина. Премьерные показы состоялись 29 и 31 июля в Большом зале консерватории. В своем интервью журналисту газеты «Смена» Сергей Стадлер, для которого эта опера стала дирижерским дебютом, предупредил любителей сенсаций, что их ждет разочарование: «...ничего нового мы не придумали. Картин не меняли, купюр не делали, музыки не дописывали. И Герман в финале умирает» [10].

Из беседы с художником-постановщиком спектакля, Татьяной Владимировной Королёвой¹⁸: «Мы с режиссером Александром Лебедевым не стремились создать абсолютно традиционную историю. Отсюда и особенности сценографического решения. Это был объемный полог из филтросетки, дополненный входящими в его проемы семью вертикальными зеркальными панелями и тремя прозрачными „дышащими“ тюлевыми полотнищами. Полог постоянно менял свое положение, становясь то кронами деревьев и грозой тучей в Летнем саду, то драпировками в интерьерах, то театральной декорацией в сцене Пасторали, то мрачным сводом Зимней канавки. И, наконец, в финале он медленно опускался на игровой стол, накрывая умирающего Германа, как саваном. На мой взгляд, получилось изменчивое, зыбкое, призрачное, одним словом, очень Петербургское пространство, в котором исполнителям было удобно работать».

Исполнительница партии Лизы Галина Киселёва (Шульга) вспоминает: «Несмотря на ограниченность средств для постановки, которая была по сути полусценической, спектакль получился красивый и имел большой успех. Сергей Стадлер проделал огромную музыкальную работу с солистами и оркестром, добившись высокого качества звучания. И состав солистов был очень удачный: Герман — темпераментный Иван Володин, графиня — ярко характерная певица Елена Соммер, ставшая потом солисткой Мариинского театра. Полину пела Светлана Шилова, которую вскоре дирижер Александр Ведерников, оценив ее прекрасный тембр, пригласил в Большой театр. Томского исполнял Анатолий Буянов — замечательный баритон, талантливый актер, всю жизнь верный Оперной студии, хотя его приглашали и в Мариинский театр».

Прошло еще 17 лет, и в рамках III Санкт-Петербургского международного фестиваля «Опера — всем» (2014) силами солистов двух театров — консерватории и «Зазеркалье» при участии Академии молодых певцов Мари-

¹⁶ Исполнители: В. Ретюнский — Герман, Л. Иванова — Лиза, Л. Линькова — графиня, А. Почиковский — Елецкий, Э. Хиль — Томский. См. [6].

¹⁷ Исполнители: В. Ретюнский — Герман, Л. Иванова — Лиза, А. Пронина — графиня, В. Дегожский — Елецкий, И. Свиридов — Томский, Г. Туфтина — Полина. См. анонс [4].

¹⁸ Со всеми участниками постановок беседовала Н. Селиверстова.

инского театра «Пиковую даму» поставили режиссер Элина Амромина, художник Юлия Гольцова и дирижер Оливер Ведер (Германия). Передаем слово режиссеру-постановщику:

— Приступая к постановке этой оперы, режиссер для себя должен ответить на вопрос: выдумка или правда? Рассказал Томский в своей балладе анекдот или история действительно произошла? От этого зависит вся концепция спектакля, логика развития взаимоотношений персонажей. В музыке Чайковского все все-рез: и зловещая тема карт, и явление призрака. Знала ли графиня тайну трех карт в действительности? В нашем спектакле — несомненно. У нас события баллады Томского оживают уже на звучании увертюры, во время которого балетная пара пластически разыгрывает роковую сцену молодой графини и Сен-Жермена в духе рококо (хореография Константина Чувашёва). И когда в 4-й картине Герман в ужасе мечется в густом тумане между черными фигурами похоронной процессии, из центрального проема (портала) появляется не призрак страшной старухи, а призрак той самой Венеры Московской из баллады Томского.

— Мы с художником-постановщиком были едины в создании образа спектакля. Основные декорации — это вращающиеся игорные карты. Они поворачиваются к залу то своей «рубашкой», то «лицом», а центральная,

самая большая карта еще и работала зеркальным порталом в иной мир, откуда и выходил призрак.

— Акцент мы сделали на сходстве Сен-Жермена с Германом (его пел Владислав Лесик). Именно это сходство так пугает старую Графиню (Елена Кнапп): ведь она действительно владеет тайной выигрыша и хорошо помнит предсказание Сен-Жермена. У нас ее сопровождают некие видимые только ей сущности — этикие «демоны карт», которые оставляют ее и переходят к Герману, постепенно сводя его с ума.

Проекция в будущее

Захватывающая притягательность этого знакового, полного тайных смыслов произведения П. И. Чайковского не ослабевает с годами. В мае 2020 года, к 180-летию со дня рождения композитора, была назначена новая постановка этой оперы силами студентов Санкт-Петербургской консерватории под художественным руководством ее ректора, дирижера, заслуженного артиста РФ Алексея Николаевича Васильева и режиссера, заслуженного деятеля искусств РФ Алексея Олеговича Степанюка. Всемирная пандемия не дала планам осуществиться, но история сценического воплощения «Пиковой дамы» в консерватории еще ждет своего продолжения.

Литература:

1. Александров В. Опера на летней эстраде. (Оперная студия им. Римского-Корсакова) // Рабочий и театр. 1933. № 23. Август. С. 16.
2. В Оперной студии Консерватории // Красная газета (утренний выпуск). 1934. 11 октября (№ 235). С. 4.
3. В. А. Чарушников // Советская музыка. 1974. № 6. С. 160.
4. Гастроли ленинградской оперы // Брянский рабочий. 1958. 8 июля (№ 135). С. 4.
5. Гликман И. Новая постановка «Пиковой дамы» // Музыкальные кадры. 1956. 14 февраля (№ 2). С. 3.
6. Дементьева Н. «Пиковая дама». Гастроли ленинградской оперы // Советское Зауралье. 1960. 10 июня (№ 137). С. 4.
7. Курындин Н. «Пиковая дама». Гастроли оперного театра Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова // Брянский рабочий. 1958. 13 июля (№ 139). С. 3.
8. Маринин А. «Пиковая дама» // Красный север. 1960. 16 июля (№ 168). С. 4.
9. Маширов А. Оперная студия консерватории // Рабочий и театр. 1933. № 17. Июнь. С. 8.
10. Митин Е. И Герман умрет, и Лиза утопится // Смена. 1998. 28 июля (№ 166). С. 2.
11. Морозова И. «Пиковая дама». Спектакль Оперной студии Консерватории // Вечерний Ленинград. 1956. 10 марта (№ 60). С. 3.
12. Музалевский В. Десять лет Оперной студии // Рабочий и театр. 1933. № 8–9. Март. С. 12–13.
13. Музалевский В. Конвейер «Мефистофелей» и «Карменсит» // Вечерняя Красная газета. 1932. 17 мая (№ 114). С. 3.
14. Селиверстова Н. Б. Условный театр в зеркале оперной режиссуры Эммануила Каплана. СПб.: Композитор, 2013. 166 с.
15. Тудоровский А. Шаг назад. «Пиковая дама» в оперной студии // Музыкальные кадры. 1949. 21 марта (№ 4). С. 4.
16. Фурсей Н. «Пиковая дама». Гастроли Оперной студии Ленинградской консерватории // Северный комсомолец. 1938. 9 июля (№ 92). С. 4.
17. Якобсон Ан. «Пиковая дама». Первый спектакль Ленинградского оперного театра им. Римского-Корсакова // Рабочий край. 1935. 17 августа (№ 189). С. 4.