

УДК 792.03

ЧЕТЫРЕ ПРЕМЬЕРЫ СПЕКТАКЛЯ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ (1988, 1996, 1998, 2001)

*Васильев А. К.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена анализу широкого спектра режиссерских подходов к постановке классических русских опер. В центре внимания – опера «Князь Игорь» А. П. Бородина, ставившаяся на сцене Мариинского театра с 1988 по 2001 год. Автор выявляет причины, по которым в течение десяти лет опера претерпела три различных постановки. Показан спектр творческих проблем, ставших причиной возвращения к одной и той же опере для переработки ее сценического воплощения. В статье показана связь этой проблемы с общим художественным процессом, протекавшим в те годы в Мариинском театре.

**Ключевые слова:** Мариинский театр, оперная режиссура, А. П. Бородин, «Князь Игорь», Е. Н. Соковнин, Ю. Ф. Хариков.

FOUR PREMIERES OF THE PLAY *PRINCE IGOR* BY A. BORODIN AT THE MARIINSKY THEATER (1988, 1996, 1998, 2001)

*Vasilev A. K.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, 48, Moika Embankment, St. Petersburg, 191186, Russia.

The article is dedicated to analyse a wide range of directorial approaches to staging classic Russian operas. The focus is on A. P. Borodin's opera *Prince Igor*, which was staged at the Mariinsky Theatre from 1988 to 2001. The author identifies the reasons why the opera underwent three different productions over a decade. The article highlights a range of creative challenges that necessitated revisiting and reworking the opera's stage presentation. It also demonstrates the connection between this issue and the overall artistic process taking place at the Mariinsky Theatre during those years.

**Keywords:** Mariinsky Theater, opera direction, A. P. Borodin, *Prince Igor*, E. N. Sokovnin, Yu. F. Kharikov.

Первой оперой, вернувшейся в репертуар Мариинского театра после назначения В. Гергиева на должность главного дирижера в 1988 году, стала опера А. Бородина «Князь Игорь». Оказалось, что это не случайный выбор.

За основу был взят спектакль 1954 года режиссера Е. Н. Соковнина. Эта постановка за тридцать лет своего существования прошла проверку временем. В 1988 году она совершенно не выглядела устаревшей. Для театра важно было правильно угадать, какой именно спектакль ждала публика отечественная и зарубежная, как постановка будет восприниматься за рубежом, что уже тогда имело отнюдь не второстепенное значение. 1988 – конец 1990-х – это время, когда на Западе еще не была потеряна мода на все «русское»: гласность и перестройка в СССР были на пике интереса. «Князь Игорь» в декорациях и костюмах «как из музея» соответствовал клише и штампам зарубежных представлений «о русском», и поэтому был понятен и продаваем. В России же, в том же 1988 году, среди окружающего апокалиптического хаоса, эта премьера была неожиданным появлением постановки патриотической, оптимистической и по-родному традиционной, при этом еще ярко, свежо исполненной новой энергией. Здесь нельзя не вспомнить премьерный состав исполнителей: В. И. Алексеев, Е. П. Целовальник, К. И. Плужников, А. В. Морозов, Л. М. Романчак, И. П. Богачева, М. Н. Егоров, В. М. Морозов, С. Е. Стрежнев, Е. К. Перласова, Е. Ю. Миртова.

В 1954 году опера была поставлена с большим размахом. Древнерусский эпос «Слово о полку Игореве» в музыкальной версии Бородина представал перед публикой в масштабе славной главы великой истории великой страны. Это соответствовало общей эстетической ситуации и политической линии СССР послевоенного времени. Декорации Н. А. Тихонова и Н. З. Мельникова абсолютно соответствовали замыслу режиссера. Они давали сцене объем и глубину, в каждой картине подчеркивая масштаб, эпохальность, значимость происходящего. Костюмы, декорации и реквизит отличались исторической и этнографической точностью, хотя и идеализировались в русле основного смысла спектакля – возвеличивания страны и ее истории. Все ярко, насыщено красками и золотом. Постановка решена в русле подробной причинно-следственной режиссуры.

Простое техническое возобновление не могло стать творческой целью и дать стимул к началу работы. Только новое видение плюс использование всех возможностей старой, но уже ставшей классической

постановки, казалось, могло привести к успеху. Возобновление, по сути дела, явило пример удачной интерпретации классического произведения с ощущением изменившегося времени. В рамках уже когда-то сделанного спектакля развернулась полнокровная творческая работа.

Ставка на идеи, проверенные временем, оправдала себя. Постановка дала участникам театрального действия большую свободу для выражения уже своих творческих идей. Потенциал «базовой» постановки позволял в процессе возобновления расставить новые современные смысловые акценты, найти в действии неожиданные ракурсы, свободно импровизировать в поисках нужной интонации.

Для В. А. Гергиева присутствие в спектакле режиссуры высокого качества позволило «не беспокоиться» о сцене и целиком переключиться на выполнение своей приоритетной творческой задачи – создании дирижерского спектакля. Главное, что появилось – это заряженность энергией, с которой Гергиев заставил звучать оркестр и хор Мариинского театра, петь солистов. Более активное выразительное и действенное пение, естественно, подразумевало более динамичную актерскую игру. Гергиев с самого начала делал акцент на осмысленное пение, на пропетое, но выразительное слово. Слово одновременно является ключом и к нахождению правильной музыкальной фразировки и интонации, и к пониманию драматического смысла мизансцены и спектакля в целом.

Так, в традиционных, устоявшихся формах старых спектаклей Гергиев ищет новые смыслы, акценты – современные и актуальные. Новые задачи, новые мысли требовали новых сценических и музыкальных решений. Начался процесс естественного творческого поиска. Частая перестановка одних и тех же спектаклей и возобновление традиционных редакций говорят сами за себя.

Высокий, до конца не «выработанный» потенциал «соковнининского» спектакля позволял театру возвращаться к традиционным художественным и постановочным решениям «Князя Игоря» со временем еще неоднократно. Из трех последующих постановок «Князя» (1996, 1998, 2001) на Мариинской сцене в основе двух из них (1996, 2001) лежит тот же спектакль. Имеет смысл более подробно остановиться на версиях 1996 и 1998 годов, ибо обе постановки явились яркими событиями даже на фоне других премьер Мариинской сцены. Они взбудоражили общественность и вызвали шквал разносторонней и противоречивой критики.

Идея постановки 1996 года заключалась в максимально полном приближении партитуры спектакля к исполнению всей музыки оперы,

написанной Бородиным. За основу была взята титаническая работа, проделанная великим музыкальным текстологом Павлом Александровичем Ламмом в 1940–1944 годах. Ему мы также обязаны появлением восстановленных текстов «Бориса Годунова» и «Хованщины». Это был исчерпывающий свод всех рукописных материалов Бородина, включающий автографы клавира, партитуры, сценария, либретто оперы. К нему прилагался сценарный план. На этом материале было подготовлено академическое издание полного клавира «Князя Игоря», который до сих пор не увидел свет. В ходе подготовки спектакля были раскрыты все купюры, узаконенные в предыдущих сценических версиях оперы, в том числе весь второй половецкий акт, была проделана колоссальная работа по воссозданию недописанных или не оркестрованных Бородиным номеров. С помощью Ю. А. Фалика была воссоздана Вторая ария Игоря «Зачем не пал я в битве при Каяле», значительно расширен хор бояр в сцене с Ярославной. Им же были сделаны недостающие оркестровки.

Перед слушателями развернулась огромная, почти неохватная по количеству музыки партитура. Широкая публика, наконец, услышала музыку второго половецкого акта. Оказалось, что он обладает большим количеством оригинальной высокого качества музыки. Так, половецкий марш, с которого начинается акт, некоторое время даже исполнялся отдельным номером в программах симфонических концертов оркестра театра. В эпизоде Владимира и Кончаковны публика, наконец, услышала очень знакомый музыкальный тематизм, на основе которого построена главная партия знаменитейшей увертюры оперы, а заключительная партия из увертюры – тема «скачки» – оказалась музыкой из сцены Игоря и Кончака того же «неизвестного» второго акта.

Перед тем как опера в этой редакции была поставлена на сцене, она много раз прошла в концертном исполнении. Традиция концертных исполнений опер, уже представленных в репертуаре театра, а также новых произведений перед их дальнейшей постановкой вошла с того времени в практику повседневной жизни Мариинского театра. Мировая публика с неподдельным интересом восторженно принимала «полное собрание» музыки «Князя Игоря». Запоминающимся было выступление солистов хора и оркестра театра в Академии «Санта Чичилия» в Риме и Альберт-холле в Лондоне. Успех этих выступлений еще раз подтверждал жизненность и актуальность исполнения оперы, по крайней мере в концертах в полной редакции. Это также отводит обвинения некоторых критиков в адрес партитуры «Князя Игоря» редакции 1996 года. Они

раздавались по поводу ее искусственности и пестроты, вызванной соединением проверенной годами и разными театрами музыки с «весьма посредственными отрывками из обрывков черновых записей Бородина» [1], а также разностильностью оркестровок. Авторы подобных статей как будто раньше не замечали или не знали, что после Бородина многие эпизоды оперы были оркестрованы Н. А. Римским-Корсаковым, а увертюра – А. К. Глазуновым. Нужно отдать должное Юрию Фалику – его оркестровки вплетаются в общую ткань оперы естественно, не создавая впечатления швов. Что же касается правомерности и целесообразности использования авторских черновиков, то хочется привести мнение Павла Ламма: «Позвольте высказать старое мое убеждение, что, имея дело с нашими музыкальными классиками, подвергавшимся дружеским редакторским обработкам, давно пора откинуть довольно распространенное мнение, что, мол, какие-то черновики ставятся некоторыми исследователями на место законченных чистовиков. Припомним: неужели сцена у Василия Блаженного из оперы “Борис Годунов”, первая редакция всей сцены с детьми и Шуйским из той же оперы, народная сцена с хором о сплетне из “Хованщины” – неужели все это черновики...?» [2].

Восстановление полного объема музыки оперы имело большое значение для раскрытия как музыкальной, так и общей драматургии оперы. Так, бесспорно, более логичными и законченными оказались сюжетные линии. Выиграли образы главных действующих лиц, получившие дополнительные характеристики. Образы стали более сложными и объемными. Если взять центральное действующее лицо оперы (Князя Игоря), то появление его монолога во втором половецком акте не только вынуждает иначе относиться, но попросту пересмотреть характер и образ, а всю оперу выводит из разряда эпических в ранг эпическо-драматических. Николай Путилин, «премьерный» исполнитель роли Игоря, превратил ранее не звучавший монолог «Зачем не пал я в битве при Каяле» в драматическую кульминацию всей партии. Появление во втором половецком акте Кончака, Кончаковны, Владимира, Овлура дает эти образы в драматическом развитии. Чрезвычайно важны их ансамбли и по смыслу драматического взаимного столкновения участвующих в них действующих лиц, и по представлению в них музыкальных тем, составляющих основу знаменитой увертюры. По-настоящему злобно и агрессивно звучат хоры половцев.

Наличие или отсутствие в постановке «Князя Игоря» третьего действия делает спектакль либо построенным по законам драматургии,

либо существующим в рамках чередования костюмированных концертных номеров. Для жанра оперы возможны оба варианта. Тем более, это относится к такой опере, как «Князь Игорь». Для нас все же навсегда останется загадкой, в чем же, собственно, состоял художественный замысел Бородина. Несмотря на работу над оперой, сделанную самим Бородиным, в опере практически нет ни одного такта, который не претерпел бы правок со стороны Римского-Корсакова и Глазунова. Можно с уверенностью сказать, что ни одну постановочную версию этой оперы нельзя рассматривать как единственно допустимую.

Возвращаясь к теме драматургии спектакля, можно отметить, что благодаря третьему действию (второй половецкий акт) действие в опере выстраивается в согласии с вполне классическим драматургическим планом. Если в начале оперы, в прологе и первых двух действиях в постановке 1996 года, очень логично поменявшихся местами (после пролога и увертюры идет «первый половецкий» акт, затем «пьяный двор» и сцена Ярославны с Галицким), происходит общая расстановка сил, экспонируются позиции главных героев и действие движется как раскрытие ситуации по внутренней логике самих характеров действующих лиц, то в кульминационном третьем действии герои (в основном это сам Игорь, Владимир, в меньшей степени – Кончак и Кончаковна) поставлены в положение окончательного выбора, узнавания. Побег Игоря теперь выглядит как духовное освобождение, как качественная внутренняя перемена, катарсис.

Благодаря перестановке местами второго и третьего действий достигаются одновременно две цели: «разносятся» два половецких акта, и драматургическая кульминация образов Ярославны и Галицкого вплотную приближается к кульминационному третьему действию. Красочный, наполненный ориентальной негой первый половецкий акт явно выполняет функцию экспозиции. Расположение его после пролога, таким образом, оправданно.

Негативный взгляд некоторых критиков на музыку второго половецкого акта, как менее выразительную и более жесткую, еще не повод считать, что этот акт в драматическом отношении лишний. Разительное отличие этой музыки от предыдущей только подтверждает драматургическую целесообразность и даже необходимость возвращения данного акта в план оперы. У сторонников «соковнинской» версии есть еще один, казалось бы, веский контраргумент: этот акт, как они утверждают, в отличие от других действий оперы, редактировался Глазуновым и выпадает из общей стилистики Бородина и Римского-

Корсакова. Здесь следует привести слова самого Н. А. Римского-Корсакова: «Сделанные дирекцией со временем сокращения в третьем действии оперы значительно ее испортили. Бесцеремонность Мариинского театра дошла впоследствии до того, что стали и совсем пропускать третье действие» [3].

Однако редакцию 1996 года нельзя сводить только к раскрытию купюр третьего действия. Сценарный план, предложенный Ламмом, отличается от плана Римского-Корсакова. Если так можно выразиться, он более драматургически оправдан. Так, заново возрожденная вторая ария Игоря Святославича оказалась чрезвычайно важной, так как в ней заключен основной пафос литературного первоисточника – «Слова о полку Игореве». Крупнее и рельефнее обозначилась линия князя Галицкого, который поднимал бунт, пытаясь захватить княжеский престол в Путивле. Галицкий предстает перед нами не просто весельчаком и пьяницей, но опасным внутренним духовным врагом, продуманно борющимся за власть. Владимир Огновенко, исполнитель партии Галицкого, лишил его даже намека на карикатурность.

Появился хор дружины Галицкого. Кстати, неожиданно открылось, что тема никогда, как казалось, не исполнявшегося хора была высечена на бородинском надгробии в Лавре наряду с популярнейшими мелодиями из «Богатырской» симфонии и Второго квартета. Это и есть тот мощный хор в типично русском складе на 5/4, в котором, как ни печально, редкий слушатель (а судя по отзывам прессы, и не всякий профессионал) сегодня узнает популярнейшую для современников Бородина его «Песню темного леса». При жизни композитора этот богатырский романс пользовался огромной популярностью, его распевали на домашних концертах и на студенческих сходках, он соперничал с другими народническими символами. Скорее всего, именно широчайшая популярность напева и преградила ему в свое время дорогу на сцену. Возможно, здесь сказался известный пуризм Римского-Корсакова, который не смог отдать этот эпический напев «Воля вольная, воля сильная» пьяной ватаге Галицкого. Наш же современник может понимать этот символ-парадокс существенно шире.

Также останется загадкой, почему Римский-Корсаков сократил хор бояр «Мужайся, Княгиня» более чем вдвое, нарушив пропорции сцены, а также сжал партию Ярославны в сцене с Галицким. Эти мгновения (всего 14 тактов) существенно укрупняют образ Княгини – любящей женщины, поднимая его до уровня супруги владетельного Князя, до уровня соправительницы. Евгения Целовальник, исполнительница

партии Ярославны на премьере, блестяще и целостно этот образ выразила вокальными средствами.

Слабой стороной нового спектакля оказалась сценография. По целому ряду причин для новой музыкально-драматургической версии «Князя Игоря» театр избрал самый легкий, незатейливый путь – скомбинировал оформление спектакля Соковнина 1954 года с новыми эпизодами, сделанными в декорациях Вячеслава Окунева. Режиссуру старого спектакля также подстраивали к новой драматургии оперы. Подгонку осуществил Иркин Габитов. В пространстве статичных декораций и континуальной, последовательной режиссуры Соковнина, именно в статике помпезной красоты он подчеркнул метафизику национально-государственного величия эпоса. Это невозможно было воссоздать и связать со старыми-новыми идеями драматургии по Ламму-Гергиеву. Новая энергия развития образов, диалектика их взаимосвязей, понятно, требовала соответствующего сценического решения. Сегодня, спустя годы, ясно, что в той ситуации Габитов оказался в трудном положении. В прессе, в большинстве рецензий, момент критики режиссеров был со вкусом транслирован. Декорации недостающих фрагментов, т. е. второго половецкого акта, были «дорисованы» художником Вячеславом Окуневым также в полном подчинении стилю спектакля 1954 года. Можно предположить, что именно в отсутствии адекватной новой партитуре режиссуры был заложен тактический неуспех этой (1996 года) версии. Но все же была достигнута одна важная цель. Она заключалась в подготовке к дальнейшему решительному и принципиальному переосмыслению интерпретации оперы в разрезе новых художественных и концептуальных позиций Мариинской оперы. Очевидно, что в 1996 году театр проделал большую, чрезвычайно важную работу, и на этом этапе сделал все, к чему в то время был готов. Стремление вперед привело к очень скорой (менее чем через 2 года) смене спектакля на абсолютно иную версию «Князя», в которой Мариинский театр предложил совершенно другой подход к сценическому воплощению творения Бородина.

Премьера следующей сценической версии «Князя Игоря» состоялась 15 марта 1998 года. За дирижерским пультом стоял маэстро Гергиев, в спектакле принимали участие Н. Г. Путилин, Г. В. Горчакова, Ю. М. Марусин, В. М. Огновенко, В. Б. Ванеев, Л. И. Дядькова, В. Живописцев, Л. Шевцова, Г. Карасев, Л. Захожаев. Режиссером-постановщиком спектакля был Г. Г. Исаакян, художником-постановщиком – Ю. Ф. Харииков. Нет сомнений, что главным героем

новой постановки стал художник Юрий Хариков. Он создал на сцене нечто декоративно грандиозное: это относится и к объему декораций, и к насыщенной цветовой гамме костюмов. Если бы не стройная внутренняя логика, концептуальность работы Харикова, все, что было на сцене, могло превратиться в кич и шоу. И подобные обвинения действительно прозвучали. Кричащий блеск доспехов в прологе, преувеличенный объем надувных и пенопластовых декораций «пьяного двора», покрытых белыми перьями, металлик и электрические лампочки половецкого акта (даже на костюмах «фокинских» танцовщиц), конечно, эпатировали публику. Но возмущало другое: за хариковской внешней декоративно-прикладной стороной постановки происходили жанровые изменения материала. Если в 1988 году возобновленная постановка 1954 года представляла в формах героического эпоса, в 1996 году, благодаря новой музыкальной редакции и, соответственно, новому сценарию, спектакль превратился в эпическую драму, то новая постановка походила на сказку. Своей неконфликтностью и декоративностью эта сказка не доросла до значения мифа. Противопоставление в опере «Русь – Восток», в наши дни злободневное и совершенно конкретное, иное, чем историко-философское сравнение, актуальное для современников Бородина, было заменено Исаакием и Хариковым на некоторое более абстрактное противопоставление. Конфликт строился не на драматургическом движении характеров, а за счет сравнения далеких, несовместимых образов двух чуждых миров. (Настолько далеких друг от друга, что художнику понадобилось удалить их на космическое расстояние.) Главный конфликт в постановке при этом оказался конфликтом декораций «русских» и декораций «половецкого стана». Возникает вопрос: «Находясь на таком гигантском расстоянии друг от друга, откуда взяться настоящим друзьям и настоящим врагам»? Похоже, в этой сказке на тему «Князь Игорь» половцы и не такие уж враги. В самый напряженный момент второго половецкого акта, без которого терялся весь драматический смысл, момент прозрения Игоря, в сцене прохода половцами пленников авторы спектакля показывали нам очередную сочную мизансцену: роскошно одетые женщины проплывали хороводом сквозь шеренги обряженных космическими пришельцами восточных воинов. И Галицкий никакой не враг! Вместе со своей дружиной он достаточно мил. В. М. Огновенко, автоматически перенесший в новую постановку сделанную ранее для спектакля 1996 года роль Галицкого, явно не вписывался в общую картину безобидного веселья. Отказ авторов спектакля от исторической, а также

этнографической и бытовой конкретики, казалось бы, должен был хорошо укладываться в общие современные режиссерские тенденции, если бы не односторонность и непоследовательность. Если роль чужих исполняют инопланетяне, то роль своих доверена все же русским, одетым в несколько карикатурные, но все же легко узнаваемые костюмы, а главное, ведущим себя в стиле знакомых поведенческих штампов.

Итак. Мир пришельцев – это всегда полумрак, холод, преобладание пустого пространства. Русский мир – всегда яркий день и наивная добрая и надутая простота. Наползающая чернота в сцене затмения оборачивается не только знаменем для Князя и дружины, но и первым явлением ночного мира. Сцену затмения можно отнести к ярким творческим находкам постановки. Затмение изображается черным занавесом, медленно распускающимся вниз и стекающим поверх занавеса красного.

О режиссуре Исаакяна много не скажешь. Ряд мизансцен как-то переключался в его спектакль вольно или невольно из предыдущей постановки. Что-то свежее появилось в решениях второго половецкого акта, там, где и Габитов образца 1996 года ничего дельного не предложил. Создавалось впечатление, что артисты на сцене двигались сквозь декорации по прочерченным художником дорожкам. Хорошо понимая, что такое архитектурная статичная композиция, Хариков проиграл в том, что относилось к пластике движений. В его громоздких костюмах певцы двигались с трудом. Особенно пострадал балет. Новой хореографии не предполагалось. Хореография Фокина в опере теснейшим образом связана с историческим костюмом. Эскизы костюмов для половецкой пляски были сделаны когда-то Н. К. Рерихом (кстати, тогда опера шла в декорациях К. А. Коровина): «Например, движение рук, придуманное для того, чтобы гладить свисающие косы, теряло всякий смысл в отсутствии кос. Трактую тело как елочную игрушку, обвешанную гирляндами из лампочек и лоскутков, Хариков лишил танцовщиков физической определенности» [4] и половой принадлежности.

Основным недостатком спектакля можно считать полное несоответствие между постановкой и музыкальной редакцией. Партитура осталась прежней, по Ламму, с восстановленными Фаликом эпизодами. Возникающие драматичность действия, движение и развитие образов искупают обычно тяжелую для публики продолжительность спектакля. Новая сценография предлагала иное – статичное сопоставление двух миров. Война между ними невозможна. Счастливый финал оперы воспринимался как избавление от страшного сна, который

бесследно исчез с первыми лучами солнца. Эпическая архаичная сценография спектакля Соковнина не отвечала задачам постановки 1996 года именно из-за своей статики. Оказалось, что дело не в том, что современно или несовременно. Ультрасовременные (1998) и архаичные (1996) декорации оказались по одну, противоположную конкретной музыкально-драматической задаче, сторону. Музыка повествовала о реальных, хотя и давних, драматических событиях, а на сцене разворачивалась чудесная сказка о дне и ночи, добре и зле, не без отсылки к языческому культу Солнца. Гедонистический оттенок, который угадывается в интенсивности цветовой гаммы, провоцировал и в музыке искать чистой декоративности. Однозначно, к этой сценографии больше бы подошел вариант партитуры по Римскому-Корсакову и еще без третьего действия.

«Князя Игоря» можно считать самой странной из кучкистских опер. Она находится между эпическим «Русланом» М. И. Глинки, на который была ориентирована, и драматическим «Борисом Годуновым» М. П. Мусоргского, мощное обаяние которого узнается не только в персонажах Скулы и Ерошки, списанных с Варлаама и Мисаила, но и в явной параллели между монологом Бориса и арией Игоря и, соответственно, между центральными фигурами обеих опер. В итоге неоднократных изменений, вносимых автором в концепцию произведения, фундамент оперы составили три пласта: лирико-психологическая драма, народная драма, эпос. Н. А. Римский-Корсаков, редактируя оперу, не без основания выдвинул на первый план эпика. Но авторские рукописи под редакцией П. А. Ламма с полным правом позволяют акцентировать и усилить значение драмы. В обоих случаях Бородину наверняка хотелось выразить веру в то, что богатырский дух древних витязей в будущем непременно возродится. Ведь эта тема проходит сквозной линией через все его творчество.

Обе постановки «Князя Игоря» (1996 и 1998 годов) не задержались в репертуаре. «Князь Игорь» принадлежит к тому разряду опер, без которых немислима афиша Мариинского театра. 8 декабря 2001 года состоялось очередное возобновление постановки Е. Соковнина 1954 года. Работа была снова доверена Иркину Габитову. Спектакль полностью повторял восстановление 1988 года, и эта редакция идет в Мариинском театре по настоящее время.

Начиная с 1990-х и по сегодняшнее время Мариинский театр предлагал публике часто диаметрально противоположные режиссерские решения своих постановок. При воплощении «Князя Игоря» был

опробован и «ретро-стиль», и предприняты попытки авангардного решения спектакля. В этом отразилась общая принципиальная позиция театра выносить на суд публики различные художественные концепции сценических интерпретаций классики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Потапова Н.* И пыль веков от хартий отряхнув // Вечерний Петербург. 1996. 20 фев.
2. *Ламм П.* К подлинному тексту «Князя Игоря» // Советская музыка. 1983. № 12. С. 104–107.
3. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыкальный сектор, 1928. С. 304.
4. *Поспелов П.* По дороге на Бродвей // Русский телеграф. 1998. 17 марта.

#### REFERENCES

1. *Potapova N.* I pyl' vekov ot hartij otrjahnuv // Vechernij Peterburg. 1996. 20 fev.
2. *Lamm P.* K podlinnomu tekstu «Knyazy Igorya» // Sovetskaya muzyka. 1983. № 12. S. 104–107.
3. *Rimskij-Korsakov N. A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzykal'nyj sektor, 1928. S. 304.
4. *Pospelov P.* Po doroge na Brodvej // Russkij telegraf. 1998. 17 marta.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильев А. К. – канд. искусствовед., доц. каф. музыкально-инструментальной подготовки; kirovich@mail.ru  
SPIN-код: 5701-9316

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vasilev A. K. – Cand. Sci. (History of Arts), Ass. Prof. of the Department of Musical and Instrumental Training; kirovich@mail.ru  
SPIN-код: 5701-9316