



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 5-6

2013



«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» 1913-2013



Фото: Наталья Разина

ЗВЕЗДЫ БЕЛЫХ НОЧЕЙ – 2013



Венецианский барочный оркестр. Дирижер – Андреа Маркон. Солистка – Магдалена Кожена (меццо-сопрано).
Фото: Валентин Барановский



Большой симфонический оркестр им. П.И. Чайковского. Дирижер – Владимир Федосеев.
Фото: Валентин Барановский



Б. Бриттен. «Военный реквием». Дирижер – Валерий Гергиев. Солисты – Анна Нетребко (сопрано), Александр Тимченко (тенор), Владислав Сулимский (баритон). Хормейстеры – Андрей Петренко, Станислав Грибков, Василий Грачев.
Фото: Валентин Барановский

ЮБИЛЕЙ

ГЕРОЮ ТРУДА



Открытие Камерного зала имени Родиона Щедрина в Мариинском-2.
Фото: Валентин Барановский, Наталья Разина

Редко встретишь сегодня столь скромное празднование юбилея, особенно среди так называемых «медийных лиц». Валерий Гергиев доказал, что он прежде всего человек дела. И слова: обещал и построил – Концертный зал, Новую сцену Мариинского театра... Подарок, который он сделал Петербургу и любителям музыки во всем мире, и стал главным событием в дни юбилея Маэстро. На открытии Камерного зала в Мариинском-2 Валерий Гергиев под аплодисменты собравшихся объявил о присвоении залу имени Родиона Щедрина. Спустя четверть часа композитор и дирижер почтили друг друга концертной премьерой, о которой вы прочтете на этой же полосе. А мы публикуем сердечные признания влюбленных в Героя Труда женщин.

Я открыла для себя Валерия Гергиева, слушая его записи, в частности, русские оперы. Впервые я увидела его дирижирующим в Зальцбурге «Дон Жуана» в постановке Луки Ранкони. На меня тогда произвела сильнейшее впечатление глубина этого Моцарта – очень драматичного, почти черного, а также магнетизм и природная сила, исходящие от Гергиева. Познакомилась же я с ним в Нью-Йорке, в Мет, где он дирижировал «Отелло» Верди.

Его репертуар в основном – это романтики и XX век, а мой – классический и барочный. Непросто было найти точки соприкосновения для совместного проекта, но он очень хотел пригласить меня в Санкт-Петербург. И вот, мы составили концертную программу в феврале 2012 года: Моцарт – Россини. Это была настоящая «любовь с первого взгляда». Когда-нибудь я надеюсь спеть с ним целую оперу, и почему бы не Моцарта или Россини... Я желаю ему продолжать свою деятельность с тем же энтузиазмом, с той же страстью – на протяжении еще 60 лет.

Чечилия БАРТОЛИ

...Помню, я спела перед ним, после того как взяла первую премию на Конкурсе имени Глинки. Мне было всего 22 года, но Валерий Абисалович как-то сразу поверил в меня и рискнул дать мне первые партии... На самом деле, я ему всем обязана!

Впервые под его управлением я спела Сюзанну в «Свадьбе Фигаро». Мои лучшие воспоминания о нем? Конечно, невероятный «Руслан» в Сан-Франциско в 1995, и затем незабываемая «Война и мир» – в Скала, Ковен-Гардене, в Реальде Мадрид и в Мет, после чего мне открылись двери всех театров. В сущности, я мало пела с ним потому что у нас разный репертуар – кроме «Любови к трем апельсинам», «Обручения в мо-

– английский «полскипер», яркости образа которого способствовали могучая фигура и полновзвучный баритон Андрея Спехова.

В общей музыкальной драматургии различимы три плана. Официальные сцены в Зимнем дворце предваряются темой в строгом ритме шествия, но вместо фанфар – стихийное, почти гетерофонное расслоение линий. Английская сторона охарактеризована через стилизацию в духе старинных танцев подчеркнутую камерным звучанием придворного ансамбля с арфой и клавиесином. При этом «английские» темы почти сразу подвергаются передразниванию-«осмеянию» у медных духовых. Русская сторона раскрывается в пении Левши, в хоровых сценах и в протяжной песне «разговорных женщин», не участвующих непосредственно в действии. Их дуэт «Реченька Тулица», пронизывающий оперу, всякий раз возникает «поверх» основного

действия, через кинематографический прием наплыва, – прием, запомнившийся еще по «Мертвым душам». Если в гоголевской опере Щедрин обратился к народному вокалу, то в «Левше» этнографический оттенок достигается инструментальными средствами, благодаря введению тембров русского народного оркестра: домр, баяна, национальных духовых и ударных.

При постоянном ощущении народно-песенной природы материала, Щедрин общается хоровым партиям инструментальную подвижность, создавая законченные картины, в которых голоса не нуждаются в поддержке оркестра. Таков хор «Тула, гула», где частушечный текст и простой поступенный мотив подготавливает появление Левши, а также большая хоровая сцена «Куют, куют» с виртуозными пассажами в партиях мужских голосов.

Наверное главной интригой новой оперы

был вопрос жанра, который Щедрин избрал для музыкально-сценического воплощения «Сказа о тульском косом Левше». Композитор всячески подчеркнул заложенную в тексте жанровую амбивалентность: трагедия-лубок, благо мастерство перевоплощений было отшлифовано в предыдущих операх, обнажающих русскую душу и российскую действительность – в «Мертвых душах», «Боярыне Морозовой» и «Очарованном страннике». Действо, созданное Щедриным, модулирует от комической народно-бытовой оперы, с показом царского двора и деревенской действительности, к фарсу, с светлыми ансамблями II акта. В нем сладкому теноровому терцету английских лордов отвечает терцет низких голосов российских квартальных. Деиндивидуализированные, вторящие друг другу маски, живо напомнили ансамбли «портретов» из щедринских «Мертвых душ», восходящие в своем генезисе к ансамблям дворников и полицейских из оперы Шостаковича «Нос». Черты философской притчи сказываются в наддворной музыкальной трактовке сюжета. Несмотря на то, что время действия предопределено реальными историческими персонажами в лице русских царей Александра I и Николая I, Щедрин активно вводит и элементы музыки барокко, и аллюзии на массовые жанры XX века. В финале опера возвышается до пассиона: Левша показан как мученик, на пороге смерти жаждущий обратиться к царю как к отцу, во спасение отчизны: «Скажите государю, что у англичан ружья кирпичом не чистят. И чтобы у нас не чистили. А то, храни Бог, война будет, они стрелять не годятся». Заключительные сцены пронизывает хоровая псаломдия «Сыне Божий, помилуй нас», которая звучит как неизбывный фон во время мытарств Левши по лазаретам, а в оркестре на мгновение возникает почти баховский мотив дуэта гобоев. Завершается опера колыбельной-отпеванием, исполняемой уже не «агличкой», а скорее ангельской Блохой, за которой следует хоровая молитва а саррелла.

Анна НЕТРЕБКО

Я знала о Валерии Гергиеве только понаслышке, когда познакомилась с ним в Зальцбурге в 2007 году – он дирижировал на фестивале оперой «Бенвенуто Челлини»... Тогда же Маэстро сказал мне: «Надо будет исполнить что-нибудь вместе»... и оказалось, что это не просто обычная вежливая фраза – он довольно быстро предложил мне спеть с ним концерт в Санкт-Петербурге. Это музыкант, которому подходит любой репертуар... Например, «Лючия» была для него незнакомым произведением, и я видела, как мгновенно он освоился в партитуре, как он сделал ее «своей»... он сам – музыка.

По случаю 60-летия, я желаю Валерии новых открытий и прекрасных сюрпризов...

Наталья ДЕСЕЕВ

...В Сан-Франциско он дирижировал «Огненным ангелом». Это было открытие – музыка, Мариинский театр и, разумеется, сам Гергиев. В 1994 году он дебютировал в Мет, а я пела свою первую Дездемону. В том же году, я встретила с ним в Сан-Франциско, на «Иродиаде» Массне. С тех пор мы много работали вместе – «Реквием» Верди, а в Мет «Травиата» и, конечно, потрясающее сотрудничество в «Евгении Онегине»... У меня также прекрасные воспоминания о нашем концерте в Петербурге, и о записи французских арий. Легкость, с которой он переходит от одного стиля к другому, также уникальна – инстинкт мгновенно подсказывает ему точную интерпретацию... Вот, например, исполнение цикла Дютыйё, которое мы сделали в Экс-ан-Провансе... он настоящий чемпион новой музыки!!! Это феноменальный музыкант, но я почитаю его также и за человеческие его качества. Он предан артистам, он предан своему театру. Я мечтаю вернуться в Петербург на «Белые Ночи»... Думаю, хорошо бы пожелать ему еще 60 лет, они понадобятся, чтобы осуществить все, что он задумал!

Рене ФЛЕМИНГ

Историческое, как назвал его Валерий Гергиев, событие свершилось: 26 июня в Мариинском театре состоялась премьера оперы Родиона Щедрина, написанной специально к открытию новой сцены. То, что опера предстала в концертном исполнении (постановка ожидается в конце июля), послужило только на пользу сочинению – никакие внешние эффекты не мешали сосредоточить внимание на новой музыке.

Либретто составлено самим композитором с максимальным сохранением текста Лескова, хотя не обошлось и без творческой фантазии: Блоха у Щедрина запела; Остроумная находка оживила действие. «Ария» заводной Блохи – своеобразная парафраза Щедрина на тему куклы Олимпии из «Сказок Гофмана» Оффенбаха, по виртуозности вокальной техники приближающаяся ко второй арии моцартовской Царицы ночи. Для оперы Щедрина миниатюрная Кристина Алиева с легчайшим колоратурным сопрано стала настоящей находкой. Просто и с юмором композитор показал «обрусение» Блохи: если в Англии она распевала английский алфавит, то после тульской обработки запела по-русски, а вместо менуэтов заплесала «Барыню».

Драматически насыщенная партия Левши с преобладанием напряженной высокой тесситуры будто специально написана для первого характерного тенора Мариинки Андрея Попова, создавшего незабываемые образы в двух других щедринских операх – кучера Селифана в «Мертвых душах», и целой галереи персонажей в «Очарованном страннике». Суть музыкального портрета Левши – в стремительных переходах от тоски русской протяжной песни к захватывающим частушкам. Отступлением от текста Лескова стал по сути декоративный эпизод «гравдеву», когда Левше показывают английских невест. Брюнетка и блондинка поют любовные канцоны, при этом первая из них – пародия на сладкую голливудскую мелодию – слишком выбивается из общего стиля, а вторая – стилизация старинного танца – кажется бледноватой. Поистине богатырской темой охарактеризован атаман Платов: глубокое звучание целого арсенала ударных, продублированное пронзительными высокими деревянными духовыми, выступает как воплощение несгибаемой мощи русского характера. Партию атамана с уверенностью, доходящей до заносчивости, исполнил Эдуард Цанга. Во II акте на место Платова заступает другой благородный герой

ПОДАРОК МАЭСТРО



Родион Щедрин и Валерий Гергиев на премьере «Левши».
Фото: Валентин Барановский

– английский «полскипер», яркости образа которого способствовали могучая фигура и полновзвучный баритон Андрея Спехова.

Обращение к русской народной песне, бережно и органично вписанной в звуковую контекст современности, невозможно переоценить. В русле оригинального стиля самого Щедрина, его новая опера стала закономерным шагом, обобщающим прежние достижения мастера: жанровые контрасты «Мертвых душ», философскую глубину «Очарованного странника», трагедийную силу «Боярыни Морозовой».

Анастасия МУРСАЛОВА

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Когда Мефистофель выходит во фраке, между фалдами у него торчат приличные размеры и довольно неприличного вида хвост. Оказывается, и в наше время можно увидеть на сцене такую густопсовую пошлость из арсенала допотопной оперной вавушки. Впрочем, Аскар Абдразаков для этой роли извлек отсюда и другие приемы: обильный злодейский грим, зверские гримасы, демонический (простите за каламбур) хохот – не хватает только блесков на веках.

Но и современности г-жа Байвотер подпустить не дура. Реалистические интерьеры анимированы всяким видео: от пейзажей во вкусе тех, что украшают рестораны провинциальных гостиниц, до силуэтов роговато нечисти и отлетающей души Гретхен, похожей на всплывающую медузу. Кроме того, Шарль Гуно предусмотрел партию паренка Зибеля, влюбленного в Маргариту, для меццо-сопрано (как часто бывало в опере), однако режиссер не стала переодевать певицу в мужское, сделав доброго бурша однокурсницей Маргариты. Однако пусть наш славный герой В.В. Милонов не спешит доставать из ножен меч, которым он разит гидру пропаганды гомосексуализма, потому что в спектакле отношения двух девушек более чем целомудренны. И Фауст в начале, еще стариком, щеголяет в подштанниках и рубашке, а Мефистофель является из-под одеяла на кровати Фауста в таком же облачении, потом они надевают брюки и пиджаки, висевшие тут же на спинках стульев. Что это значит – что они спят в одной постели? Но и этот актуальный мотив не получает ни развития, ни, главное, объяснения. Попробовать отгадать, что разумела Mrs. Байвотер, – хоть какое-то развлечение на этом скучнейшем спектакле, лишенном ритма, динамики и, главное, какой бы то ни было жизни и правды взаимоотношений персонажей.

Например, если старый Фауст в маске, а волшебный помолодевший при помощи сатанинского зелья, ее снимает – значит, маска здесь знак возраста. Почему в таком случае в масках мужской хор преподавателей школы, где учатся Маргарита и Зибель, при этом солдаты и горожанки, вполне зрелых лет, без масок? Почему Мефистофель соблазняет Фауста видеовидением Гретхен – хрупкой девочки, а наяву выходит пампушка в рыжих кудрях? Почему, согрешив, она сразу в следующей картине превращается в корпулентную даму в пеньюаре с повадкой увядающей путаны? Более того, в таком виде Маргарита отправляется в церковь, где Мефистофель ее пугает: «Marguerite! Soismaudute! A toi l'enfer!» (то бишь: трындец тебе, девка), хор демонов вторит своему патрону из-за кулис, зато на сцене два статиста в масках карикатурных чудовищ устрашающе машут руками. При этом планшет еще и застилает густой белый туман – его можно считать метафорой всего предприятия: дым без огня. Огонь и все прочие краски пышной романтической партитуры были лишь в оркестре Валерия Гергиева.

В том премьерном составе, что слышал я, вокально убедительнее других показала себя Ирина Чурилова (Маргарита). У Дмитрия Воропаева (довольно квелый Фауст) владение голосом не искупает его природной некрасивости. Аскар Абдразаков, заставил пожалеть о том, что не слышал своего замечательного младшего брата Ильдара, певшего Мефистофеля накануне. Говорят, кстати, он еще и рискнул отменить режиссерскую придумку и выйти без хвоста. Если так – хоть на одну беспроблемную глупость меньше.

«Деловой Петербург»

ВЛАДИМИР РАННЕВ

...Спектакль получился невыносимо скучным. Допустим, что Изабелла Байвотер намеренно решила изъять все приметы популярной, одной из самых ходовых опер на мировой сцене (известно, что только с 1869 по 1900 год и только в Париже опера прошла более тысячи раз) и проиллюстрировать этой работой пушкинское «Мне скучно, бес!». Но почему должно быть скучно зрителям?

Но главное, «Фауст» Гуно сегодня не может быть просто оперой как оперой, которую можно поставить запросто – настроить стены, расставить мебель, развести солистов. Иначе выйдет то, что и получилось у Изабеллы Байвотер: история о парне, который хочет девушку как девушку, а она его – как мужа. Дело, как говорится, житейское, и как-то странно три с половиной часа ломать стулья по этому поводу. Уж лучше концертное исполнение – музыка ведь чудесная.

И чудесно донесенная: у Валерия Гергиева было все в порядке и с оркестром, и с хором, а настоящая отрада – слушать Ирину Чурилову (Маргарита), которую маринский маэстро стал привлекать с недавних пор и, хочется верить, не обойдет ее вниманием в будущем. Кроме безупречной техники певица обладает голосом редкой красоты и теплоты, причем, как и мощи, когда это требуется. Дмитрий Воропаев (Фауст) и Аскар Абдразаков (Мефистофель) сработали тоже убедительно, но не сложились как ансамбль: если первый переусердствовал в форсировании звука, то второму, напротив, энергии не доставало. Но у всех троих мало что вышло с актерской игрой, что, однако, не стоит ставить в

упрек именно им – невнятность режиссерской работы заметно обезоруживала солистов.

«Коммерсант»

НОРА ПОТАПОВА

«Фауст» прочитан постановщиком в духе готического романа. Все темное и тревожное из глубин подсознания героев обретает гротескно-жуткие образы в лице молчаливых слуг просцениума. В серых одеждах вроде бы бытового, но подчеркнута резкого силуэта, в фантазмагорических масках они движутся медленно, словно в рапиде, передвигаемые стены, преобразя сценический планшет в кладбище, подсовывая персонажам реквизит, пластически изображая святых у подножья кафедры, с которой вещает Мефистофель. Кажется, они населяют жилище

Фантастической симфонии Берлиоза, нежный добротпорядочный вальс постепенно превращается в адскую оргию.

В спектакле, где все достаточно жестко, любовная линия прочерчена очень человечно. О неудержимом желании, о бесконечной нежности говорит оркестр Гергиева. Говорит так тонко и подлинно, что наигрывать актерские страсти просто большой грех.

www.belcantoru

АНАСТАСИЯ МУРСАЛОВА

Устав от героической романтики начала века, Франция эпохи Второй империи окунулась в более земные темы. Начался культ развлечений в виде оперетты, или лирической оперы – для более взыскательной аудитории. Началом но-

за благородством самолюбованием гордого военного. Голос Фауста – Сергея Семишкура не всегда звучал с присущим ему блеском. Хотя Каватина Фауста с солирующей скрипкой в III акте стала одним из самых вдохновенных эпизодов оперы – в ее тихой кульминации оркестр под управлением Валерия Гергиева воспарил с волшебной невесомостью. Свободно и уверенно сыграла Маргариту молодая солистка Мариинского Екатерина Гончарова. Особенно трогательной получилась Баллада о фульском короле... Финал «Фауста» в версии Мариинского стал подлинной музыкальной вершиной оперы, полным освобождением от лирико-бытовых оков, присущих жанру.

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

...В преддверии открытия второй сцены, накануне собственного юбилея, Валерий Гергиев «со товарищи» выпустил спектакль, восхитивший

«ФАУСТ» мнения о премьере



«ФАУСТ».

Опера в 5 действиях.

Музыка – Шарль Гуно. Либретто Жюль Барбье и Мишеля Карре по мотивам одноименной легенды и трагедии Гете.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Дирижер – Михаил Агрест.

Режиссер и художник-постановщик – Изабелла Байвотер. Художник по костюмам – Изабелла Байвотер при участии Ники Шоу.

Художник по свету – Дженифер Шривер. Видеооформитель – Нина Данн, Иван Уильям Гэллоуэй при участии Сальвадора Авилы.

Хореограф – Дмитрий Пимонов. Сценической движением – Дэн О'Нил. Ответственный концертмейстер – Наталья Мордашова.

Главный хормейстер – Андрей Петренко. Репетитор по французскому языку – Ксения Клименко.

Сergey Семишкур – Доктор Фауст, Екатерина Гончарова – Маргарита, Ильдар Абдразаков – Мефистофель, Алексей Марков – Валентин,

Юлия Маточкина – Зибель, Николай Каменский – Вагнер, Елена Витман – Марта.

Премьера в Мариинском театре 26 апреля 2013 года.

Фото: Наталья Разина

Фауста давно (мы наблюдаем их уже во время увертюры), копошатся в его мрачных снах, потом оказываются в свите Мефистофеля...

Придуманно все достаточно действенно и логично, но есть моменты, когда режиссера нестигает музыка (!).

Ансамбль надо ставить сценически, а он явно этому мешает. Именно таков терзет перед дракой, когда персонажи вдруг просто стоят и поют. В спектакле другой эстетики на это не обратили бы внимания, но здесь остановка вызывает с одной стороны недоумение, а с другой – облегчение: наконец привычная опера!

Посвятайтесь на музыку Гуно не произошло. Отсутствие Вальпургиевой ночи – просто результат выбора той редакции, которая ее не предположила. Но Байвотер привнесла в постановку особенности, приблизившие ее к современному зрительскому восприятию.

Во втором действии царит чудесный вальс. Все происходит не на площади, а в большом зале, где собрались ученые мужи, уважаемые дамы и девушки-гимназистки, которые строго воспитатели назидательно вручают книги. Тут же молодежь солдаты в голубых мундирах начала XX века. Идет полуступенчатая перепалка, перебрываются школьными портфелями.

Но вот начинаются танцы. Сначала аккуратные гимназистки в серых форменных платьях (такое же на Маргарите) чинно танцуют с солдатами, потом юношей-солдат незаметно вытесняют монстры-демоны. Вальс все больше приобретает налет гротеска, в оркестре маэстро Гергиев чуть педалирует звуки – отблески

вой традиции и главным образом жанра лирической оперы стал «Фауст» Шарля Гуно. Успех обеспечила естественная гармония соцветия бытовых жанров: сюжет предстает в неприятно-застенчивом облике – просто, близко, уютно.

Именно эти родовые свойства французской лирической оперы послужили основой постановки Изабеллы Байвотер. Действие разыгрывается буквально «не выходя из комнаты». Среднебывальщеский уютный дом Фауста прямо на сцене трансформируется и в погребок Ауэрбаха, и в храм, и в дом Маргариты... В остроумном квартете III акта, где Мефистофель отвлекает Марту, чтобы оставить Маргариту с Фаустом, перекрестья стен с изобилием дверей и окон позволяют осуществить естественное воплощение ситуации. Еще одна двухплановая сцена – Серенада Мефистофеля в IV акте, совмещенная с пантомимой вернувшегося с войны Валентина: саркастическая гримаса фаготов аккомпанемента заиграла новыми красками, передавая реакцию Валентина, обнаружившего сестру в незавидном положении покинутой возлюбленной. История в постановке Байвотер показана предельно ясно, с прямолинейностью, доходящей до цинизма. Так, вспоминая о ребенке, от которого избавилась обезумевшая Маргарита, Фауст обращается к брошенному на полу свертку из пеленок. Мефистофель появляется на сцене в образе самого Фауста, как то искушение, которое живет внутри человека, а не является извне.

Мефистофеля в день премьеры с должным лоском исполнил Ильдар Абдразаков. Алексей Марков в роли Валентина подчеркнул скрытое

непостижимо свободным, осмысленным, эмоционально наполненным звучанием оркестра. Спектакль, украшенный превосходными певческими работами, среди которых, бесспорно, лидирует великолепный бас Ильдара Абдразакова в его «коронной» партии Мефистофеля.

Вполне мила оказалась и дебютантка Екатерина Гончарова – Маргарита. Рыжие пышные кудри, фарфоровое лицо, школьный ранец за плечами... Изабелла Байвотер, постановщик спектакля, сознательно придала немецкой Гретхен черты Лолиты – однако это обстоятельство почти не читалось в контексте оперы. Скорее уж буйные кудри Маргариты напомнили о рыжеволосой Лилит, с которой состоят в родстве все красавицы Земли. Гончарова – музыкальная девушка, однако ее мягкому лирическому сопрано немного не хватило жемчужного блеска в колоратурной Арии с жемчугом. Неплохо, хоть и неидеально, звучал и голос Сергея Семишкура в партии Доктора Фауста.

Прошедшая премьера доказала, что ценности, декларируемые автором в сочинении на первый взгляд детски-наивном, вновь востребованы. Добро и зло, невинность и порок, вечная борьба тьмы и света, ада и небес – антинормичность мира была для глубоко верующего католика Гуно очевидна.

Именно так – без тени иронии – поставила «Фауста» Изабелла Байвотер. Для нее, талантливой британской художницы-сценографа, мыслящей преимущественно визуальными образами, нынешняя постановка – режиссерский дебют. И дебют, вне всякого сомнения, удачный.

«РБК daily»

ГОЛЮЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

...Даргомыжский описывает драму девушки, обманутой и оставленной возлюбленным. Драматургия, крушение веры в любовь – то, что, в сущности, испытывает в жизни каждый.

Именно в таком ключе поставили «Русалку» в Мариинском театре режиссер Василий Бархатов и художник-сценограф Зиновий Марголин. За пульт в вечер премьеры встал Валерий Гергиев – и, по обыкновению, «зажигал», вместе со своим оркестром.

Отлично была проведена увертюра: слитно, стремительно, на едином дыхании. Все подголоски слышны предельно отчетливо, артикуляция – выше всяких похвал. И далее оркестр звучал вполне впечатляюще: претензий к нему на премьеру практически нет. Ну, разве что, иногда оркестр был резковат, слишком отрывист для пленительно простого, естественного течения музыки Даргомыжского.

Лучше других провел свою партию Сергей Семишкур – Князь; в последнее время он очень вырос, и певчески, и актерски, выглядит импозантно, и голос его зазвучал стабильно, насыщено. Порадовала живостью и непосредственностью сценического поведения Ирина Матаева – Наташа.

Авторы спектакля перенесли действие в начало XX века, отсылая зрителя к символизму «серебряного века» и декадентскому излому страстей. Постарались создать с помощью черно-белых слайдов атмосферу времени, некий смысловой фон для «сцен из русской жизни», иллюстрирующих жизнь двух миров: барского и крестьянского. И этим двум мирам не суждено пересечься никогда.

...По мысли Бархатова, Наташа не превращается в русалку; девушка, обезумев от ревности и гнева, утопилась – назло коварному возлюбленному, заставив его переживать ее гибель, как свою вечную вину, и придумывать в голове историю, которую Князь считает реальной, подлинно случившейся. Призрака Русалки на свадьбе нет: просто кто-то из гостей запекает на свадьбе протяжную песню о горькой судьбе девушки, превратившейся в Русалку.

Мир оказывается двухгранным; третья грань – подводную сказочную компоненту сюжета «Русалки» – постановщики постарались замаскировать. И хотя намерения постановщиков понять можно – тем более, что Бархатов постарался объяснить свое видение в подробном интервью – принять их сложнее. Впрочем, в целом, спектакль получился довольно ясным по структуре и по логике развития характеров.

www.belcanto.ru

ДМИТРИЙ РЕНАНСКИЙ

...Поверх оригинального либретто авторы мариинской «Русалки» выстраивают собственную драматургию, редуцируя сказочно-фантастический план первоисточника, разрабатывая подробную систему психологических мотивировок и тем самым последовательно переводя действие в реалистическую плоскость – ни, разумеется, мельницы на берегу Днепра, ни подводного терема, ни русалочьего кордебалета и прочей этнографической оперной вандушки в спектакле нет и в помине. Но нет в нем и ожидавшегося многими переноса событий оперы в наши дни – подобный ход противоречил бы интонационному строю музыки «Русалки», воспринимавшейся сегодня на слух изрядно архаичной.

Действие мариинской постановки разворачивается в России рубежа XIX-XX веков... Отменяя предписанное подлинником столкновение фантастического и реального, Василий Бархатов между тем сохраняет важнейший в драматургии оперы Александра Даргомыжского мотив двоемирия: на первый план повествования режиссура выводит сюжет о двойной жизни молодого совестливого отпрыска голубых кровей (Сергей Семишкур), полюбившего крестьянку Наташу (Ирина Матаева и Асмик Григорян), женившегося по расчету на аристократке и не сумевшего в итоге совладать с чувством вины, после того как оставленная им возлюбленная наложила на себя руки.

Жанр спектакля Бархатова – монодрама: за разворачивающимися на подмостках событиями зритель наблюдает словно глазами главного героя, а в целом повествование выглядит проекцией его терзающегося виной сознания. Отсюда и постоянные пространственные метаморфозы: во втором акте уже обвенчавшийся герой никак не может забыть о покончившей с собой возлюбленной – а «городскую» часть сценического пространства неутомимо теснит «деревенская», куда мужики с баграми выносят выловленную разбитую лодку и труп самоубийцы.

В третьем акте сцена делится на две симметричные комнаты аристократического дворца, в каждой – по отдельной кровати и по сервированному на одну персону столу: снедаемые одиночеством, чужие друг другу молодожены и спят, и обедают порознь. Здесь раздавленно-голубую жизнь героя постигает отец утопленницы, из романтического безумца превращенный режиссером в расчетливого мстителя. Развязка оперы Даргомыжского происходит на берегу Днепра, развязка спектакля Василия Бархатова – в выстроенном на мариинских подмост-

ПРЕМЬЕРА

как театре, где не выдерживающего просмотра оперы из морской жизни героя постигает сердечный приступ: пока на одной половине сцены его безмолвно пытаются вернуть к жизни, на другой он, пребывая в коме, напоследок выясняет отношения со всеми, кто его любил и кто от него пострадал. Господин Бархатов не просто реабилитировал пылившуюся в запасниках партитуру, которую вплоть до мариинской премьеры крайне трудно было представить в современном театральном контексте, – на пару с Зиновием Марголиным ему удалось выявить драматический потенциал музыки Александра Даргомыжского, заставив прозвучать «Русалку» так, как она не звучала еще ни разу за всю свою полутораветковую сценическую историю.

«Коммерсантъ»

лет и, взявшись за руки с Наташей-Русалкой и дочерью-Русалочкой, бежит во всю восьми-десятиметровую черную глущь новой сцены, которая действительно вызывает ассоциации с бездонным омутом. А в импровизированном театре на сцене в это время лицо Князя-двойника символично закрывают пиджаком: пучина, мол, поглотила... Увы, образ Мельника (а с ним и линия отцовских страданий) на этом фоне совершенно потерялся, а ведь у Даргомыжского он – один из ключевых.

Все это сочетается с высоким качеством музыкальной составляющей спектакля: оркестра Мариинки и ее солистов. Еще раз воздадим должное маэстро Гергиеву. Петербуржцы получили редчайшую возможность насладиться полной версией оперы Даргомыжского.

Фонтанка.ру

чаянии... И эта, пожалуй, самая сильная и самая известная (благодаря Шалыпину) сцена здесь проваливается...

Независимая газета

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Режиссер Василий Бархатов в буклете уверяет, что «Русалка» – его заветная репертуарная идея. Декларация расходится со спектаклем: он, напротив, вызывает ощущение, что почему-то решили делать «Русалку», наняли постановочную бригаду, и та принялась думать и гадать, чем заполнить время огромной партитуры. Во-первых, с помощью элегантных костюмов Марии Даниловой действие отпраздновали в эпоху модерна. Что дало возможность транспонировать переживания героев трагедии Пушкина, по которой композитор сам написал либретто, в несколько напыщенную тональность Серебряного века. К примеру, князь

«РУСАЛКА» мнения о премьерке



«РУСАЛКА».

Опера в 4 действиях.

Музыка – Александр Даргомыжский. Либретто Александра Даргомыжского по одноименной драме Александра Пушкина. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Дирижер – Павел Петренко. Режиссер-постановщик – Василий Бархатов. Художник-постановщик – Зиновий Марголин. Художник по костюмам – Мария Данилова. Художник по свету – Дамир Исмагилов.

Хореограф – Олег Глушков. Видеодизайнер – Мария Небесная. Ответственный концертмейстер – Марина Мишук.

Главный хормейстер – Андрей Петренко

Ирина Матаева – Наташа, Сергей Алексахин – Мельник, Сергей Семишкур – Князь, Анна Кикнадзе – Княгиня, Валетта Лукьяненко – Ольга, Евгений Уланов – Свят.

Премьера в Мариинском театре 24 мая 2013 года.

Фото: Наталья Разина

ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

Премьера «Русалки» Даргомыжского на Новой сцене Мариинки совпала с открытием XXI фестиваля «Звезды белых ночей». Благодарные посетители Новой сцены получили зрелище, вызывающее огромный интерес, но вряд ли имеющее прямое отношение к оперной режиссуре.

Символ постановки (режиссер Василий Бархатов, сценограф Зиновий Марголин) – дырявая плоскодонка. На ней возлежит Наташа, вокруг нее собираются для выпивки крестьяне, ее же в сцене безумия Наташа рубит топором, в таких же плоскодонках парят над сценой русалки во главе с Наташей-Владычицей речною. На последнем остановимся подробнее: если все предыдущее действие выстроено Василием Бархатовым линейно – хижина у мельницы, свадебное торжество, покой Князя и Княгини, то последний акт демонстрирует расщепление сознания Князя. Сцена привьючно разделена на две части. Слева нам представлен «театр в театре»: Князь с Княгиней посещают некую постановку, в которой и присутствуют русалки в плоскодонках. В ходе представления Князь испытывает избыток эмоций от грустных воспоминаний и умирает от сердечного приступа на руках у Княгини. В правой части сцены в это же время основные персонажи усаживаются рядком и пропевают свой текст в концертном исполнении. Прием двойников сбавывает: пока слева происходит сцена реанимации Князя, справа он же внимает увещаниям Княгини и ее воспитанницы Ольги не губить себя. Как и предусмотрено сюжетом, Князь им не вмеш-

МАРИНА ГАЙКОВИЧ

Мариинский театр, пожалуй, единственный, кто в вагнеро-вердиевской череде нашел место для Даргомыжского – русский классик тоже родился в 1813 году. К юбилейной дате Гергиев выпустил премьеру «Русалки» на новой сцене театра. Поставили спектакль режиссер Василий Бархатов и сценограф Зиновий Марголин. Задача их была – сделать историю реалистичной, без пушкинской мистики и фантастики.

... Сцена поделена на две части – на одной Князь объясняется с Наташей, на другой – готовят свадебную церемонию... На задниках в одной половине – гроза (а зонтиком никто не прикрылся, видимо, это состояние души героев – шаг не самый оригинальный), на другой, идиллической, конечно, голубое небо. Наташа, по Бархатову, приготовила Князю коварную месь: она соврала, что беременна – и здесь режиссер ссылается на композитора, у которого это якобы четко прописано (сие утверждение опровергнет любой исследователь). А потом еще и утопилась, чтоб неверный мучился всю жизнь.

... В третьем действии Князь уже «доведен до ручки»: чуть не повесился, да и выглядит как «тронутой». С Мельником он встречается не на берегу Днепра, а у себя дома, куда отчаявшийся отец приходит, чтобы отомстить – полное несоответствие авторскому тексту (когда, скажем, Мельник говорит, что в терем – ни ногей)... Ну не может Мельник-Ворон к Князю заявиться, он на грани жизни и смерти, он в жутком от-

обесцелившийся и бросивший дочку мельника Наташу (оттого утопившуюся и ставшую русалкой), мучится декадентской рефлексией и пытается засунуть голову в петлю, сделанную из брючного ремня.

Художник Зиновий Марголин поделил сцену поперек тремя подвижными стенами, они разграничивают происходящее функционально – комнаты в доме князя и символически – миры. Скажем, финал – не берег Днепра, но театр, где дают спектакль про русалок, князю видится (и слышится) в солистке Наташа, у него инфаркт, и по одну сторону стены разворачивается пантомима реанимации, по другую – княжеские грезы в клинической смерти: русалка, якобы родившаяся от нее дочка, жена, мельник и прочие персонажи, предусмотренные в последней картине IV акта.

В режиссерской экспликации все это, должно быть, выглядело занятно. В сценическом воплощении – скучно. Поскольку, извините за напоминание, в театре мы не идее воспринимаем, но энергию жизни. А ее нет. Русские композиторы, в том числе Даргомыжский, с предельной экзистенциальной глубиной переживали самоосознание России и узел ее взаимоотношений с миром (в частности, русского мелоса с европейской музыкальной традицией). Но авторы «Русалки», судя по спектаклю, эта проблематика оставляет холодными – а без нее музыка и, следовательно, артисты не заживут.

Увы, и оркестр Валерия Гергиева (звучавший, как ни странно, глуховато) не доказал, что эта партитура столько лет пылилась незаслуженно.

«Ведомости»

АННА ГАЛАЙДА

Саши Вальц, вероятно, изучила историю петербургского балета и выяснила, что тот взрыв, который произвел балет Дягилева – Стравинского – Нижинского в мировом искусстве, практически не был услышан в их родном городе – в нем даже восстановленную версию спектакля 1913 г. поставили только десять лет назад. И Вальц поставила спектакль не для себя, а для артистов из зрителей, у которых с «Весной священной» не связано никаких параллелей и перпендикуляров, которые не могут оценить, чем версия Бежара отличается от варианта Нижинского, а Ноймайера – от Пины Бауш. В то время когда хореографы всего мира пребывали в этом году в муках, как заново взглянуть на балет, своей популярностью сравнимый только с «Щелкунчиком», Саши Вальц поставила спектакль, изумительный по красоте своей формы и включающий в себя многое из созданного предшественниками. Он начинается с толпы, взрывающейся насыпанный на сцене натуральный песок – как у Пины Бауш. Продолжается дикими прыжками, в унисон повторяемыми петербургскими танцовщиками и артистами труппы Sasha Waltz & Guests, – их стреноженная мощь отсылает к танцу Избранницы Нижинского. Постоянно возвращается к говорящей геометрии кругов, прямых и косых линий, чью символику некогда виртуозно обыграл Бежар. И вся эта «Весна» прослоена простыми, но выразительными движениями самой Вальц: прямоугольные фигуры в сарафанах то строго тянут руки вверх, словно взывая к солнцу, то слабевают в талии, лоя призрачное равновесие на одной ноге и в мире, где каждый в любую секунду может стать жертвой ярости толпы, частью которой сам же является.

Миссионерский порыв Саши Вальц петербургская публика, часто непримиримая к современному танцу, встретила благосклонно – легитимность танцевальному радикализму придали Валерий Гергиев за пультом и балетные звезды на сцене.

«Ведомости»

ИННА СКЛЯРЕВСКАЯ

Саши Вальц конечно, обречена на то, что ее будут сравнивать с великой Пиной Бауш, а в данном случае еще потому, что у той была своя «Весна», ставшая культовым спектаклем второй половины XX века. Возможно, именно поэтому Вальц постоянно цитирует Пину – и спорит с ней. У Пины – размазанная по сцене земля, у Саши – кучка черно-серого шлака или гари, у Пины красное платье, которое обыгрывает отношения девушек со смертью и которое надедут на Избранницу; у Саши Избранницу тоже передевают в яркое платье, только лиловое. Не говоря уже об отсылках пластических. Но сам спектакль Саши Вальц другой.

Судя по интервью, данному в процессе работы, замысел Вальц лежал в русле классических мотивов «Весны», идущих от оригинала Стравинского – Нижинского и варьируемых во множестве других постановок этого балета (их более полусотни, и с десятком из них – выдающихся). Вальц говорила все о том же: ритуал, природа, древняя мощь, пробуждение сексуальности. Однако на деле вышло не совсем так, и очень хорошо, потому что при тотальном постмодернистском цитировании всех и вся (а вовсе не только Пины), спектакль рисковал застрять в хореографической полемике.

Вышло интереснее.

Балет получился про страх смерти и про человеческую популяцию, обьятую этим страхом.

В черном пространстве сцены сверху бьет свет. На сцене пока всего лишь трое, пара и одинокая женщина, и движения пока очень скудны. Но дальше – все не то, на что нас настроила первая мизансцена: эти трое – не протагонисты, они тут же растворяются в безмянной общей массе, пластический минимализм перейдет в общее энергичное движение, а любовный треугольник тут вообще ни при чем. Зато нарастает чувство тревоги.

Конечно, оно диктуется и музыкой, насыщенно и мощно исполненной оркестром Гергиева. Но напряжение нагнетается и в самом балете. Мы все больше чувствуем, что происходит нечто страшное.

В бессюжетном танце просвечивают действия. Кого-то хватают. Кого-то со стуком бросают оземь, кого-то тащат – четверо одну, двое одну, группа – двоих; кого-то несут и укладывают на землю, как мертвого. Кто-то протягивает руки в молбе. Кто-то бежит, надеясь спастись, как от облавы, кто-то кого-то душит, а женщина то ли насилует, то ли убивает мужчину – сидит на нем сверху, и бьет, и тянет за волосы, не давая ему вырваться.

Этот смоделированный Сашей Вальц мир страха и насилия вызывает крепнущую ассоциацию: война и/или репрессии. Когда музыка прерывается, и в звуковой пустоте мужчины снимают футболки и обнимаются, как перед смертью, а после ложатся, так, что группа превращается в нагромождение полуголых тел, ассоциация окончательно закрепляется.

Вместе с тем спектакль не конкретен, но метафоричен. Образы узников и тюремщиков, насильников и казненных, спасающихся

и погибающих, вписаны в танец, но автор как бы ни на чем не настаивает: наоборот, хочешь – увидишь это, хочешь – нет. В целом же это эпос: он вне времени...

Решительно отказавшись от магического круга, который лежал в центре хореографии Пины Бауш, Вальц предлагает другие решения: пространственной основой балета становятся группы – плотные массы людей, а самым интересным в пластическом плане – то, как эти массы живут, какой упругий и энергичный рисунок лежит в основе хореографии.

Вскоре после начала мы замечаем, что сверху появилось яркое острие, как дамочек меч нависающее над сценой ровно по центру.

Когда оно уже совсем низко, является Избранница – вернее, становится ясно, кто она. Екатерина Кондаурова в этой роли обнаружи-

Ассоциативный ряд весьма богат. Начальное соло безвестной кордебалетной танцовщицы, воздушное, несмотря на партерную основу, и даже целомудренное, несмотря на весьма оргиастический характер хореографии, может представляться вылетевшей из костра искрой, неким «бродячим огоньком», который в эпоху романтизма олицетворял праведные души. На оркестровое вступление следует эпизод под рабочим названием «лава»: танцовщики, соединенные в группы, начинают «бурлить», «булькать» и «вытекать», словно расплавленная магма из чрева вулкана – так, вероятно, прорываются наружу низменные инстинкты, заполняющие жизненное пространство и сжигающие на своем пути эмоциональные порывы. Единственная цель группы – выжить любой ценой, прогрызая ли чело-

ер Шривер и сама Вальц). Эту кучу танцовщиц сначала в своих то яростных, то медитативных перемещениях старательно обходят, но постепенно вступают в нее ногами, обеими, топчут, летят комья, летит пыль. Работать с природными материалами и стихиями contemporary давно привычно (вот и у Багановой волосы кулают в каком-то прахе, вода льется с небес и т. д.), зато балету в новинку. Но артисты Мариинского театра, в том числе две примы-балерины – Екатерина Кондаурова и Дарья Павленко и первый солист Александр Сергеев не то что самоотверженно – самозабвенно отдаются этой эстетике.

За век «Весну» ставили бесчисленно, и, берясь за нее, трудно избежать цитат и отсылок. Из традиции обрядовой интерпретации, начатой Нижинским (по сюжету «картин языческой Руси», как назвал балет Стравинский, племя приносит Избранницу в жертву богам природы), пришли «звериные» и «птичьи» руки. Зем-

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» мнения о премьере



«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ».
Одноактный балет.

Музыка – Игорь Стравинский.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Хореограф – Саши Вальц. Художник по костюмам – Бернд Скотдиг.

Художники-постановщики – Пиа Майер Шривер и Саши Вальц. Художник по свету – Тило Ройтер.

Ассистенты хореографа – Хуан Круз Диас де Гарайо Еснаола, Люк Данберри, Антонио Руз, Яэль Шнелль.

В главных партиях – Дарья Павленко, Екатерина Кондаурова, Александр Сергеев, Юрий Смекалов.

При участии артистов балета Мариинского театра и труппы Sasha Waltz & Guests.

Премьера в Мариинском театре 13 мая 2013 года.

Фото: Наталья Разина

ваексpressивную мощь и колоссальный темперамент – и драматический, и динамический. Ее ведут; она упирается, выставляя вперед негнущиеся ноги: изможденная, одеревеневшая и смертельно бледная, причем, кажется, что не от грима. Она раздевается перед плотной толпой и стоит, лицом к ним, спиной к нам, с жестко вздернутыми плечами.

Ее одевают в лиловое (оставим в покое Пину Бауш, потому что внутренняя наполненность этого жеста здесь иная). На таких же негнущихся, не держащих ее ногам она отступает к середине сцены. И начинается ее иступленное соло, экспрессионистский танец-крик. В нем – тот вопрос, который выкрикивает большинство обреченных: почему я? Так, вероятно, сходит с ума перед казнью. Это ужас смерти. И это смерть как казнь.

Когда острие достигает пола, Избранница падает, как расстрелянная.

Яркая партия Избранницы длится всего несколько минут. И это исключение: в целом «Весна» Вальц не балет протагониста, а балет массы, балет труппы. Иерархия отсутствует: то, что программка называет четырех солистов, кажется условностью, на самом деле просто то один, то другой, выделяясь, становится ведущим «голосом» в общем танцевальном действе.

«Фонтанкару»

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Спектакль Саши Вальц сначала даже поражает своей аскетичностью. Черный короб сцены без кулис. В середине – куча шлака, через нее и по ней бегают и прыгают танцовщики, поднимая клубы пыли. Главный конфликт «Весны священной» Саши Вальц – группа людей против одного человека. Есть, конечно, и тема пробуждения природы – природы зла и насилия, агрессии и незащитности.

веческую плоть, душая ли конкурента либо вообще отстреливая из пистолета: в одном из эпизодов женский кордебалет делает пальчиком весьма характерный жест из детских игр «пух!», идеально совпадающий с оркестровым аккордом.

Параллельно с развитием темы человеческой жестокости и агрессии развивается хореографическая тема бесконечной цикличности мироздания. Вот, кажется, вернулись из теплых стран лебеди (женщины складывают руки над головой в нарочито преломленной «лебединой» позе), вот Сятедь (с плаката Остпа Бендера) разбрасывает зерно в почву, вот бурно всходят ростки, разрывая плоть земли, а вот уже журавли сбиваются в клин, чтобы улечься за море (вообще-то с темой журавлиных клиньев в современных российских реалиях надо бы порекомендовать госпоже Вальц быть поосторожнее). Избранницу находят по биению сердца ее будущего младенца – неожиданно нежный и сильный эпизод, когда Александр Сергеев чутким акушером прослушивает заботливо подставляемые впальце животы артисток балета, прерывается радостным животным ликованием толпы, загоняющим жертву в предназначенный ей коридор, ведущий на бойню. В финальном монологе Избранницы – Екатерины Кондауровой слышны и пластические проклятия бывшим сородичам, и измученная мольба к Всевышнему побыстрее прекратить мучения.

«Коммерсантъ»

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Мариинский театр предложил сделать новую «Весну» Саше Вальц, видной персоне, в свою очередь, европейского contemporary. Тут все ровно наоборот: туманная пустая тема Новой сцены, голый черный планшет. Разве что посреди – куча земли (художники – Пиа Май-

ля была в хрестоматийном спектакле Пины Бауш. Хореографический язык в целом знаком по прежним работам Вальц, но здесь он инкрустирован вполне неоклассическими поддержками, или вдруг кто-то вскрикнет в жете, вытянув носок. А так носки завернуты, все жестко, некрасиво, коряво – в полном соответствии с музыкой, одной из самых потрясающих в XX веке, особенно грандиозной в исполнении оркестра Валерия Гергиева. Впрочем, Вальц обладает и способностью складывать из тел выразительные композиции и красиво расставлять их по сцене.

Мне ближе всего из увиденного оказалась тема агрессии: хлещущей, немотивированной, взаимообращаемой – вот мужчины швыряют женщин оземь как трупы, как мясо, а вот женщина, сидя на спине лежащего мужчины, иступленно его лупит. Вальц, конечно, не ставит специально про нас – и без психоаналитиков знаем, что влечения жизни, смерти, секса (он тоже есть: музыка останавливается, и в паузе разворачивается сомнамбулическая мизансцена свального греха) управляют всеми человеками, но именно агрессия делает все как-то лирически узнаваемым.

Есть и еще одно, что связывает Сашу Вальц с Петербургом почти провиденциально (хоть она о том не догадывается). В 2003 году у нас показывали ее спектакль поBody, где почти во всю кубатуру сцены надувался гигантский пузырь из белой ткани. Было это аккуратно накануне второго тура операции по назначению Валентины Матвиенко губернатором путем выборов. В «Весне священной» страшно медленно с колосников к полу опускается огромный граненый штык.

Тут, понятное дело, вообще метафора оплодотворения, но что он означает в приложении к нашему городу именно сейчас? Боязно и подумать...

«Деловой Петербург»

Этой весной на новой сцене Мариинского театра родилась еще одна «Весна священная» в постановке культового немецкого хореографа Саши Вальц. Сто лет назад балет Вацлава Нижинского на музыку Игоря Стравинского был приурочен к открытию Театра Елисейских полей, и в наше время это – первая мировая премьера в новых стенах. Диалог веков продолжается.

– Скажите, поставить свою версию «Весны священной» было вашей инициативой, или толчком послужило обращение к вам художественного руководителя театра Валерия Гергиева?

– Признаться, что это был не мой внутренний импульс. Мне поступило предложение от директора Театра Елисейских полей Мишеля Франка создать свою версию «Весны священной» для празднования столетия премьеры. Я долго отказывалась. Есть столько разных версий. Зачем создавать новую? Мне нравится первоначальная – Вацлава Нижинского, я люблю вариант Пины Бауш. Думаю, что он совершенен. Я никак не могла принять окончательное решение, но затем Валерий Гергиев спросил, смогу ли я осуществить эту постановку с труппой Мариинского театра. До этого у нас уже был интересный опыт совместной работы, и я решила принять предложение.

– Существует ли какая-либо переключка с балетом Вацлава Нижинского? Я знаю, что вы приглашали в свою труппу балетмейстеров, которые занимались реконструкцией и переносом «Весны священной» на сцены театров мира.

– Да, я подумала, что именно контрапункт первоначальной версии и моей был бы интересен. Для этого состоялась встреча с Миллисент Хадсон и Кеннетом Арчером. Я начала работу над проектом в своей собственной труппе. Мои танцовщики выучили первоначальный вариант постановки. Но постепенно у меня зародилась мысль, что, возможно, этот балет не должна исполнять труппа современного танца... Ведь изначально это была первая экстремальная постановка с новым ощущением владения телом для танцовщиков классического балета. У исполнителей танца «модерн» уже есть все те качества, которые Нижинский только предвидел. И я подумала, что очень хочу все это исследовать. Вместе с Хадсон и Арчером мы провели мастер-классы в течение двух недель. Было очень интересно подробно разобрать с ними оригинальную версию. Для меня и моих танцовщиков это было увлекательно, как научное исследование. А также стало поводом полностью погрузиться в музыкальную партитуру. Позднее в работе мы искали опору в музыке, как и в старой версии. Танцовщики в Мариинском театре хорошо с ней знакомы, так как она в репертуаре театра. И поэтому, когда я говорила им в процессе постановки: «Прыжок, прыжок и упали!» – они уже хорошо понимали, о каком эпизоде идет речь. Но, в конечном итоге, моя версия не так уж и связана с версией Нижинского.

– Но лейтмотив жертвы – общий для вас и для него...

– Идея жертвоприношения есть и в либретто, и в музыке. Насколько мне известно, все создатели этого балета первоначально трудились именно над созданием литературного либретто. Затем Игорь Стравинский начал работать над музыкой, Николай Рерих над оформлением, а Вацлав Нижинский над движением. Существует сюжетная линия, и я ее придерживаюсь. Помимо идеи жертвоприношения для меня важна идея коллективного, идея общины. Но это не та ситуация, когда личность полностью растворяется в массе. Фокус все время направлен на кого-то индивидуально, и мы понимаем, что избранный может стать каждый. Это длится довольно долго, пока не становится ясно, что Избранницей будет только женщина. В современ-

ИНТЕРВЬЮ

САША ВАЛЬЦ: «ПОТЕНЦИАЛ ТЕЛА НЕИСЧЕРПАЕМ»



Фото: Светлана Аввакум

ном мире идея жертвенности стала нам чуждой. Мы больше не придерживаемся законов неизбежной расплаты. Рерих изучал древние ритуалы, он погружался в первобытное наследие – его образы были очень стилизованы. Я же пытаюсь подойти к этой теме, вплотную следуя за музыкой. Потому, что музыка даже более архаична, она не формализована, она суровая, даже грубая. Она наполнена чистой энергией. Здесь я иду от стихии музыки

к форме, а не наоборот. Для меня это не свойственно и очень отличается от всех моих работ. Все должно быть, словно бы не-обработано... как будто мы участвуем в танце Земли. Это как вулканическое извержение.

– В одном из своих интервью вы говорили, что в процессе репетиций между хореографом и исполнителями возникает что-то вроде химической реакции? Здесь это произошло? Насколько бурной она была?

– Работа здесь очень отличается от работы с моей компанией. Для меня творчество – это процесс, во время которого мы многое обсуждаем и обмениваемся идеями. Когда я приехала, то попыталась передать исполнителям все мои идеи, мой метод работы. Объяснить то театральное состояние, в котором танцовщики должны находиться, как они должны ощущать себя, как личности на сцене и на репетициях. Я не работаю по строгой иерархической схеме. Для меня очень важен диалог с артистами. Но это прямая противоположность процессу, который повторяется в Мариинском театре уже сотни лет. Я внезапно предлагаю артистам высказать свое мнение, поделиться своими собственными ощущениями того, как это действие могло бы развиваться. У них вдруг появляется свобода. И кто-то на это сразу реагирует, кто-то находит это странным, думая: «Наверное, она не знает, чего хочет». Они все-таки очень другие... Но потихоньку стали раскрываться, и мы продвинулись достаточно далеко во взаимопонимании. Я увидела, что молодое поколение горит желанием открывать что-то новое и глубоко проникать в это новое. Это требует и с нашей стороны больших энергозатрат. Я приехала с командой из пяти человек. Обычно я ставлю балеты в одиночку, но в данном случае я бы не смогла справиться без их помощи...

– «Весна священная» задала вектор развитию хореографии в XX веке, а каковы направления в XXI веке?

– Меня интересуют новые стратегии в творчестве. Потенциал тела неисчерпаем. Есть невероятное пространство для исследования. Например, изучение телесной индивидуальности, того, как одно тело движется к другому, разрушая границы. Так рождается новый язык. Не стоит пытаться сделать всех одинаковыми. Нужно соединить один особый характер с другим и создать новое пространство, как в лаборатории. Так работают ученые, когда они ставят эксперименты. Только таким образом развиваются новые формы хореографии... Для меня важно давать людям возможность свободы самовыражения. Мне интересно использовать людей не как материальные сущности, а как творцов. Ведь по сути все – творцы. Важно создать систему, в которой все творческие силы питают друг друга.

– Какие у вас ощущения от сценического пространства и возможностей новой сцены Мариинского театра?

– Эта сцена имеет невероятные возможности. Идеальное пространство для больших постановок с масштабными декорациями. Здесь нужно заполнять пространство! Сценическая машина работает так блестяще! Акустика невероятная. В моей постановке «Весны священной» присутствуют элементы чистой архитектуры. Вы видите из зала черный задник и только один объект в пространстве. Все очень просто выстроено. Я не хочу сказать, что не люблю выступать в старых театрах. Иногда очень интересно оказаться в экстремальном театральном пространстве с позолотой – это такой контраст... Просто здорово! Но лучше этого не делать, с технической точки зрения. Мне нужны зачастую сложные постановочные решения, для которых требуется много места. Здесь его достаточно. Здесь очень много возможностей.

Беседовала Светлана АВВАКУМ

ФЕСТИВАЛЬ

АННА И ВЕРДИ



Анна Нетребко и Владислав Сулимский.
Фото: Наталья Разина

В этом году Анна Нетребко щедро одарила публику фестивалю «Звезды белых ночей» своими выступлениями, начав с гала-концерта по случаю открытия Новой сцены Мариинского театра, продолжив на той же сцене Иолантой в одноименной опере Чайковского и закончив дебютом в «Военном реквиеме» Бриттена. Участие примадонны в Верди-гала в Мариинке-2 в команде лучших молодых вердиевских солистов театра оказалось для большинства слушателей неожиданно скромным, но вместе с тем достаточным для того, чтобы успеть оценить готовность дивы штурмовать новые оперные высоты.

Как давно известно, обо всех гастрольных передвижениях Анны Нетребко ее фанатов исправно информирует персональный сайт www.annanetrebko.com. Оттуда можно узнать, что в год Верди у нее нет ни «Травиаты», ни «Риголетто», в которых она когда-то регулярно пела. Зато есть, точнее, еще только будут Леонора в «Трубадуре» в Берлинской Штаатсопер под управлением Даниэля Баренбойма (декабрь), Жанна д'Арк в «Джованне д'Арко» в концертном исполнении на Зальцбургском фестивале под управлением Паоло Кариньяни, где примет участие и Пласидо Доминго в партии Джакомо, а также Дездемона в концертном исполнении I акта «Отелло» в паре с Александром Антоненко на фестивале в Верье под управлением Валерия Гергиева. Все поклонники певицы знают и о том, что совсем скоро ожидается выпуск нового сольного альбома Анны Нетребко под лаконичным названием «Верди», где представлено своего рода обещание будущих триумфов – арии, которые Анна исполняет впервые в своей карьере: леди Макбет из «Макбета», Елизаветы из «Дон Карлоса», Жанны д'Арк из «Джованне д'Арко», Елены из «Сицилийской вечерни», Леоноры из «Трубадура». Самое главное испытание Верди ждет ее летом следующего года на сцене Баварской оперы, где певица рискнет исполнить партию Леди Макбет в «Макбете» Верди в постановке Мартина Кушея. Ее оперного супруга там споет Саймон Кинли-сайд, как киногеничной внешностью, а Банко – Ильдар Абразаков. Не зная, кто автор безумной идеи предложить Анне кровавую партию Леди Макбет, подивимся смелости отчаянной примадонны, которая приняла этот вызов. К слову, петербуржцы и все те, кому посчастливилось присутствовать на открытии Новой сцены, стали свидетелями российской премьеры выходной арии Леди Макбет в интерпретации Анны Нетребко. И это было впечатляюще, во всяком случае, актерски. Что до вокала, то, прежде всего, в голосе было много куража. Адское пламя пока еще не слишком разгорелось в голосе, но его обещания нельзя было не услышать. Анне еще только предстоит перекалцифицироваться в «злодейки», поскольку до сих пор на ее репертуарном счету были сплошь лирические жертвы или скерцозные счастливые доницеттиевские очаровашки. Зная о неисчерпаемой витальности, энергетическом ресурсе и больших драматических способностях певицы, нельзя усомниться, что партия Макбет будет мастерски освоена нашей любимой сопрано и произведет фурор. Есть лишь боязнь за ее голос после жесткого эксперимента с кровавой леди. Когда слушаешь ранние аудио и

видеозаписи Нетребко, поражаешься, как эволюционировал ее дивный голос – каким был светящимся, лучисто колоратурным и как потемнел с годами, словно ощутил силы земного притяжения, обретя оттенки черного бархата. Баланс небесного и земного, белого и черного приходит в равновесие. В сценарии ее вокальной эволюции немало правильного, стратегически просчитанного, связанного, с одной стороны, с желанием как можно дольше длить жизнь успешного мирового бренда под названием «Нетребко», с другой – с азартным стремлением объять необъятное. Сенсационным было исполнение партии Анны Болейн в одноименной опере Доницетти – партии, на которую решались только «самые-самые». Еще несколько лет назад Анна твердила, что не собирается петь ничего русского, но в нынешнем сезоне она дебютировала в партии Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского в Венской Штаатсопер. И вот теперь – леди Макбет. В этом видится чья-то менеджерская рука, которая старательно пытается сделать из Нетребко феномен а la Каллас. Разумеется, Мария Каллас была явлением уникальным и «второй не будет никогда», но по степени мировой популярности эти две певицы, пожалуй, могут сравниться при всех громадных отличиях их слишком разных индивидуальностей.

На Верди-гала Анна сыграла роль не primadonna assoluta, но одной из солисток. Она исполнила два номера из «Трубадура» – каватину Леоноры из I действия и дуэт с графом ди Луна из IV действия и «Застольную» из «Травиаты» на бис. Сумрачное вердиевское бельканто Анна выпела, тщательно калибруя каждую ноту, ювелирно ограняя их словом. Мелодической горизонталью она стремилась придать вертикальное измерение, словно входя в транс для встречи с тенями великих примадонн, напомнив медленный танец Жизели, ставшей виллисою. Динамичный темп мажорной стретты вернул ее с небес на землю, в любимую стихию жизни. Дуэт с графом ди Луна, которого баритон Владислав Сулимский спел очень выразительно, демонстрируя роскошный итальянский звук и напоминая об «искусстве великих певцов прошлого», она провела на повышенных тонах, но в ее интонациях сквозил не гнев, не отчаяние, но любовь. В завершении дуэта баритон не смог сдержаться и ответил ей затычным поцелуем. Не обошлось без любви и в «Застольной», когда Анна взяла за руки двух теноров – Ахмеда Агади и Оганеса Айвазяна, скрестив их на своей груди. Красивый и сильный лирический (с потенциалом драматического) тенор Оганеса Айвазяна, выступившего с небольшой арией Манрико, стал для многих открытием вечера. Его Каварадосси можно было услышать 1 июня в Мариинке-3 на гала-концерте Ереванского оперного театра. Меццо-сопрано Екатерина Семенчук поразила воображение своей страстной Азученой, а бас Евгений Никитин в дуэте с Сергеем Алексашкиным разыграли знаменитую сцену противоборства светской и духовной власти из «Дон Карлоса». Валерий Гергиев, стоявший за пультом, не скрывал, как счастлив за своих подопечных, поющих Верди на открытом итальянском языке.

Владимир ДУДИН

ФЕСТИВАЛЬ

Мариинский театр совершил смелый эксперимент – первым в мире провел трансляцию большого балета в формате 3D в режиме реального времени. Увидеть спектакль могли зрители сразу 50 стран: показы проходили в 1200 кинотеатрах. Собрать такую колоссальную аудиторию мог только шедевр, и потому выбор пал на классическое «Лебединое озеро» Мариуса Петипа и Льва Иванова в редакции Константина Сергеева. За дирижерский пульт встал maestro Валерий Гергиев.

К осуществлению технически сложного проекта театр шел постепенно: сначала появились «просто» трансляции спектаклей в Интернет (со времени первого подобного эксперимента прошло почти 15 лет); затем, в апреле 2010-го, состоялась трансляция гала-концерта в формате 3D из Концертного зала. И вот, наконец, в кинотеатры мира пришел полноценный «живой» и объемный спектакль.

Чести быть запечатленной в главной партии в шедевре Чайковского и Петипа удостоилась прима-балерина театра Екатерина Кондаурова. Любопытно, что сама она перед премьерой признавалась, что не очень любит смотреть балет в записи – по ее мнению, нынешняя техника не способна передать дух и энергетику того, что происходит на сцене. И в этом смысле на 3D возлагаются большие надежды: быть может, объемная «картинка» позволит хоть в какой-то степени сократить дистанцию между артистом и зрителем и воссоздать атмосферу «живого» спектакля.

Об этом Екатерина говорила в небольшом видеофильме, продемонстрированном до начала трансляции и подготовленном заранее съемочной группой (беседа с Кондауровой, ее партнером Тимуром Аскеровым и Валерием Гергиевым велась в фойе новой сцены на английском языке).

«НА ПОЛВЕКА ВПЕРЕД»

Партнером Мариинского театра по проведению трансляции была британская компания «Glass Slipper Live Events». Ее продюсер Энн МакГуайер рассказала, что съемки небольших фильмов-вступлений, демонстрируемых перед началом и в антрактах, велись за несколько дней до самого показа. По словам госпожи МакГуайер, этот проект дал зрителям всего мира возможность узнать больше не только о балете и Мариинском театре (в том числе об интерьерах недавно открывшейся Новой сцены), но и в целом о Санкт-Петербурге. Кадры с видами города стали своего рода рекламой туристических возможностей северной столицы России.

Рассказывая о съемках панорам исторического и нового здания Мариинского снаружи, продюсер с удовольствием выразила свое мнение по наиболее архитектурному вопросу:

– Новый театр потрясает. Это уровень, к которому все в мире должны стремиться. Я знаю, что в городе критиковали его внешний вид. Но мне кажется, что решение сделать его визуально нейтральным было как раз удачным. Мне бы не понравилось, если бы новое здание пыталось соревноваться со старым. И то, что старый театр отражается в стеклянных стенах нового, – удивительно. А уж внутри – и зрительный зал, и фойе – это просто фантастика. И звук там потрясающий.

– Самая большая проблема показа оперы в кино заключается в том, что зрителей надо чем-то занять в перерыве между актами, когда они могут полчаса погулять в фойе и выпить кофе. В современных кинотеатрах такой возможности практически нет (исключение – старые кинозалы, отлично приспособленные для этого, как, например, «Аврора» в Петербурге). Поэтому мы стараемся задействовать театры. Ставим в них большие экраны, и тогда возникает полная иллюзия присутствия в опере (или на спектакле балета).

Продюсер призналась, что сама является большой поклонницей балета:

– Я выросла в Манчестере, на севере Англии, и мне было девять лет, когда я впервые увидела русский балет. Я пришла в восторг, и с тех пор это чувство меня сопровождает всю жизнь.

По ее словам, записывая балет в 3D, Мариинский смотрит на полвека вперед. Ведь, на сегодняшний взгляд, качество изображения в записях выступлений Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн оставляет желать лучшего. А вот современные танцовщики уже смогут с гордостью продемонстрировать свое искусство будущим поколениям.

СКАЗКА ИЗ ШКАТУЛКИ

Режиссер трансляции Росс МакГиббон, сам бывший танцовщик, выступавший в Ковент-Гардене, также считает, что для молодых артистов Мариинского трансляция – «прекрасный шанс проявить себя».

– Думаю, 3D-технологиям предстоит еще долгий путь в массы, – говорит он. – Я обожаю 3D, особенно в отношении балета. Знаю, что сейчас ведется масса дискуссий о том, как долго продержится это увлечение. Однако, я полагаю, здесь ситуация та же, что и в цветном телевидении: раньше люди не понимали, зачем нужен цвет, теперь не понимают, зачем 3D. Считается, что 3D интереснее молодежи, но я

думаю, что и зрелым людям подобные проекты также покажутся увлекательными.

Росс МакГиббон подчеркнул, что съемка балета носила документальный характер: в постановке ничего не меняли, кроме освещения и грима артистов.

Бережное отношение бывшего танцовщика к легендарному балету ощущалось во время трансляции – в частности, в выборе планов. Р. МакГиббон не «резал» танцы, преимущественно показывая сцены полностью, и предпочитал общие планы. Конечно, это лишило зрителя очень выигрышных (с точки зрения кинематографа в целом и 3D-съемки в частности) крупных планов лиц артистов. Возможно,

на краю во время массовых сцен. И здесь свою роль сыграла не только магия кинематографа, но и мастерство артистов кордебалета, продемонстрировавших миру высочайший уровень.

Большой интерес вызвала и актерская игра солистов: далеко не всякому зрителю удается во время обычного спектакля разглядеть актерскую игру Екатерины Кондауровой в главной партии – тонкую печаль внутренних переживаний Одетты, легкой тенью ложающаяся на ее лицо; и контрастно бравурную Одиллию.. Великолепно проявил себя Василий Ткаченко, с невероятной энергетикой исполнивший партию Шута.

Кстати, вот еще один немаловажный аспект в организации видеотрансляции балета, о ко-

в спектакль, почувствовать себя в зале, возле сцены.. И свидетельство тому – аплодисменты, звучавшие и в адрес маэстро и его оркестра, в адрес танцовщиков, блистательно выполнявших сложнейшие па. Порою становилось жаль, что артисты не могли их слышать и получить этот заслуженный заряд зрительской любви..

«КИНОТЕАТРАМ НЕОБХОДИМО РАЗВИВАТЬСЯ»

Хочется надеяться, что проект видеотрансляции спектаклей Мариинского в будущем получит продолжение. Залогом может служить сотрудничество с техническим гигантом в этой области – компанией «Cameron Pace» (создатели «Титаника» и «Аватара» Джеймс Камерон и Винс Пейс), обеспечившей поддержку

АЛИНА ЦИОПА

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» В НОВОМ ИЗМЕРЕНИИ



Исторический зал Мариинского театра и его Новая сцена перед началом трансляции.
Фото: Валентин Барановский

это преимущество именно кинематографической версии балета заинтересовало бы публику – ведь как еще увидишь блеск глаз, напряженные мускулы танцовщиков или капельки пота на их лицах?

Но в фильме МакГиббона не было места отстраненному взгляду исследователя: это была сказка от начала и до конца. Сказочными казались и декорации, и сами фигуры артистов: благодаря эффекту 3D они удивительно напоминали фарфоровые статуэтки или искусно выточенные куклы, «живущие» внутри музыкальной шкатулки. Особенно захватывало дух от планов, снятых камерой, парящей над залом

тором практически никто не задумывается: во всем мире очень много слабовидящих любителей искусства, которые вынуждены ограничивать свои интересы исключительно оперой. Ходить на балет для них в обычное время – бессмысленно, и подобные акции – единственная возможность увидеть происходящее на сцене. На 3D-трансляции спектакля, проходившей в Мариинском-2, такие люди присутствовали и с большой радостью открывали для себя волшебство танца.

Стоит отметить особую атмосферу, царившую в тот вечер в новом здании Мариинского: зрителям удалось полностью погрузиться

3D-технологий в первой трансляции. Как объяснила продюсер Энн МакГуайер, у кинотеатров, к счастью, есть финансовая заинтересованность в этом проекте: роль скорей уже было приобретено дорогостоящее оборудование для 3D-показов, необходимо, чтобы оно окупалось достаточным количеством сеансов. И теперь, когда в кинотеатрах будут демонстрировать не только спортивные события в 3D, но и балет, это произойдет скорее.

– Кинотеатрам необходимо развиваться, ведь неинтересно существовать в одном и том же формате, нужно постоянно привлекать зрителей, – говорит Энн МакГуайер. – А зрители во всем мире как раз очень заинтересованы в том, чтобы видеть спектакли Мариинского театра.

О перспективах будущих показов с удовольствием говорит и режиссер Росс МакГиббон: – «Лебединое озеро» – один из наиболее интернациональных и широко известных балетов в мире. А Чайковский – самый знаменитый русский композитор. Теперь, когда люди заинтересовались этим проектом, можно будет показывать и другие балеты.

В частности, среди возможных будущих проектов иностранные партнеры называют «Баядерку», «Спящую красавицу», «Щелкунчик» и «Корсар».

Перед организаторами теперь стоит непростая задача: если во время первой трансляции широкую публику из других стран можно было привлечь парадными видами Петербурга, образом известной топ-модели Натальи Водяновой в качестве ведущей прямого эфира, да и экзотикой России в целом, то в будущем придется придумывать что-то новое. А планка была поднята достаточно высоко.

Те, кто не смог побывать на прямой трансляции балета, но желает увидеть этот спектакль в 3D-формате, смогут это осуществить совсем скоро. Запись, сделанная во время прямой трансляции из Мариинского, была обработана на студии «Невафильм» и подготовлена для показа в кинотеатрах. И уже с 18 июня фильм выходит в широкий прокат в 70 городах России.

ИНТЕРВЬЮ

О сущности и роли хора – где бы то ни было – можно говорить бесконечно. В шеститомной Музыкальной энциклопедии дано 7 толкований понятия «хор». Не углубляясь в историю вопроса, отметим, что, начиная с 17 века, есть такое явление, как ОПЕРНЫЙ ХОР. И одна из заслуг оперы – возрождение античного понимания хора как участника действия. Хор стал ее неотъемлемым элементом, приобретая порой в некоторых типах и жанровых разновидностях главенствующее значение. Хор олицетворяет собой голос народа и наделен в опере самостоятельной выразительностью.

Опере четыре столетия, что доказывает безусловное существование феномена оперного хора – для дирижера-хормейстера, для хориста и для слушателя-зрителя (самая простая роль отводится последнему – внимать происходящему на сцене). Оперный хорист, пройди, как правило, академическую школу консерватории как дирижер и артист хора, попадает не в концертную капеллу, а в театральный коллектив. И там, вольно или невольно, развивается как актерский типаж, становится мобильным и пластичным. Артисты оперного хора – как инструменты в оркестре: разные тембры, разная фактура и эмоциональный посыл.

Но наибольшее число вопросов хотелось бы адресовать оперному хормейстеру – о необходимом образовании и полезном опыте, о взаимодействии в процессе работы с руководителями спектакля дирижером и режиссером, о методах «укрощения» такой сложной «материи», как оперный хор, и о многом другом.

Информационным поводом обратиться с просьбой об интервью к главному хормейстеру Мариинского театра, заслуженному деятелю искусств России Андрею Петренко стало исполнение хором на сцене Концертного зала – в рамках фестиваля «Звезды белых ночей» – «Перезвонов» Валерия Гаврилина. Встреча с дирижером состоялась после концерта 13 июня.

– Андрей Александрович, сейчас не трудно подготовиться к интервью и найти достаточно информации об исполнителе. Информация о вас на сайте театра впечатляет, прежде всего, разносторонностью форм деятельности. Вы и хормейстер, и симфонист, и человек театрального мира. У вас за плечами руководство театральными и концертными оркестрами, хорами а саррелла, преподавание в Консерватории. Это ваше осознанное стремление – объять необъятное?

– Я действительно прошел и опробовал многое, прежде чем в 2000 году, после приглашения В.А. Гергиева, приступил к обязанностям главного хормейстера театра. Ленинградскую консерваторию я окончил по двум специальностям у двух великих педагогов – Елизаветы Петровны Кудрявцевой и Ильи Александровича Мусина.

– Когда и как началась ваша профессиональная деятельность?

– Профессиональную деятельность начал довольно рано – в 1981 г. в Ленинградском государственном театре музыкальной комедии в качестве дирижера-постановщика. Затем руководил хором Смольного собора и являлся приглашенным дирижером Конгресс-оркестра Петербурга. С Конгресс-оркестром много гастролировал за рубежом с балетными труппами Петербурга. Еще успел поработать главным дирижером Ленинградского Мюзик-холла. Думаю, все это было не случайно – и балет, и мюзикл, и опера, весь опыт пригодился.

Моя первая серьезная оперная работа – постановка «Фауста» Гуно в финском городе Пори, где есть прекрасный старинный театр, городской оркестр и возможность приглашать певцов из банка солистов Финляндии. Следующим памятным спектаклем стал «Севильский цирюльник» Паизиелло, которого я поставил в Оперном театре Эстонии в Таллине.

– При всем этом, вы успевали преподавать в Санкт-Петербургской консерватории?

– Я вел класс хорового и симфонического дирижирования с 1989 по 2000 г., а также проводил международные мастер-классы с иностранными студентами. На сегодняшний день в силу занятости немного преподаю только в оперном классе.

– Помимо итальянских, немецких, французских и русских опер, идущих на сцене Мариинского, в репертуаре хора реквиемы Моцарта, Керубини, Верди, Берлиоза, Stabat Mater Россини, «Carmen Vitana» Орфа. Как концертная единица хор ведет самую активную деятельность. Кантатно-ораториальная музыка, программы а саррелла – коллектив стал постоянным участником и лидером хоровых программ ежегодного Московского Пасхального фестиваля, фестиваля «Звезды белых ночей», Международного фестиваля, посвященном Дню России.

– С хором много работы всегда: я готовил все спектакли – а их больше 50-ти. Тем не менее, люблю большому театральному хору, наряду с операми и кантатно-ораториальным жанром, полезно пройти академическую школу. С программами а саррелла хор Мариинского театра выступал в самых престижных залах России, Франции, Германии, Италии, Швейцарии, Великобритании. Стали традиционными выступления коллектива в концертных залах и храмах Петербурга.

– Назовите значительные премьеры, в которых принимал участие хор Мариинского театра?

– Мы участвовали в первом исполнении «Страстей по Иоанну» и «Пасхи по Иоанну» Софьи Губайдулиной, «Братьев Карамазовых» Александра Смедкова, в российской премьере оперы «Очарованный странник» Родиона Щедрина в 2007

году. Следует назвать и мировую премьеру оперы «Новая жизнь» Владимира Мартынова, состоявшуюся на сцене Московского дома музыки в рамках IV Московского Пасхального фестиваля.

– Коллектив активно задействован в записях лейбла Melisma под управлением Валерия Гергиева: «Нос» Шостаковича (2009), кантата «Москва» Чайковского (2009), «Парсифаль» Вагнера (2010), «Очарованный странник» Щедрина (2010), Симфонии № 2 и № 11 Шостаковича (2010), «Лючия ди Ламмермур» Доницетти (2011). Расскажите о том, как хор получил одну из ярких наград – престижную европейскую премию ICMA?

– В 2011 году за запись «Свадебки» и «Царя Эдипа» Стравинского под руководством В.А. Гергиева мы победили в номинации «лучшая работа

появилась запись, ставшая хрестоматийной. Ваше исполнение существенно отличается – прежде всего, большим составом хора – а также темпами, кульминациями, дыханием. В нем нет излишней аффектации, есть настоящая академическая сдержанность, и, в то же время, стихийная мощь.

– Считаю, что дирижеру не стоит придумывать собственную индивидуальность, надо просто внимательно читать партитуру и доносить смыслы, которых там, как правило, больше, чем доносит любое, даже самое хорошее исполнение. Честное донесение замысла композитора позволяет избежать зависимости от других интерпретаций.

– Публика воспринимала это не малое по протяженности сочинение без антракта на

многих тогда рассказ о победе сил зла в борьбе за душу человека в этой русской мистерии стал откровением. Насколько внутренне тяжело для Вас воплотить столь по-шукшински трагическую концепцию?

– Я вижу в этом сочинении трагизм, юмор и огромную силу человеческого духа.

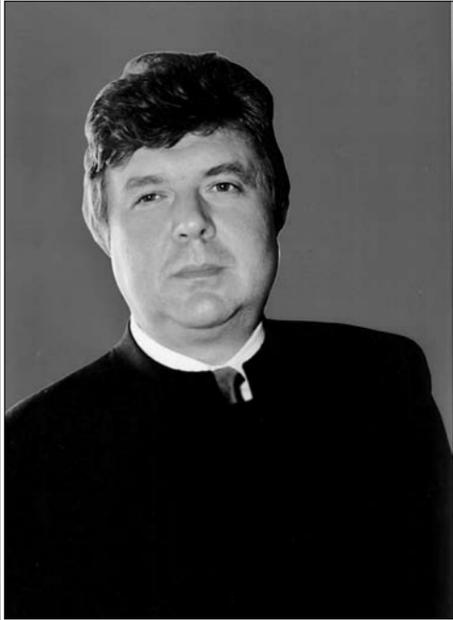
– Самый повторяемый на сегодня вопрос – о Новой сцене?

– Новая сцена дает возможность не только увеличить труппу, но и «развести» репертуар: два спектакля одновременно, причем один будет органичнее на исторической сцене, а другому более подойдет современный зал. В репертуаре Мариинки на сегодняшний день около 80 опер, и ничто из него не должно уходить. Если подзабыл текст – надо уметь быстро его восстанавливать. Это поддерживает коллектив театра в нужном тоне и мобильности. Вот недавно вернули «Китеж» со сложнейшей хоровой партитурой. А

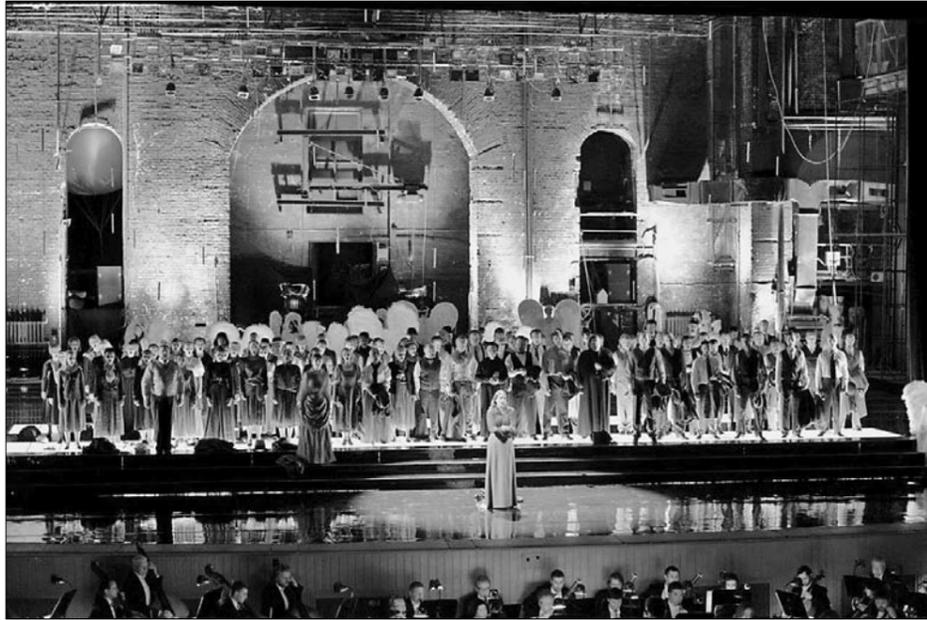
И ВНОВЬ О РОЛИ ХОРА БЕСЕДА С ГЛАВНЫМ ХОРМЕЙСТЕРОМ МАРИНСКОГО ТЕАТРА АНДРЕЕМ ПЕТРЕНКО



С. Рахманинов. «Всенощное бдение».
Фото из архива театра



Андрей Петренко.



Дж. Верди. Реквием.
Фото: Валентин Барановский

хора», на которую претендовали 18 профессиональных европейских хором.

– С 2008 года вы также работаете с хором Французского радио.

– Я являюсь приглашенным дирижером, но по причине занятости в театре там удается поработать не чаще раза в сезон. Последняя значительная работа была в 2012 году: это подготовка хора к концертному исполнению «Жизни за царя» Глинки.

– Обратимся к сегодняшнему событию – как давно «Перезвоны» в репертуаре хора?

– Поэм это сочинение уже несколько лет, поэтому фундамент для быстрого возобновления уже заложен: к 13 июня понадобилось несколько репетиций. К тому же, и выбор солистов устоялся (это и тембр голоса, и типаж), и гобоист замечательный (Андрей Янковский).

– У многих сохранились воспоминания о премьеры «Перезвонов» в 1984 г. в исполнении камерного хора Владимира Минина. Впоследствии

одном дыхании. Зал был полон, и чувствовалось, что все пришли адресно. Это вы режиссировали данную версию на сцене Концертного зала – расстановку стульев, размещение ударных, выход солистки?

– Многие уже срежиссировано в гаврилинской партитуре, в ней есть диалог солистов и групп хора, реплики гобоя, на «Посиделки» действительно стоит сесть, а на «Молитву», естественно, подняться. С отдельным выходом и уходом солистки Светланы Горенковой как-то обоюдно решилось с первого исполнения. На мой взгляд, драматургически удачно. Композитор не случайно обозначил «Перезвоны» как хоровую симфонию-действие. В таких масштабных сочинениях – свыше полутора часов – если справиться с развитием музыкальной формы и донесением интонационного смысла, затянутости быть не может. Так как в этом случае для слушателя реально текущее время претерпевает сильные изменения.

– Сочинение создавалось 30 лет назад. И для

ближайшая премьера на Новой сцене пройдет 26 июня – это концертное исполнение оперы «Левша» Родиона Щедрина в преддверии июльской мировой сценической премьеры.

– Хор – единый организм, а хоровое дело – одна из самых «живых» форм функционирования музыкальной культуры, в которую вовлечена масса участников. Каков, на ваш взгляд, феномен именно оперного хора?

– Существует главное отличие оперного хора от концертного. Оперный хор всегда поет наизусть. И при этом артист хора во время пения постоянно находится в движении. Поэтому хормейстер в театральном пространстве неизбежно становится партнером режиссера-постановщика. И, конечно, в оперном хоре эмоциональная сторона должна быть необычайно яркой. Но, в то же время, искренне сокровенной. Огромное счастье для меня, когда все это воплощается на сцене.

Беседовала Галина ОСИПОВА

Три дня – несерьезный срок для того, чтобы вполне и глубоко познать место, в котором никогда прежде не бывал. Но за три дня можно почувствовать его дух и понять, стоит ли сюда вернуться.

Владикавказ очаровывает мгновенно и с каждым прожитым здесь часом притягивает все сильнее. Секрет этого притяжения не только в сказочном величии горных пейзажей, очаровании утопающих в зелени старинных улиц и набережных легендарного Терека... Встречающиеся на каждом шагу памятные знаки заставляют вздрогнуть сердце: этой красотой любовались и вдохновлялись Пушкин, Лермонтов, Чайковский, Вахтангов, Булгаков, Коста Хетагуров... Однако и историческим богатством культурной почвы не исчерпывается значение столицы Северной Осетии. Искусство продолжает здесь жить и развиваться на зависть и более крупным городам.

Поводом для моего первого знакомства с Владикавказом стало открытие VIII Международного фестиваля искусств «В гостях у Ларисы Гергиевой». Фестивалей в мире сейчас великое множество, но далеко не каждый, даже среди имеющих глобальную известность, может похвастаться продуманной оригинальностью. Лариса Абисаловна, личность яркая и неутомимая, давно завоевала репутацию человека, который, если уж за что берется, то вкладывает в свое детище все силы, ум, талант и фантазию. Премьера оперы Умберто Джордано (1867 – 1948) «Федора», открывшая нынешний фестиваль, – событие экстраординарное. Перелистайте афиши хоть всех оперных театров России за столетие – не найдете этого названия. Между тем и сюжет, в котором традиционная любовная драма провоцирует на серьезные размышления о трагической судьбе русской аристократии (действие последовательно развивается в Петербурге, Париже и Швейцарии конца XIX века), и музыка в духе любимого в России веризма (Джордано – современник Пуччини), – все гарантирует успех у публики, несмотря на то, что произведение (а таких примеров в истории немало) незаслуженно оказалось в числе забытых. Лариса Гергиева в очередной раз рискнула и в очередной раз выиграла (в прошлом году с огромным успехом на фестивале был представлен не менее раритетный опус – «Агриппина» Генделя).

«Федора» удостоилась самого горячего приема у владикавказской публики. Я с изумлением наблюдала, как зал взрывается овациями после каждого номера! В Петербурге такая искренность нынче – редкость... Спасибо всем создателям спектакля. Молодой петербургский режиссер Софья Сиракянян («Агриппина» – тоже ее постановка) вопреки своему нежному возрасту поступила очень мудро: никаких постмодернистских ухищрений в трактовке нет. Мизансцены понятны и естественны. Рисунок каждой роли прост, но очень выразителен. Сценография и костюмы Нины Черчесовой, сочетающие элегантность и характерность, тоже не заставляют ломать голову над тем, где и когда развиваются события, а в оформлении задника в последнем акте угадывается тонкий комплимент в адрес места постановки: очертания Швейцарских Альп очень хорошо рифмуются с рельефом Кавказа.

Постановщики своими силами перевели либретто на русский язык, что значительно облегчило восприятие оперы, являющейся любопытным примером того, как иностранцы видят русскую жизнь. В основе сюжета (автор либретто итальянец А. Колаутти) – события из пьесы французского драматурга Викторье-на Сарду («Тоска» Пуччини, Джакозы и Иллики также была вдохновлена его одноименной драмой). Княгиня Федора Воронцова потрясена смертью своего жениха. Его убийство связывают с деятельностью террористов-антимонархистов, будоражащей Россию. Федора уезжает в Париж, где встречает новую любовь. Но граф Лорис Северин, политический изгнанник, внезапно признается, что убийца – он. Одновременно с роковым признанием приходит известие о покушении на государя. В мстительно-патриотическом порыве княгиня пишет донос на возлюбленного, а совсем скоро выясняется, что причина гибели ее жениха не имеет отношения к политике: всему виной его банальная неверность. Но... Колесо истории не остановить. Донос на Северина приводит к смерти его матери и брата, княгиня в отчаянии... Что ей остается? Конечно, яд.

Незамысловатая, мягко говоря, «главная тема», требующая от певцов-актеров колоссальных усилий и умения, чтобы выглядеть убедительными, оттеняется (и это спасает всю историю) колоритными «побочными» мотивами. В первом акте действие оживает гротескная команда, составленная из слуг, врача и полицейского. Лидирует в ней кучер в исполнении талантливого Романа Люлькина (вот свежий пример, когда эпизодическая партия позволяет пророчить певцу большое будущее). Во втором на сцене появляется новая пара, задача которой ввести светлое и слегка комическое начало в повествование: Ольга – кузина Лориса Северина (Екатерина Морозова, Анастасия Новоселова, сопрано) и дипломат Де Серье (Дмитрий Федоров, Иван Новоселов). Морозова и Новоселова – обе красавицы, с хорошими голосами, обе сценически раскрепо-

ФЕСТИВАЛЬ

НАТАЛИЯ ТАМБОВСКАЯ

«В ГОСТЯХ
У ЛАРИСЫ ГЕРГИЕВОЙ»

Национальный государственный театр оперы и балета РСО-А. «Федора». Мария Соловьева – Федора Воронцова. Екатерина Морозова – Ольга, Виталий Дудкин – Лорис Северин. Фото: Лана Ванеева

щены. Екатерина играет светскую львицу, Анастасия – жизнерадостную девчонку (поэтому ее курортная тоска по приключениям в третьем акте создает большой контраст назревающей трагедии). Оба исполнителя партии Де Серье тоже неплохо справляются с типичным баритональным амплуа: в меру ироничны, в меру серьезны и очень хорошо поддерживают

в ансамблях своих партнеров.

Заглавные партии исполнили Мария Соловьева и Фариза Кацоева. Роскошное сопрано М. Соловьевой и ее выразительная актерская мимика выдвигают эту певицу в первые ряды солисток Академии молодых певцов Маринского театра. Некоторая статичность образа ее героини отнюдь не противоречит замыслу

создателей: от страдания через страдание к страданию... Солистка труппы Национального государственного театра оперы и балета Республики Северная Осетия-Алания Фариза Кацоева тоже – из «академиков». В ее исполнении Федора предстала более эмоционально гибкой, более нежной, менее защищенной княжеским титулом, но проблемы с дикийцией не компенсируются даже приличной кантиленой.

Главная мужская партия в опере написана, естественно, для тенора. Причем для очень крепкого тенора с большим диапазоном. Виталий Дудкин и Николай Емцов, уверена, взыв такую высоту (в буквальном смысле), не дрогнут теперь ни перед каким репертуарным барьером.

То, что солистами в обоих премьерных спектаклях (26 и 27 мая) выступили представители Академии молодых оперных певцов Маринского театра, руководимой Ларисой Гергиевой, – это подтверждение уже сложившейся традиции. К слову, при подготовке оперы был учтен и третий состав – исключительно из местных артистов, так что будущее спектакля обеспечено. В целом художественный уровень премьеры надо признать очень высоким, хотя задачи перед молодыми исполнителями стояли наиболее сложные. «Федора», быть может, потому и не стала репертуарной оперой, что требует от вокалистов невероятной выносливости и мастерства (напомню, на премьере в Милане в 1898 году главную мужскую партию пел Карузо). Не менее трудна и участь оркестра. В партитуре множество виртуозных соло, прихотливых полифонических эпизодов, тембровых изысков. Честь и хвала дирижеру Евгению Кириллову и всем музыкантам, достойно преодолевшим все препятствия.

Я не случайно употребила это слово. Даже самый блестящий талант может споткнуться о некачественный инструмент. А с инструментами в оркестре, видимо, – беда. Спору нет, обновление инструментария – очень дорогое удовольствие, своими силами эту проблему театру не решить. Не потянуть и ремонт здания (обидно видеть отслоившуюся штукатурку на фасаде, украшенном нарядной афишей), и крайне необходимую пристройку – театр задыхается от недостатка репетиционных помещений, отсутствия декорационного цеха, малой сцены...

При всем при этом жизнь в театре – кипит! Фестиваль, стартовавший 8 лет назад, когда Лариса Гергиева возглавила художественное руководство театра, – самая яркая, но лишь одна из страниц этой жизни. Под одной крышей в мире и дружбе (что само по себе поразительно) сосуществуют оперная и балетная труппа, детская студия «Золотой ключик», Дигорский драматический театр под руководством н.а. РСО-Алания Анатолия Галаова. Анатолий Ильич является и директором Оперного театра, помогает Ларисе Гергиевой осуществлять поистине фантастические в сегодняшних условиях планы. Каждый год – несколько премьер, несколько фестивалей, выставки, выездные концерты, мастер-классы Елены Образцовой, Гайры Ханеданьяна, Алена Маратра, Галины Горчаковой... На фестиваль «Арт-соло» съезжаются артисты из Петербурга, Вильнюса, Минска, афишу «В гостях у Ларисы Гергиевой» украшают имена Марии Гулегиной, Сергея Ролдугина, Сергея Безрукова, Лукаса Генюшаса, Николая Цискаридзе... Это – из уже бывшего. Но намерения на будущее – гораздо шире. «Полноценный театр начинается с числа 400», – заметила Лариса Абисаловна, имея в виду минимальный штат. На сегодня Национальный оперный театр этого себе позволить не может. Очень жаль, потому что творческие силы на месте – есть. В немалой степени их росту способствует регулярное на протяжении последних 8 лет общение с силами Маринского театра. Неплохой ориентир! Но мало кому приходит в голову, какой ценой достигаются подобные результаты. Перелеты и проживание приглашенных артистов, зарплата сотрудникам (кстати, обретенный недавно театром статус национального помог слегка поправить эту ситуацию), костюмы, декорации и реклама (потому что публику надо воспринимать активно!) – все это требует колоссальных вложений. Правда, спасительная помощь иногда все-таки приходит.

Нынешняя постановка «Федора» стала возможной благодаря поддержке Делзелл Фонда (США) и лично мистера Роберта Делзелла, обожающего музыку и истово верящего в будущее российской культуры. Он прислал на премьеру и признался потом, что плакал от восторга два вечера подряд – а уж ему-то, исколесившему весь мир, есть с чем сравнивать.

На открытие фестиваля пришел и глава правительства Республики Северная Осетия – Алания Сергей Керменович Такоев, подчеркнувший, что уровень фестиваля растет с каждым годом. Хочется верить, что эти слова означают заинтересованность республиканской власти в процветании Национального государственного театра оперы и балета и готовность помочь единственному по сути жизнеспособному музыкальному очагу в Северокавказском регионе, символу подлинной столичности Владикавказа, прекрасного и гостеприимного города, куда хочется возвращаться вновь и вновь.

Органские вечера в Концертном Зале Мариинского театра сегодня являются неотъемлемой частью музыкальной афиши Санкт-Петербурга. Благодаря установке в Мариинке-3 многофункционального инструмента французской фирмы «Керн» появилась возможность все чаще слышать игру выдающихся органистов современности. К сожалению, в Петербурге не так много органов, способных адекватно представить звуковой образ старинной испанской или итальянской музыкальных традиций, а на следующем концерте перевоплотиться во французского короля инструментов, имея в своем арсенале ко всему прочему регистровые средства для воплощения духа немецкой барочной музыки... Способность инструмента Концертного зала ко всякого рода перевоплощениям еще недостаточно оценена: орган солирует, реже – аккомпанирует во всевозможных ансамблях, но в хоровых или симфонических программах он почти не участвует.

Акustические условия для инструмента в Мариинке-3 в каком-то смысле уникальные – он находится на самом верху, как в храме, вместе с тем – на виду у публики, как в концертном зале. Органы капеллы «Таврической», Академической капеллы, Большого зала филармонии, Малого зала им. Глазунова СПбГК – это инструменты концертного плана, тогда как в Концертном зале Мариинского театра за счет расположения органа возникает эффект отрешенности, как в соборе.

В каждом зале и в каждом храме на органичных концертах – своя публика. Кому-то с близкого расстояния любопытно понаблюдать за тем, как справляется органист с pedalной клавиатурой, а кто-то приходит на органичный концерт, чтобы предаться углубленному созерцанию. Отрадно, что число любителей органичного искусства в Петербурге возрастает.

Несмотря на разное состояние инструментов в концертных залах и в храмах города, несмотря на непредсказуемость вкусов публики, Петербург на наших глазах становится центром органичной культуры России. Большой популярностью орган пользуется среди молодежи. Музыкальные училища им. М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова ежегодно выпускают гораздо большее количество желающих продолжить обучение игре на органе, чем могут принять Санкт-Петербургская консерватория и кафедра органа и карильона СПбГУ. Не последнюю роль в процессе знакомства с органом играют живые музыкальные впечатления.

Программы майских органичных вечеров были насыщенными и хорошо продуманными, так как сочетали в себе произведения известные (сочинения И.-С. Баха) с редко исполняемыми (музыка композиторов XX–XXI веков). 1 мая на сцене Концертного зала выступала петербургская органистка Марина Вайзья, 11 мая солировал итальянец Маурицио Крочи, 15 мая необычную программу представили органист Олег Киняев и меццо-сопрано Злата Булычева.

Концерт Марины Вайзья состоял из двух отделений, немецкого и французского. Без произведений Баха не обходится практически ни один вечер органичной музыки. Особенно удалась органистке Прелюдия и fuga ми минор BWV 548, которая прозвучала в конце первого отделения. Одна из самых грандиозных и сложных среди баховских больших прелюдий и фут, она на-

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

АННА ХОМЕНЯ

ПЕТЕРБУРГ ОРГАНЫЙ



Марина Вайзья.

сквозь пронизана хроматизмами, головокружительными пассажами, виртуозными pedalными репликами, напряженными гармониями, острым пунктирным ритмом. Органистке удалось выстроить форму цикла и удержать внимание слушателей на протяжении долгого времени.

Марина Вайзья интересуется современной органной музыкой разных стран. В ее интерпретации пьесы композиторов XX–XXI вв. звучат особенно ярко и убедительно. Жемчужина органной музыки XX века – Сюита ор. 5 М. Дюрюфле, одного из последователей французской органной школы С. Франка и Ш.-М. Видора, прозвучала на одном дыхании, легко и полегко, даже в мощных кульминациях и внезапных контрастах не были нарушены те изысканность и утонченность, которые присущи композиторскому стилю Дюрюфле – этому Дебюсси органа.

Произведения Г. Лигеза и О. Мессиана внесли мистическую ноту в общую атмосферу второго отделения концерта.

Красочные ресурсы органа Концертного зала позволили органистке воплотить в звучании идеи современного французского композитора и органиста Н. Хакима. Его торжественной Фантазией «In organo, cordis et choro» завершился вечер. Синтез григорианского хора с фольклорными напевами восточных стран придает этой музыке неповторимый колорит, особую праздничность, то возвышенно-строгую, то триумфально-ликующую. Виртуозную музыку, подобную Фантазии Хакима, Марина Вайзья исполняет с естественной непринужденностью и легкостью. Это замечательное качество исполнителя-виртуоза – уметь подняться над техническими трудностями, обнаруживая за блеском пассажей, каскадом pedalных соло, прыжками по мануалам истинный смысл разворачивающегося «карнавала». Музыканту близки сильные стороны французской органной музыки – ее импровизационное начало, только в самом конце обнаруживающая себя логика чередований своеобразных музыкальных мыслей, формирование целого, предполагающее заключительную кульминацию.

Портрет Марины Вайзья будет неполным, если не учитывать огромный пласт ее общественно-культурной деятельности. Она является органисткой и руководителем хора евангелическо-лютеранской церкви св. Георгия, главной органисткой кафедрального собора св. Марии, где занимается также организацией общедоступных органичных концертов, преподает органную импровизацию, музыкальное исполнительство и педагогику на кафедре органа и клавирина Санкт-Петербургской консерватории. Кроме того, с 2010 года она преподает на кафедре органа и карильона Санкт-Петербургского государственного университета, а с 2001-го работает в Теологическом институте евангелическо-лютеранской Церкви Ингрии. Марина Вайзья – одна из немногих, кто гармонично сочетает все это с концертной практикой. Перечисление всех сфер деятельности органистки приведено здесь не ради того, чтобы подчеркнуть ее заслуги. Когда раздаются величественные звуки органа, мало кто задумывается, сколько ступеней к мастерству приходится пройти музыканту, прежде чем «приручить» орган. Стоит только порадоваться, что такие профессионалы, как Марина Вайзья, находят возможность делиться своими знаниями и мастерством с другими, посвящая себя любимому делу.

КОНФЕРЕНЦИЯ

ИОСИФ РАЙСКИН

ЖИЗНЬ РЕЛИГИИ В МУЗЫКЕ

«Христианские ценности в музыкальном театре и в концертном зале». Так назывался мой доклад на ежегодных Всероссийских научно-образовательных Знаменских чтениях, прошедших в Курском Государственном Университете в этом году в девятый раз. Речь шла о духовной музыке на театральной и концертной сценах Мариинского театра. Для читателей газеты привожу сокращенную версию доклада.

Читателю особенно интересны творческие портреты композиторов, статьи о крупнейших достижениях современной духовной музыки – как завоевавших широкое признание, так и ждущих еще своего часа. Вот лишь некоторые из образно ярких, информационно насыщенных статей: «Кантата Стравинского «Вавилон», «Страстная седмица» и «Всенощная» Александра Гречанинова», «Георгий Свиридов: хоровой цикл «Песнопения и молитвы», «Религия в жизни и творчестве Эрика Сати», «Опера под сводами церкви (триптих Бенджамена Бриттена)», «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана. Слово и смысл», «Литургическая идея «Запечатленного ангела» Родиона Щедрина», «Слова к Богу из глубины сердца: хоровые концерты Альфреда Шнитке», «Реквием Сергея Слонимского в контексте жанра», «Идеи Священного Писания сквозь призму поэмы Данте в балете «Беатриче» Бориса Тищенко», «Мифопоэтическое пространство в опере Родиона Щедрина «Мертвые души», «От Перуна до Христа. Языческие и христианские корни символики в «Перезвонах» Валерия Гаврилина», «Чаша в псалмах» Александра Кнайфеля», «Мистерияльность в опере Александра Смелкова «Братья Карамазовы», «Симфонии Галины Уствольской», «Облики культовых жанров в творчестве Юрия Фалика», «Библийские темы в симфонических циклах Алемдара Караманова», «В поисках истины: музыкально-театральная диалогия Николая Каретникова», «Откровение о Страстях Господних (об оратории Софии Губайдулиной)», «Страсти Христовы по Джотто Игоря Друха»...

Валерий Гергиев часто повторяет: «Я твердо верю в мультимедийность музыкального театра. Это будущее классической музыки». Когда оперная труппа, хор и симфонический оркестр ориентированы одновременно и на театральные подмостки, и на филармоническую эстраду, создаются идеальные условия для исполнения капитальных произведений кантатно-ораториального жанра. Среди самых заметных впечатлений последних лет – прозвучавшие под управлением Валерия Гергиева драматическая легенда «Осуждение Фауста» Берлиоза, Вторая симфония Малера, «Страсти по Иоанну» Софии Губай-

дулиной, «Стикс» Гии Канчели. Гергиев может пригласить поставить спектакль, например, по «Реквиему» Верди, но «оперный» потенциал вердиевской партитуры дирижер выявляет и без прямых постановочных эффектов.

Обратимся к репертуару Мариинского театра. Вам бросится в глаза, что «золотой запас» мировой духовной музыки в буквальном смысле слова переместился с нотных полок библиотек на оперную и концертную сцены. Это и повсеместно исполняемые реквиемы Моцарта, Берлиоза или Верди, но и оратории Мендельсона. Это классическая постановка «Хованщины», сохраняемая и возобновляемая на протяжении полувека, и несколько режиссерских версий различных редакций «Бориса Годунова». Это и «Жизнь за царя», и «Сказание о невидимом граде Китеже» в радикально современной режиссуре, и вагнеровский «Парсифаль», слегка «русифицированный» сценически английским режиссером Тони Палмером... Это, конечно же, западноевропейская классика – надо ли приводить примеры тех молитв, «Ave Maria», «Miserere», что звучат, к примеру, в операх Верди!

Хор Мариинского театра, возглавляемый Андреем Петренко, часто выступает с обширными самостоятельными программами. И звучат «Перезвоны» Валерия Гаврилина, в которых перед нами предстает совсем недавняя (да во многом и нынешняя!) Россия, насильственно лишенная веры, обезбоженная, расхристанная, ищущая пути к духовному выздоровлению. В концертном зале и в храме хор Мариинского театра под управлением Андрея Петренко исполняет «Всенощное бдение» Сергея Рахманинова или ораторию «Братское поминовение» Александра Кастаньоло, а под рукой Валерия Гергиева принимает участие в исполнении грандиозной Восьмой симфонии Малера или русской хоровой оперы Родиона Щедрина «Боярыня Морозова»...

Большинство произведений, которые фигурировали в статьях сборников «Жизнь религии в музыке», обрели живую плоть на сцене Мариинки или в Концертном зале театра. А иные из них впервые здесь были представлены. Так опера Николая Каретникова «Мистерия апостола Павла», сперва прозвучала под управлением Валерия Гергиева в одном из соборов Германии, затем в концертном исполнении в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, и наконец, состоялся спектакль на сцене Концертного зала театра. Здесь же прошла премьера театральной постановки оперы Родиона Щедрина «Очарованный странник». Помимо других партитур Щедрина, Гергиев исполнил русскую литургию «Запечатленный ангел», а скоро нас ожидает премьера его новой оперы «Левша» (все по Лескову) на новой сцене Мариинского-2.

Вспоминается исполнение Гергиевым еще в зале «старой» Мариинки Первой симфонии Галины Уствольской и прошедший в Концертном зале театра вечер ее фортепианных сонат. Уствольскую, чья музыка обращена к Небу, называют «духовным тружеником». Вспоминаются органские, симфонические и камерные вечера, в которых звучали произведения другого «духовного труженика – великого француза Оливье Мессиана. Среди памятных концертов – кажется, это было в Большом зале филармонии – продирижированная Гергиевым симфония Юрия Фалика «Кадиш». Православные хоровые произведения Фалика исполняет хор Мариинского театра... Необъятного не объять даже в беглом перечислении. Жизнь религии в музыке продолжается!

Заклавие доклада обращено к Мариинскому театру, который я имею честь представлять перед уважаемым собранием. А с другой стороны, оно одноименно с издаваемой Санкт-Петербургской консерваторией в течение уже почти десяти лет серий научной-популярных сборников. Еще совсем недавно не повернулся бы язык назвать указанные сборники научно-популярными (сие не позволили бы и бдительные цензоры!). Сегодня мы вправе опереться не только на суждения отцов церкви, но и на высказывания светочей науки. На слова, к примеру, Альберта Эйнштейна, полагавшего, что «наука без религии хрома, а религия без науки слепа». Или на поразительное признание Иммануила Канта: «Мне пришлось ограничить знание, чтобы освободить место вере». Но не нужно ограничивать знание, достаточно однажды понять, что бесконечное, беспредельное – предмет веры, что, по слову Людвиг Фейербаха, «религия есть сознание бесконечного, и поэтому человек сознает в ней свою не конечную и ограниченную, а бесконечную сущность».

Автор самой идеи и на протяжении всех протекших лет бесценный редактор-составитель серии сборников кандидат искусствоведения Татьяна Александровна Хопрова заслуживает сердечной признательности за верность избранному делу и неизменную подвижническую деятельность.

В сборниках главенствует жанр монографической статьи, посвященной либо духовной музыке в творчестве композитора, либо отдельному произведению автора, в наибольшей степени, выразившему его искания в указанной сфере. Публикуются и обзорные очерки, посвященные композиторским или исполнительским школам – не только прославленной школе Нотр Дам, но и, к примеру, богослужебному пению в храмах Сибири, на Вологодчине... Не менее интересны архивные разыскания или всегда оживляющие научные сборники беседы и интервью с композиторами и исполнителями. Важна «география» участников издания – помимо петербуржцев и москвичей, это исследователи из Красноярска и Тюмени, Ростова-на-Дону и Вологды, Екатеринбурга и Киева, Одессы и Минска...

Ряд статей посвящен эстетике античности и раннего христианства: «У истоков Нового Завета», «На пути к музыкальной эстетике. Василий Великий о музыке», «Две исторические ипостаси церковной музыки». Немалое место уделено классике западноевропейской – произведениям Баха и Генделя на библейскую тему, трактовке библейских сюжетов в итальянской и французской опере XIX века, ораториям Феликса Мендельсона, евангельским мотивам в творчестве Рихарда Вагнера... В центре внимания составителя и авторов – отечественная духовная музыка: «Русские духовные стихи», «Миф невидимого града в русской культуре», «Духовная опера в творчестве А.Г. Рубинштейна», религиозные воззрения Чайковского, Мусоргского», Римского-Корсакова...

Едва ли не главной своей задачей составитель и авторы сборников считают оживление интереса к духовной музыке современности, и прежде всего, – к отечественной. Здесь можно назвать и статьи общего характера: «Авторский хоровой цикл литургии в русской музыке конца XVIII – XX веков», «Тема Апокалипсиса в русской музыке XX века», «О мире духовного в русском романсе», «Русская духовная музыка на рубеже XX – XXI веков», «Сакральные мотивы в современном творчестве композиторов Украины», «Духовные мотивы в музыкально-театральных жанрах современных белорусских композиторов»...

Песнь бескорыстная – сама себе хвала:
Утеха для друзей и для врагов – смола.

О. Мандельштам

Было бы странно сетовать на то, что Петербург редко доставляет нам удовольствие послушать симфоническую музыку Сергея Михайловича Слонимского. Вот недавно состоялась премьера 31-й симфонии, прошлым летом Юровский сыграл 32-ю, так что последние новости с письменного стола «одного из лидеров современной отечественной музыки» публике доставлены и даже в отличном исполнении. А все же поклонникам кажется, что маловато. Можно было бы целенаправленно заняться воспитанием нового поколения слушателей, привлечь больше внимания к современным классикам, тем более к музыке умнейшего из поцелованных Богом музыкантов, живой энциклопедии стилей, техник, форм, языков и других средств музыкального выражения, музыке «подлинного петербургского профессора», каким его видит В.А.Чернушенко, сказавший, что вот были у нас Вернадский, Иоффе, а в музыке – это Слонимский.

Авторский вечер 6 июня состоялся в Большом зале Филармонии; он прошел великолепно: все испытали подъем и желание немедленно начать делать что-то действительно важное – именно это состояние обычно и является следствием приобщения к живому настоящему искусству: человек пробуждается от повседневной рутины, ему кажется, что он понял наконец Нечто и сейчас разгонится и взлетит, чтобы уже никогда... Композитор, наверное, рассмеется, когда прочтет, что уподоблен Зигфриду-Пробудителю, но, если хорошо подумать, образ этот не случаен. Внимательно прочитав юбилейные публикации и посмотрев множество роликов в YouTube, я выделила для себя главное, о чем давно думала сама и о чем разговаривала с Мастером после концерта. Слонимский как творец новой звуковой реальности, обладает удивительно чутким «абсолютным слухом на жизнь» (Кушнер). За этим утверждением стоит непостижимый процесс, и хотя грамотный петербуржец тут же махнет цитатой «Когда б вы знали, из какого сора» – он этой замечательной строчкой ничего не объяснит. Когда б мы знали – не нужно было бы писать симфонии.

Итак, премьеры 32-й и 31-й, состоявшиеся с разрывом в год, были увешаны многочисленными юмористическими комментариями. Почти никто из музыкантов не отказал себе в удовольствии проехаться по поводу немалого количества (почти что Гайдн, хотя на самом деле последние номера Моцарта еще далеко впереди) и столь же немалой лаконичности последних опусов. На что Мастер резонно напоминал, что у Веберна – тоже не длинно, а что касается количества – почему он должен себя ограничивать. Если композитор живет в богатейшем звукотембровом «гуле» (в блоковском смысле: у Блока поэмы вырастали «из гула времени»), чем же ему радовать нас, как не произведениями для оркестра, дающего почти неограниченные возможности воплощения прежде небывалого смысла. Посмотрев последнюю триаду симфоний еще и по нотам, я в который раз была потрясена мощью «инвенции», логической фантазии, закамуфлированной разнообразием вольных интерпретаций старинных идей и правил, особым «слонимским» юмором (с каждым годом, – говорит композитор, – все чаще приходится вспоминать любимую поговорку «серапионов»: «Положение отчаянное – будем веселиться»). Не буду выскивать стилиевые параллели – не в них суть. Она, как мне кажется, в том, что человек, взошедший на вершину знаний, умений, опыта, понимания, воистину «владеющий музыкой», видит жизнь такой, какая она есть, без иллюзий, без отращения, с грустью неизбежного расставания. И отмечает в ней то, что десятилетиями грело душу, способную сделать «выпрямительный вдох» и заставить нас понять, почувствовать, поверить в истинность высокого, нежного и страстного – более могущественного, чем затапывающий его *dance macabre*.

В 31-й и в двух других симфониях, которые я мысленно объединила в «триаду», полностью исключены разного рода структурные условности: репризы, деление на «экспозицию» и «разработку», на «главные» и «связующие» темы. Все темы – важные, они перетекают и преобразуются, направлены меняются, превращаются в контрастные и вновь возникают в общем потоке, чтобы отметить важнейшее: вывод, заключение, кульминацию. Процедуры тематического развития, сформулированные западноевропейским симфонизмом, применяются к русской фактуре: жанрам, типам голосоведения, ритмическим построениям. Происходит свободный обмен форм и функций, позволяющий насытить каждое действие многообразными – по сути: неисчерпаемыми – смысловыми движениями и ассоциациями. Отсюда краткость, свойственная нашему повседневному восприятию собственного жизненного времени (не так уж случайно заторможенные нехваткой слов индивиды как заклинание повторяют: «короче, короче», и не случайна «прокофьевский» способ письма без гласных уже используется вездесущей рекламой). Симфония – это исповедь, – говорит Мастер, – днев-

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ник впечатлений. Это самая актуальная, самая естественная форма высказывания. Не нужно повторять циклопические формы позднего романтизма. Достаточно нескольких «слов», активизирующих «метатексты», – и двух-трех фраз будет достаточно, чтобы транслировать особое состояние духа, которым пронизано сегодняшнее размышление. Дневниковая запись – не обязательно набросок. Она может фиксировать определенный этап отношения к реальности: реальности жизни и реальности музыки. А потому каждая симфония – это самодостаточный звукомыслеобраз: «народный» в 30-й, «англический» – в 32-й, «фаустовский» – в 31-й. Последняя сложилась в процессе кон-

очень остро почувствовала, что это – своего рода «русская Песнь о земле» – симфония-драма, выявленная в противостоянии мужского и женского, трагических, пугающе мрачных и безмятежно светлых, мечтательных состояний души. «Да», – ответил композитор, и пояснил, что когда он сочинял «Вольницу», даже музыканты еще толком не знали ни фольклорной, ни духовной русской монодии, и обращаясь к фольклорным «темам», приспособляли их к господствовавшей «немецкой» форме. К тому же Слонимский «терпеть не мог громыхающие советские кантаты», он стремился к вольному дыханию, к новой органике русской гетерофонии, к оркестровому голосоведению, «вытека-

как необходимая тембровая составляющая рафинированного инструментального почерка Сергея Слонимского, его индивидуальная красота, без которой не обошлись и последние три симфонии. Слушая в одном концерте «Песни вольницы» и 31-ю симфонию, разделенные ровно половиной столетия, понимаешь, что «малеровский след» давно остыл, превратился в нечто глубоко личное, так что и вовсе затерялся в «звучащей реальности» С.М.

Успехом выбранных для авторского вечера сочинений композитор обязан замечательному исполнительскому коллективу: оркестру Оперной студии консерватории, вокалистам Надежде Хаджевой и Юрию Власову и великолепному дирижеру Алим Шахматеву. Во-первых, нелегкие, а временами головокружительно трудные партитуры были от-

АННА ПОРФИРЬЕВА

СЛОНИМСКИЙ: ДНЕВНИК КОМПОЗИТОРА



Сергей Слонимский, Алим Шахматев.
«Песни вольницы». Надежда Хаджева, Алим Шахматев, Юрий Власов.
Фото: Владимир Постнов

такта с «Фаустом» Сокурова и перечитывания «Фауста» Гете, причем по стилиевому самоощущению Слонимского она представляет собой русскую версию Малера с его громадным диапазоном контрастов, превращений, гротесков, с его очеловеченными голосами инструментов, каждый из коих имеет, что сказать и чем дополнить сказанное другими. Жанр интеллектуальной драмы, философского диспута, погруженный в смену мелькающих картин, сменяющих друг друга в темпе современного киномонтажа – вот, пожалуй, основной «композиционный прием», заставляющий слушателя напряженно следить за «сюжетом», вовлекая его в единое поле переживания-толкования звучащей музыки.

Зацепившись за Малера, я спросила, имеет ли он отношение к оркестровой редакции «Песен вольницы» (1961). Дело в том, что примерно тогда же была опубликована замечательная статья Шефа об оркестре Малера, по которой учились многие поколения студентов ТКФ. И теперь, слушая «Песни» полвека спустя, я вдруг

ощущаю из вокальной линии, естественно продолжающему ее поющими подголосками, тембровыми контрапунктами. Именно в «Песнях вольницы», используя некоторые оркестровые идеи Малера (обилие соло и камерных «групп», вторгающиеся контрапункты, тембровое расщепление монолитных линий, мелодию тембров и другие приемы, подробно описанные в исследовании) в приложении к русской, максимально приближенной к полевым записям фольклорной интонации, темпу, ритму, дыханию, голосу, к фольклорному голосоведению, Слонимский «нашел свой оркестр». По звучанию он почти ничем не напоминает о Малере, поскольку стилиевое подобие отсутствует. Некоторые отголоски можно усмотреть лишь в обилии звенящих ударных, создающем ауру *natura sonoris* – ощущение необъятных пространств, воли, дали... «Тогда, – говорит Слонимский – многочисленная группа ударных воспринималась как украшение» (вспомним, как воевали с «украшательством» на заре хрущевской эпохи). Теперь она воспринимается

лично выучены, так что все хитросплетения *klangfarbenmelodie* лились без малейшего напряжения и улаждали взыскательный слух. Как музыкант я более всего впечатлений получаю от качества звучания – и здесь оно было, так же как и *brío*, и гротесковая заостренность скерцо, и почти импровизационная свобода солистов в распевах. Все без исключения присутствовавшие на концерте были поражены соло гобоя в «Белой лебедушке», сыгранного Светланой Белоусовой. Этот удивительный эпизод был исключен при издании партитуры под предлогом прополки красивых длиннот. На самом же деле в интерпретации Шахматеева он получил значение смыслового центра композиции, предвестника трагической развязки, в чем-то подобного соло английского рожка в «Тристане».

Во-вторых, сердечное отношение к музыке передалось публике. На десерт была выбрана сюита из балета «Волшебный орех» – лукавый стилистический жест в сторону не столь уж далекой эпохи садовых оркестров и воздушных децибелов. Караян когда-то записал «Венгерские танцы» Брамса в цыганском ресторанном стиле – публика взвела от счастья. Примерно в таком же ключе Шахматеев преподнес ей танцы Слонимского – результатом стала овация стоя.

Светлый и теплый июньский вечер, встретивший людей за порогом, придал общему тону концерта еще один оттенок очарования. Тарковский в «Сталкере» с чувством цитирует стихи Писания о том, что только молодое, нежное наделено истинной жизненной силой. То, что окостенело, становится хрупким и ломается. Бродский тоже придавал особое значение нежной интонации, стихам, написанным шепотом («Наклонись, я скажу Тебе на ухо что-то – я благодарен за все...»). И хотя музыка Слонимского – яркая, драматичная, местами шумная, наполненная событиями и столкновениями непримиримых сил, – она таинственным образом отвечает общей его современникам интонации нежности, в 1960-е означавшей переживание подлинного бытия и до сих пор посылающей ответ тем, кто способен ее чувствовать. Я слышу нетрогкий голос с почти неуловимым довоенным оттенком: так говорили наши учившиеся в петербургских гимназиях профессора – и так или иначе он остается в памяти после того как музыка в ней утихла.

ФЕСТИВАЛЬ

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ВЕСНА ОРКЕСТРОВАЯ



Александр Горбунов, солист в Концерте для тромбона и струнного оркестра В. Круглика. Фото из архива театра

В этом сезоне «Петербургской музыкальной весны» в симфонических концертах в Большом зале филармонии и в зале Капеллы звучало не просто много премьер, – исполнялась музыка, сочиненная недавно, в 2011–2013 гг.

В целом новой музыке свойственны стилистическое разнообразие авторских решений, движение в сторону «концертности», своего рода экстравертность, направленность на публику. С традиционными жанрами – симфонией, концертами, увертюрой (заметим: за привычным названием не всегда следует традиционное решение) – соседствовали симфонический скетч, симфонический этюд, экзотические танцы. Отчетливо видно преобладание мажорной, праздничной палитры, в новых сочинениях нет драматизма, потрясений, мучительно-скорбных раздумий, страха, роковой угнетенности. Практически отсутствует лирика. Возможно, это связано со сменой поколений: новым авторам ближе активное движение – бодрые темпы, учащенные ритмы – и игра.

В ином ключе была решена лишь «Элегия» Петра Геккера, посвященная памяти В. И. Цытовича. Камерный состав, экспрессионистская сумрачная палитра, матовое звучание, приглушенность интонаций, невыделенность солистов: скрипка (Михаил Гантварг) и альт (Владимир Стопичев) звучали как голоса из оркестра.

Казалось бы, к тому же мемориальному жанру должна быть отнесена «Элегическая музыка» Сергея Екимова, посвященная памяти Ю.А. Фалика. Однако этот концертный вокализ для сопрано в сопровождении женского хора и камерного оркестра выглядел бы более органично в заключительном концерте фестиваля – в соседстве с эстрадными сочинениями и киномузыкой. Неубедительная кульминация – внезапно вторгающийся органный аккорд – и шепоты хора не столько драматизируют сочинение, сколько декорируют его. Введение же в коде цитаты из «Незнакомки», самого исполняемого хора Фалика, показалось заигрыванием с публикой.

Как и в предыдущие годы, значительное место в программах оркестровых вечеров занял жанр инструментального концерта. В ряду солирующих инструментов – флейта, труба, тромбон, конги, фортепиано и ансамбль из двух скрипок и виолончели.

На открытии «Музыкальной весны» прозвучал Концерт для трубы и симфонического оркестра Светланы Нестеровой, названный «24 часа музыки». Согласно авторскому замыслу, шесть небольших частей обрисовывают один день из жизни музыканта: «Утро», «Оркестровая репетиция», «На «халтуре»», «В консерватории», «Концерт», «Ночь». Программа позволила композитору соединить в одном сочинении фрагменты, чрезвычайно далекие по стилистике, тематизму, тембровым решениям. Солист (Алексей Никифоров), чередующий игру на трубе и корнет-а-пистоне, предстает словно в разных ипостасях. Бодрый галоп сменяют томные, прятные романтические звучания «репетиции». За ними слышен джаз – засурдинный звук, свинг, мягкие глиссандо (к сожалению, симфонический оркестр не может передать

ни красок джаз-бэнда, ни его завораживающей ритмической свободы). Затем – чистый, «правильный» летящий тембр сольного инструмента. Звуковое пространство заполняется не сразу, причем каждая оркестровая группа разгравывает свое «упражнение». Наконец – подвижный, насыщенный изысканной мелизматикой барочный корнет. Имитируя соответствующие типы фактуры, используя хорошо знакомые слушателям мелодические ходы и гармонические обороты, С. Нестерова нигде не переходит на прямое цитирование. Автору удается выдержать дистанцию, при всей узнаваемости – это стиль XXI века.

Увлечение программностью играет с композитором дурную шутку: в сочинении присутствуют иллюстративные эффекты, которые снижают жанр, переводят произведение в разряд «капустника». Писк будильника (им начинается «Утро» и прерывает сон в заключительной части), заснувший на утренней репетиции оркестр (весьма натуральный храп контр-фагота и присвистывание пиколки), вечерняя зевота деревянных духовых, раз за разом прерывающая фразу солиста. Пространство сна (как ночного, так и во время репетиции) очерчивается колыбельной – цитатой знакомого всем с детства напева. Снижает общий тон и название третьей части, столь обы-

денное в кругу музыкантов – «халтура». Тем не менее Концерт, безусловно, привлекателен для исполнителя своей динамичностью, обаятельным тематизмом, возможностью продемонстрировать владение разными стилями.

В той же программе впервые прозвучал Тройной концерт для двух скрипок и виолончели Динары Мазитовой. Автор, больше известная петербургской публике как интересная пианистка, продемонстрировала знание основ полифонии, умение проводить тему в уменьшении и увеличении, знакомство с гармонией раннего романтизма. Темы в духе мотетов Палестрины перемежаются с эпизодами, написанными в шостаковьевской стилистике. За это сочинение Д. Мазитова была удостоена звания лауреата последнего Международного конкурса композиторов им. С. Прокофьева.

В 1999 г. премией Прокофьевского конкурса был награжден Юрий Красавин за Концерт №2 для фортепиано и камерного оркестра. Ныне это произведение прозвучало в Капелле в исполнении Настасьи Хрущевой. Решение в игровой эстетике, оно – своего рода акустическое исследование импульса и рожденного им отзвука. Тишина в паузах, прерывающих нервную ткань струнных, как будто сохраняет ту же теплую пульсацию, а обрывающий ее резкий аккорд затухает долгим *diminuendo* малого ба-

рабана или – в другом разделе – струнных *col legno*. Другой аккорд, набранный на фортепиано в восходящем движении, повисает мягким эхом струнных, как будто возникшим из обертонов роля. Крупные разделы концерта повторяются практически без изменений, лишь появляется все больше своеобразных провалов в тишину, когда солистка (а еще первый скрипач и ударник) совершают энергичные, но беззвучные движения. Поначалу эти жесты озвучиваются другими инструментами, но затем все чаще и чаще их наполняет лишь наше слушательское представление об ожидаемом звуке. Полтора десятилетия назад это неординарное произведение, безусловно, было новаторским. Остается лишь пожалеть, что 60-летие композитора отмечается исполнением столь давнего сочинения.

«Куба-румба» Игоря Друха имеет позаголовочек экзотические танцы для фортепиано, ударных и камерного оркестра. На сцене увлеченно шаманил Йоель Гонсалес, ритмы конгов увлекали, подчиняли себе неповоротливую махину оркестра, пианистку (Полина Фрадкина), завораживали слушателей. Преобладал гармонический язык Гершвина. К сожалению, даже подзвучка солистов не до конца выровняла баланс: порой солистов поглощало оркестровое tutti.

В симфоническом вечере 13 мая состоялся премьеры концертов Алексея Мыльникова и Вячеслава Круглика. Флейта – один из любимых инструментов А. Мыльникова, для нее ранее был создан концерт «Легкое дыхание» по мотивам рассказа И. Бунина. В новом сочинении композитор следует проторенными путями, соединяя концертность и сюитность.

Концерт для тромбона и струнного оркестра В. Круглика во многом может быть противопоставлен сочинениям его коллег. Это произведение отличают стилистическая цельность и единство образов, бережное отношение к тематизму, тембровая лаконичность, экономное распределение выразительных средств. Автор не стремится обновить жанр, сделать его занимательным, например, максимально полно показывая возможности солирующего инструмента и сопровождающей его струнной группы. В оркестре много унисонов, неполные гармонии, нарочито пустоватое звучание, в которое постепенно добавляются новые краски. На этом фоне голос тромбона (Александр Горбунов) звучит особенно выпукло. Хочется отметить благородство тематизма, его полное соответствие выбранному инструменту.

Симфонические концерты «Весны» неизменно привлекательны для петербургской публики. Во многом это – заслуга исполнителей, ярких, талантливых музыкантов Алексея Никифорова (труба), Михаила Крутика (скрипка), Владислава Песина (скрипка), Елены Григорьевой (виолончель), Настасьи Хрущевой (фортепиано), Йоэля Гонсалеса (ударные), Полины Фрадкиной (фортепиано), Татьяны Резетдиновой (флейта), Александра Горбунова (тромбон), а также Академического оркестра филармонии (дирижер Владимир Альшулер), Государственного академического симфонического оркестра (дирижер Александр Титов) и оркестра Капеллы (дирижер Аркадий Штейнлухт).

НАТАЛИЯ БОГАЧЕНКО

МУЗЫКА ВЕНЫ И ПЕТЕРБУРГА



Камерный оркестр «Дивертисмент», руководитель и солист – Илья Иоффа. Фото из архива театра

Камерный оркестр «Дивертисмент» под управлением заслуженного артиста России Ильи Иоффа известен всем. Струнный оркестр Иоффа – продолжение его души. Сыгранность, высокая культура артистов, чуткость и подвижность их под рукой дирижера дает «Дивертисменту» возможность осваивать репертуар большого стилевого диапазона. «Дивертисмент» много лет сотрудничает с известным петербургским композитором Григорием Корчмаром, который, помимо прочего, всегда тяготел к не очень популярным ныне жанрам переложений, аранжировок, транскрипций. Некогда эти жанры процветали. Наиболее знаменит числом авторских интерпретаций чужой музыки венгерский волшебник Ференц Лист. У Григория Корчмара имеется немало настолько свободных транскрипций, что они обозначаются в программах двойным авторством. Однако для произведений, исполненных 25 мая в Малом зале филармонии, был избран более строгий подход – оркестровая версия, где оригинальные тексты интерпретируются струнными инструментами почти без отступлений. И лишь само звучание в иных тембрах создает как бы новое сочинение.

Исходным материалом оркестровых версий для композитора-пианиста в основном послужили фортепианные произведения композиторов Вены и Петербурга. В тембрах струнных Брамс, Берг, Прокофьев и Шостакович словно сблизились и проявили общие черты.

Ранняя Соната ор. 1 А. Берга стоит здесь особняком. Ее симфоническая драматургия, с одной стороны, дает возможность развернуть в оркестре выпуклую, крупную картину. Но с другой... певучие тембры сглаживают остроту интонации, и Соната обретает более мягкое звучание. Может быть, здесь требовались духовые инструменты. А может, и напротив, лиричность музыки Альбана Берга раскрылась полнее. Очень удался в струнных тембрах кульминационный раздел Сонаты.

Фантазии Брамса, «Сарказмы» Прокофьева, Прелюдии Шостаковича объединились в ряд прихотливо оркестрованных фортепианных пьес, где по-новому зазвучали мысли их авторов.

Фантазии Йоганнеса Брамса ор. 116 в оркестровой версии Г. Корчмара получились легкими и воздушными. Заполненная фактура отменила ограниченность фортепиано, где пауза часто пуста, сделала темы выпуклее, репризы – динамичнее. Обогатившись специфическими приемами игры струнный хор из *Saracino* и *Integrazzo* изящно выделялся в непредсказуемой панораме семи пьес.

«Сарказмы» ор. 17 Сергея Прокофьева для фортепиано в некотором роде противились скрипкам, виолончелям и контрабасу. Пять пьес с причудливым, изменчивым развитием – ужимки, по-

вороты и контрасты – так и подталкивают раскрыть материал в оркестре. Но в КАКОМ? Возникает параллель с Сонатой Берга: струнных тембров маловато для оркестровки «Сарказмов». Ведь «клоуны» способны струнных смягчить их природными особенностями. Большинство пьес цикла прозвучали очень удачно. Комбинации *arco* и *pizzicato*, оригинальный подход к скачущим чертикам, клоунам и маскам пьес-шаржей создали интересную оркестровую реальность. Выразительные solo все-таки утверждали в правах саркастическую скрипку. Прекрасные пьесы! Хотя не совсем прокофьевские. Материал переродился в

тембрах, дав неожиданный результат.

Цикл прелюдий ор. 34 для фортепиано Дмитрия Шостаковича имеет знаменитый прообраз – 24 прелюдии для того же инструмента Фридерика Шопена. Как и у польского гения, у Шостаковича в цикле из 24 пьес лирические прелюдии песенно-танцевального или хорального склада чередуются с крайне виртуозными, «пассажными» Г. Корчмар выбрал восемь подходящих по фактуре прелюдий. Выстроив их в определенном порядке, композитор сотворил отдельное оркестровое циклическое сочинение.

Фортепианный Шостакович благодарен для оркестровых версий: в большинстве его сочинений-клавиров уже заложены разнообразные тембры. Острый стиль композитора подталкивает к слышанию гротескных музыкальных тем в звуках определенных инструментов. Скрипка или виолончель в роли шута здесь органичны, потому что в гротеске Шостаковича велика доля лирики. Дополнительные же инструменты Г. Корчмар мастерски заменил звукоподражанием струнных, что невероятно обогатило колорит оркестровой версии. Среди множества разнообразных приемов звукоизвлечения особо интересны краски *col legno* (игра дровком) и низких регистров оркестра. Не забыта была и «еврейская местечковая скрипка», положившая особые, шагаловской кисти мазки на некоторые прелюдии. В большом оркестре легче передать множественные контрасты, чем в малом, однотембровом. Григорию Корчмару это удалось. Не будет лишним упомянуть, что «Дивертисмент» давно и с успехом исполняет все 24 прелюдии (!) в инструментальном «одеянии» Г. Корчмара, а вскоре в печати появится партитура.

Автор вышеперечисленных оркестровок неоднократно замечал, что, может быть, слушая подобные работы, исполнители-пианисты открывают для себя много нового. Патриарх петербургской фортепианной школы Владимир Нильсен учил играть фортепианных авторов так, будто музыка звучит в интерпретации группы инструментов.

В заключение концерта 25 мая были исполнены фрагменты сюиты из балета Андрея Петрова «Сотворение мира» в оркестровой версии Григория Корчмара 2004 года. Эту версию «Дивертисмент» играет постоянно и с неизменным успехом. Звучал клавесин, остроумные темы А. Петрова представляли словно на театральной сцене во внешне простой, но изобилующей находками звуковой аллегории вселенского сюжета. Дирижера, автора версий, артистов-ансамблистов долго не отпустили благодарные слушатели. На бис были сыграны «Белые ночи» из «Времен года» П. И. Чайковского в версии Г. Корчмара, а также транскрипция еще одной прелюдии Д. Шостаковича.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ТРИ ПРИТЧИ О СЫНОВЬЯХ



Бенджамин Бриттен. «Пещное действо». Сцена из спектакля.
Фото: Robert Workman

Санкт-Петербург отмечает юбилей Бенджамин Бриттена. Долгое время нам приходилось довольствоваться единичными постановками и концертными исполнениями: «Поворот винта», «Военный реквием», кантиль «Авраам и Исаак». Ставились «Поругание Лукреции» («Санкт-Петербург Опера») и «Ноев Ковчег» («Зазеркалье»). Основные впечатления петербургских меломанов были связаны с фестивалем «Английская музыка в Санкт-Петербурге» (1993), когда можно было увидеть видеозапись (!) опер «Билли Бадд» и «Смерть в Венеции» и услышать «Ласгунас» для альта и фортепиано в исполнении Юрия Башмета и Святослава Рихтера (!!!) С некоторых пор положение стало меняться: с 2011 г. в Мариинском театре идет «Сон в летнюю ночь» (реж. Клаудиа Шолти), а в феврале нынешнего года в Михайловском поставлен «Билли Бадд» (реж. Вилли Декер).

Бриттен, безусловно, пришелся по вкусу нашей публике: его музыка многомерна, в ней совмещаются, соединяются самым причудливым образом традиции разных эпох, а иногда и разных стран. Его стилизации изысканны, композитор владеет искусством нескольких штрихами очерчивает контур интересующего его явления, не утрачивая при этом собственного характерного почерка. Оркестр Бриттена филигранен, нередко изобразителен, но не иллюстративен. Это та грань, на которой звукопись становится одновременно продолжением психологической характеристики. Замедленность действия, созерцательность спектаклей способствует созданию атмосферы таинства, когда каждое движение обретает символический смысл.

В этом году Петербургу выпала честь открывать «Сезоны Бенджамин Бриттена» – грандиозный юбилейный фестиваль, мероприятия которого в дальнейшем пройдут в Лондоне, Сан-Паулу, Рио-де-Жанейро. Его организаторами выступили Фонд Бриттена – Пирса и Британский совет, а с российской стороны – благотворительный фонд культуры и искусства «ПРО АРТЕ». Автор идеи – профессор Санкт-Петербургской консерватории Л.Г. Ковнацкая.

С 4 по 8 июня петербургская публика имела возможность познакомиться с тремя камерными музыкальными спектаклями Бриттена – «Притчами для исполнения в церкви». Они были созданы композитором в 1964–1968 гг. и никогда прежде не звучали в России. Музыкальное гурманство (трудно подобрать иное определение для столь изысканного яства) дополняется несколькими немаловажными обстоятельствами.

Во-первых, сочинения исполнялись в той обстановке, для которой они были задуманы: сценической площадкой стала Лютеранская Церковь св. Екатерины. Это немало не противоречило духу самой церкви, ведь музыкальные служения – своего рода концерты – типичны для протестантизма. В то же время акустика этого храма такова, что именно его выбрала некогда фирма «Мелодия» для использования в качестве студии звукозаписи. Лишь самый первый из спектаклей – «Блудный сын» (оп. 81, 1968) – был показан 4 июня в Эрмитажном театре. Этот перенос также был знаковым: именно в Эрмитаже в 1967 г. Бриттен увидел картину, вдохновившую его на создание этого сочинения. Таким образом, фестиваль начался актом символического приношения, «встречи» двух великих произведений. Устроители подчёркнули это, организовав перед спектаклем экскурсию, многократно усилив впечатление от сцены встречи Блудного сына: казалось, что

зрители видят ожившее полотно Рембрандта.

Во-вторых, сочинения были представлены британскими актерами творческого объединения «Mahogany Opera» совместно с камерным оркестром «Aurora Orchestra» и «Jubilee Opera», режиссер – Фредерик Уейк-Уолкер (Frederic Wake-Walker). В труппу вошли певцы высочайшего уровня. Центральные роли во всех трех притчах исполняли Джеймс Гилкрист (James Gilchrist), Лукас Якобски (Lukas Jakobsky), Родни Эрл Кларк (Rodney Earl Clarke), – внушительный репертуар каждого из них охватывает музыку от барокко и раннего классицизма (Монтеверди, Бах, Гайди, Моцарт) до современных композиторов, среди которых – Прокофьев и Стравинский. Но и все остальные участники труппы – говорим ли мы о в большей или меньшей степени развернутых сольных партиях или о хоре – показали чрезвычайно высокий уровень мастерства. Удивительный монолитный состав (в котором все одновременно и блестящие певцы, и яркие актеры) позволил сформировать для каждой притчи насыщенный ансамбль со своими исполнительскими акцентами. Кроме того, для труппы «Mahogany Opera» характерно соединение разных эстетических принципов, разного рода стилизации, внимание к пластической стороне постановки, – все то, что так важно для бриттеновских произведений. Лаконизм спектакля не приводит к минимализации выразительных средств. Напротив, буквально каждая деталь, каждое движение становятся значимыми, так что в целом создается ощущение богатого, насыщенного событийного ряда.

Все притчи прозвучали дважды: сначала они были исполнены по отдельности, а 8 июня – одна за другой в том порядке, какой предполагал сам композитор. Три повести о сыновьях: о пропавшем, погибшем – с надеждой

на встречу в будущем мире («Река Керлью»), об ушедшем, но вернувшемся в лоно семьи («Блудный сын»), и о трех отроках, обреченных на гибель и спасенных, обращающих в свою веру недавних мучителей («Пещное действо»). Логика их чередования диктовалась, с одной стороны, очевидным крещендо веры, ее действенного начала, с другой – от постановки к постановке – динамизацией спектаклей, вовлечением все большего количества средств (в «Пещное действо» включены даже запахи: в сцене языческого моления вносятся зажженные ароматические палочки) и одновременным углублением контрастов. В первой притче противопоставлены Безумная мать и Паромщик (и аллегорически – тот и этот берега: отчаяние и надежда). Во второй, помимо персонажей (Старший сын – Младший сын, олицетворяющий добро и прощение Отец – и Искуситель), сопоставляются мирная жизнь семьи и сцены городского разгула, лихорадочное веселье вырвавшегося на свободу юнца и целостная радость общины, восстановившей свое единство. В третьей притче режиссер подчеркнул стойкость, незыблемость веры отроков: они почти неподвижны, в то время как все вокруг находится в движении. Навуходоносор, пирующие придворные, веселящие их артисты и даже музыканты. Добавьте сюда контрасты собственно действия с обрамляющим каждую притчу шествием монахов, на наших глазах преображающихся в актеров, аскетичного звучания фисгармонии (во время речи аббата) – с красками инструментального ансамбля, монодического григорианского хора, из которого словно вырастает каждое произведение, – с экзотическими причудливыми восточными звучаниями...

Публика вовлекается в действие, не отгороженное рампой. Между рядами проходят по-

ющие монахи, Путник и Безумная мать, важно выступают Навуходоносор и Звездочет, бежит от домашнего размеренного быта Младший сын, а затем возвращается – поникший, сломленный. Здесь же, между рядами слушателей бредут вереницей нищие слепцы и шествуют, пританцовывая, придворные и музыканты (это включаются в действие оркестранты, те, у кого инструменты слишком велики, заменяют их: арфистка играет на маленькой арфе, органист бьет в тарелочки, контрабасист – в барабан).

Практически каждый элемент постановки этих мистерий вызывает целый ряд ассоциаций. Исключительно мужской состав актеров напоминает о театре времен Шекспира и одновременно о традициях японского театра Но. Небольшой инструментальный ансамбль имитирует то звучание церемониальной японской музыки гагаку, то – оркестра гамелан. Визуальный ряд отсылает то к тонко выписанному рисунку на ширмах и веерах, то к картинам фламандцев (в первую очередь Рембрандта с его темной насыщенной палитрой, но и Брейгеля: вереница нищих вызывает в памяти его «Притчу о слепых»), а праздничное шествие – картины «Свадебный танец», «Крестьянский танец»...) Гибкие змеящиеся движения Звездочета в «Пещное действо» характерны для грациозных индонезийских танцев, но одновременно мы вспоминаем эскизы костюмов Л. Бакста. Этот ряд можно продолжать, бесконечно расширяя круг ассоциаций. Например, фигура бредущего издалека Путника в «Реке Керлью» может быть воспринята как отсылка к одному из центральных образов поэзии Мацуо Басё.

В разные моменты действия введены элементы теневого театра: это появление Духа Сына, отроки и Ангел в огненной печи, но также и каждый выход монахов: они выстраиваются на сцене, и темные тени на высоком своде церкви повторяют очертания их одеяний, как бы умножая количество актеров.

Бриттен свободно совмещает элементы различных музыкально-сценических жанров: оперы и оратории, средневековой литургической драмы, протестантских пассионов, театра Но. При этом он балансирует, усиливая то ритуально-мистическое начало, то театральность действия, когда, например, актеры выходят из роли и начинают комментировать происходящее. Христианское содержание оказывается сплетено с медитативной философией дзен-буддизма – его символикой, связанной с Путем к Осарению, и с экзотическими кружевами суфийских зикров. При этом конкретные технические приемы «вплавляются» в общий контекст сочинения таким образом, что не нуждаются в специальном музыкаловедческом анализе для того, чтобы быть понятыми. Вот своеобразным рефреном в «Реке Керлью» становятся полифонические хоровые эпизоды: набегала ли рябь на зеркальную поверхность воды, ветер ли качнул камыши, кроншпены ли кружат над головой? Или это путается, отзываясь многократным эхо, сознание Безумной Матери? Мы слышим респонсорное пение? Нет, это соряется, возражают друг другу придворные на пиру. Антифонное звучание детских голосов? Это Младший сын вспоминает об отце дома... Бриттен выбирает броские «говорящие» средства: чем же передать сладостный и скользкий путь искушения, как не арфовыми звучаниями на фоне glissando контрабаса.

Приглушенный, нетеатральный свет, приглушенные оркестровые краски, – действие окончено. Все погружается в темноту, монахи со свечами в руках проходят через ряды слушателей, удаляются их тени. Тишина. Мы полагаем себя зрителями – нет, мы оказались главными участниками этой мистерии...

АНАСТАСИЯ МУРСАЛОВА

«БИЛЛИ БАДД»
В МИХАЙЛОВСКОМ

«Билли Бадд». Виктор Алешков – Капитан Вир.
Фото: Сергей Тягин

В 1951 году, когда Онеггер назвал оперу «агонизирующим жанром», Бриттен завершил своего «Билли Бадда» по повести Германа Мелвилла «Билли Бадд, фор-марсовый матрос». Свежий английский ветер заявил о себе еще раньше – в «Питере Граймсе», первой опере молодого композитора. К 50-летию Бриттена ленинградский дирижер Джемал Далгат подготовил концертное исполнение «Граймса» в Большом зале филармонии, а затем он же руководил постановкой на сцене Кировского театра. Символично, что вторую «морскую» оперу Бриттена ровно через 50 лет представил внук Далгата, главный дирижер Михайловского театра Михаил Татарников – также впервые в России. Приводим фрагмент интервью с музыкальным руководителем постановки.

– Михаил Петрович, почему из всех опер Бриттена был выбран именно «Билли Бадд», а не «Смерть в Венеции» или, скажем, «Альберт Херринг»?

– Этот вопрос долго обсуждался, в частности, с таким специалистом по творчеству Бриттена, как Людмила Григорьевна Ковнацкая. «Альберт Херринг» рассматривался в качестве одного из вариантов. Но «Билли Бадд» – моя любимая опера Бриттена. К тому же у Вилли Декера оказалась хорошая постановка, что также повлияло на мой выбор.

– Сочиняя оперу, композитор и либреттист не сходились во мнении, кто из персонажей повести Мелвилла должен быть «главным». Для

Бриттена это был капитан Вир, для Форстера – Билли Бадд. А кто – на ваш взгляд?

– Вир, конечно. Правда все возвращается вокруг Билли Бадда, но, даже принимая во внимание, кем история рассказана, кто ее разбирает, и по музыке, если брать структуру тематического развития, – для меня ясно, что Вир. Билли Бадд – у него, конечно, замечательно красивые соло, но там нет драматического развития. Все происходит в партии капитана Вира.

– У вас не вызвало ощущения дискомфорта темброе решение партии Бадда? Ведь низкий мужской голос не очень соответствует мелвилловскому образу.

– Все зависит от исполнения. Обладатель светлого и красивого голоса, который интонирует трогательно, при этом очень просто, в этот образ попадает.

– Мелвилл дает двойственную характеристику главному персонажу: то он говорит о его аристократизме, то сравнивает с сенбернаром. Каков оперный Билли Бадд?

– Бриттен переносит это все в какую-то другую плоскость, более сложную, чем у Мелвилла. Книга Мелвилла, на мой взгляд, намного проще, там все ясно. Это – как роман «Крестный отец» Марио Пьюзо рядом с фильмом Коппола. Билли Бадд, то влияние, которое он имел, вскрывает массу вопросов, в числе которых и тема гомосексуальности, но каждый же по своему чувствует, и каждую ситуацию будут оценивать исходя из личного опыта, темперамента, характера.

— *Согласны ли вы с тем, что плотные тематические связи в опере создают ощущение замкнутого пространства, а море здесь, как ни парадоксально, не чувствуется?*

— Да, конечно. Не то, что ты вышел на простор — и вот оно! Моря как природной стихии, как это было в «Питере Граймсе», здесь не ощущается. Здесь все время понимаешь, что находишься в ограниченном пространстве.

В основе сюжета «Билли Бадда» — история молодого матроса, который невольно убил старшину корабельной полиции, за что был казнен. Поначалу обескураживает выбор голоса для партии Билли Бадда. Роль обаятельного молодого человека, согласно Мелвиллу — 21-летнего юноши с «лазурными» глазами, которого на корабле сразу прозвали «Красавчиком Билли», отдана баритону, а не тенору, как можно было бы ожидать. Но именно тембровая драматургия голосов обретает в опере Бриттена особое значение. Наивысшее психологическое напряжение возникает между капитаном корабля Виrom и старшиной корабельной полиции Клэггартом, которые выступают как два полюса: лирический тенор и глубокий бас. Монологи Вира в трактовке Олега Балашова, исполнившего эту партию на премьеру 25 января, звучали возвышенно и несколько рафинированно, соответственно образу интеллигента-мечтателя, в то время как Виктор Алешков на спектакле 24 апреля больше выявил драматический характер, острый душевный конфликт Вира, вынужденного следовать букве закона вопреки голосу сердца. Исполнительский рост приглашенного на роль Клэггарта Йоханнеса фон Дуйсбурга, вкупе с его зычным голосом, создавали яркий сценический образ, который, однако, оказался несколько прямолинейным — глубокие внутренние противоречия героя не сильно отразились в пении. «Посредником» в этом противостоянии выступает Билли Бадд, его баритон — это своеобразная точка равновесия, «золотая середина» свободно чувствующего человека, которому в итоге не находится места в строгой общественной субординации. Собранно и сосредоточенно исполнил партию Билли Бадда Юрий Ившин, обладатель темного и массивного голоса, что, несомненно, сделало смерть Клэггарта от одного удара юного матроса весьма правдоподобной. Андрей Бондаренко в роли Билли Бадда буквально излучал положительную энергию, его звенящий баритон свободно разливался в восторженных ариозо Бадда в I акте, просто и трогательно звучал в ночном монологе накануне казни, где внутренний свет и безмерная доброта героя достигает вершины музыкально-драматического воплощения.

При всей многочисленности экипажа корабля «Неустрасимый», на борту которого разворачивается действие, персонажи не сливаются в общую массу благодаря живости музыкальных характеристик и замечательному исполнению эпизодических ролей солистами Михайловского. Карен Акопов создал внушительный образ немногословного и справедливого старика Датчанина, особенно в трогательном диалоге с Билли Баддом накануне казни. Характерным получился терцет «офицерского

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА



«Билли Бадд». Андрей Бондаренко — Билли Бадд.
Фото: Николай Круссер

состава»: всегда «подтянутый», звенящий баритон Бориса Пинхасовича, совсем другой, более спокойный и мягкий, баритон Юрия Мончака и благодушный бас Евгения Солодовникова. В сцене суда офицеры, вынужденные приговорить Билли к смерти, выступают как перенесенные в историческую реальность Пинг, Понг и Панг из «Турандот» Гоцци. Запомнился обаятель-

ный балагур Дональд в исполнении Ивана Крутикова. Настоящей жемчужиной спектакля стала роль слабовольного Новиса в пронзительной трактовке молодого тенора Евгения Ахмедова, украсившего сдержанную вокальную палитру оперы своим чудесным голосом.

Бриттен ярко использует традиционные средства музыкальной драматургии: «Билли Бадд» буквально пронизан плотной сетью сквозных мотивов, массовые сцены и «крупные планы» сопоставляются на основе монтажного принципа, эффектно работают приемы полипластности и ритмического остинато, благодаря которым картина преследования вражеского судна получила объем и динамичность. Единое дыхание оперному полотну придают оркестровые интерлюдии, плавно соединяющие картины. В «Билли Бадде» особый оркестровый колорит — суровый, с абсолютным преобладанием духовых, и вместе с тем — необыкновенно возвышенный. Бескрайность звездного неба отражается в соло арфы (Анастасия Лисицына), терпких хорах струнных, беспредельной тоске нисходящей секвенции саксофона, выразительно исполненной Серафимой Верхолат, в «созвездии» повисающих в пустоте аккордов, будто символизирующих неразрешимость положения Билли Бадда.

Особую «морскую» свежесть и оригинальность звучания партитуре сообщают хоры — тоскливая трудовая песня матросов в первой картине, проникающая в сольные партии Бадда и Вира, или заразительное веселье массовой сцены в третьей картине I акта. Реплики юнг, «разбавляющие» темную палитру мужских голосов, звучали реалистично-нестройно. Зато хоры взрослых матросов были исполнены замечательно. Особенно впечатляющим в трактовке Татарникова оказался эпизод, когда пение матросов за сценой во время разговора капитана с офицерами через оркестровую интерлудию перерастает в большую хоровую сцену. Не меньший эффект произвела другая музыкально-драматургическая находка Бриттена — ропот матросов после казни Бадда, переданный бессловесным пением-мычаньем хора.

На сцену Михайловского театра перенесли постановку Венской оперы, где режиссер Вилли Декер и художник Вольфганг Гуссманн создали строгий и динамичный спектакль. Сцена представляет собой носовую часть верхней палубы, за краем борта — море и небо. Общая картина светлая, почти солнечная, вот только полоса горизонта заключена в черную рамку, будто символизирующую ограниченность человеческой свободы. Во втором акте подобные «ограничительные» черные кулисы окажутся на первом плане — с их помощью ловко организуется пространство для стремительно сменяющихся планов. Убедительно показан образ Билли Бадда — весь в белом, он будто освещает мир вокруг себя. В сцене суда Бадд входит в каюту — и вместе с ним в замкнутое помещение врываются яркие лучи солнца. Но дверь закрывается — и свет гаснет. Лаконичное и выразительное сценическое воплощение оказалось в гармонии с музыкальным миром оперы Бриттена, в котором строгая логика поставлена на службу суровой поэзии жизни.

АНДРЕЙ ДЕНИСОВ

«ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЦЕНЗУРЫ» В БОЛЬШОМ ЗАЛЕ ФИЛАРМОНИИ



«История доктора Иоганна Фауста». Артур Васильев, Александр Титов, Екатерина Сергеева.
Фото: Владимир Постнов

Современному слушателю сейчас сложно представить, что были времена, когда по «идейным соображениям» в искусстве что-то запрещалось или не разрешалось. Между тем, состоявшийся в Большом зале филармонии концерт в полной мере оправдывает свое название. Его программа, исполненная Санкт-Петербургским государственным академическим симфоническим оркестром под управлением Александра Титова, предложила вниманию аудитории сочинения, судьбы которых удивительным образом оказываются близкими — все они были под запретом...

В далекие 1936-37 гг. планировалось масштабное празднование 100-летия со дня гибели Пушкина. И в двух московских театрах готовились постановки пушкинских произведений. А Таиров должен был поставить «Евгения Онегина», а В. Мейерхольд — «Бориса Годунова», в то же время шла работа и над фильмом М. Ромма «Пиковая дама». Парадоксальность ситуации заключается в том, что все три режиссера попросили написать музыку С. Прокофьева. По различным (внемзыкальным!) причинам «Борис Годунов» и «Евгений Онегин» так и не увидели света рампы, не вышел на экраны и фильм.

Сам Прокофьев впоследствии использовал свою музыку в других сочинениях, в их числе — опера «Война и мир». Но в полном объеме эти произведения длительное время оставались неизвестными, отчасти это объясняется тем, что для концертной эстрады они оказались совершенно непригодными. Так, известно, что Мейерхольд уделял большое внимание взаимосвязи сценического действия с музыкой: их фактически невозможно разделить — они образуют единое, органичное целое.

Лишь в 1960 году Геннадий Рождественский скомпоновал из этих партитур сюиту «Пушкиниана», в которую вошли их отдельные фрагменты. Их стиль оказался абсолютно далеким от известных шедевров П. Чайковского и М. Мусоргского. Пожалуй, только Полонез из «Бориса Годунова» своим ярким блеском ненадолго заставляет вспомнить об известных полонезах из русских опер XIX века. А сдержанно-таинственный колорит музыки «Пиковой дамы», задумчивая лирика «Онегина» вновь напомнили о неисчерпаемости пушкинских шедевров, открытых для художественной интерпретации.

Не менее драматично сложилась и судьба фильма «Бежин луг» С. Эйзенштейна, музыку к которому написал Г. Попов. Он создавался в те же самые годы, что и пушкинские сочинения Прокофьева. Основой для сюжета послужил известный факт убийства кулаками пионера Павлика Морозова, выданного властью своего отца, председателя сельсовета. Официальной критикой фильм был встречен резко задолго до его выхода на экран. После просмотра чер-

нового монтажа картины она была тут же забракована, а съемочный процесс прекращен. Материал фильма не сохранился — по одной из версий, единственная копия второго варианта картины погибла на «Мосфильме» во время бомбежки в 1941 году.

К счастью, сохранилась музыка к этому фильму, и ее исполнение доказало, что творчество Попова еще ждет своего подлинного призна-

ния. Представленная в Санкт-Петербургской филармонии в 2008 году его Первая симфония — шедевр, не уступающий по интонационной экспрессии и драматическому накалу сочинениям Шостаковича. Поразительны и открытия музыкального языка композитора, рожденные стихийным даром слышать музыкальное воплощение жутких видений современной ему действительности. Впрочем, пронзительный

тон «Арии» (соло на виолончели — Дмитрий Хрычев), зловещее пламя «Хора на пожаре» и в наши дни неожиданно обретают новые смысловые оттенки.

Во втором отделении прозвучала кантата «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке. Она была написана по случаю 125-летнего юбилея Венской певческой академии, где и была впервые исполнена в 1983 году. В Москве премьера кантаты состоялась лишь год спустя, при активном противодействии властей.

Уместно напомнить, что Шнитке всегда волновала фаустовская тема: без нее немислимо представить не только его творческую биографию, но и мировоззрение, систему личностных ценностей и творческих установок. В кантате оказались переплетены линии, как идущие из глубины веков, так и актуальные для современной действительности. Благодаря образу Фауста из литературного первоисточника — «Народной книги» И. Шписа — в пространстве кантаты обрели новое звучание жанры ренессансной мистерии и *ragodia* сагса. Аллюзии на евангельский пассионный сюжет (не случайна параллель вступительного хора с началом «Страстей по Матфею» И. Баха!), словно искаженные в кривом зеркале, здесь соседствуют с образами звучащего хаоса и дисгармонии, окружающими современного человека. А кошмарная, подчеркнуто натуралистичная сцена описания гибели Фауста решена здесь в форме «танго смерти», ритм которого, подобно неумолимому наваждению, захватывает слушателя.

Внешне лаконичное решение кантаты оказалось усилено благодаря элементам театральности в исполнении. Контратенор Артур Васильев предстал в гриме и костюме, откровенно напоминающем знаменитые образы Мефистофеля, но одновременно показывающим и соблазнительные чары сил тьмы. Демоническая ипостась образа в полной мере развернулась в «танго смерти», звучавшем подчеркнуто агрессивно и властно в inferнальной полутьме зала (меццо-сопрано — Екатерина Сергеева). Гротескно-пародийным эпизодам кантаты противопоставлены серьезный и сдержанный тон партий Фауста и Рассказчика (Юрий Власов и Борис Степанов) и возвышенные хоровые эпизоды.

Исполнение подобной программы — настоящий творческий подвиг, требующий от музыкантов не только полной самоотдачи, но и адекватного понимания глубинных смыслов произведений. Их раскрытие требует определенных усилий и от аудитории — иначе они так и останутся для нее *terra incognita*. Прозвучавшие сочинения дают возможность по-новому взглянуть не только на драматические страницы истории русской музыки XX века, но и обратиться к проблемам, выходящим за пределы конкретного исторического времени.

ОКНО В РОССИЮ

В нынешнем году свой традиционный весенний оперный фестиваль Самарский академический театр оперы и балета посвятил 200-летию со дня рождения Джузеппе Верди. Афишу фестиваля составили три спектакля театра: «Травиата», «Риголетто» и «Аида», гала-концерт, а также «Трубадур» – гостевой премьерный спектакль московской «Новой оперы».

Фестиваль открылся «Травиатой» – первой премьерой нынешнего 82-го сезона театра. Эта опера – одна из самых «заигранных» и «запетых», маститые дирижеры не всегда берутся за нее, предпочитая иметь дело с более монументальными сюжетами. Самарская «Травиата» – приятное исключение: ее музыкальным руководителем является maestro Александр Анисимов. Режиссер-постановщик спектакля – Карло Антонио де Лючия (Италия). Премьера «Травиаты» вызвала неоднозначную реакцию. Как ни странно, основные претензии были связаны с традиционностью режиссерского решения, которое находится в рамках классических канонов, как бы возвращая зрителей к оперной эстетике второй половины позапрошлого века. Но именно это оказалось трудным орешком для многих исполнителей: отсутствие в режиссуре изощренных подтекстов и постмодернистской символики не упростило, а, наоборот, усложнило их задачу, поскольку сделало акцент на естественности и достоверности сценического существования, которые должны достигаться присущими оперному жанру музыкальными средствами – вокальной школой и тем, что называют актерским нутром. А к этому не все оказались готовы: даже при хороших вокальных данных многие исполнители – весьма посредственные актеры.

Фестивальная «Травиата» показала, что по прошествии полугодия после премьеры ситуация изменилась к лучшему: артисты вжились в роли, а потому и предложенные режиссером мизансцены, обретя психологическую наполненность и внутреннюю логику, перестали казаться излишне «простыми» и «тривиальными».

В партии Виолетты выступила солистка Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Мария Пархарь. Певвица привлекла прежде всего вокальной выразительностью исполнения, а также свежестью и полетностью красивого, сильного голоса, тембру которого, впрочем, не достает хрустальной изысканности и тонкости, свойственных колоратурам прошлого. В дуэтных сценах с Виолеттой буквально ожил обычно холодноватый самарский исполнитель партии Альфреда Дмитрий Крыжский. Подлинным героем вечера стал солист Дюссельдорфской оперы Борис Стаценко, исполнивший партию Жермона в лучших традициях классического бельканто. Мощный, насыщенный, яркий по тембру баритон певца звучал безупречно и в драматических, и в лирических сценах, а благодаря незаурядному актерскому мастерству Стаценко удалось создать удивительно рельефный характер, передать сложную и противоречивую гамму переживаний своего персонажа.

Следующий фестивальный вечер был отдан «Риголетто», поставленному в 2008 году. «Риголетто» – самый, пожалуй, спорный спектакль в репертуаре театра. Московский режиссер и хореограф Михаил Кисляров предпочел поставить эту популярнейшую оперу в откровенно постмодернистском ключе, поместив ее персонажей в некую условную среду, в которой царят диктаторы – то ли Муссолини, то ли Гитлер, то ли Сталин. Входящая перед началом спектакля в зрительный зал публика попадает в затемненное пространство, прощупываемое лучами прожекторов, наподобие зоны концентрации лагеря.

Безалаберный, легкомысленный герцог предстает дичинкой жестоким похотливым злодеем без тени внешней привлекательности и обаяния. Придворный шут Риголетто – это находящийся на службе у своего хозяина не менее дичинный субъект, скрывающий под личиной зло и жестокого насмешника сердце нежно любящего отца. Но именно эта важная психологическая линия оказалась наименее убедительной: вселенское зло, которое правит бал в спектакле, не оставляет места истинной любви, доброте и состраданию.

Мужские персонажи спектакля – смесь абверовского генералитета, солдат вермахта и подбострастной зомбированной толпы штатских молодчиков. Женщины – пестрая толпа уличных девчонок, с которыми проводит время хозяин и его свита. Действие подчас обретает паталогически жестокие, повергающие в шок, оттенки. Таковы, например, зверское избивание беспомощного Риголетто, появление изуродованного пытками Монтероне. В спектакле полностью отсутствует лирический контекст, без которого невозможно представить вердиевскую партитуру. Любозные излияния герцога превращаются в откровенные издевательства, а безоглядная влюбленность юной Джильды в такого монстра абсолютно неправдоподобна и кажется неким паталогическим извращением.

Над «Риголетто» вместе с Кисляровым работали москвичи – сценарист Виктор Вольский и художник по свету Владимир Ивакин, в манере которых лаконичность выразительных средств сочетается с особым ощущением про-

странства. Режиссерски спектакль, безусловно, поставлен со знанием дела. Большой, однако, вопрос: насколько его суть и визуальный ряд соответствуют характеру и строю музыки оперы.

Многочисленные «экслюзивы» самарского спектакля не смущали ни исполнителя главной партии Бориса Стаценко, которому за годы зарубежной карьеры довелось видеть и кое-что почище, ни выступившего в партии герцога солиста московской «Геликон-оперы» Василия Ефимова, индивидуальности которого, похоже, самарская трактовка персонажа

летмейстер Ирина Шаронова, а также хормейстер театра Валерия Навротская.

Спектакль поставлен с подлинным размахом, в традициях «большой оперы». Он идет с тремя антрактами, что само по себе является заявкой на высокий эмоциональный градус действия и самоотдачу исполнителей. Роскошно оформление, погружающее зрителей в атмосферу древнего Египта. Его главная изобразительная доминанта – бесстрастно смотрящая в зал рассеченная трещиной (знак времени) голова сфинкса. Две половины символической пирамиды обрамляют сценическое пространство

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

ВЕРДИЕВСКИЕ ОТКРОВЕНИЯ

«САМАРСКАЯ ВЕСНА – 2013»



«Аида». Сцена из спектакля.
Гала-концерт. Ирина Крикунова и Александр Анисимов.
Фото: Дмитрий Виноградов, Антон Секачев

оказалась особенно близкой по духу.

Стаценко вновь подтвердил свою высокую репутацию певца-актера, одного из лучших исполнителей партии Риголетто, выступавших на куйбышевской – самарской сцене. К сожалению, Ефимов вышел на сцену больным и вскоре практически потерял голос, а у стоявшего за пультом дирижера Виктора Куликова не хватило решимости произвести необходимую в таких случаях экстренную замену исполнителя.

В партии Джильды удачно выступила солистка самарской труппы Ирина Янцева. Ее подвижное лирико-колоратурное сопрано звучало чисто, проникновенно, хотя и несколько холодновато-отстраненно. Прозрачная, романтическая ария Джильды на фоне происходящего на сцене показалась неким инородным включением.

Безусловной вершиной фестиваля стала «Аида». Ее премьера состоялась буквально за несколько дней до открытия, но благодаря отборному составу, который был занят в фестивальном показе, именно в этот вечер спектакль впервые предстал во всем блеске. Над спектаклем работали художественный руководитель и главный дирижер театра Александр Анисимов, Санкт-Петербурга: режиссер Юрий Александров, художник Вячеслав Окунев и ба-

в массовых эпизодах, перемещаются по плану сцены, обозначая то или иное конкретное место действия, и, наконец, смыкаются в финале, как бы закрывая могилу, в которую заточены Радамес и Аида.

Танцы, обычно – за исключением сцены «Площадь в Фивах» – выполняющие в «Аиде» сугубо вспомогательную функцию, в этой постановке обретают особую значимость. Фантазией балетмейстера они превращены в самодостаточные, рессенные в стилистике броских шоу, дивертисменты с немалой долей преподнесенной в ироническом ключе откровенной эротики. Благодаря этому камерная сцена у Амнерис до момента ее драматического объяснения с Аидой обретает колорит оргии, в которой участвует сама Амнерис, ее окружение и томные темнокожие атлеты. Это необычно и, нужно сказать, впечатляет, привнося особую пряную краску в действие. А вот в сцене посвящения Радамеса в военачальники, где преобладают таинственные молитвенные мотивы, поставленный танцевальный дивертисмент кажется излишне броским и вызывающим.

Юрий Александров стремится не только к логической выстроенности мизансцен, но и к максимальной психологической достоверности сценического действия. Им предложено немало оригинальных поведенческих дета-

лей, мизансцен. Так, Аида появляется первый раз на сцене не затюканной, ушедшей в себя рабыней – как обычно, а светящейся изнутри девушкой, держащей в руке цветок для своего возлюбленного Радамеса, а в сцене Нила, уговаривая Радамеса бежать, прибегает к чисто женским чарам, обольщая его призывным танцем и томной пластикой тела. Радамес откровенно громко смеется в лицо Амнерис, на коленях умоляющей его спасти свою жизнь ценой отказа любви к Аиде. В сцене судилища впечатляет выход жрецов, словно опутывающих паутиной страдающую Амнерис.

Прочтение Александром Анисимовым партитуры Верди отличается глубиной и высоким пиететом к композитору. Оно показало в лучшем смысле традиционным, помогающим выявить мелодические красоты и выразительные глубины прекрасной музыки и при этом не дающим никаких послаблений исполнителям даже в предельно сложных в вокальном отношении местах. Maestro ведет спектакль в академической манере, воодушевляя исполнителей и музыкантов оркестра своим темпераментом в кульминационные моменты действия.

Заглавную партию в этот вечер исполнила Ирина Крикунова, на сегодняшний день лучшая из самарских Аид. В голосе певицы достаточно красок для создания яркого вокального образа героини, которой свойственны и проникновенная лирика, и драматические, а подчас и трагические переживания. В партии эфиопского царя Амонасро впервые выступил Василий Святкин, у которого этот персонаж обрел столь желанные для него мощь и даже некий экзотический колорит. Солистка Московского музыкального театра Лариса Андреева в партии Амнерис продемонстрировала красоту и выразительность своего меццо, в верхнем регистре обретающего, впрочем, явный сопрановый колорит, что свойственно многим нынешним представительницам этого достаточно редкого голоса.

И все же безусловным лидером фестивальной «Аиды» стал исполнитель партии Радамеса солист Мариинского театра Ахмед Агади. В кои-то веки на самарских подмостках выступил настоящий драматический тенор с блестящими, лишенными форсировки верхами и специфической, присущей исполнителям героического репертуара манерой звуковедения.

Последовавший за «Аидой» гала-концерт, в котором приняли участие гости фестиваля и солисты самарского театра, оказался несколько в тени. Это связано, может быть, с тем, что «Аида» буквально опустошила и артистов, и слушателей, но наверняка и с самой по себе программой вечера, значительную часть которой при буквально необозримом вердиевском репертуаре составили фрагменты все тех же фестивальных спектаклей. Концерт, так уж получилось, стал своеобразным парадом сопрано – солисток самарской труппы. Эмоционально и проникновенно прозвучали ария Амелии из «Бала-маскарада» в исполнении Татьяны Лариной и ария Елизаветы из «Дон Карлоса» в исполнении Татьяны Гайворонской – эти певицы не были заняты в фестивальных спектаклях, а также ария Леоноры из «Силы судьбы» в исполнении Ирины Крикуновой.

Премьерный «Трубадур» московской «Новой оперы», представленный на нынешнем фестивале в полной экипировке – с солистами, хором, оркестром и декорациями, стал событием далеко не ординарным. К тому же эта опера давно не идет на местной сцене. Для самарских гастролей москвичи усилили труппу несколькими приглашенными знаменитостями. Одна из них – примадонна мировых оперных подмостков Елена Манистина. Пятнадцать лет назад, будучи студенткой Саратовской консерватории, Елена участвовала в проходившем в нашем городе Конкурсе имени Глинки, на котором ее особо отметил Ирина Архипова. У великой певицы Манистина окончила Московскую консерваторию и аспирантуру. Став лауреатом нескольких престижных конкурсов, она сделала блистательную мировую карьеру, с 2000 года является солисткой Большого театра.

Это редкостная удача: услышать певицу такого уровня, находящуюся к тому же в расцвете сил. К сожалению, среди участников спектакля не оказалось еще одной приглашенной знаменитости – солиста Боннской оперы грузинского драматического тенора лауреата международных конкурсов Георгия Ониани, изначально заявленного на партию Манрико: его почему-то определили во второй состав.

«Трубадур» «Новой оперы» поставлен итальянским режиссером Марко Гандини в традиционной реалистической манере с упором на вокальную выразительность исполнителей и без особых мизансценических изысков: большую часть своих арий артисты поют откровенно на публику. Колорит эпохи передается в основном стильными костюмами. За пультом был дирижер Евгений Самойлов.

Самарский вердиевский фестиваль, несмотря на некоторые шероховатости, прошел с завидным успехом, еще раз доказав, что если уж приглашать в спектакли гастролеров-певцов, а именно такова сегодня повседневная мировая оперная практика, то непременно звездных.

ОКНО В РОССИЮ

С 25 мая по 2 июня в Перми проходил юбилейный 10-й Дягилевский фестиваль, важнейшие события которого были посвящены 100-летию со дня первого исполнения «Весны священной». Фестиваль открылся премьерой балета «Ромео и Джульетта» в хореографии Кеннета Макмиллана.

Балет выдающегося британского хореографа был впервые представлен в Королевском театре Ковент-Гарден в 1965 году с участием Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн. Легендарной исполнительницей партии Джульетты в Ла Скала стала Александра Ферри – по словам Макмиллана, это «одна из самых изысканных и утонченных балерин, которой удавалось передать на сцене и нежный юный трепет, и пламенную страсть шекспировской героини». В процессе репетиций с труппой Пермского оперного театра работали балетмейстеры из Фонда Макмиллана Гари Харрис и Карл Бернетт, оформляли спектакль итальянские художники: сценография Мауро Карози, художники по костюмам – Одетте Николетти и Луиджи Бенедетти (они также оформляли постановку «Ромео» Макмиллана в «Ла Скала»). На премьере балета в Перми лично присутствовала вдова Кеннета Макмиллана, леди Дебора; ее оценка пермского спектакля была высокой.

В анонсах акцентировалась тщательность декоративного оформления – 29 костюмов к спектаклю было выполнено в Италии и около 300 – в Перми. Декорации и костюмы стали предметом специальной экспозиции «Премьера после премьеры» в Пермской художественной галерее, открытой по инициативе костюмера Луиджи Бенедетти (такие выставки для него являются традицией). В музее были представлены не только костюмы, фрагменты декораций и аксессуаров, но даже такие, казалось бы, узкотехнологические детали, как колодки к пуантам или отрез ткани, заправленный в швейную машинку. Внимание зрителей привлекали эскизы декораций и их подробные чертежи, а также многочисленные фотографии из пошивочных мастерских, из гримерок, фиксирующие процесс создания спектакля.

Декоративное оформление отличается гармоничностью симметричных композиций, арочных структур, глубиной сценического пространства, искусным использованием освещения. Порой возникает почти буквальный образ «алтаря любви»: арочная композиция расписанного купола развернута так, что зритель видит перспективу храмовой росписи и голубое небо.

Спектакль Макмиллана значительно отличается от хорошо известной постановки Лавровского. Прежде всего, он близок к жанру «большого балета», где драматургия структурирована на уровне массовых сцен и ансамблей, ясно обозначен основной конфликт, тщательно проработана линия главных героев, выпукло поданы различные детали. Главным отличием «Ромео» К. Макмиллана также стало звучание партитуры С. Прокофьева без купюр. О том, что драмбалет «Ромео и Джульетта» в момент его первой постановки вызывал протесты и непонимание, на этом спектакле вспоминается с недоумением – настолько постановка Макмиллана насыщена сценическими ассоциациями с хорошо известными классическими балетами. Несмотря на небольшие размеры сцены Пермского оперного театра, аллюзии на классику воспринимаются совершенно отчетливо: выход девушек с корзинками в первых картинах, народный жанровый образ ассоциируется с образами вязальщиц в «Спящей красавице», и шествие под балдахин перед встречей Ромео с кормилицей напоминает торжественные шествия из «Баядерки». Отчаянный, болезненный надлом в танцах Джульетты с Парисом в последнем акте вызывает непосредственные ассоциации с «Жизелью».

Удивительная исполнительница роли Джульетты (Наталья Домрачева) раскрывает сложную и богатую гамму, разнообразие выразительных оттенков, тщательно, подробно передает эволюцию образа главной героини – и вместе с тем сохраняет игривость, ребячливую непосредственность девушки-ребенка от первых сцен с Кормилицей (Галина Фролова) на протяжении всего спектакля. Тщательно проработана линия Джульетты и Париса (Герман Стариков): К. Макмиллан поставил для них удивительно одухотворенный танец на балу. Замедление темпа здесь воплощает момент остановки времени, важнейшее событие «внутреннего плана», возникает почти невыносимое для балетного спектакля гудато – органичное, естественное, нежное, лирическое... В третьем же акте попытка Джульетты воссоздать этот танец, воспроизвести его контуры – оборачивается несомненными параллелями с «Жизелью»: надломленностью, опустошенностью, разорванностью художественных связей...

Дуэтные лирические сцены Джульетты и Ромео сделаны иначе, чем у Лавровского, менее насыщены сложными поддержками. Вместе с тем они убеждают очевидной параллелью с Шекспиром: наивный разговор Джульетты с луной, Ромео (эту партию исполнил Руслан Савденев), взбирающийся вверх по ступенькам на балкон – напоминают бессмертные шекспировские строки.

В последнем акте, в сценах с родителями и Парисом раскрывается удивительно многогранная гамма оттенков – и тонкость, хрупкость, ранимость, доверчивость, и вместе с тем непреклонность, достоинство, заставляющие Париса в изумлении отступить назад.

Полетность, окрыленность, устремленность, свойственная эпизоду «Джульетта-девочка», становится важнейшим качеством всего спектакля, его музыкальной части во взаимодействии с хореографической.

В финале примирение враждующих кланов на сцене не показано: постановщику эта ли-

держек, арабесков, туров. Устав, танцовщики сидят на стульях, некоторые ложатся на пол.

Все эти сложности, очевидно, призваны иллюстрировать технику как самоцель, но элементы остаются лишь элементами интуитивного уровня, не приводят даже к отдаленным ассоциациям с художественными текстами (такие ассоциации возникают в балете «Этюды» на музыку Черни, представляющим экзерсис на сцене как путь к освоению классического наследия). Впрочем, даже для демонстрации чистой техники в исполнении ансамблевых движений артистам недостает

ВЕРА САВИНЦЕВА

ПОД ЗНАКОМ «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ»



«Ромео и Джульетта». Сцена из спектакля.
«Свадебка». Сцена из спектакля.
Фото: А. Гуцун

ния более не интересна. «Тема вражды» в спектакле не разрешается, но теряет свою значительность, словно бы выносится за скобки, вытесняемая главной темой спектакля – темой любви.

29 мая – в день 100-летнего юбилея «Весны священной» – состоялся вечер балета, в котором были исполнены «Свадебка» Иржи Килиана (этот спектакль идет с устойчивым аншлагом, вызывает пристальный интерес зрителей) и балет Уильяма Форсайта «The second detail». В последний, в сравнении с премьерой, были внесены значительные сюжетные изменения.

Спектакль Форсайта «The second detail» основан на контрасте кордебалета, технично выполняющего движения экзерсиса, и темпераментного соло главной героини: в ее экспрессии ощутимы элементы вызова и протеста. Высказавшись, героиня падает замертво. Кто-то из танцовщиков толкает ногой табуличку The, символизирующую незбылемость общепринятых представлений.

По-видимому, это не самая большая удача, в сравнении с известными российской публике работами американского хореографа, например, с недавней премьерой «NNNN» в Мариинском театре. Здесь практически не обозначен запоминаемый «хореографический тематизм» (Г. Добровольская), не вполне ясна логика развития и связь одних инструментальных элементов с другими. Например, движения для элементарного разогрева стопы выполняются после технически сложных дуэтных движений, под-

синхронности.

Спектакль дягилевского фестиваля, тем не менее, претерпел значительные изменения с момента премьеры – захватывающее, темпераментное и виртуозное выступление Анны Поистоговой становится экспрессивным высказыванием личности, воплощением трагедии одиночества на фоне благополучной массы танцовщиков кордебалета. Такое решение приближает сюжетную основу «The second detail» к балету Стравинского.

В программу дягилевского фестиваля в Перми был также включен танцевальный перформанс Израэля Гальвана «Lo Real». Здесь широко использована виртуозная техника фламенко и riverdans – но не в праздничном, парадном, эффектном своем выражении, а трагедийно-драматическом. Спектакль посвящен репрессиям цыган во время второй мировой войны, и построен на мужских и женских танцевальных портретах, на излюбленных в испанско-цыганском искусстве темах жизни и смерти, любви и юмора (в разделе «Кармен, блоха и клоп»). Воплощение этих образов (исполнители – Израэль Гальван и танцовщицы Белен Майи и Изабель Байон) отличалось феноменальной виртуозностью. В финале спектакля сцена наглухо закрывается серыми металлическими щитами, сквозь которые доносится лишь отзвук ритмических структур необыкновенной сложности.

В рамках фестиваля прошли Дягилевские чтения с участием ведущих музыковедов и ба-

летных критиков, состоялась презентация двух монографий: Жана-Пьера Пастори «Биография Сержа Лифара. Красота от дьявола» и Александра Ласкина «Дягилев...» Была исполнена опера Доницетти «Женские хитрости», в финале которой процитирован русский танец. Простое, бесхитростное оформление спектакля в стиле детского утренника (режиссер – студентка 2 курса СПбГК Мария Рубина) вызвало критику маститых участников конференции. Вместе с тем, исполнение оперы Доницетти позволило слушателям не только погрузиться в атмосферу моцартовской эпохи (при слушании возникали очевидные ассоциации с операми «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта») и даже лучше понять, моцартианство П. Чайковского – создателя «Пиковых дам». Программа фестиваля включала весьма разноплановые события: в том числе представление буддийской мистерии «Кали Юга». Проект посвящен памяти Рави Шанкара, в качестве текстовой основы были использованы фрагменты из Бхагават-гиты, в исполнении участвовали музыканты, приглашенные из Индии – Гаурав Мазумдар (ситар) и Кунтал Рой (таблы). Состоялся видеопросмотр легендарного спектакля «Серсо» Анатолия Васильева и творческая встреча с режиссером.

Зрители могли непосредственно познакомиться также с творчеством итальянского режиссера-авангардиста Ромео Кастеллуччи – в программу фестиваля был включен его драматический спектакль «Ресторан «Времена года»: его название апеллирует к факту биографии известного художника Марка Ротко. Спектакль Ромео Кастеллуччи был представлен почти без декораций (потерянных по дороге из Италии в Россию), и состоял из двух частей. Первая часть основана на трагедии поэта-романтика Гельдерина «Смерть Эмпедекла»; самое сильное впечатление здесь произвела актерская игра, рельефные и выразительные пластические образы. Вторая часть должна была представить, при помощи технических приспособлений, эффектную и фантастическую картину космических взрывов, катастрофичности мирового пространства, на фоне которых высвечивались признания в любви: «Не покидай меня! Умоляю тебя!». Режиссер во вступительном обращении к зрителям воззвал к их фантазии, и даже в таком, неполном, виде, спектакль произвел сильное впечатление.

Состоялось торжественное вручение Премии Дягилева, которая ежегодно, с 2003 года присуждается лучшим менеджерам театральных проектов. Номинантов выдвигают члены жюри – директора мировых театров и фестивалей, критики и руководители проектов. Постановка-номинант должна соответствовать духу Сергея Дягилева, при этом новаторство может проявляться и в интерпретации классических шедевров, и в обращении к новейшим сочинениям. Алексей Парин так определил концепцию премии Дягилева: «Точкой отсчета стали слова Жерара Мортье, произнесенные во время заседания оргкомитета: «Давайте вспомним, насколько важным для Дягилева было продвижение русского искусства в мире». Такое понимание концепции Премии Дягилева не сужает ее границы, как может показаться на первый взгляд, но проясняет их».

В жюри престижной премии – его председатель Жерар Мортье (художественный руководитель Teatro Real в Мадриде), Алекс Путс (директор Манчестерского международного фестиваля), Ханс-Ульрих Обрист (руководитель международных проектов Serpentine Gallery в Лондоне), Катрин Таска (экс-министр культуры Франции), член Национальной ассамблеи Франции), дирижер Теодор Курентзис, режиссеры Анатолий Васильев, Борис Мильграм, Дмитрий Черняков, и другие значительные деятели культуры и искусства.

В итоге, премия была разделена между двумя спектаклями, посвященными пропаганде русской культуры в Европе – это постановка оперы Э. Денисова «Пена дней» в Штутгартской опере, и проект мадридского театра Real «Иоланта. Персефона» (дирижер – Теодор Курентзис). Вручение Премии Дягилева завершилось концертом Ensemble modern. Прозвучали сочинения, специально написанные для ансамбля: «Испарившийся Тиволи» Андреса Хиллборга, «Gougalon» Чин Ын Сук, а также сочинения Саида Хаддада («Совершенство») и «О любви II») и Хельмута Ланхенманна («Движение»).

Заключительный концерт фестивального оркестра (в котором участвовали лучшие солисты-инструменталисты) под управлением Теодора Курентзиса открылся Концертом для оркестра Бельи Бартока, а его вершиной стало исполнение музыки балета «Весна священная». Фестивальный оркестр интерпретировался как огромный ансамбль солистов, было уделено много внимания тонкостям и тембровым краскам, кульминации захватывали стихийной мощью, вместе с тем жесткие, архаические моменты не акцентировались. На «Бис» в программе заключительного концерта прозвучала симфоническая поэма «Дон-Жуан» Рихарда Штрауса.

Итоги фестиваля подвели при помощи статистики: 27 концертов, более 400 музыкантов, более 14 тысяч зрителей, около 40 часов музыки и дыша пропавшие фуры с декорациями (предназначенными для спектакля Ромео Кастеллуччи «Ресторан «Времена года»).

В канун Дня Победы – праздника, который почитала святым, – ушла из жизни Ирина Михайловна Ельчева, композитор, фольклорист, радетель русской песни. Она была из тех, кто мог вслед за поэтом-фронтовиком повторить:

*Свой век мы прожили как люди
И для людей...*

И.М. Ельчева родилась в семье музыкантов (мать – композитор и пианистка, отец певец), с раннего детства много пела, была окружена повседневно музыкой. Поступила в Школу-десятилетку при Консерватории ... в мае 1941 года. Оставаясь безвыездно в осажденном Ленинграде, рыла окопы в Дудергофе, трудилась на торфоразработках и заготовке дров. Ночные дежурства в госпитале на Исаакиевской площади, выступления перед ранеными бойцами и одновременно прохождение курса бойца МПВО (боец резерва, затем командир отделения)... Работала музыкальным воспитателем в детском саде, разгребала завалы после артобстрелов в подвале Оперной студии Консерватории... И при этом продолжала учиться, заниматься композицией.

«Моя учеба в классе С.Я. Вольфензона вышла за рамки общности – вспоминала И.М. – Большим событием для всех нас было выполнение заказа с фронта. Осенью 1941 года в Училище имени Мусоргского был доставлен текст «Марша танкистов 16-й бригады» (Ленинградский фронт). Сочинить музыку было поручено двум ученицам – Кате Ручьевской (в будущем профессору, доктору искусствоведения) и мне. С.Я. Вольфензон арранжирует наши наброски, делает аккомпанемент». Танкисты дошли с этой песней до Берлина, а рукопись ее хранится в музее «А музы не молчали».

«Зима 1942 года была лютая – продолжает И.М. – Полугодовой экзамен сдавали в полутьме (окна забиты) при копилках. Игра по промерзлым клавишам не клеилась. Надевались шерстяные перчатки с отрезанными кончиками пальцев...».

В 1945 году И.М. Ельчева поступает в Ленинградскую консерваторию в класс выдающегося пианиста А.Д. Каменского. Учитель оценил дарование студентки, поручив ей на последних курсах заниматься с его учениками в Училище при консерватории. И.М. выступает с сольными концертами в зале имени Глазунова и в зале Капеллы, после чего приглашается преподавателем специального фортепиано в Хоровое училище Капеллы. С большим увлечением она занимается с будущими дирижерами, дает открытые уроки, сольные концерты.

В 1952 году И.М. Ельчева снова становится студенткой Консерватории – на композиторском факультете, сперва в классе Ореста Евлахова, а затем у Олеса Чижко. Тогда же началось профессиональное приобщение Ельчевой к народному творчеству. «Нам давалась мелодия, на которую здесь же в классе нужно было написать сочинение в любой форме... Помню, я показала Михаилу Фабиановичу Гнесину свою фортепианную Прелюдию на предложенную Евлаховым тему: «Подуй, подуй, непогодушка» (запись Мусоргского). «Вы стоите на правильном пути» – сказал, прослушав, М.Ф.».

Путь этот оказался главным в жизни Ельчевой. Кончала она консерваторию двумя картинами из оперы «Спартак» и «Семью свободными обработками народных песен Крайнего Севера», которые записала там в 1956 году. Среди этих песен: «Ночь, ночь...» (Сон Степана Разина), «Как на матушке, на Невреке» (о строительстве Петербурга), «Шили девицы ковер»... В год окончания композиторского факультета (1958) Ельчеву на основании ее статьи «О вариантности в песенном фольклоре» рекомендуют в аспирантуру.

На 74-м году жизни скончался композитор Аркадий Артемьевич Агабабов. Он принадлежал к поколению композиторов, сформировавшихся в 1960-70-е годы.

Родился в 1940 году в столице Дагестана Махачкале, где и получил первоначальное музыкальное образование. Санкт-петербургскую консерваторию закончил по классу композиции профессора Б.А. Арапова, у него же прошел и курс аспирантуры-стажировки, завершивший в 1969 году.

С 1973 года работал в Санкт-Петербургской консерватории на кафедре инструментовки, где вел курс чтения партитур и инструментовки. С 1988 года – доцент.

Ряд сочинений А. Агабабова удостоен почетных премий и наград на престижных композиторских конкурсах и смотрах. Музыка А. Агабабова вошла в репертуар известных исполнителей, среди которых имена Нины Оксентян, Виталия Буяновского. Ведущими оркестрами страны под управлением Петра Лиле, Мурада Кажлаева, Евгения Ионесяна неоднократно исполнялись его симфонические произведения.

Главная сфера творчества Аркадия Агабабова – крупные инструментальные опусы: симфонии, сонаты, концерты, а также вокальная лирика. Стремление к решению вечных вопросов бытия насыщает его произведения скрытой программностью с явным тяготением в сторону психологической драмы. Однако в лирическую стихию часто привносятся внеличные и неизменные категории. Это – эпос в его национальном преломлении (армянский и русский), а также возвышенные религиозные эмоции через использование тембро-символа органа, связанного в сознании с классиками эпохи барокко (Бах, Гендель).

Музыка Агабабова эмоционально открыта и очень импульсивна. Часто в ней прорывается чувство душевной боли, достигающее порой трагического накала. Среди прочих побудительных причин и мотивов личного и общего характера здесь может иметь место и биографический фактор: семья Агабабовых (Агабабянцев) вынуждена была переехать из Армении в Дагестан после страшной резни, в результате которой 11 ее членов пали от рук турок, что безусловно было известно Аркадию, родившемуся много позднее, но сохранившему память о трагической истории своего народа и своей семьи.

Произведения композитора привлекают рельефным тематизмом, ладовым своеобразием, свободной и прихотливой ритмикой, богатой палитрой оркестровых красок. Аркадию Агабабову присуще яркое образное видение мира, пластическая выразительность. Самое интересное в его музыке – диалог культур: европейской традиции и Востока. Эти две модели

IN MEMORIAM

ИРИНА МИХАЙЛОВНА
ЕЛЬЧЕВА
(1926 – 2013)

«Но желание писать музыку перевешивает – вспоминает И.М. – и я еду по распределению в Псковский областной драмтеатр имени Пушкина заведующей музыкальной частью, где за сезон 1958-59 гг. пишу музыку к пяти спектаклям... избираюсь председателем Хорового общества Псковской области, выступаю в лектории с тематическими лекциями-концертами».

По возвращении в Ленинград И.М. работает концертмейстером в Оперной студии консерватории и в дирижерском классе. Связь с Оперной студией красной нитью проходит через всю жизнь И.М.: здесь пел ее отец, здесь поставили две картины «Спартак» для госэкзамена, а с 1993 года шла ее опера «Рикки-Тикки-Тави». Между прочим, первыми исполнительницами Рикки-Тикки и Нагаины были будущие солистки Мариинского театра Анна Нетребко и Злата Бульчева.

С любовью вспоминает И.М. пребывание в Доме творчества композиторов вблизи города Иваново: «Ивановский семинар явился для меня второй консерваторией». Здесь она создает симфоническую сюиту «Печорские старины», начинает работу над сюитой для фортепиано «Палех». Здесь пишется симфония «Памяти погибших в блокаду Ленинграда». В своих записках И.М. вспоминает: «В 1967 году К. И. Элиасбергу была дана единственная «рабочая» репетиция-запись моей симфонии... По окончании записи Элиасберг сказал: «Я не ожидал... Я почувствовал себя в осажденном Ленинграде». Запись эта хранится в фонотеке Дома Радио».

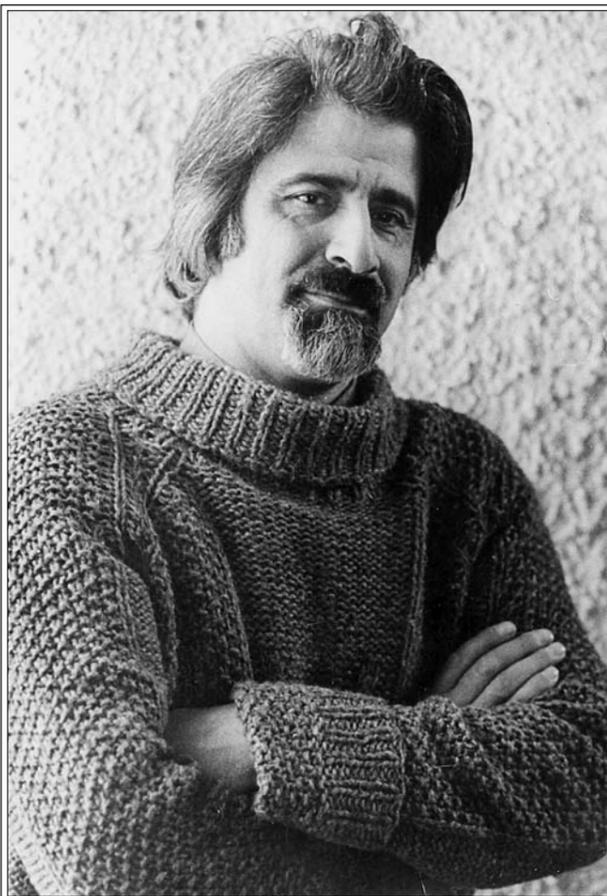
Народное творчество занимает в жизни И.М. Ельчевой центральное место. В студенческие годы (на композиторском отделении) она участвует в фольклорных экспедициях в Псковскую и Архангельскую области. Начиная с 1965 года И.М. совершает самостоятельные поездки «за песнями» в Ивановскую область, главным образом, в Палех. Всемирно известный своими лаковыми миниатюрами и художественными росписями, Палех впервые «звучал». И.М. по праву может быть названа первооткрывателем Палеха песенного. Помимо обработки народных песен появляется цикл «24 прелюдии и фуги» для фортепиано в двух тетрах, основой которого послужили записанные Ельчевой песни. В 1976 году фирма «Мелодия» выпустила пластинку: «Поет Ирина Ельчева. Старинные народные песни Ивановской области». Привожу фрагмент аннотации, написанной известным этномузикологом И.И. Земцовским. «Ирина Михайловна Ельчева не случайно сама интерпретирует записанные ею народные песни. Пение в народном стиле стало органичной потребностью ее художественной природы... Научная достоверность передачи и одновременно композиторская свобода его художественного претворения в одинаковой мере свойственны И.М. Ельчевой. В ее лице счастливо сочетаются этнограф-фольклорист, автор замечательного сборника «Народные песни Ивановской области», композитор и интерпретатор... Настоящая запись оказывается в своем роде уникальным историческим документом. С чуткостью воспроизводя слышанное, Ельчева сохраняет полностью манеру народного пения – диалект, фразировку, глиссандирование, сохраняет как музыкант-сотворец».

Ивановцы – от деревенских старушек-крестьянок, которых И.М. умела «разговорить» и, главное, «распеть», до официального Отдела пропаганды и агитации Ивановского обкома КПСС – благодарили И.М. за бескорыстный подвижнический труд. Вот трогательная запись в поздравительном адресе:

«Дорогому моему учителю и помощнику Ирине Михайловне Ельчевой от руководителя «Палешанской сторонюшки» (любительского хорового коллектива. – И.Р.).

Все, кому выпало счастье общаться, дружить с Ириной Михайловной Ельчевой, слушать ее музыку в концертах, ее пение в непринужденной «домашней» обстановке – сохраняют память о замечательном музыканте и человеке. Память о хранителе самого дорогого достоинства музыкального искусства – народной песни.

Иосиф РАЙСКИН

АРКАДИЙ АРТЕМЬЕВИЧ
АГАБАБОВ
(1940 – 2013)

вступают в сложное взаимодействие, притягивая друг друга и отталкиваясь друг от друга, создавая неординарные сюжетные коллизии его инструментальных и вокальных драм.

И музыкальные критики, и исполнители высоко ценили музыку Аркадия Агабабова. Вот лишь немногие из отзывов:

«... Прослушав Ваш прекрасный Струнный квартет, спешим выразить свое восхищение и благодарность».

Н. Манн, И. Коган, Р. Хиллер, К. Адам
(музыканты Джульядского квартета), 1965

«Современный темпо-ритм Квартета и энергия движения, порождающие динамический эффект преодоления – все эти элементы философского обобщения нашей эпохи находят живой отклик в сердце современника».

А. Милка, «Музыкальные кадры», 1965

Опыт создания крупной концертной формы на дагестанском национальном материале представляет Концерт для органа и струнного оркестра Аркадия Агабабова. В нем композитор пытается соединить некоторые элементы додекафонии и национально-ладовую интонацию».

Л. Раабен, «Советский инструментальный концерт», Л., 1976

«... Наиболее значительна его трехчастная Симфония – интересное по образному строю и особенностям драматургии явление в дагестанской музыке, привлекающее серьезностью идейно-художественной концепции, необычным сочетанием обобщенного тематизма инструментального характера с мелодикой народно-песенного склада».

М. Якубов, «Музыкальная жизнь», 1971

«... Симфония-концерт для валторны с оркестром Аркадия Агабабова – интереснейшее произведение для солирующего духового инструмента. Оно чрезвычайно обогатило как концертный, так и учебный репертуар, став весьма популярным среди студентов музыкальных училищ и консерваторий».

В. Буяновский, 1984

Наш долг – на многие годы сохранить память об этом замечательном человеке и талантливым художнике.

Санкт-Петербургская консерватория,
Союз композиторов Санкт-Петербурга

Учредитель: Государственный академический Мариинский театр.

Регистрационное свидетельство № П 1144 выдано Региональной инспекцией по защите свободы печати и массовой информации 23.09.1994.

Главный редактор: Иосиф Райскин (eiraiskin@mail.ru). Редакторы: Наталия Тамбовская (tambovskaya_nata@mail.ru), Галина Осипова (galina_music@mail.ru).
Дизайн: Василий Бертельс.

Адрес редакции: 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 18. Телефон 326-41-73. Факс 314-17-44 (для редакции газеты «Мариинский театр»).

Предпечатная подготовка – ООО «ДИТ-принт». Подписано в печать 11.07.2013. Отпечатано в типографии ООО «Рубеж-полиграфия». Цена свободная. Тираж 1500 экз.

ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ «МАРИНСКИЙ ТЕАТР» ОБЯЗАТЕЛЬНА