



kommersant.ru

Тематическое приложение к газете **Коммерсантъ**

## «Садко» в Большом театре

Среда 12 февраля 2020 №25 (6746 с момента возобновления издания)

# Review

14 Как устроен визуальный ряд нового спектакля Дмитрия Чернякова в Большом театре

14 Как публика Серебряного века слушала первые исполнения оперы Римского-Корсакова

16 Что современные оперные артисты видят в персонажах классической «оперы-былины»

## Ария русского гостя

14 февраля на исторической сцене Большого театра пройдет премьера оперы Николая Римского-Корсакова «Садко» в постановке Дмитрия Чернякова. Главный русский оперный режиссер возвращается на главную русскую оперную сцену после почти девятилетнего перерыва. При этом ставит он одну из самых масштабных, самых загадочных и самых трудных русских опер.

— премьера —

«Пусть вместо этой оперы дирекция подыщет что-нибудь повеселее» — таков был знаменитый вердикт, которым Николай II отреагировал в январе 1897 года на доклад директора императорских театров Ивана Всеволожского с предложением поставить на сцене Мариинского театра новое произведение Римского-Корсакова, его «Садко».

Отчасти молодого самодержца даже можно понять. Он и правил-то к этому моменту всего два года с небольшим, а оперный театр (оставим в стороне балет с его царицами) уже успел ему доставить мелкие семейные неприятности. Невольным виновником последних был как раз Римский-Корсаков: великие князья Владимир Александрович и Михаил Николаевич, посетив генеральную репетицию оперы «Ночь перед Рождеством» в ноябре 1895 года, подняли страшный шум из-за того, что на сцену выводилась их прародительница Екатерина II, и дирекции вместе с композитором пришлось в пожарной спешке неловко переделывать уже готовое произведение.

К тому же хитрый Всеволожский, по-видимому, не очень за новую оперу и боролся: в его досье были весьма неблагоприятные отзывы о новой вещи. Великий дирижер Эдуард Направник, которому Петербург был обязан столкими премьерами и Мусоргского, и Чайковского, и того же Римского-Корсакова, был совсем категоричен: задачи хора и оркестра, мол, непосильны, сольные партии «неэффектны и не благодарны», да и вообще «опера при своей обширности производит впечатление монотонности и даже скуки», потому что «везде заметна скудность вдохновения и мелодики».

Что поделать, и правители, и театральные менеджеры, и даже большие музыканты нередко дают мажу. Вообще-то трудно представить себе что-то более странное, чем обвинение «Садко» именно в «скудности вдохновения». Где же там скудность — в исповеднических хоревых сценах, вдохновеннее и изобрета-



Константин Коровин. Торжище в Великом Новгороде (эскиз декораций к постановке «Садко» в Большом театре, 1906)

тельнее которых в русской опере найдется немного? В кропотливой системе индивидуальных мотивов, которая наимоднейшую европейскую новинку — язык музыкальных драм Вагнера — вскрывает, препарировывает и итраочи переосмысливает? В роскошном, могучем колорите, где всего в идеальной мере — и учености, и глубоких штудий, но и непредсказуемого художнического жеста тоже? В вокальных партиях, в которых, да, не слишком много банального шика, но зато сполна хватает и изысканности, и нетривиальных художественных задач?

Для самого Римского-Корсакова три года работы над «Садко» были выходом из затяжного творческого кризиса. Сначала череда болезней и смертей в семье, потом разочарование в том, что делали и к чему стремились коллеги по цеху «новой русской музыки», и утрата интереса к собственному оперному творчеству. И только «Садко» — «опера-былина», по авторскому определению, — все изменил.

Былинный Садко — поразительный персонаж. С одной стороны, в нем видят отзвук вполне исторической фигуры, новгородского богатого гостя (то есть купца) по име-

ни Сотко Сытинич, который, согласно надземным летописным сведениям, в 1167 году профинансировал строительство церкви в честь первых русских святых, Бориса и Глеба. С другой — не считать все более и более загадочных напластований, которые за этим образом проступают. При этом в сюжете о Садко, воспроизведенном в былинах, записанных в XIX веке, выделяют еще и несколько последовательно возникших слоев. Одна история — о бедном гуслире, который, музицируя на берегу Ильмена, так порадовал своей игрой подводного владыку, что тот даровал ему богатство. Вторая — о Садко-купце, своей авантюрной предприимчивостью обогнавшем всю новгородскую торговую знать. Наконец, третья, вроде бы более поздняя, при этом полна совсем уж исконных, древних, тонущих в мифологической тьме прасюжетов: Садко попадает в подводное царство (некоторые былины говорят даже «поддонное»), иными словами, почитай, на тот свет; Садко сватается к дочерям владыки этого царства; от неистовой игры Садко (Садка, как говорили еще в начале XX века, склоняя имя героя по падежам: Садку, о Садке) на гуслиях морской царь поддается в пляс, подымается буря, несчастные моряки зывают к Николе Угоднику — и святой, явившись гуслиру, велит ему оборвать струны.

Возможно, именно смутное ощущение, что тут гораздо более архаичская стихия, нежели происхождения вятичей при Владимире Красном Солнышке, так волновало русские умы позднеромантической эпохи. И Алексея Толстого с причудливым экспериментальным языком его «Садко». И Владимира Стасова, обожавшего этот сюжет и ставшего одним из крестных отцов «оперы-былины» Римского-Корсакова. И самого Римского-Корсакова тоже: еще в 1860-е молодой композитор, сам вернувшийся из долгого кругосветного плавания, с подачи того же Стасова и Мусоргского написал симфоническую картину «Садко» — и впоследствии использовал отдельные мысли из нее при работе над оперой.

Либретто Римский-Корсаков писал сам — пользуясь советами Стасова, Николая Финдейзена (автора первоначального сценарного наброска «Садко»), Василия Ястребцева и Владимира Бельского и обильно цитируя подлинные фольклорные тексты. Общий замысел неоднократно корректировался и в деталях, и в главных сюжетных обстоятельствах. Так, появлялась и исчезала «земная» жена Садко, Любава, вместо святого Николая возник Старшине могуч богатырь (не без оглядки на цензуру: хватало неприятностей и с Екатериной II в свое время). Не все идеи соавторов композитор принимал, да,

наверное, и мало кому из советчиков с их самыми благими намерениями была изначально понятна та универсальность, к которой стремился Римский-Корсаков, примиривший сказочную, картинную фантастику с «не выставившую чисто драматических притязаний», и острую драму «человека судьбы», трикстера, барда, простеца и бунтаря одновременно. Столбовой путь европейских оперных реформ от Глюка до Вагнера — и удивительную работу над национальным стилистическим багажом, по своему духу и аналитическую, и отважную. С массивным присутствием тонко понятого «былинного» речитатива, хоревыми номерами в невероятном размере 11/4 и четырьмя хитами: ариями трех гостей (Варяжского, Индийского, Венедического) и кольбельной Волховы.

Нынешний «Садко» — факт синергии между волей условно государственной (Владимиром Уриным, директором Большого театра, которому понятным образом нужны большие русские оперные названия) и волей частной, на этот раз художественной, — Дмитрием Черняковым. Часть отечественной оперной аудитории в последнем до сих пор почему-то видит чуть ли не демона, но намеренно оскверняющего оперную классику. Правда же состоит в том, что именно Черняков с его востребованностью борется за присутствие в мировом оперном пространстве русской классики как мало кто другой. «Снегурочка» в Париже, «Китеж» в Амстердаме, «Князь Игорь» в Нью-Йорке, «Сказка о царе Салтане» в Брюсселе — всего этого триумфального шествия русской оперы без много «осквернителя» просто не было бы.

В 2011 году он выпустил на свежееоткрышей после долгой реконструкции исторической сцене Большого «Руслана и Людмилу» Динки — грандиозный, живой, захватывающий спектакль. Да, непохожий на передачу «В гостях у сказки» с тетей Валей Леонтьевой. Но и Александр Сергеевич — не Арина Родионовна. В конце концов, оперу как искусство придумали взрослые городские люди для взрослых же людей. Но черняковский «Руслан» вызвал негодующее бурление, подозрительно смахивавшее на опять-таки взрослую кампанейщину.

Уже понятно, что новый московский спектакль Чернякова будет так громаден и так наполнен переключками со старинным театральным «а ля риос», что даже завзятым консерваторам найдется чем полюбоваться. Но, как всегда, психологических сюрпризов у режиссера заготовлено немало. И то, как они возникают из самой музыкальной ткани соответствующего произведения, — чудо, которое делает лучшие черняковские спектакли не менее сенсационными, чем были сами эти произведения, столь часто выглядывшие когда-то недостаточно удобными, недостаточно простыми или недостаточно веселыми.

Сергей Ходнев

полная версия [kommersant.ru/12798](http://kommersant.ru/12798)

## «Мне всегда хотелось, чтобы на сцене была человеческая история»

— интервью —

**Режиссер-постановщик новой сценической версии «Садко» в Большом театре ДМИТРИЙ ЧЕРНЯКОВ накануне премьеры рассказал „Ъ“ о своем отношении к сказочности в операх, о партитуре Римского-Корсакова и о том, как найти к ней театральный подход сегодня.**

**«Я в сказки не верю»**

— Ваш предыдущий Римский-Корсаков — «Сказка о царе Салтане». Теперь «Садко», произведение тоже сказочное. Не бывает ли такого, что сказочность для вас становится той вещью, которую нужно в первую очередь преодолеть и сломать во время работы над постановкой? — Нет, не могу сказать, что с этого все начиналось. Но в какой-то момент, поскольку я в сказки не верю, в таких случаях возникает

вопрос: а как с этим быть, как эту фабулу все-таки принять на веру? Отмести сказочность невозможно, потому что на ней все настоящее — в «Сказке о царе Салтане» даже в большей степени, чем в «Садко». Если пытаться эту сказку буквально помещать в плоть сегодняшнего дня, мне кажется, она приобретает нелепый вид. Или органика будет утрачена по крайней мере. Поэтому я ставлю себе задачу отойти от сказки на некую дистанцию, посмотреть на нее со стороны, понять, чем она могла бы быть сейчас, найти какой-то новый окуляр для взгляда на нее.

— А «Садко»?

— В «Садко» тоже довольно своеобразный принцип. Начнем с того, что в либретто у Римского-Корсакова написано: «Действие происходит в полусказочные, полусторические времена». Хотя, конечно, говорить о том, что там экскурс в прошлое Новгородской республики, немножко смешно по от-

ношению к историчности этого материала, потому что она вся сконструированная. К тому же в отличие от «Снегурочки», где в основе была пьеса Островского, либретто «Садко» Римский писал сам, опираясь не на литературный первоисточник, а на былины. Он провел огромную подготовительную работу, читал сборники былин — и Кириши Данилова, и Вяйнина, и Бессонова, и Голубиную книгу, и Петра Киреевского, и Гильфердинга, он был буквально погружен во все это. И у него не было некоего изначального, готового, уже «отлитого» либретто, на которое уже потом сочинялась музыка. Это был бесконечный творческий поиск по ходу сочинения — очень многие вещи просто выкидывались, переинтерпретировались, вставлялись, переименовывались и так далее. В какой-то момент, например, появлялась линия Любавы, потом выпадала. Что-то Римскому Стасов посоветовал с самого начала, какие-то

веты и идеи давал потом по ходу работы. Да и сама былина о Садко — она ведь существовала в двух вариантах. Один — «Садко, богатый гость», где нет подводного царства, нет гуслий. Второй — как раз былина о Садко у Морского царя.

— А как вам кажется: в общезстетическом смысле «Садко» — это, условно говоря, «стиль Александра III» в своем высшем проявлении или это в большей степени предмодернистская вещь?

— После «Млады» это второе такое сочинение: масштабное и с новым музыкальным языком. Оркестровка там просто чудовая, я бы хотел сказать. И как придумана музыкальная композиция: разглядывать ее, изучать, разбирать на части — отдельное большое-большое удовольствие. Большая хорошая сцена четвертой картины, «Торжище», где переплетаются калики, волхи, Нежата, скоморохи, которые постоянно выплывают

ют что-то свое, и все это на фоне основного хора, — я на момент написания «Садко» не знаю ни в одной оперной культуре таких решений, поэтому они для меня модернистские. Я сейчас говорю не про идеологический стейтмент, а именно про художественный язык. Конечно, все это в рамках того, что Римский-Корсаков исповедовал; понимаем, уже через пять лет были «Саломея», «Пеллеас и Мелизанда», произведения совсем из другой эпохи, а Римский обеими ногами стоит в XIX веке. Но внутри языка XIX века это ого-го какой лихой скачок. То, как это произведение устроено логически и музыкально, — это потрясающе, мне даже жалко, что зритель, один раз прослушав оперу в театре, не в состоянии это произведение рассмотреть как какую-нибудь вазу или как узорчатый ковер: подробно, последовательно, внимательным взглядом, следя за каждым изгибом и каждой линией. c 15

THE OLETT QUALITY CLUB ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

10.03 Сати Спивакова и Владимир Кошевой представят историю любви в стихах Анны Ахматовой и Николая Гумилева «...Когда мы умели летать».

12.03 Эксклюзивная программа от Chateau de Fantomas «День X».



THE OLETT QUALITY CLUB

17.03 Квартирник от дерзкой Соли Моновой.

19.03 Встреча с Евгением Водолазким и презентация новой книги «Иди Бестрепетно».

Все мероприятия клуба на сайте [www.olettclub.ru](http://www.olettclub.ru) и по телефону +7 968 877 88 55