



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 7-8

2013



«ЛЕВША» ОТКРЫТИЕ ГОДА



«Левша». Андрей Попов – Левша.
Фото: Наталья Разина

МАРИИНСКАЯ ОСЕНЬ – 2013



Венецианский барочный оркестр. Дирижер – Андреа Маркон.
Фото: Валентин Барановский



Екатерина Семенчук и Дэниэл Смит.
Фото: Валентин Барановский



Сергей Полтавский – альт, Вадим Холоденко – фортепьяно, Евгений Румянцев – виолончель.
Фото: Валентин Барановский

22 сентября на старой сцене Мариинского театра прошел юбилейный вечер народной артистки России Ольги Бородиной.

С Мариинским театром Ольгу Бородину связывает половина жизни и весь четверть-вековой профессиональный певческий путь. В 1987 году она дебютировала на сцене тогда еще Кировского театра в партии Зибеля в опере Гуно «Фауст», а очень скоро вся страна заговорила о новой необыкновенной звезде на оперном небосклоне – после того как Бородина спела Марфу в «Хованщине» Мусоргского. Этот образ стал не просто ее «визитной карточкой», а Мусоргский – не просто одним из любимейших композиторов. «Сколько буду жить, столько моя Марфа будет развиваться. Это вечная партия», – не раз признавалась певица. Так и происходит. С какой невероятной трагической истовостью, заставившей на какое-то время забывать даже о самом главном и драгоценном качестве – безупречном владении голосом редкой красоты и объема, проживала Бородина судьбу своей героини спустя десятилетие после дебюта... Боль от утраты дорогого человека, любимого отца, вторглась в характер, изменила его и, как ни жестоко это звучит, возвысила художественный образ.

Не зная поражений, с кажущейся легкостью преодолевая все препятствия на пути к мировым вершинам, Ольга всегда хранила и хранит верность родному театру. Начало ее карьеры совпало по времени с приходом в Мариинку Валерия Гергиева в качестве художественного руководителя. Бородина – из первого «гергиевского призыва». И вот уже более четверти века Ольга Владимировна вопреки неизбежной интернациональной тенденции заставляет весь мир оборачиваться в сторону Петербурга, в сторону Мариинского театра.

«Если я уеду из дома, если я не буду возвращаться в Россию, если она перестанет быть моим домом, мое творчество лишится самого главного. Я потеряю духовную опору, которая сейчас во мне есть, потому что я здесь живу, потому что я впитываю в себя те же боль и страдание, которые запечатлены в музыке Чайковского или Мусоргского... И все, что я коплю в себе здесь, в России, я уношу с собой. И там пытаюсь свою душу открыть публике, которая ни слова по-русски не понимает...»

За 26 лет оперной карьеры репертуар Ольги Бородиной вырос до внушительных размеров. Несмотря на то что она всегда была очень избирательна, не соглашаясь на партии, к которым не чувствовала себя внутренне готовой. Зато теперь, кто с восхищением, кто с завистью, но абсолютно все без исключения признают «феномен Бородиной»: ее вокальная форма неподвластна времени, голос так же свеж, подвижен и ярок, как и прежде.

В свое время Бородиной прочили карьеру российской певицы. Конечно, колоратурное меццо, к тому же окрашенное столь богатым тембром, – редчайший дар. Многие, даже среди тех, кто не имеет возможности следить

Мариинский-2 продолжает открывать новые возможности для слушателей: 14 сентября театр стал местом проведения мировой «кинопремьеры» оперы Чайковского «Иоланта» с Анной Нетребко в главной роли. Снятый еще во время премьеры 2009 года спектакль впервые был показан на киноэкране.

Вызвавшая в свое время споры постановка Мариуша Трелинского в киноверсии обрела большую целостность и внятность режиссерского высказывания. Последняя опера Чайковского предстает у известного польского режиссера не светлой сказкой, а глубоким философским произведением. Что ж, если учесть, что композитор писал оперу, уже услышав и увидев «Парсифаль» (он ездил корреспондентом на открытие Байройта), как своеобразный «ответ Вагнеру», почему бы не поставить ее в духе современных трактовок произведений немецкого гения?

Правда, собственно спектакля 2009 года в той «Иоланте», которая была показана в зале нового Мариинского, мы словно бы и не увидели, хотя съемки проходили во время живого представления и некоторые симпатичные «рудименты» все же остались: аплодисменты после арий, мелькнувший кусочек золоченых лож... Но при этом не виден дирижер и оркестр (привет Байройту!), нет поклонов, нет публики, и самого театрального зала. И даже общих планов, позволяющих увидеть работу сценографа, почти нет. Есть авторское кино и опера Чайковского, представленные одним из лучших на сегодняшний день составом исполнителей, но между ними – та же дистанция, что между миром реальным и тем, что создан воображением слепой Иоланты.

Впрочем, многочисленная публика (двухтысячный зал был заполнен почти до отказа) пришла не восторгаться режиссерскими изысками (сколь бы интересными они ни были), а увидеть и услышать Анну Нетребко. И то, что любимая певица появилась именно на киноэкране, выглядело оправданно – ведь ее слава сродни популярности легендарных кинозвезд, фото не сходят со страниц светской хроники, да и здесь она органична в излюбленных Трелинским крупных планах.

И все же самым ценным в этой киноверсии

ЮБИЛЕЙ

НАТАЛИЯ ТАМБОВСКАЯ

БРАВО, ОЛЬГА!



«Князь Игорь». Ольга Бородина – Кончаковна. После юбилейного вечера. Фото: Валентин Барановский, Наталья Разина

за достижениями певицы в театрах других стран, например в Метрополитен-опере, где она пела Изабеллу в «Итальянке в Алжире», помнят ее в «Золушке» Россини, исполнившей в концертном варианте на сцене Мариинки.

Но этот опыт не стал определяющим дальнейшее направление творчества. Зато партии из опер Верди, Чилеа, Сен-Санса, Бизе, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, сочинений Берлиоза и Стравинского

одна за другой составили поистине эталонный ряд. Амнерис, Эболи, Далила, Кармен, Марфа, Марина Мнишек, Ольга и Полина, Любаша и Кончаковна... С камерными программами Бородина выступает нечасто, чем весьма огорчает своих поклонников. Зато, если уж выходит на концертную эстраду, поражает буквально наповал. Два года назад именно такой сокрушительный эффект произвела программа, составленная из романсов композиторов «Могучей кучки», «Испанских песен» Шостаковича и романсов Свиридова. «Исполнительские достоинства Бородиной достигли стадии одурманивающего расцвета. Теперь всё – и краски голоса, используемые с ювелирным мастерством, и взгляд, в выразительности которого – незаурядная биография, и пластика рук, пропитанная опытом страдания и восторга, – всё работает на создаваемый образ», – написала я тогда в рецензии (Мариинский театр. 2011. № 7–8), где не могла не отметить и драматургическую неуязвимость программы в целом.

И вот сейчас – новый повод высказать слова благодарности певице за ее талант, мастерство, ум и благородство.

Сценарий юбилейного вечера Ольги Бородиной составили три фрагмента трех опер: первая картина «Евгения Онегина», Половецкий акт из «Князя Игоря» и заключительная сцена «Кармен». Ольга – Кончаковна – Кармен... Трогательная характерность – восточная нежность – трагическая жертвенность... Закат – рассвет – гибельное сияние солнца в зените... Три образа, абсолютно разных, но вместе с тем объединяющихся в цельный портрет героини вечера, выдающейся певицы, актрисы, звезды Мариинской сцены.

Ольга Бородина – мировая величина, но верность родному театру делает ей особую честь. Она позвала в этот вечер на сцену, где родилась как певица, не мегазвезд, не Пласидо Доминго, не Хосе Куру, не Дмитрия Хворостовского. Она позвала «мариинскую гвардию» – Юрия Марусина, Михаила Кита, Сергея Алексашкина, Николая Гассиева, Евгения Акимов, Светлану Волкову, Ольгу Коренскую, Татьяну Павловскую и еще многих других! Предпочла сольным «хитам» ансамблевые сцены, и зал отблагодарил ее сторицей. А публика была, что называется, «своя». Почти не мелькали лица иностранных туристов. Пришли в основном те, кто предан театру в не меньшей степени, чем его примадонна.

Валерий Гергиев – человек, с которым Бородину связывают особые узы. Они, повторюсь, почти одновременно начали свой звездный путь в театре, их творческая дружба и взаимное уважение незабываемы. Но Валерий Абисалович никак не мог оказаться в тот вечер в Петербурге. Дирижировал Туган Сохийев. Дирижировал так бережно и страстно, так любовно поддерживал каждую реплику – и у солистов, и оркестрантов, что по праву должен быть назван одним из главных создателей праздничного ансамбля.

Праздник действительно удался. Bravo, Ольга!

КИНОЗАЛ

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

«ИОЛАНТА» НА БОЛЬШОМ ЭКРАНЕ



«Иоланта». Анна Нетребко – Иоланта. Фото: Наталья Разина

«Иоланты» стала ее музыкальная сторона. Оркестр, ведомый невидимым Гергиевым, не только захватывал и погружал в эмоциональный поток «аутентично-чайковского звучания», но давал раскрыться певческим индивидуальностям, не подавляя, а возносил певцов, будто и сам вместе со слушателями любясь голосами. А здесь было кого послушать! В первую очередь, конечно, Анну Нетребко, героиня которой вправе утверждать: «Рыцарь, мне не нужен свет»: столь узнаваемое тембральное богатство

ее голоса – светоносно и самоценно. Хотя ее Иоланта росла в санатории и психологически «зажата» между страхами и иллюзиями, ничто не может победить ее солнечного жизнелюбия и уверенности в торжестве добра над злом. В российской певице есть покоряющее обаяние личности: ее Иоланта не хрупкий болезненный цветок, а готовая бороться за свою любовь женщина.

Костюмы лыжников, с отдающими дань светскому этикету галстуками-бабочками,

сразу же делают образы странствующих рыцарей прозаичными. Алексей Марков – замечательный мариинский баритон – рисует Роберта не столько увлеченным своей Матильдой (знаменитая ария «Кто может сравниться с Матильдой моей» была им спета с блеском), сколько суховатым мизантропом. Трактовка роли в целом и отдельные фразы напомнили бургундского герцога в исполнении Сергея Лейферкуса. Романтики маловато и в крепкоше Водедоне Сергея Скороходова, уверенно и надежно исполнившего партию без особых нюансов.

В роли Короля Рене выступил любимый петербургской публикой бас Сергей Алексашкин. Хотя, согласно режиссерской концепции, именно Рене, увешавший домик Иоланты охотничьими трофеями, виновен в несчастье своей дочери, и Трелинский стремился создать заведомо не располагающий к себе образ короля Прованса, богатый голос и «сценическая порода» Алексашкина внушали чувство симпатии. А Эдем Умеров покорил, что называется, абсолютным попаданием в роль Эбн-Хакия.

Показ «Иоланты» надо признать успехом не только коллектива театра, постановочной и съемочной бригад: публика дружно приветствовала аплодисментами и оперу, и спектакль в «киноформате», и новый Мариинский. Зрители приходят сюда, чтобы погулять по воздушным лестницам, посмотреть экспозицию театральных костюмов, любовно дотронуться до светящихся ониксовых стен и сфотографироваться на их фоне. И демократичная цена делает такой поход в оперу доступным: приходят семьями или с друзьями. В публике, посещающей новый Мариинский, есть какая-то трогательная торжественность: даже на дневной кинопоказ «Иоланты» люди пришли нарядно одетыми. Комфортный и очень располагающий к себе зал, где хорошо видно со всех точек, помогал радостному узнаванию «своего театра». Хочется, чтобы в Мариинском не только продолжали снимать свои лучшие спектакли на DVD, но и время от времени устраивали подобные оперные или балетные киносеансы, интересные как театральным завсегдатаям, так и тем, кто приобщается к этому искусству впервые.

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВ

27 и 28 июля на Новой сцене Мариинского театра под занавес фестиваля «Звезды белых ночей» состоялась долгожданная премьера сезона – опера Родиона Щедрина «Левша».

Валерий Гергиев: «Левша» – крупнейшее произведение новейшей русской музыки. Мне кажется, благодаря своим высочайшим музыкальным качествам – блестящий оркестр, колоссальные хоровые и сольные партии, а также опора на могучую русскую литературную сокровищницу. Все это вместе, я надеюсь, делает перспективы нашей работы самыми и многообещающими. Спектакль сделан всерьез. Меня очень тронуло это посвящение Родиона Константиновича. Мы старались опираться на собственную уверенность в том, что нельзя без современников делать современную историю театра, тем более такого, как Мариинский. Театр создают лидеры! И первейшим лидером лидеров является автор – Композитор. Я очень надеюсь, что спектакль «Левша» будет одной из визитных карточек Мариинского театра».

Концертное исполнение «Левши» состоялось еще в конце июня. Напомним, что опера была написана Родионом Щедриным специально для второй сцены Мариинского театра и посвящена 60-летию Валерия Гергиева. Кстати, монограмма фамилии дирижера зашифрована в хитроумном плетении музыкальной ткани сочинения.

«Левша» наряду с «Очарованным странником» и хоровой литургией «Запечатленный ангел» стал третьей партитурой Родиона Щедрина, в которой он обратился к творчеству любимого им Николая Лескова. Композитор старался максимально выпукло передать характеры главных героев оперы-притчи.

Родион Щедрин: «Левша» – самая известная повесть Николая Лескова. В России ее знают все. Повесть предоставляет богатейший материал для оперного сюжета. Уже сама фабула повествования – гротесковое преувеличение. Что это? Библийская притча, ярмарочный балаганный миф, эпическое сказание?.. Яркие, сочные, контрастирующие характеры. Русские цари Александр I, Николай I, Зимний дворец, английский королевский двор. Буффонада и трагедия. Смех сквозь слезы... А если заглянуть чуть вглубь, то и очевидное художественное противопоставление двух форм бытия – рациональной британской и иррациональной русской».

Фабулу сюжета спектакля дополняют специально введенный композитором ряд женских персонажей: английские невесты Левши, блондинки и брюнетки – разговорные женщины (солисты оперы и миманса театра), а также Блоха, изящная и комичная Кристина Алиева (колоратурное сопрано).

Левша – оружейных дел мастер превзошел английских умельцев: он сумел подковать крохотную стальную блоху, но судьба не уготовила счастья главному герою. Гений оказался невостребованным в своем отечестве – потому и умер. В партии Левши выступил тенор Андрей Попов – блестящий характерный герой. Артист испытывает особое сострадание и нежность к своему персонажу.

Андрей Попов: «Левша – абсолютно русский персонаж, стереотип русской души. Это произведение и создано для того, чтобы вести куда-то зрителя, поэтому оно и обладает таким духовным ориентиром».

Родион Щедрин: «Когда я в первый раз пришел с Гергиевым на репетицию в концертмейстерский класс, мы сказали друг другу, что у певцов нет отторжения к музыкальному материалу. Это часто чувствуется. Артисты отнеслись замечательно к работе. Вся труппа – хор, солисты, оркестр и, безусловно, сам Гергиев – абсолютный феномен! Мне довелось работать с хорошими дирижерами в своей жизни, однако Валерий Гергиев схватывает партитуру быстрее всех, буквально вмиг он все понимает – драматургию сочинения, как все это уравнивается».

Оркестр Мариинского театра во главе с Валерием Гергиевым порадовал мобильностью и ярким звучанием. Отметим предельную концентрацию дирижера в сложнейшей партитуре Родиона Щедрина. В одной из оркестровых интерлюдий, выполняющих роль сквозного развития действия оперы, «Куйка аглицкой блохи на русский лад» – стереофонический эффект достигался уравнированным балансом между хором и оркестром.

Постановка Алексея Степанюка – это пестрый мир героев повести Николая Лескова, отмеченный горькой лирикой, вызывающей экцентрикой и нарочитым эпатажем отдельных сцен. В основе спектакля сосуществуют два мира: Россия и Англия. Полифония пластов музыки Родиона Щедрина выражена в режиссуре Алексея Степанюка двухъярусной конструкцией. Сверху мы видим заснеженные просторы и наблюдаем обыденную деревенскую жизнь России, а снизу взору зрителя открывается технически оснащенный мир английского прогресса – на заднем фоне кадры видеопроекции сопровождают летящие дирижабли, воздушные шары и движущиеся паровозы.

Превосходна вокальная и актерская работа артистов, занятых в Мариинской премьере «Левши»: Эдуарда Цанги в роли лихого вояки Атамана Платова; Владимира Мороза в партии русских монархов Александра I и Николая I; экстравагантной Марии Максаковой в роли Прин-

цессы Шарлотты, дочери английского короля Георга III.

Радио «Орфей»

ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

Художник-постановщик Александр Орлов и художник по свету Александр Сиваев глубоко прониклись либретто Родиона Щедрина, и плоды этой деятельности впечатляют. Державный и недобрый Петербург в их исполнении – это гигантская нижняя часть императора в ботфортах (анонимность полусамодержца позволяет идентифицировать массивную декорацию как маркер и Александра I, и его брата Николая, жан-дарма вся Европы); тоскливый снег сыплется на длинные снежные гряды, из которых торчат раскрашенные в черно-белой николаевской пали-

рения Ирины Чередниковой – сама Блоха. Фиглярский костюмчик с зеркальной оторочкой, цилиндром и все теми же подвязками особенно примечателен оригинальным решением «ножек»: приделанные к обычным рукам две пары фальш-рукавов завершаются изящными сапожками и повторяют все движения рук исполнительницы. Блоха же, над которой поклодывал Левша, уже абсолютно русская: легкомысленный цилиндр сменился пуховым платком, вместо сапожков – родимые валеночки.

Вообще, образ Блохи пользовался повышенным вниманием публики и неоднократно удостоивался аплодисментов. Заслуга в этом, конечно, в первую очередь принадлежит открытию Мариинского театра – выпускнице Красноярской Академии музыки и танца Кристине Алиевой. Хрупкая девушка является обладателем

ворных женщин», в которых выступили Екатерина Гончарова и Варвара Соловьева. В ключевые моменты действия они возникают на сцене с протяжным пением-напоминанием о родной стороне главного героя, предвосхищая трагическую развязку и как бы стремясь предостеречь Левшу, в партии которого блистал тенор Андрей Попов. И охальник «в холостом звании», и мастеровой с пристрелянным глазом, и пьяный по извечной русской слабости и загадочности души мужичонка, которому перед смертью только-то и нужно, чтоб Царь не велел ружья кирпичом чистить – любая грань образа главного героя была яркой и достоверной. Обобранный и поруганный соотечественниками (именно в позе Распятия поднимают Левшу на руки могильщики), главный герой продолжает стоять перед глазами как воплощение той роковой, неизбежной несправедливости, с которой наше Отечество обходится со своими лучшими сынами.

«Фонтанка»

«ЛЕВША» мнения о премьере



«ЛЕВША»

Опера в 2-х действиях

По заказу Мариинского театра

Музыка – Родион Щедрин, либретто композитора по повести Николая Лескова. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев.

Режиссер-постановщик – Алексей Степанюк. Дирижер – Павел Петренко.

Художник-постановщик – Александр Орлов. Художник по костюмам – Ирина Чередникова. Художник по свету – Александр Сиваев.

Главный хормейстер – Андрей Петренко. Хореограф – Илья Устьянцев.

Ответственный концертмейстер – Ирина Соболева.

Андрей Попов (Левша), Эдуард Цанга (Атаман Платов), Владимир Мороз (Александр I, Николай I), Кристина Алиева (Блоха), Мария Максакова (Принцесса Шарлотта), Андрей Спехов (Английский полкипер).

Мировая премьера в Мариинском театре 27 июля 2013 года.

Фото: Наталья Разина

тре Александровская колонна, Адмиралтейский шпиль с корабльком да казенный фонарь.

Но стоит горизонтально сдвинуть петербургские доминанты и поднять снежные заносы, как по ним, но уже превратившимся в легкие облака, гуляет Левша в своем первом появлении на сцене. Не успев появиться и исчезнуть образ Левши, как из-под земли поднимается ряд знаменитых красных телефонных будок, символизирующих далекий Лондон, а облака уже воспринимаются как тучи, в которых тонет Биг-Бен. На черном заднике белой вывороткой проносятся силуэты дирижаблей, аэропланов и диких животных механизмов, знаменующих технологическую мощь лукавой Англии. Апофеозом «высоких технологий» становится огромный тубус «мелкоскопа» – он же лифт, который спускает на сцену Блоху. Тульские просторы, родные как Левше, так и Щедрину – это снежное пространство с бабами да мужиками, не могущими справиться с любопытством и наперебой лезущими в покосившуюся кузю. И эти же снежные пространства становятся белоснежным саваном, на фоне которого хор оплакивает Левшу пронзительным Трисвятым и Иисусовой молитвой, а Блоха убаюкивает непутевого пьянчужку с золотыми руками и светлой душой в его последнем сне.

Бело-красно-синие-черная палитра костюмов Ирины Чередниковой убедительно рисует как простонародье, так и венценосных особ. Королевские шотландские гвардейцы в сцене соблазнения Левши оказываются привлекательными гвардейками и шлюз мастерскому своим маньячками подвязочками и легкомысленными хвостиками мощнейший sex appeal. Но венец тво-

хрустального и невесомого сопрано, звенящего как небесные колокольчики – с таким звуком должны падать росинки на подмерзшую траву осенним утреником. Партия Блохи невелика – всего-то три раза пропеть алфавит, но зато завершается посмертной колыбельной, от которой щемит душу, и Кристина Алиева с блеском справилась со своей задачей.

Премьера «Левши» – случайный случай, когда на сцене и в оркестровой яме вложились абсолютно все: и исполнители, и музыканты, и хор. Насыщенный звук оркестра Валерия Гергиева то тягуче обволакивал сцену и зрителей, а то взрывался озорными частушками с ярко ощутимым звучанием народных инструментов. Послышавшаяся было отсылка к Бриттону в изображении морской бури быстро сменяется осознанием оригинальности музыкального языка Щедрина. Не самые легкие для восприятия речитативы составляют основу оперы, но мастерство исполнителей не позволяет публике ослабить внимание.

Яркий гротеск использовал в работе над ролью Эдуард Цанга, изобразивший атамана Платова. Андрей Спехов (Английский полкипер) запомнился высокой патетикой. Образцовые государи Александр и Николай были воплощены Владимиром Морозом, его звучный баритон был респектабелен, холён и претолочно слышен, что с баритонами случается не всегда. Роскошная Мария Максакова оказалась сверхорганичной в образе принцессы Шарлотты: этакая фря в навороченной шляпке, на умопомрачительных каблуках и с гламурной собачкой на руках стала полюсом комичности.

Знаковая задумка Щедрина – партии «разго-

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Идеален выбор материала. Родион Щедрин давно и преданно любит Лескова, не раз брал его тексты литературной основой своих сочинений. А сейчас именно опера представляется единственно возможным жанром для инсценизации узорчатой, переливчатой антикварно-драгоценной лесковской прозы. Поразительный язык – все эти мелкоскопы, тутаменты (то бишь документы, титры переводят как papers), блоха, которая «прыгнула и на одном лету прямое дансе и две верояции в сторону», – нынешним актерам такое органично не сказать. А спеть можно: музыка как бы укрупняет лексические невероятии и тем самым парадоксально делает фантастичное естественным.

Но Щедрин не просто любовный читатель Лескова – у него есть конгенитальные Лескову изумительные находки. К примеру, что может петь механическая блоха? В Англии она поет, соответственно, английский алфавит. А когда тульские мастера ее подковали – перешла на кириллицу. И тут уже находка художника по костюмам Ирины Чередниковой: у блохи шесть ручек и ножки, все в ботинках на каблуках. Но в России-то холодно, так что русифицированная блоха является в рукавичках, валенках и пуховом платке! Левша кончается в «Обухвинской больнице, где неведомого сословия всех умирать принимают», и эта замечательная блоха (одна из главных удач спектакля – миниатюрная Кристина Алиева, обладательница невесомого прозрачного колоратурного сопрано, которым она с игривой легкостью озвучила сверхвиртуозную

партию) придет спеть ему: «Баю-бай, баюшки, дарят гостинцы Ванюшке». Хор проникновенно подхватит: «Святой Боже, Святой Крепкий, помилуй нас».

Композитор предстал во всем блеске огромного мастерства – опера насыщена остроумными изысканными стилизациями – от православных молитв, русских песен до шикарной арии *My dream is love*, которой аглицкие невесты обольщают тульского умельца. И оркестровые картины дивно пластичны: ковка блошинных подков, шторм, таинственное интригующее наведение мелкоскопа, наконец, бескрайние российские пространства. Сценограф Александр Орлов, следуя музыке, развернул во всю неоглядную ширь и глубь новой сцены Мариинского театра сугробы, утыканные полосатыми верстовыми столбами, над ними такие же бесконечные облака, клубящаяся снежная мгла. Менее удачен Лондон, который, шикую машинерией, бесшумно воздвигается из-под пола: знаменитые красные телефонные будки, ядовито-зеленый свет, на заднике видеопроекцией плывут рисованные чудеса заморской техники. Прямолинейность этого решения усугубляет режиссура Алексея Степанюка: маршируют девицы в форме королевских гвардейцев, потом они в тех же меховых шапках, но уже в сексуальном белье, вертя задом, помогают вербовке Левши.

Но сам Левша – Андрей Попов – остается настоящим и среди этого кафешантана. А уж когда он своим высветленным пронзительным тенорком выводит: «Разлука томит с родною стороною тульскою», или озорует, или допивается буквально до чертиков, или помирает, «потому что у него затылок о парат раскололся», – это, как и у Лескова, совершенно живой мужичонка, но притом и архетипический образ нашего человека, которому сколько души и таланта от Бога ни выдано, а счастья – может, как раз поэтому – никогда не будет. И здесь Родион Щедрин, русский европеец, к Лескову прибавляет Чаадаева, не оставившего России исторических перспектив.

Восхищения заслуживает Валерий Гергиев – не только за дирижерским пультом, но, главное, как руководитель театра, заказавший композитору это в высшей степени актуальное произведение.

«Ведомости»

ЯРОСЛАВ ТИМОФЕЕВ

В «Левше» явственно проступают оперные матрицы не только самого Родиона Константиновича (русский фольклор, поголовски заостренные характеры) и его старших коллег по Союзу композиторов, но и отца-основателя русской музыки Михаила Ивановича Глинки. Основа драматургии «Левши» – противопоставление двух «лагерей», завещанное «Жизнью за царя»: там супротив русских были поляки, здесь англичане.

В «Левше» вообще немало патриотизма, в том числе и злостного. Два брата-государя – Александр и Николай Первые – живо напоминают двух последних российских президентов: один западник, другой славянофил, один увлечен аглицкими инновациями, другой доверяет тульским оружейникам. Прав, конечно, второй.

Композитор ввел в «Левшу» несколько женских персонажей и даже написал обольстительно-красивую амурную сцену, но все же *love story* осталась заплаткой на кафтане лесковского повести. Не Щедрин виноват – у тульского мастера с любовью не ладится; умирая на грязном больничном полу, он слышит ласковую колыбельную своей единственной «суженой» – той самой аглицкой блохи (колоратурное сопрано Кристина Алиева), которая есть его вдохновение и смысл жизни. Этот истинно оперный финал – пожалуй, лучшая находка Щедрина в «Левше».

Есть еще несколько эпизодов, которые нравятся сразу и всерьез: таковы скоростная ковка (по Щедрину – «куйка») блохи и кульминационная, помещенная в точку золотого сечения сцена бури, в которой Гергиев смог раздуть мехи своего оркестра.

Нечеткая артикуляция – почти единственный упрек, который можно предъявить маринским певцам. В целом же Щедрину, безусловно, повезло: нигде в мире виртуозную русскоязычную оперу не смогли бы поставить лучше, чем здесь. Левша (Андрей Попов) – тенор с трогательным, почти юродливо-искренним голосом – был награжден заслуженным ревом зала. Но еще больше удивляла общая высокая планка качественного пения, ниже которой не опускались даже третьестепенные персонажи.

Постановка Алексея Степанюка и Александра Орлова, разумеется, демонстрирует мускулы новой сцены в Мариинке-2.

«Известия»

ВЛАДИМИР ДУДИН

Валерий Гергиев успел познакомить публику с новым оперным опусом Родиона Щедрина месяц назад, представив «Левшу» в концертном исполнении. Несмотря на сложности музыкального языка, в которых отчетливо узнавался почерк композитора, эта оперная партитура получилась нелегкой для исполнителей, но вполне по силам слушателю благодаря броской рельефности музыкальных образов. «Левша» для Щедрина после

ПРЕМЬЕРА

НИКОЛАЙ ЕФИМОВИЧ

«Левша» – картина настоящей русской жизни во всей своей сложной простоте, противоречивости и душевной расхристанности. Нет сейчас более русского композитора, чем Родион Щедрин. Не случайно в оркестре на премьере каких только русских инструментов не было: и гусли, и жалейка, и старинные цимбалы, которые специально привезли из московского музея, и дудки... И даже настоящие винные бокалы пошли в ход (проведешь по краешку – и такой щемящий звук получается!) – все, чтобы передать музыкальные переливы русской жизни. В «Левше» композитор еще и создатель либретто: бережно сохраняя волшебный лесковский язык, он придает небольшой, в сущности, повести эпическую широту. И музыка оперы воплощает именно эпос – мощь и размах, звуковые волны ярости и нежности, бьющие о заснеженные берега родины.

Русские напевы берегут душу, и Левша – великодушный Андрей Попов – в какие-то мгновения кажется святым юродом из «Годунова»: по-

пронзительность музыки и либретто Родиона Щедрина, художественная воля Валерия Гергиева, интуиция и фантастическое проникновение в материал постановщика спектакля.

Щедрин любит Николая Лескова. Потомок старинного священнического рода выбрал себе в «вечные спутники», как сказал бы Дмитрий Мережковский, не самого громкого и не самого читаемого, особенно ныне, писателя. Выбор можно объяснить – все, что писал Лесков, имеет прочную христианскую платформу.

Левша, у которого «шуба овечьина, но душа человеческая», гибнет, хотя и оплаканный. Андрей Попов в партии Левши – трогателен и беззащитен. Вспомнилось выражение террориста и литератора Бориса Савинкова: «Человек – это спичка, сломал и выбросил». И, как всегда, когда смотришь спектакли Алексея Степанюка, обрушивается мощный шквал ассоциаций.

«Левша» в Мариинском театре – это отнюдь не спектакль о талантливом мужичке, который не смог разумно распорядиться своим талантом. Постановка Алексея Степанюка о стране, которая, как и в прежние века, раздираема противоречиями, стране, которая все время разбрасывает камни. Настанет ли время, когда мы научимся



Фото: Наталья Разина

русской иррациональности. Последнюю отобразил многоярусный сугробный амфитеатр по ширине всей сцены, открыто метафорически резонирующий музыке Щедрина, в которой есть ощущение холода и застылости устоев русской жизни.

На «Левше» театр продемонстрировал и свои уникальные возможности сцены-трансформера, лихо выдвигая, поднимая и опуская части массивных декораций (сцена бури, гигантский микроскоп в сцене с Блохой, смена русских и английских картин). Если в России крестьяне аки блохи вертятся без особого смысла в песнях и плясках, то аглицкие лорды во главе с принцессой Шарлоттой двигаются строго по регламенту. Роль Шарлотты, чьи умопомрачительные шляпки напомнили ныне здравствующую королеву Елизавету II, идеально подошла Марии Максаковой.

Остренькое режиссер заготовил в сцене соблазна Левши, когда вслед за двумя аглицкими невестами, распевавшими в платях эстрадных див середины XX века изысканные «любовные канцены», возникло дефиле мюзик-холльных красоток, в прямом смысле обнаживших «тлетворное влияние Запада». Оба царя удались баритону Владимиру Морозу, в чьем голосе отстраненно-аристократической размеренности хоть отбавляй. Образ вояки атамана Платова азартно, до седьмого пота отыграл бас Эдуард Цанга. Высокий тенор Андрей Попов спел Левшу с поразительной идентичностью.

Жемчужинкой спектакля стала Блоха в виртуозном исполнении звонкого и колкого колоратурного сопрано миниатюрной Кристины Алиевой, начавшей с этой партии свою карьеру в Мариинском театре. Порадовали и два ее костюма в европейском и русском дресс-коде. Первый, ослепительно сверкающий, с цилиндром, напомнил кабретные облики Марлен Дитрих и Любови Орловой. Во втором – в белой шали, рукавичках, валеночках и чулочках она убаюкивает под занавес мученика Левшу, умирающего на глазах у народа, которому оставлено право петь «Трисвятое» на похоронах.

«Российская газета»

губленная жизнь самородка вырастает в житие мученика. А вокруг него идет придворная свистопляска. Платов грозно развезжает на «досадной укушетке», британская принцесса, как банда, предлагает девочек на выбор, пестрый балаганный мир взвихривается страшной морской бурей... Единственная по-настоящему светлая сцена – конечно же, Тула. Тут все точно по Лескову: в мастерской Левши «внутри дома огонек блестит, да слышно, что тонкие молоточки по звонким наковальням вытокивают», а вокруг – множество любопытствующих и сочувствующих. Своих, тульских. В создании хоров Щедрина сегодня нет равных: частушечные и лирические напевы сливаются в удивительно гармоничное и задорное многоголосье, кружит по сцене нарядная по-крестьянски толпа (дивное разнообразие костюмов Ирины Чередниковой) и даже русские сугробы кажутся праздничной скатертью... Эти же сугробы в финале станут саваном.

Режиссеру Алексею Степанюку и художнику Александру Орлову вместе с Щедриным и Гергиевым в «Левше» было где развернуться: необятная сцена новой Мариинки вмещает и отеческие просторы, и аглицкие мыльно-пильные заводы, и бешено бушующее Твердиземное море. Но самым внушительным сценическим сооружением оказывается мелкоскоп: именно он позволяет увидеть главное чудо, стальную пляшущую блоху. Миниатюрная Кристина Алиева – в заграничном ловком цилиндре, а после перековки – в трогательном пуховом платке и рукавичках – покоряет обаянием и запредельным вокалом. Она вместе с хором и отвечает Левшу в финале грандиозного действия, прощаясь с «душой человеческой». Щедрин и Гергиев доказали – большой стиль жив.

«Комсомольская правда»

ТАТЬЯНА МАМАЕВА

«Левша» Родиона Щедрина в постановке Алексея Степанюка на новой сцене Мариинского театра, пожалуй, одна из самых больших сенсаций минувшего лета. В ней, кажется, сошлось все:

их собирать?

Тихая молитва, которая звучит в спектакле, она ведь не только и не столько о Левше, этом талантливом, чудаковатом и верном Отчизне малом, хотя и о нем тоже. Она о тех миллионах, в которых жили моцарты и менделеевы, и о том, как их ломали, подобно спичкам.

Но Степанюк очень любит Россию, как любят ее и Щедрин, и Гергиев. В их спектакле есть правда. А без любви правды не бывает.

СЕРГЕЙ БАНЕВИЧ

Я вернулся с блистательного спектакля, поставленного Алексеем Степанюком на новой сцене Мариинского театра. Вернулся, пораженный мастерством Родиона Щедрина и бесподобным прочтением его партитуры Валерием Гергиевым. Вернулся, обогащенный нравственным уроком и одновременно печальными аллюзиями на современность.

Прошли многие годы после выхода в свет лесковского «Левши», и сегодня я бы дополнил его подзаголовком: «Разбитое сердце России». Отчего так повреждены все законы – и божеские, и судейские? Отчего так развились алчность, безжалостность, бесчеловечность? Неужели мы проиграли великую войну за человека высокой души и самоотверженности, победив в самой жестокой из войн, выпавших на долю еще уцелевшей России? Только бы не разберлись по свету те, кем гордимся мы – талантливые, умные, сердобольные, бескорыстные и отчаянно смелые, любящие свою родину, где, увы, властвует вопиющее неравенство.

Когда я говорю о музыкальных достоинствах «Левши», я ни на минуту не забываю, что это восхитительный музыкальный спектакль, созданный нашими умельцами, словно они и вправду еще раз подковали блоху. И к названным уже именам – Щедрина, Гергиева, Степанюка – благодарно добавлю имена художника-постановщика Александра Орлова, художника по костюмам Ирины Чередниковой, художника по свету Александра Сиваева, хормейстера Андрея Петренко, хореографа Ильи Устьянцева.

МАЙЯ КРЫЛОВА

Впервые балет был показан в Нью-Йорке в 2008 году. Хореограф вдохновился музыкой Концерта для фортепиано с оркестром №2 Шостаковича. Ратманский в этот раз не стал брать балетную музыку композитора, хотя прежде много с ней работал, сделал, в частности, спектакли «Светлый ручей» и «Болт» в Большом театре. Шостакович – любимый сочинитель для Ратманского, который не зря слышит одним из самых чутких к звукам хореографов современности. Второй фортепианный концерт композитор написал в 1957 году, ко дню рождения сына Максима.

Ратманский строит бессюжетный, но как бы наполненный мини-историями спектакль, в точности идя за партитурой: по его словам, это танцевальный «портрет музыки». А музыка – портрет времени, отклик на «оттепель» в стране после смерти Сталина. Но, разумеется, никакой ностальгии по СССР, по эпохе строительства коммунизма в бессюжетном спектакле нет. Одновременно в Concerto DSCH нет увлечения постмодернистской иронией соцарта. Просто, как заметил один петербургский зритель, после этого спектакля хочется жить.

Начальное Allegro полно жизнерадостной резвости, свойственной собравшейся повеселиться молодежной компании: судя по костюмам, это вечеринка на пляже, где участники дурашливо подглядывают друг за другом и водят смешливые хороводы. В фортепианной теме звучит мелодия английской песни «Пьяный моряк», а американская пресса описывает танец как «торнадо вращений и бурю прыжков». Вторая, медленная часть обыграна в нежном па-де-де, где двое солистов медленно «плывут» в вальсе под музыку для струнных, фортепиано и солирующей валторны, а девушка словно летит по воздуху в сильных руках партнера. Азартный финал, снова в быстрых темпах, вновь собирает компанию раскрепощенных, наслаждающихся свободой друзей.

Легкий флирт и спортивный энтузиазм, невинность и игривость, дружеские подначки и юношеские перемены настроений – все это Ратманский подает в изысканной рамке классического танца, который словно обретает второе дыхание за счет изобретательных, внутренне логичных комбинаций.

Короткий 26-минутный спектакль пролетает мгновенно. Это и хорошо, и плохо. Хорошо, потому что Ратманский умеет выражаться емко и лаконично, не наполняя действие хореографической «водой». А плохо, поскольку хотелось смотреть еще и еще, о чем много рассуждала публика в антракте. Эта зрительская жажда красноречивее всего говорит о качестве премьеры Мариинского театра. Тем более что отдельные исполнители сделали многое для успеха Concerto DSCH. Аплодисментами встречали выходявших на сцену Светлану Иванову, Кима Кимина, Константина Зверева и Валерию Мартынюк.

«РБК Daily»

АННА ГАЛАЙДА

Concerto DSCH – территория, на которой гармонично соединилась ностальгически-светлая музыка Второго фортепианного концерта Шостаковича, посвященного юному сыну, и любовь хореографа Ратманского к эпохе молодости композитора. Конец 1920-х – 1930-е – это не только эпоха репрессий, но и оптимистические фильмы, в которых шагают рядами юноши и девушки в белоснежных спортивных костюмах, и выдающийся взлет Захарова, Лавровского, Вайнонена, Чабукяни, создавших новый стиль советского балета, лучезарный в своей вызывающей технической виртуозности. ...Но в Concerto DSCH наслаждаться виртуозностями позволено не только паре премьеров, как это бывало в классических балетах, – хореограф щедро делит эффектные элементы между двумя десятками исполнителей, хотя и группирует их в строгом соответствии с традиционной балетной иерархией. Вместе с тем в Concerto DSCH нет показательного балетного триумфа: фюзте хореограф отдаст крутить не балерине, а зрительскому глазу, который одновременно должен успеть за восьмеркой артистов кордебалета, тремя дуэтами корифеев, па-де-труа «заместителей главных героев» и центральной лирической парой.

Concerto DSCH будто создан для отечественной публики, способной вычитать в нем и детское восхищение комедиями Александрова, и умение придумать балетный аналог акробатических пирамид на Красной площади... Этот 25-минутный спектакль можно назвать «типичным Ратманским». Это тот Ратманский, которого любили за вкус к первоклассной музыке, отлаженную, как кровеносная система, конструкцию постановки, легкость духа, игру с профессионалами в «угадай мелодию» и с бескорыстными балетоманами, которых вжимает в кресло ураган оригинальных поддержек, прыжков, пуантовых завихрений, заканчивающийся общим – артистическим и зрительским – счастливым бессильным обмороком в финале.

Вместе с тем это тот Ратманский, которого в его российских работах мы видели лишь однажды – в юношеском «Каприччио» 1997 года,

мелькнувшем в Большом театре. Ратманский, способный на легкое, но широкое и свободное дыхание, не отягощенный заботами о нуждах своих высокопоставленных звезд, фонтанирующий разнообразными комбинациями с изысканием Кио. Примерно такой же эффект встречи со знакомым незнакомцем был при переносе в Большой театр «Русских сезонов» на музыку Леонида Десятникова – самого русского балета Ратманского, поставленного в New York City Ballet.

Труппа Мариинского театра тоже имеет большой и счастливый опыт многолетней работы с Ратманским. Напоминанием о нем оказалось выступление в центральной партии опытной Светланы Ивановой: ее ногам подвластны любые темпы, эмоции и стили. Страсть новообращенного продемонстрировал и корейский

Нью-Йорк Сити Балета «Concerto DSCH». Написанный в 1957 году как подарок сыну на 19-летие концерт, как и многие произведения того периода, пронизан оптимизмом, позитивной энергетикой, этакой радостной игривостью. Балет лишен сюжета как такового, лишен и декораций, даже световое решение и костюмы героев скупы – такой минимализм тоже отражает то время, когда молодых людей интересовали не деньги и недвижимость, не наряды и машины, а чистые, высокие идеалы, когда само время диктовало стремительные, четкие ритмы.

Балет сложнееший по техническому решению не только для солистов (в дебютном спектакле 4 июля танцевали Екатерина Кондаурова, Андрей Ермаков, Надежда Батоева, Александр Сергеев, Василий Ткаченко, а 5 июля их смени-

го ни рефлексией, ни меланхолией. На дворе стоял 1957 год, и на душе у Шостаковича было хорошо. Музыковеды назовут это «оптимистической энергией композитора, вызванной окончанием сталинских репрессий». Спектакль назван отвлеченно – «Concerto DSCH», поскольку хореограф хотел подчеркнуть не какую-либо историю, а собственную преданность музыке. Латинские инициалы композитора в заголовке – ноты, записанные в немецкой нотации: Шостакович любил применять такую музыкальную подпись.

Балет Ратманского партитуре, безусловно, под стать... Молодая кровь кипит, тело просит физических нагрузок, а сердцу не хочется покоя. И это высказано парадоксально – не отвязным языком танцплощадок, а чеканной графикой классического танца с элементами бытовизмов.

Американские рецензенты забавно разделились во мнениях: одни увидели в балете не-

«CONCERTO DSCH» мнения о премьере



«CONCERTO DSCH»

Одноактный балет.

Музыка – Дмитрий Шостакович

(Концерт № 2 для фортепиано с оркестром).

Хореография – Алексей Ратманский. Дирижер – Михаил АгREST.

Художник по свету – Марк Стенли. Художник по костюмам – Холли Хайнс.

Ассистент хореографа – Татьяна Ратманская.

Солист – Владимир Румянцев (фортепиано).

В главных партиях – Екатерина Кондаурова, Андрей Ермаков,

Надежда Батоева, Александр Сергеев, Василий Ткаченко.

При участии артистов балета Мариинского театра.

Премьера в Мариинском театре 4 июля 2013 года.

Фото: Наталья Разина

наемник Ким Кимин (ему досталось соло в па де труа), обладающий харизмой.

В целом же труппа танцевала премьеру Ратманского так, будто свой тысячный «Дон Кихот»: проглатывая окончания фраз, без восхищения ажурной вязью комбинаций, без ностальгии по прошлому собственного искусства. После этого хочется прыгнуть в самолет и увидеть Concerto DSCH в исполнении New York City Ballet.

«Ведомости»

МИХАИЛ АНТОНОВ

44-летний Ратманский, покинув в 2008 году пост главного балетмейстера и художественного руководителя Большого театра, перебрался в Нью-Йорк, где окончательно утвердился не просто в роли ведущего хореографа Американского театра балета, а стал ведущим хореографом мира. У него масса предложений от театров всего мира, но к Петербургу Алексей Осипович питает нежные чувства: здесь он родился летом 1968 года, здесь, по сути, он родился в 1998 году как хореограф-постановщик. Тогда Валерий Гергиев рискнул пригласить Ратманского, в ту пору премьеру Датского королевского балета и совсем необстреляного хореографа, поставить «Вечер новых балетов»: «Поэма экстаза», «Средний дуэт», «Поцелуй феи». Петербургский «Средний дуэт» Алексей после своего назначения в Большой театр перенес на эту сцену, а потом и в Нью-Йорк Сити Балет.

Теперь история повторилась с точностью до наоборот: Ратманский привез на новую сцену Мариинки поставленный им в 2008 году для

ли Светлана Иванова, Константин Зверев, Валерия Мартынюк, Ким Кимин, Филипп Степин – это два равноценных состава), но и для молодежного состава кордебалета Мариинского театра. Прекрасно, что новое поколение Мариинки оказалось способным решать самые трудные задачи в работе со столь требовательным хореографом. Хотя даже после генерального прогона Алексей Осипович вместе со своей супругой и ассистентом Татьяной Ратманской сразу же выходили на сцену и устраивали тщательнейший разбор увиденного. «После его разбора полетов хочется просто лететь на сцену!» – улыбались танцовщики.

«Вечерний Петербург»

КИРИЛЛ МАТВЕЕВ

На сцене Мариинки идут полнометражные спектакли хореографа: «Золушка», «Конек-Горбун» и «Анна Каренина». И вот теперь новый опус на музыку Шостаковича, одного из любимых композиторов балетмейстера. Он обожает его разным. В бытность главой балета Большого театра Ратманский поставил комедийный «Светлый ручей» и социальный «Болт», полузабытые со времен создания партитуры и при жизни композитора принесшие ему одни неприятности. У себя в Америке Ратманский, хореограф-резидент в Американском театре балета, сделал отдельный вечер из трех балетов на музыку Дмитрия Дмитриевича.

Второй фортепианный концерт Шостаковича, наверное, привлеч постановщика неизменной жизнерадостностью. Звуки такие, словно партитура кипит от ее избытка, не омраченно-

винную пляжную вечеринку, другие – неподдельный советский энтузиазм, хотя наверняка не услышали, что в партитуре обыграны советские пионерские песни. И вообще «Concerto DSCH» – привет эстетике советского балета и его крепконогим представителям, кивок нашему прошлому в его наиболее приятных проявлениях. Можно даже сказать, что танцовщики – по воле хореографа – ненавязчиво, легким намеком играют в нужные ассоциации. Например, крут, образумный телами танцовщиков, напоминает сталинские фонтаны ВДНХ – ныне всеми любимым кич. Удивительно, но факт: у Ратманского старый балетный багаж оказался пригодным для спектакля о временах первого космического спутника. Это не каждому дано: как правило, в наши дни такие попытки оборачиваются художественной фальшью. Но Ратманский умеет подать классику так, что ни о каком замшелом академизме не помнишь, а думаешь о вечном обновлении поэтического источника.

Еще одна важная особенность. Хореограф делает балет о временах, когда народ в стране не знал, что такой Фрейд. В СССР, как известно, «секса не было». Поэтому язык танца соответствующий: по ходу действия молодежь разбивается на пары, у каждой своя история пластических отношений, но никаких эротических вольностей – лишь целомудренный ритуал ухаживания. Это чутко показали солисты Мариинки Светлана Иванова и Константин Зверев: в момент их лирического дуэта всерьез верилось, что детей находят в капуте после прилета аиста.

Газета.ру

ФЕСТИВАЛЬ

ИОСИФ РАЙСКИН

ШАЛЯПИН
И УНИВЕРСИАДА

Фото из архива фестиваля

Международный музыкальный фестиваль «Шаляпин. Нуриев. Казань» нынче оказался в центре культурной программы летней Универсиады в Казани. И завершивший фестиваль «Шаляпин-гала» стал торжественным концертом-закрытием спортивного форума. На сцене Татарского театра оперы и балета имени М. Джалиля к его хору и ведущим солистам присоединились оркестр Мариинского театра во главе с Валерием Гергиевым и звезды петербургской и мировой оперы.

Крестьянский сын, мальчиком отданный в учение сапожному делу, имевший за плечами приходское училище... Подобно своему будущему другу Максиму Горькому, Шаляпин мог бы назвать страницы автобиографии: «Мои университеты». Его универсумом-вселенной была музыка – самое универсальное из искусств. Вот и сошлись – Шаляпин и Универсиада! А еще, как справедливо замечено в фестивальном буклете, «великий бас объединил Казань и Санкт-Петербург (он родился в одном городе и блистал в другом)».

Своего великого земляка казанцы почтили аншлагом: прессу – местную и столичную – усадили на приставные стулья (впрочем, необыкновенно удобные, со спинкой даже!). Первый же номер программы задал камертон вечера: Валерий Гергиев дирижировал увертюру к «Псковитянке» Римского-Корсакова, а на экране-заднике сцены на фоне псковских храмов возник рядом с портретом Шаляпина его Иван Грозный. Напомнив, кстати, об универсальности галанта великого певца – актера, художника, ваятеля, умевшего скульптурностью пластики, деталями грима или костюма, потрясающей актерской игрой сообщать своим образам эталонную завершенность. На долю участников «Шаляпин-гала» выпало следовать этому эталону в тесных рамках концерта. Им, правда, помогала экранная «сценография» – картины природы, пейзажи, портретная живопись, помогал Шаляпин, запечатленный в коронных ролях. А «тесные рамки» представили величественной рамой: безукоризненный оркестр (под рукой Валерия Гергиева и Рената

Имя молодого баритона Андрея Бондаренко, который исполнил на сцене Мариинского театра партии Пеллеаса в опере «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси в постановке Дэниэла Креймера, Евгения Онегина в одноименной опере Чайковского в постановке Юрия Темирканова, а также Графа Альмавивы в «Свадьбе Фигаро» и Гульельмо в «Так поступают все» Моцарта, а на сцене Михайловского театра – заглавную партию в опере «Билли Бадд» Бриттена, пока не имело на страницах прессы резонанса, которого заслуживает. Между тем в 2011 году он стал финалистом Международного конкурса BBC в Кардиффе «Певец мира» и обладателем приза за камерное исполнение (Song Prize). К счастью, этот певец слишком увлечен музыкой, чтобы беспокоиться о внимании со стороны. В его лице Мариинский театр получил солиста (хотя Андрей пока стажировался в Академии молодых певцов) нового поколения, не только не боящегося вокальных сложностей, а об этих сложностях мечтающего.

– Вы спели на сцене Мариинского уже несколько серьезных партий, среди которых Евгений Онегин и Пеллеас, а также Альмавива и Гульельмо, но до сих пор являетесь солистом Академии молодых певцов?

– Да, и прекрасно себя чувствую в этом статусе вот уже пятый год. А началось все с конкурса имени Римского-Корсакова в 2006 году, куда я приехал, будучи студентом III курса Национальной музыкальной академии Украины и на котором занял III место. После этого конкурса Лариса Абисаловна Гергиева пригласила меня принять участие в мастер-классах в Миккели. С 2007 году я переехал в Петербург. Прежде я работал солистом Киевской филармонии: в лектории нас загружали произведениями серьезного оперного репертуара, которые не шли на пользу молодому голосу. Поэтому я очень обрадовался возможности попасть в Мариинский театр. К счастью, на вокальной кафедре в Киевской академии, где я объявил о своем желании перебраться в Петербург, к этому отнеслись с пониманием. Мне пошли навстречу, согласившись, чтобы я дважды в год приезжал сдавать экзамены. Все так и получилось. Я окончил консерваторию в 2009-м и приехал сюда. Моим педагогом в Киеве был Валерий Буйми-стер, замечательный лирический баритон, великолепный музыкант, многому меня научивший. В его репертуаре одно из главных мест занимала немецкая романтическая Lied, его можно считать одним из первооткрывателей этого жанра в Украине. Кстати, Валерий Григорьевич тоже работал в филармонии, причем исполнял преимущественно камерную музыку. А в театре он не пел.

– Интерес к камерной музыке, к особому типу интонирования вам и передавался, вероятно, от него?

– Да, безусловно, и я с удовольствием продолжаю заниматься в этом направлении.

– В вашей биографии один из важных пунктов – занятия в Зальцбурге. Как вы туда попали?

– Я ездил на прослушивание в Лондон, в агентство, с которым сейчас сотрудничаю,

ИНТЕРВЬЮ

АНДРЕЙ БОНДАРЕНКО:
«ЕСЛИ НЕ О ЧЕМ РАССКАЗАТЬ,
НЕЗАЧЕМ ВЫХОДИТЬ
НА СЦЕНУ»

Фото из архива театра

и где меня услышал руководитель проекта в Зальцбурге и пригласил туда. Это произошло в 2009-м, по окончании консерватории. В группе молодых певцов в Зальцбурге нас было восемь человек, с которыми коучи занимались немецкой музыкой, работали над стилем Моцарта. Мы страховали основной состав солистов в операх Зальцбургского фестиваля. Я готовил две партии – Альмавивы и Гульельмо. Среди тех, кто вел мастер-классы, были такие певцы как Томас Квастхофф, Криста Людвиг, Томас Хэммон. Были и великолепные пианисты.

– С кем вы особенно продуктивно занимались?

– Мне очень понравилось заниматься с Томасом Алленом, восхищаюсь им как певцом – мы работали над «Дон Кихотом» Равеля. Криста Людвиг – поразительная личность, этакая «глыба». С Квастхоффом было сложнее. У него очень непростой характер, порой агрессивный. Меня он не взлюбил, но я не перестал восхищаться им как выдающимся музыкантом. Я пришел к нему тогда с не очень тщательно выученной арией – он на меня, можно сказать, спустил собак, сделал очень много замечаний в довольно грубой форме. Если бы он мне их высказал тет-а-тет, тогда все было бы нормально, но он это сделал в присутствии едва ли не пя-

тисот человек, что выглядело жестковато. Но, возможно, у него такой метод работы.

– Когда ваш голос приобрел ту форму, в которой находится сейчас? Кто вас научил такой легкости, мягкости, полноты звука, осмысленности интонации?

– Период мутации я не помню, но знаю, что в тринадцать лет начал петь как баритон. О том, что у меня есть голос, мне сказали еще в школе, поэтому там я пел много народных песен. Но я еще играл на саксофоне и мог бы стать джазменом. Что до «легкости и полноты», меня этому учил мой педагог в Киеве, об этом же постоянно говорит и Лариса Гергиева. И еще: если когда-нибудь мне доведется давать мастер-класс, то первое, о чем я скажу будущим оперным певцам – надо любить музыку! Если тебе не о чем рассказать слушателю, то незачем выходить на сцену. Интерес заключается не в том, как баритону взять «соль-бекар».

– Насколько вам сложно петь современную музыку? Диссонансы как будто сложнее консонансов...

– А мне они почему-то ближе. Возможно, по молодости. К традиционному баритоновому репертуару я приступлю, наверно, лет через десять. Сейчас стараюсь готовить себя к этому, потому что к традиционному репертуару надо

Салаватова) звал певцов к совершенству.

Зал горячо принимал «своих» – Аиду Гари-фуллину, спевшую «Болеро» Делиба и Вальс Джульетты из оперы Гуно, Ахмеда Агади с «убойной» арией Калафа из «Турандот» Пуччини и финальной арией Джалиля «Прощай, Казань» из оперы Назиба Жиганова «Джалиль». Но самые восторженные аплодисменты достались Альбине Шагимуратовой, выступившей со столь разнохарактерными хитами, как ария Лючии из одноименной оперы Доницетти, Вокализ Рахманинова и «Соловей» Алябьева. Шаляпинских героев (Дона Базилио, Мефистофеля, Бориса Годунова) представил Михаил Казаков; в его пении преобладали динамически сильные исполнительские нюансы; стремительно пролетели знаменитые куплеты Мефистофеля – как не отметить, к слову, превосходный хор казанской оперы!

Выходы маринских солистов я бы сравнил с мастер-классами, одинаково поучительными и для музыкантов, и для публики. Алексей Марков сразил «русским бельканто» – чистой интонации, плавностью звуковедения, внятной дикцией – и в арии Роберта из «Иоланты», и в куплетах Эскамильо с хором, и в широкой, раздольной «Вдоль по Питерской...». Геворг Акопян выказал недюжинный актерский талант в драматической арии Риголетто и в балладе Томского из «Пиковой дамы». Благодарным приношением великому русскому артисту стало выступление Ильдара Абдразакова. Такие шедевры, как ария короля Филиппа из «Дон Карлоса» или возведенный Шаляпиным «в перл создания» старинный романс, звучали с подлинно шаляпинской силой: не впервые ли привелось слышать «Очи черные» в столь облагоустроенной, «филармонической» редакции? Особо отмечу спетую по-русски (буквально, не на языке оригинала, как все остальные номера программы, и по-русски – «по-шаляпински»!) «Элегию» Массне: «О, где же вы, дни любви...». А на экране проплывали дни и годы жизни певца – его портреты, семейные фото, сценические образы...спасибо сценаристам и режиссерам концерта! Спасибо, Казань!

подойти готовым – личность должна сформироваться. Когда Риголетто или Мазепу поют 30-летние, это выглядит смешно – необходим жизненный опыт.

– Вы, наверно, были отличником по сольфеджио?

– Нет, сольфеджио я как раз не любил. Может быть, такова природа моего слуха, свойство моей психофизики – петь с легкостью диссонансы. Во всяком случае, я чувствую себя очень хорошо и когда пою Билли Бадда, и когда пою Пеллеаса. Правда, ритмические сложности были, но я их преодолел.

– До сих пор многие считают, что русские голоса не слишком вписываются в европейскую оперную модель.

– Это мнение понемногу уходит. Новое поколение российских и украинских певцов опровергают это своим примером. Все равно европейцы прекрасно понимают, что у русских и украинцев богатые голоса. А когда наши вокально одаренные певцы удивляют еще и чувством стиля, они не могут их не оценить. Я, например, очень люблю петь Моцарта. На конкурсе в Кардиффе я исполнял три арии Моцарта. В Киевской академии у многих было предубеждение, что если человек поет Моцарта, значит, у него небольшой голос. На самом деле все обстоит ровно наоборот. Музыку Моцарта должны петь все, и чем дольше, тем лучше. Если его исполнять по-настоящему, то это очень сложно.

– Моцарта в России умеют петь единицы.

– Потому что мало внимания уделяют стилю. Притом, что музыка Моцарта – один из самых богатых материалов как для певцов, так и для режиссеров, и для дирижеров. Это гениально написано. Один из образов современной интерпретации Моцарта – постановка «Свадьбы Фигаро» Клауса Гута в Зальцбурге, которую мне посчастливилось послушать «живьем». Как были прописаны роли! Какие чудеса певцы творили с текстом! Ошибка многих певцов – считать, что Моцарта надо петь «мелко». То же и с оркестром. Моцартовский оркестр должен быть обычным большим, но мягким и воздушным по звучанию. В России это компенсируют минимальным составом оркестра. Я участвовал в записи «Свадьбы Фигаро» с Курентзисом, диск на лейбле Sony Classical должен выйти в августе. С ним было безумно интересно заниматься. Для записи он приглашал деревянные духовые из Concerto Köln для аутентичности звучания. Теодор выстраивал каждую фразу. Думаю, запись получилась очень интересной, в чем-то революционной... Курентзис – парадоксальный музыкант, могу сказать, например: «мне звонил Моцарт и сказал, что так надо».

– В свободное время вы, наверно, слушаете много музыки?

– Да, у меня много любимых баритонов – Джеральд Финли, Саймон Кинлисайд, Брин Терфел, Кристиан Герхайер. Херман Прей нравится больше Фишера-Дискау – звучит более насыщенно и эмоционально. Из белькантистов особенно нравится Этторе Бастианини. Не люблю теноров. Люблю теплые голоса.

Беседовал Владимир ДУДИН

ИНТЕРВЬЮ

ИРИНА КОЛПАКОВА:
«У МЕНЯ БЫЛА
НОРМАЛЬНАЯ СУДЬБА»

Новый сезон Мариинского театра открылся спектаклем «Ромео и Джульетта» (в хореографии Л. Лавровского), данным в честь 80-летнего юбилея народной артистки СССР Ирины Колпаковой. Одной из последних и любимых вагановских учениц – эталона классического исполнения на сцене, музы едва зарождавшегося тогда нового балета и незаменимого педагога здесь и за рубежом. Она всей своей жизнью убеждает, что совершенства достичь можно только ценой тяжелого и кропотливого труда.

– Что вы помните из своего военного и послевоенного детства? Вы застали блокаду?

– Мы уехали в эвакуацию. Сразу, после начала войны, в эшелоне Кировского театра. Нам помогло то, что мамина подруга была замужем за художественным руководителем балетной труппы – В. И. Пономаревым... Да всё это подробно описано в монографии обо мне, и можно прочитать, если интересно.

– И всё же хочется узнать именно от вас... Как вы учились в это нелегкое время?

– В Перми был объявлен прием в хореографическую школу. Я поступила и, уже со школой, вернулась в Ленинград.

Как мне было учиться?.. Вот моей маме приходилось совсем нелегко. Она работала из последних сил. Одна таскала дрова на пятый этаж, а я просто бегала на занятия. Мы жили неподалеку от училища, на Фонтанке. Идти до школы было минут пять, так я еще умудрялась опаздывать. Заскакивала в класс всегда в последний момент. Но была от всего в полном восторге. Потому что очень любила то, чем занималась. А Агриппина Яковлевна любила тех, кто пытался исполнить ее требования. Это было не всегда легко, но я справлялась. Нет, в учебе у меня не было никаких трудностей. Вот когда на меня напали в подъезде какие-то бандиты и отобрали продовольственные карточки – это была настоящая трагедия. Карточки в то время означали жизнь.

– После окончания училища вы пришли в Кировский театр, где, став солисткой, перетанцевали весь классический репертуар. В то же время вы не отказывались и от работы с современными хореографами...

– А как отказаться? Это никому даже в голову не приходило, была дисциплина. Но главное – мне нравилось!

– Хотелось спросить вас о балетах, которые совсем выпали из памяти любителей театра. Например, о «Маскараде» Бориса Фенстера или об «Отелло» Вакхана Чабукани?

– С первым из них произошла трагедия. Хореограф Борис Фенстер умер во время премьеры, на которой присутствовала министр

культуры Екатерина Фурцева. Мы отказывались выходить кланяться и просили, чтобы зрителям объявили о том, что произошло. Но нам не позволили. В то время никаких трагических событий без высочайшего соизволения просто не должно было происходить. И нам пришлось выходить на поклон и улыбаться. Ужасно! А, по существу, – это был очередной драмбалет. Меня в свои партнерши выбрал Константин Сергеев. Это потом у нас с ним были очень непростые отношения... А в «Отелло» юную неопытную балерину решил осчастливить Чабукани. Я очень перепугалась. Мне было действительно страшно с ним работать. Он говорил: «держаться буду только тогда, когда будешь на своей ноге сама уверенно стоять. И толкаться будешь вот здесь, около меня, а толкнешься дальше – поднимать не стану». И я весь спектакль только об этом и думала!

– С Григоровичем у вас было такое взаимопонимание, что он звал вас с собой в Москву, когда после успеха первых балетов его пригласили в Большой театр. Но вы не поехали...

– Я не решилась. И, наверное, правильно сделала. Сработала какая-то интуиция. К тому же мой муж – Владлен Семёнов, солист театра, не захотел уезжать из Петербурга. Он сказал мне: «если хочешь, – соглашайся. Будем приезжать друг к другу в гости». И я, всё взвесив, – отказалась. К счастью, наверное.

– Вашими партнерами на сцене были легендарные танцовщики. Свою первую «Жизель» Рудольф Нуреев танцевал с вами? Это был и ваш дебют в заглавной партии...

– Да. Правда, я очень хотела танцевать этот спектакль с моим мужем. Но Григорович мне не разрешил. Просто приказал быть партнершей Нуреева, и – всё.

Одним из главных событий фестиваля «Белые ночи» стали гастрольные выступления Нидерландского театра танца – признанного лидера современного танцевального искусства. Нити дождя застывали, образуя зеркальное озеро на новой сцене Мариинского театра, готовой поддержать любые нестандартные постановочные решения. Водная гладь несла в себе отражения иероглифов тел, для которых, казалось, нет ничего невозможного. В программе, показанной на старой сцене, танцовщики исповедально рассказали нам истории о непрекращающейся борьбе и неотвратимом единстве мужчины и женщины, старости и юности. Артисты не стремились поразить зрителей техникой, но они все же загнипотизировали их своей эмоциональной напряженностью и ритуальным пафосом. После тридцати лет легендарного руководства театром Иржи Килиана, труппу возглавили ее бывшие танцовщики: англичанин Пол Лайтфут и испанка Соль Леон, работающие вместе. Их хореография и убедила в преемственности поколений.

– Существует достаточно много примеров, когда авторы вместе сочиняют романы, снимают кино, но почти никогда не пишут музыку, картины. Вы ставите хореографию вдвоем. Как это происходит?

П.Л.: Да, иногда это тяжело. Но что есть, то есть. Как я всегда говорю, когда ты маленький – у тебя двое родителей. Это и папа, и мама.

С.Л.: Мы учимся уважать друг друга, чтобы не занимать чужого пространства. Конечно, бывает по-разному, но мы вместе движемся к одной цели. Исходя из опыта предыдущих лет, мы обозначили себе определенные роли для каждого из нас. Но они, конечно, не фиксированные. Просто идет работа, происходит диалог.

– Изначально труппа была задумана как проект, дающий возможность продлить время пребывания на сцене танцовщиков, достигших критического возраста в профессии, но обладающих большим опытом и творческим потенциалом. Сейчас этот принцип сохраняется?

С.Л.: Как выразительное художественное средство – это, безусловно, хорошо. Для некоторых постановок нужны артисты именно определенного возраста.

П.Л.: Нам эта идея, конечно, нравится в своей сути. Идея хороша, но финансово ее оказалось

ПОЛ ЛАЙТФУТ, СОЛЬ ЛЕОН:
«БЫТЬ ЧЕСТНЫМИ
ПЕРЕД СОБОЙ»

трудно реализовать. И сейчас на гастроли в Санкт-Петербурге мы приехали в составе довольно молодой труппы.

– На сцене видно, как ваши исполнители буквально растворяются в танце, составляя единое целое...

С.Л.: Это зависит от психологической атмосферы в самой компании. Мы все работаем вместе. У нас нет иерархии. И никогда не стоит вопрос, кто из нас более важен, хореограф или исполнитель... Мы все – одна большая семья, где у каждого есть свое место. Иногда вперед может выйти «звезда», но ведь ею может стать в следующий момент любой другой, исходя из текущей творческой задачи. У нас интернациональная труппа, внутри которой происходит слияние множества культур. Но в тоже время каждый представляет сам себя, свою артистическую индивидуальность.

П.Л.: Моя философия заключается в том, что ты выигрываешь только тогда, когда твои сильные или слабые стороны объединены с другими. Мы все играем ту или иную важную роль на сцене.

– Ваша труппа называется танцевальным театром. И вы используете как выразительные средства не только движения, но и оригинальные сценические решения. Оформление спектакля тоже целиком ложится на вас?

П.Л.: Да, и это очень интересное поле для размышлений. Можно что-то поменять в любой точке сценического пространства и получить в итоге совершенно другой результат. Мы очень любим с этим играть. При создании спектакля мы придумываем всё – и свет, и декорации, и костюмы. У нас нет никого, кроме двух швей, и они нас очень вдохновляют своим мастерством. Так же, как и осветители,

– Гораздо позже, с другим партнером, Михаилом Барышниковым, вы составили гармоничный дуэт в спектакле Н. Касаткиной и В. Васильева «Сотворение мира». Спектакль был и лиричным, и вызывал добрую улыбку. Хотя, говорил о вечном...

– Выразительный был спектакль и мне очень нравился. Да и публика его очень любила. Он с таким большим успехом шел! Вообще, грех жаловаться, у меня была нормальная творческая судьба.

– Когда вы оставили сцену, вы начали работать педагогом у себя в театре и вдруг – надолго уехали в Америку. И теперь в Американском балетном театре передаете основы русской, вагановской, школы солистам, собравшимся в этой труппе со всего мира.

– Поначалу это не было для меня кардинальным решением. Я поехала на две недели по приглашению М. Барышникова, потом подписала контракт на один год. А потом каждый год подписывала еще и еще...

– Вы чувствовали свою необходимость там?

– Так же, как и везде, когда ты работаешь. Сначала, конечно, волновалась, так как у меня совсем не было английского. Но ко мне очень тепло отнеслись балерины, с которыми я занималась. Хотя поначалу им было очень трудно меня понять. Многие из них уже ушли со сцены, но мы по-прежнему в близких отношениях. А сейчас мне там комфортно жить и работать.

– Чего вашим американским ученикам больше всего не хватает в профессии? Что вы хотите до них донести?

– У них просто нет такой школы, как у нас. У нас учат координировать работу корпуса, рук, головы... но вдобавок к тому учат создавать сценический образ.

– Я знаю, вы даже тщательно следите за направлением взгляда балерины на сцене?

– Но это же естественно – иначе зритель не поверит ничему. Не будет никакой истории, а только последовательность движений... Сейчас в педагогике моя жизнь, я очень рада, что имею возможность приезжать в Петербург. Во-первых, смотреть спектакли, а во-вторых, чуть-чуть порепетировать с молодежью.

– У вас сложился дуэт длиною в жизнь с вашим партнером на сцене и мужем... Какова роль семьи для творческого человека?

– Когда за спиной семья – у тебя больше уверенности в себе. Мой муж очень спокойный и мудрый человек. Я всегда прислушиваюсь к его профессиональным оценкам. И еще у него потрясающее чувство юмора – неожиданного и всегда добродушного. Мне дома всегда было хорошо. Вот и весь секрет.

Беседовала Светлана АББАКУМ,
фото автора

которые весьма тонко чувствуют свет и поставленные перед ними задачи... Я начинаю пугаться, когда вижу другие театры, работающие, как сложные механизмы, порой внутри разобщенные. Нам, в отличие от них, легче сконцентрироваться на нашей идее. Мы работаем, как единая команда.

С.Л.: Когда ты создатель – очень важно, чтобы у тебя был свой собственный мир, в котором ты изыскиаешь на своем особом языке, и тебя хорошо понимают. Этот язык – нечто большее, чем просто хореография. Это и пространство, и свет, и костюмы, и много других составляющих.

– Есть ведь и такая составляющая, как музыка. Вы создаёте свои балеты не только на готовые произведения, но и сотрудничаете с современными композиторами. Например, у вас есть совместные работы с Филитом Глассом...

П.Л.: Мы берем разную музыку. Это зависит от многих вещей. Да, мы работали с Глассом, но используем также и барочную музыку, Баха, а в последней работе мы обратились к популярным композициям певицы Бьёрк. Всё зависит от конкретной задачи.

С.Л.: Для нас музыка – те же краски. И в зависимости от того, что ты хочешь сказать – используешь либо красную, либо синюю.

П.Л.: Самое главное, чтобы музыка мне нравилась. Ты репетируешь новую постановку шесть недель, и поэтому музыка не должна тебе надоедать. Это единственное ограничение. Я должен любить то произведение, на которое ставлю балет. Но иногда случается, в самом конце работы мы вдруг меняем музыку, потому, что она просто надоедает нам.

– Иржи Килиан, стоявший у истоков создания вашей компании, сейчас отошел от руководства. Какова его роль сейчас и чем он занимается?

П.Л.: Нет, балеты он больше не ставит. Килиан ушел в такое, как бы собственное творческое путешествие... От руководства он отошел еще в 1999 году, ставя постепенно все меньше и меньше. Но он постоянно присматривает за нашим театром. Килиан считает, что танцевальная компания обязательно должна оставаться творческой, а не превращаться в музей, хранилище наследия. Конечно, он сделал для театра чрезвычайно много. Нам по-прежнему нравятся его постановки, но если бы мы занимались только их сохранением, то получился бы обычный репертуарный театр. Для иных компаний это, быть может, и хорошо, но не для НДТ.

С.Л.: Он это понимает, потому что любит наш театр. Он много работал вместе с нашим поколением танцовщиков.

– В одном из ваших интервью я прочитала, что вы превыше всего ставите свободу. Неужели это возможно при такой востребованности, как у вас?

П.Л.: Вообще – тяжело, и за свободу приходится бороться. Но нужно быть всегда честным перед самим собой. Понятно, что существуют проблемы денег, исполнителей, но если нет духа свободы, то и компании нет. Когда есть правильный настрой, то мы можем работать в любом, даже небольшом помещении...

С.Л.: Думаю, что наша сила – именно в творческой свободе. Обязательно должно быть соб-

ственное видение всего.

– Это ведь не первый ваш визит в Санкт-Петербург?

П.Л.: Да, мы работали с Дианой Вишнёвой в прошлом году на ее проекте. Это было потрясающе. До того мы встречались с ней, чтобы всё оговорить и я, зная, как она танцует, и как она знаменита, боялся встретить некую... самоуверенность, что ли. Но оказалось, что она очень открыта. И очень любит учиться.

С.Л.: У нее правильный настрой и в работе, и в жизни. Во время совместной работы нам удалось познакомиться еще и с другими молодыми танцовщиками из Мариинского театра. Нам также было очень интересно работать с удивительным Андреем Меркурьевым.

П.Л.: Диана в тот момент посвятила работе себя. Иногда она говорила: нет, я не смогу это так повторить. Но снова и снова делала попытки. Я очень уважаю таких артистов. Мы смеялись, мы плакали. Были разные эмоции, подчас через край. Но всё потом пошло, как по ступенькам вверх.

– У вас была возможность поближе познакомиться с нашим городом. Расскажите о своих впечатлениях?

П.Л.: Есть что-то необъяснимо прекрасное в вашем городе. Очень стильное смешение имперского величия и изысканной культуры. И очень хорошо, что люди не застряли в прошлом, а используют историю, чтобы идти дальше.

С.Л.: А я вижу, что здесь много очень страст-

ных людей... Но страсть может быть и проблемой, потому что это – импульсивность... Во многих культурах сегодня происходят бурные изменения. Но люди часто отторгают новое, прячась за консерватизм. В Санкт-Петербурге люди всегда тянутся к новому.

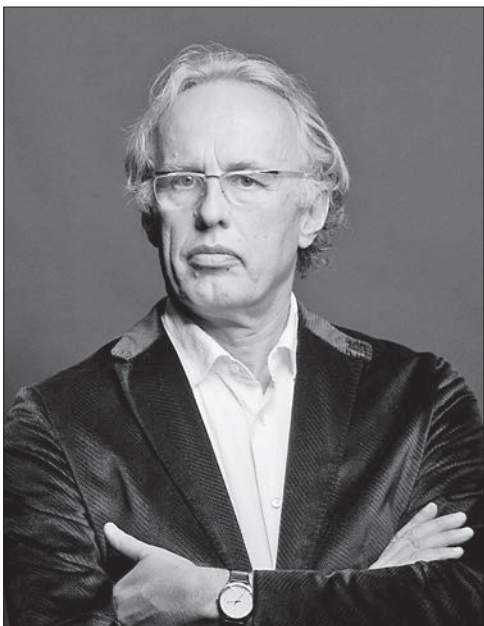
П.Л.: Я недавно побывал в первый раз в Эрмитаже. У нас была потрясающая экскурсовод. Она много и с любовью рассказывала о своем городе. Безусловно, Санкт-Петербургу есть чем гордиться. Это место овеяно историей. Мы получили огромное удовольствие, выступая с нашей труппой на сцене Мариинского театра. И я очень надеюсь, что отношения Нидерландского театра танца с Петербургом будут продолжены

Беседовала Светлана АББАКУМ

ФЕСТИВАЛЬ

АННА ХОМЕНЯ

ОРГАННЫЙ ФЕСТИВАЛЬ



Тьерри Эскеш, Олег Киняев, Томаш Адам Новак, Мартин Хазельбёк, Дженифер Бейт.
Фото. Валентин Барановский, Наталья Разина, Гёста Петер, Мейнрад Хоффер

Открытие восьмого сезона в Концертном зале Мариинского театра было необычным и особенно запоминающимся: с 11 по 15 сентября в рамках Первого международного органного фестиваля на сцене Концертного зала выступили семь выдающихся органистов современности. Фестиваль приурочен к пятилетию органа, открытие которого состоялось 1 октября 2009 года. Построенный французской фирмой «Альфред Керн и сын» (Страсбург), уникальный инструмент Концертного зала Мариинского театра отвечает традициям и требованиям современного органостроения, гармонично сочетая в себе характерные черты немецкой и французской школ. Идея подобного фестиваля хороша тем, что главным герой его – сам инструмент: орган как центр притяжения новых исполнителей, новых концертных жанров (например, концерт-импровизация), новой публики. На протяжении пяти дней исполнители – интерпретаторы, композиторы, импровизаторы – открывали слушателям художественные возможности прекрасного органа.

Любопытно, с каким интересом аудитория реагирует (до сих пор!) на звучание одного из древнейших музыкальных инструментов. Орган все еще продолжает оставаться terra incognita для новой публики. На концертах фестиваля часто можно было услышать вопросы, касающиеся устройства органа, техники владения инструментом того или иного исполнителя, регистровых решений... Поскольку орган не связан с традицией православного богослужения, а также не всегда предлагается в качестве инструмента для освоения в музыкальной школе (число школ, где можно выбрать орган как специальный инструмент, можно перечислить по пальцам), то все еще существует необходимость в проведении мини-демонстраций, своеобразных музыкальных экскурсий в мир органа для привлечения слушателей, особенно юных. Формат органных концертов-презентаций для детей мог бы иметь успех, например, если включить подобные мероприятия в программу абонементных концертов «Академия юных театралов».

Неожиданным было уже само открытие фестиваля. Олег Киняев, органист Концертного зала, и солисты оркестра Мариинского театра исполнили «Музыкальное приношение» Р. Шедрина – произведение экстраординарное как по составу музыкантов (помимо органа в нем задействованы три флейты, три фагота и три тромбона), так и по продолжительности звучания – оно длится более двух часов. «Музыкальное приношение» было написано композитором в преддверии 300-летия со дня рождения И.-С. Баха в 1983 году. Выбор же произведения связан с 80-летним юбилеем самого Шедрина, который широко отмечался в прошлом сезоне. Кульминация музыкальных торжеств – премьера его новой оперы «Левша» по Н. Лескову на новой сцене Мариинского театра. А «Музыкальное приношение» Шедрина, исполненное на открытии Органного фестиваля, таким образом, стало музыкальным приношением самому Шедрину.

Не все программы фестиваля отличались подобным радикализмом. Однако и совсем традиционными их назвать нельзя. Музыка Баха, без которой не обходится ни один органный концерт, звучала наравне с произведениями других музыкальных эпох, сочинениями и импровизациями исполнителей.

О каждом из приглашенных музыкантов можно написать книгу – столь велико количество их заслуг в органном мире. Каждый из них имеет собственные предпочтения, в которых реализует свою исполнительскую индивидуальность: Хельга Шауэрте в своем творчестве соединяет немецкую и французскую традиции; австрийский дирижер и органист Мартин Хазельбёк записал все органные сочинения Листа; Дженифер Бейт считается самым тонким знатоком органного творчества Оливье Мессиана; Джон Скотт Уайтли исполняет в Англии полное собрание органных сочинений Баха; французский органист Тьерри Эскеш известен своими импровизациями; польский органист и импровизатор Томаш Адам Новак специализируется на произведениях Макса Регера и современной органной музыки.

Концертная программа Мартина Хазельбёка отличалась пестротой и разнообразием: после яркого начала во французском стиле – «Большой диалог» из Третьей органной книги Луи Маршана – прозвучало одно из самых вирту-

озных сочинений И.-С. Баха для органа – «Токката, адажио и фуга до мажор». Моцартовское «Анданте для малого механического органа фа мажор», предназначенное для механизма часов работы австрийского мастера Йоганна Георга Штрассера, несколько затерялось между «Токкатой» Баха и завершающими первое отделение Вариациями Ф. Листа на тему из баховской кантаты «Слезы, вздохи, трепет, горе»,

которые дополнили палитру сильных аффектов первого отделения концерта.

Стилевые контрасты ждали слушателей и во втором отделении. Третья соната Ф. Мендельсона продолжила романтическую линию программы. Неистовая «Танц-токката» А. Хайлера, считающаяся одним из самых сложных в техническом отношении для исполнителя произведений XX века, с блеском и наизусть испол-

ненная М. Хазельбёком, обратила слушателей к современности.

В завершение концерта органист импровизировал на тему Исаака Дунаевского «Ой, цветет калина». На эту же тему импровизировал Тьерри Эскеш на концерте-закрытии фестиваля – тем интереснее было проследить за ходом музыкальных мыслей обоих исполнителей. Подобные переключки побуждают к сравнению двух импровизаций: М. Хазельбёку нельзя отказать в искусной технике разработки темы, но по духу его импровизация не соответствовала тексту песни, тогда как Т. Эскеш в строении музыкальной формы, в стратегиях развития темы, в каждой детали был ближе к смыслу того, о чем повествует текст.

В целом, концерт М. Хазельбёка оказался, пожалуй, самым динамичным.

Отдельно отмечу выступление Джона Скотта Уайтли. С 2001 года совместно с «Би-Би-Си» музыкант участвует в проекте «Бах в XXI веке», цель которого состоит в том, чтобы представить все органное наследие Баха. Органист также занимается музыковедческими исследованиями и композицией. Его статьи посвящены творчеству Баха и Ж. Йонгена. Этим, по-видимому, и был обусловлен выбор концертной программы, куда вошли произведения Баха, «Пассакалья памяти принцессы Дианы» собственного сочинения и «Героическая соната» бельгийского композитора Ж. Йонгена.

В основе «Пассакalii» Уайтли – тема-монограмма D-I-A-N-A, в двадцати восьми вариациях на эту тему представлена энциклопедия различных стилей и приемов органного письма. «Героическая соната» Йонгена отмечена влияниями С. Франка, М. Дюпре. Яркая, торжественная музыка сонаты возвращает слушателя к тем далеким романтическим временам.

В интерпретации произведений Баха величественная поступь и романтический пафос сохранялись. В фокусе внимания Уайтли оказались разные жанры баховской музыки: хорал, токката, прелюдия и фуга, ричеркар. Их гармоничное соседство друг с другом в программе выдает не только хороший вкус исполнителя, но и его глубокое знание и понимание наследия немецкого композитора. Сложнейшее полифоническое произведение Баха – шестиголосный ричеркар из «Музыкального приношения» – прозвучало как торжественный гимн: хитросплетение шести голосов предстало согласным хором.

Концерт-закрытие Первого международного органного фестиваля был означен на афише как концерт-импровизация, в котором принимали участие польский органист Томаш Адам Новак и французский композитор и органист Тьерри Эскеш, прославленные на весь мир импровизаторы, победители многочисленных конкурсов. Несмотря на то, что музыканты импровизируют на органе так же свободно, как говорят, укорененность Новака в немецкой музыкальной традиции, а Эскеша – во французской, была очевидна даже непрофессионалу. Новак избрал для себя импровизации в стиле северогерманского барокко на хорал «Отче наш», а также в романтическом стиле на темы Р. Вагнера. Эскеш импровизировал классическую увертюру, вариации на григорианский хорал, прелюдию и фугу во французском романтическом стиле. Темы и жанры были даны музыкантам на выбор Олегом Киняевым, органистом Концертного зала, в день концерта.

Кульминацией сольных импровизаций стало исполнение Новаком и Эскешем сюит на темы русских народных песен. Невозможно описать восторг зала, когда та или иная народная песня наконец узнава, кажется, что и следит публика внимательнее за развитием темы, и форму непредсказуемой импровизации схватывает мгновенно. В «русской» части программы органисты еще ярче продемонстрировали владение всеми музыкальными стилями и жанрами.

Заклочительным аккордом Органного фестиваля стала импровизированная маленькая сюита для двух органистов. Здесь уж самый равнодушный проникся бы тем живым музицированием, в праздничной атмосфере которого растворился весь зал вместе с исполнителями.

Органые концерты все еще уступают в популярности симфоническим программам, а также вечерам фортепианной музыки. Но Первый международный органный фестиваль имел не просто большой резонанс, он показал главное – готовность слушателей узнавать музыку далеких времен и возвращать ее в современный культурный обиход.

ФЕСТИВАЛЬ

ВСЕ КВАРТЕТЫ
ШОСТАКОВИЧААтриум-квартет.
Фото: Наталья Разина

Пятнадцать струнных квартетов Шостаковича рядом с пятнадцатой его же симфониями – художественные миры во многом близкие, пересекающиеся. Это не удивительно: они рождены в душе одного и того же великого мастера.

Симфонии Шостаковича (даже такие глубоко личные, как Пятая, Десятая, Пятнадцатая) – это всегда симфонии общей судьбы, вытравленной композитору вместе с народом. В квартетах же – в точном соответствии с камерным жанром – преобладает исповедальный тон. Отсюда – интимность высказывания, подчас его подчеркнутая автобиографичность; отсюда же авторские посвящения друзьям-музыкантам... Скромная, рядом с мощью оркестра, квартетная звучность склоняет к акварельной палитре красок, к графике, к тонкой прорисовке деталей. Но композитор, если того требует замысел, иногда прибегает в квартетах – продолжим метафору – к живописи маслом, к плотной оркестральной фактуре, к сильным ударам кисти. В симфонизации жанра квартета Шостакович следует примеру Бетховена.

Здесь нет противоречия: сам композитор нередко называл иные свои квартеты камерными симфониями. Шостакович не возражал против своеобразного «повышения статуса» Восьмого квартета, переложенного для камерного оркестра (А. Стасевичем, Р. Баршаем) и сделавшегося камерной симфонией, популярной во всем мире. Такая же «участь» постигла потом другие квартеты – Четвертый, Десятый, Тринадцатый, Пятнадцатый: их философская глубина, ничуть не уступающая симфоническим шедеврам Шостаковича, стала достоянием более широкой аудитории.

Среди квартетов Шостаковича, по словам АН. Дмитриева, «есть и небольшие инструментальные новеллы – лаконичные и меткие зарисовки жизненных ситуаций (Первый, Седьмой), и квартеты, романтически приподнятые (Шестой, Десятый), и глубокие по драматургическим характеристикам, в которых воплощены буквально шекспировские трагедийные конфликты (Восьмой и Десятый)». Возвышенная лирика, суровый драматизм, глубокий философский подтекст – все грани образного мира квартетов предстают в партитурах Шостаковича в нерасчленном единстве.

Шостакович продолжает традицию квартетных циклов Гайдна и Моцарта, Бетховена и Брамса, Чайковского и Глазунова, Танеева и Мясковского. К почти трехсотлетнему древу жанра струнного квартета Шостакович прививает новые живые ветви, прорастающие в нынешний век.

Внутри грандиозного цикла можно выделить группы квартетов, спаянных между собой либо атмосферой, сопутствовавшей их созданию (скажем, «военные» или первые «послевоенные» квартеты), либо общностью стилистики «позднего» Шостаковича (таковы квартеты с Одиннадцатого по Четырнадцатый). Вот квартеты, посвященные композиторам Виссариону Шебалину (Второй) и Мечиславу Вайнбергу (Десятый), жене и верному другу Ирине Антоновне Шостакович (Десятый)... В Седьмом квартете композитор

оплакал первую жену и мать своих детей Нину Васильевну Шостакович.

Можно вспомнить, что премьеру Первого квартета – сам композитор его называл «весенним» – сыграл ленинградский Квартет имени Глазунова. А прощальный Пятнадцатый квартет впервые исполнил другой ленинградский ансамбль Квартет имени Танеева. Совершенно беспримерно сотрудничество Шостаковича с Квartetом имени Бетховена, сыгравшим за три десятилетия премьеры всех квартетов мастера, кроме первого и последнего. Шесть из пятнадцати квартетов Шостакович благодарно посвятил «бетховенцам» – уникальному ансамблю и каждому музыканту в отдельности.

Исповедью великой души предстает целостный, создававшийся десятилетиями, цикл струнных квартетов Дмитрия Шостаковича.

Иосиф РАЙСКИН

Одним из самых необычных, невероятно дерзких проектов было исполнение всех квартетов Д. Шостаковича. Они звучали три вечера подряд, 27, 28 и 29 мая в Концертном зале Мариинского театра в исполнении квартета «Атриум».

В любой концертной программе шостаковичевский квартет берет на себя роль эмоцио-

нального и философского центра. В некоторых из этих сочинений преобладают медленные темпы (а в последнем, пятнадцатом, все пять частей и эпилог – Adagio). Как уместить этих гигантов в три вечера? Смогут ли воспринимать такую насыщенную программу публика? Как выдержать ее исполнителям? Ведь речь идет не только о невероятно мощном эмоциональном напряжении, но и высочайшей физической нагрузке.

Исполнители нетривиально подошли к решению этой задачи: они представили петербургской публике своего рода макроцикл, создававшийся на протяжении большей части жизни композитора. (Всем нам хорошо известны подобные оперные циклы: их части могут ставиться и по отдельности, но по замыслу автора они должны исполняться несколько вечеров подряд; существуют абонементные циклы симфоний, но камерный жанр никогда не претендовал на такой размах). Произведения были разделены на три группы таким образом, что каждый вечер звучало пять квартетов. Сами эти вечера оказались тремя частями единого замысла: первый – энергичным вступлением (квартеты № 1, 3, 4, 10, 12), второй – жанровым интермеццо (квартеты № 2, 7, 13, 5, 9), третий – трагическим финалом (№ 11, 14, 8, 15). Лишь жизнерадостный 6-й квартет, открывавший последний концерт, был как бы «увертюрой», отсылающей

к первым двум вечерам. В заключительную программу были поставлены сочинения, в которых – как и полагается в финале – есть реминисценции из других, более ранних произведений (не только квартетов, но и, например, оперы «Леди Макбет Мценского уезда»).

Объединение квартетов в один макроцикл (или, если хотите, сверхцикл) выявило в них, с одной стороны, множество внутренних связей – тематических и жанровых, тембровых и фактурных. С другой стороны, мы могли оценить мастерство, невероятную изобретательность композитора, столь ограниченными средствами создавшего множество ярких, неповторяющихся контрастных образов. Интересно было следить за тем, как, возвращаясь к излюбленным мелодическим оборотам, ритмическим формулам, фактурным приемам Шостакович каждый раз по-новому осмысливал их.

Укрупнение масштаба потребовало более общего взгляда на вновь образованный цикл, его целостного охвата. При этом неизбежным было иное отношение к деталям. Исполнителям удалось соблюсти баланс, когда, оказавшись менее выпуклыми, менее выделенными, детали эти не потеряли своей наполненности, значимости. Иногда хотелось более весомых сольных высказываний, более тяжелого штриха – всем нам известной увесистой шостаковичевской поступи. Многие темпы были быстрее привычных. Но ведь изменились и время, и условия жизни, и наше восприятие. Внесенные коррективы не только позволили уместить квартеты в три концертных программы, но и придали динамичность всему макро-циклу, акцентировали в нем эпизоды-диалоги и моменты театрализации.

Смелое решение, предложенное исполнителями, позволяет сегодня иначе взглянуть на роль этого жанра в творчестве композитора, одинаково внимательного как к новейшим веяниям своего времени, так и к классическим традициям.

Чрезвычайно важна здесь высокая культура музыкантов, когда-то – наших соотечественников, выпускников Санкт-Петербургской консерватории А. Науменко, А. Ильонина, Д. Питулько и А. Гореловой. Квартет играет на инструментах итальянских мастеров XVIII в. Их богатые тембры, с насыщенным глубоким звуком обрели каждый свое индивидуальное лицо, а вместе составляли безупречный ансамбль. Восхищала слаженность, согласованность игры, до тонкости выверенная нюансировка. Но особенно существенным представляется внутренний музыкантский багаж: в этом исполнении ощущалось знание музыкантами не только квартетных традиций прошлого, но и тех течений, которые возникали позднее под влиянием музыки Шостаковича, сочинений, в которых композиторы прибегали в тем же приемам, опирались на достижения мастера.

Присутствовавший в зале профессор И. Левинзон отметил убедительность концепции, предложенной квартетом «Атриум». В свое время Иосиф Израилевич исполнил все эти сочинения в составе квартета им. С.И. Танеева и теперь по праву гордится своими учениками, отыскавшими собственное прочтение ставшей уже классической музыки.

Евгения ХАЗДАН

КВАРТЕТЫ «ВЕСНЫ»:
ВНЕ КОНТЕКСТААвангард-квартет.
Фото из архива фестиваля

Квартет – жанр строгий, дисциплинирующий, невероятно требовательный ко всем: композитору, исполнителям, слушателям. Для петербургских композиторов он был очень значимым; квартеты Бородина, Глазунова, Шостаковича, Тищенко, Фалика, Банщикова, Пригожина – этот список можно продолжать и продолжать – высоко ценились взыскательной публикой. В 1950-е – 1970-е гг. филармонические залы устраивали квартетные абонементы. В городе существовало несколько постоянно действующих ансамблей: квартеты им. Танеева, им. Римского-Корсакова и др., из Москвы приезжали с концертными программами «бетховенцы», «бородинцы».

Мы не сразу заметили, как сошел со сцены, почти полностью исчез из концертных программ этот жанр. Всем составом уехал в штат Огайо Санкт-Петербургский струнный квартет – воспитанники В. Овчаренко. В Германии живут и работают ученики И. Левинзона – струнный квартет «Атриум»... Программы концертов стали динамичнее, разнообразнее, создавалось впечатление, что «скучный», излишне академичный жанр вытесняется новыми, с необычными сочетаниями инструментов, с привлечением мультимедийных средств.

Тем неожиданнее стало включение в программу нынешней Петербургской музыкальной весны двух квартетных вечеров, состоявшихся в Доме композиторов 15 и 23 мая. Тем сложнее сегодня оценивать это событие – некое ретро, вершившееся как бы вне контекста современной музыкальной жизни. Однако вышло так, что вне контекста оказались сами композиторы.

Программы составлялись из сочинений разных лет. 1980-е были представлены квартетом Г. Банщикова и фортепианным квинтетом А. Попова. По-видимому, примерно в то же время или несколько раньше был написан и третий квартет А. Мнацаканяна. К двухтысячным относятся сочинения Н. Мажары, В. Крутлика, А. Танонова. 2011–2013 годами помечены произведения И. Остромогильского, В. Соколова,

С. Нестеровой, А. Туника, М. Крутика. Публике представилась возможность проследить те изменения, которые претерпевал жанр в последние тридцать лет. Разрыв традиции предстал перед ней со всей наглядностью.

Впрочем, возможно, с жанром и традицией дело обстоит не так уж и плохо. Возможно, написаны за эти годы и другие камерные сочинения, которые могли бы достойно представлять свое время, но почему-то не попали в

программу. Мы же можем судить о состоянии жанра лишь по представленным результатам. А они таковы: рядом с произведениями, написанными уверенной рукой звучали робкие, невинные ученические опыты. Недоумение вызывали неловкие модуляции или – вдруг – оборванность, недописанность отдельных частей. Случалось, что грациозная тема вяла, путалась в переключках инструментов. В другом квартете интересный тематизм с заложенной в

нем игре с ритмами рассыпался в кучей, невыделанной фактуре. В третьем автор, обратившись к минималистической технике, сам не выдерживал заданных правил игры, внезапно соскльзывая в разбродочность.

Своего рода вершиной представилось виртуозное владение техникой квартетного письма Г. Банщиковым, его умение показать тембровое богатство ансамбля. Здесь мы можем говорить именно о традиции, поскольку в обращении композитора к жанрам, их претворении (например, в своеобразной трактовке пассакалии в 3-й части), а также в использовании приемов развития – вплоть до мотивной разработки – чувствовалось знание музыки прошлого, диалог – на равных – с крупнейшими композиторами разных эпох. Именно этого – контекста, знания – не хватало во многих прозвучавших сочинениях.

Не хватало и другого контекста – исполнительского. «Авангард-квартет» пока еще не состоялся как исполнительская единица. Четыре замечательных музыканта добросовестно озвучили нотный текст, но в их игре не было ни полной слаженности, ни столь необходимой в ансамбле индивидуализации каждого инструмента. По-видимому, сложность программы или недостаток времени для ее подготовки привели к разучиванию фрагментами, – и на концерте сохранилась монтажность, игра по кусочкам без целостного охвата произведения. Недоставало стиливых и даже темповых контрастов, быстрые части звучали лишь оживленно, Allegretto scherzando откровенно вяло, в финальной части «Квартета на отъезд из Петербурга в Бостон» С. Нестеровой недоставало звонкого, напористого задора. Лишь в «Сне о подводной лодке» А. Танонова введение электроники с четким ритмом сработало как метроном, не позволяло посадить темп. А в фортепианном квинтете А. Попова устремленность, динамичность и, в конечном счете, осмысленность внес пятый исполнитель – блистательный Николай Мажара.

Евгения ХАЗДАН

КОНКУРС

ВЛАДИМИР ДУДИН

КАК ТРУДНО ПЕТЬ!



Элеонор Лайонс.
Жюри конкурса.
Фото из архива конкурса

Австралийка Элеонор Лайонс стала единственным лауреатом I премии на Девятом международном конкурсе молодых певцов Елены Образцовой, который прошел в Большом зале филармонии. В этом году в жюри конкурса входили Елена Образцова, Ричард Бонинг, Лариса Гергиева, Маквала Касрашвили, Тамара Синявская, Бруно Пратико, Сабина Леночи, Ева Мартон, Мигель Лерин, Хуан Понс, Калоджеро Витторио Терранова.

Элеонор Лайонс – не первая иностранка из дальнего зарубежья, допущенная в финал на этом конкурсе, но первая абсолютная победительница. До нее в былые годы первые места из иностранцев чаще всего завоевывали украинцы. Третьи места иногда доставались японцам. Второй премии однажды удостоился Эндрю Гудвин, что примечательно, – тоже австралиец. Если вспомнить, что в 2003 году III конкурс Образцовой осветила своим присутствием сама Джоан Сазерленд, prima donna assoluta, то можно усмотреть особое расположение русской примадонны к соотечественникам великой певицы и почувствовать в этом благословенную преемственность поколений. Хотя едва ли можно говорить о том, что в голосе Лайонс кому-то могло послышаться эхо легендарной Сазерленд. Ей, скорее, просто повезло оказаться в нужном месте в нужное время. Если что и роднило этих австралиек, так это нескрываемое желание быть услышанной, витальность и металл в голосе. В остальном – сплошные различия. Достаточно вспомнить лишь, что Сазерленд в 25 лет уже прилетела из Австралии покорять Ковент-Гарден. А Элеонор Лайонс в ее 27 лет предстоит сделать еще очень многое, чтобы оказаться на этой прославленной сцене. Впрочем, у нее есть немало свойств, без которых лучше не ступать на скользкий и тернистый путь оперной славы. Элеонор продемонстрировала от первого к третьему туру комплекс бойцовских качеств, убивший жюри в правильности своего выбора. Это и умение создать художественную интригу даже на уровне двух произведений, выбранных для конкурсного исполнения.

На I туре это были Мюзетта и Виолетта – героини приблизительно из одной социальной среды. На II туре она исполнила два «Сна» – Рахманинова и Вагнера, заинтриговав жюри концептуальностью выбора. Стало очевидно, что в Рахманинове ей не хватило русской мягкости, рахманиновского бельканто – манера звукоизвлечения обнаружила некоторую жесткость, которая, безусловно, может быть хороша, к примеру, в Турандот или Леди Макбет, но никак не в Джульетте. Хотя в арии шекспировской героини из «Ромео и Джульетты» Гуно, которую Лайонс подготовила для третьего тура, эта твердость намерений как будто сыграла свою положительную роль, поскольку оказалась крайне необходимой, чтобы передать решительность и волю героини перед непростым судьбоносным выбором – принятием сонного зелья. Не могла певица не порадовать жюри и своим чувством стиля, чуткостью к языкам. А в опере слово, как известно, играет смыслообразующую роль. Увы, об этом

помнили далеко не все конкурсанты Девятого «созыва», то ли резко забывая от волнения в момент выступления, то ли их педагоги не успевали им своевременно внушить эту непреложную истину во время обучения. Многие участники конкурса повергали в уныние своим равнодушием к слову, неспособностью прожить его в музыке. В этом смысле конкурсы – незаменимая и уникальная возможность не столько для изучения уровня вокальных способностей молодого поколения, сколько для считывания пусть в скромном объеме, ан-

тропологической картинки современности. Судя по блеклости, несамостоятельности и инфантильности большинства интерпретаций, внутренней зажатости многих исполнителей, говорить о яркости нового поколения и надеждах на культурный прорыв почти не приходится. Будничность выступлений отдельных «кадров» не могла не удручать, как если бы эти певцы выходили сдавать очередной экзамен с единственным желанием проскочить на авось. На месте организаторов можно было бы подумать о каком-нибудь девизе, начертанном

где-нибудь в самых первых строках конкурсного буклета: «Хорошо подумайте, прежде чем петь оперу». Разумеется, этого никто не сделает никогда, потому что придется закрывать многие конкурсы. Но ведь удастся же находить драгоценные голоса в Европе, к примеру, на «Опералии», которая в этом году проходила в Вероне, закончившись на день позже открытия конкурса Образцовой. И можно было почувствовать огромную разницу в уровне конкурсантов, благодаря прямой трансляции финала в Интернете. Понятно, что у «Опералии», возглавляемом Пласидо Доминго, другие возможности – как финансовые, так и прочие, поскольку в состав жюри входят топ-менеджеры лучших оперных театров мира, и предложения молодым певцам могут последовать незамедлительно. В этом году первую премию получила Аида Гарифуллина, сопрано из Казани, а тенор Владимир Дмитрук, недавний выпускник Петербургской консерватории по классу Дмитрия Карпова удостоился Cultur Arte Prize Бертиты и Гульермо Мартинез. Но даже при разнице возможностей организаторам конкурса Образцовой следовало бы интенсивнее искать сильных участников, активнее информировать о себе население страны и мира.

Лауреатом II премии стал бас Юрий Власов, недавний выпускник Петербургской консерватории по классу Николая Охотникова. Тамара Синявская, сидевшая в жюри, призналась, что считает этого певца «готовым артистом». Юрий и в самом деле очень артистично исполнил в финале песню Варлаама, а на II туре щегольнул хулиганской песней «История про бублики и про бабу, не признающую республики» Георгия Свиридова, которая стала сильнейшим контрастом к песне «Ворон» Шуберта. Зычный, раскатистый бас несся в зал, подобно урагану. Но так хотелось услышать его в музыке, скажем, Баха или Беллини, чтобы понять, как не хватает ему округлости, ровности, мягкости и благородства. Наконец, третьей премией жюри осыпало Екатерину Морозову, которая, казалось, шла на более высокое место. Но жюри на конкурсе Образцовой всегда отличалось некоторой капризностью, расставляя подчас странные приоритеты в пользу более скромных певцов. Возможно, в Екатерине Морозовой им не понравилась чрезмерная уверенность в победе, неизменный лоск в нарядах и манерах, не скрываемое, но вполне объяснимое желание молодой певицы быть первой. Потому что равных ей по зрелости и качеству самопрезентации на конкурсе, пожалуй, не было. Возможно, придирчивым зарубежным членам жюри могла не очень прийтись по вкусу каватина Семирамиды Россини, которую певица исполнила в финальном туре – из-за тяжелых и неопытных колоратур. Для тех же «ребятишек» (как называет молодых коллег та, чье имя носит конкурс), кто остался в тени победителей, у хозяйки конкурса, великой русской примадонны Елены Образцовой есть прекрасная психотерапевтическая традиция говорить на закрытии состязания, что она ждет их «в следующий раз».

СОБЫТИЕ

НОРА ПОТАПОВА

ПЛАЧ ПАДШЕГО АНГЕЛА



«Леди Макбет». Татьяна Сержан – Леди Макбет.
Фото: Наталья Разина

Спектакль «Макбет», который состоялся в начале нового сезона в Мариинке-1, был знаменателен тем, что в нем, впервые за 10 лет своей успешной европейской карьеры, выступила Татьяна Сержан, одна из лучших современных исполнительниц партии-роли Леди Макбет. За пультом стоял Валерий Гергиев, что подчеркнуло значимость события.

Татьяна, выпускница Ленинградской консерватории, стажировалась в Туринской академии, и уже через год выступила в спектакле «Макбет». Начинать карьеру с такой партии, да еще в Италии – почти безумие. Но тогдашняя ее наставница Франка Маттиуччи дала добро, пресса поддержала, и шествие русской Леди Макбет по сценам Европы пошло как по маслу. Очень скоро Татьяна попала в обиход певцов, которых жаловал требовательный маэстро Мутти. С ним Сержан тщательно отделяла эту партию, с ним ее Леди, представленная в Зальцбурге, получила признание одной из лучших в Европе, а возможно, и в мире.

Нынче Татьяна Сержан – сложившаяся вердиевская певица (хотя она с успехом поет и Пуччини, и Джордано, и Моцарта, и даже Вагнера). Из опер великого итальянца ею освоено девять партий, десятая, Эльвира в «Эрнани» – на подходе.

Только что в серии концертных исполнений «Макбета» под управлением Мутти Сержан взяла еще один рубеж: выступление в Чикаго принесло ей большой успех у американской публики. Критики назвали ее «волнующим драматическим колоратурным сопрано» и «идеальным инструментом для Верди». «Легко понять, почему оперные театры во всем мире приглашают ее, чтобы спеть эту партию» – добавляют они.

Несомненно, Леди – коронная партия-роль Татьяны Сержан. Публике родного Петербурга певица-актриса предъявила голос чудной красоты, вокальное мастерство высокого класса и щедрую актерскую натуру. А еще – собственную интерпретацию роли, выпестованную за десяток лет. Ее сценический рисунок очень разнообразен и гибок: роль сыграна голосом, пластикой, мизансценой, при этом актерские

реакции на редкость точны – ничего случайного, общеэмоционального, ничего, что не было бы подкреплено интонацией, дозированной звучности, тембральной окраской. У этой Леди после азартного блеска первой арии очень скоро возникает легкий налет презрения к мужу, не столь уверенному в жесткой

неизбежности убийства. И Леди явно берет инициативу на себя. Сержан работает со своим достойным партнером Владиславом Сулимски тонко и умело, провоцируя контакт и импровизируя (спектакль-то старый, репетиций – минимум). Леди осторожна, но абсолютно уверена в правоте, поэтому ее сильная

энергетика женственности работает на убеждение и подчинение неизбежности. Сержан и Сулимский в эпизодах заговора и убийства – не просто отличный вокальный дуэт, они – шекспировские персонажи, соучастники, повязанные грандиозной кровавой идеей. Такие они и в сцене оплакивания короля, в трагическом ансамбле с хором. Здесь Леди начинает метить врагов. Какой взгляд! Его невозможно не заметить даже из дальних рядов Мариинского. Ястребиный прицел. Леди не позволит нарушить то, что завоевано такой дорогой ценой!

Блистательно-благополучное течение ее королевской жизни пресекается в сцене пира. Первая часть Brindisi Леди – это свободный полет наслаждения достигнутым. Сильный голос с серебристым звоном, соединяющий, по словам американского критика, адский огонь и смертельный лед, высекает искры, победная статья и необычайная естественность существования счастливого завоевателя захватывают. Но вот – «прокол» Макбета, его катастрофическая потеря душевного равновесия. Сколько оттенков состояния появляется в голосе и пластике Леди, как точны и мгновенны оценки, как она борется до последнего! Но тщетно. Репризу Brindisi Сержан начинает почти пианиссимо, с великим трудом собирая самообладание, словно чувствуя, как земля уходит из-под ног. В этот момент понимаешь, почему психика Леди сломалась, почему в последней сцене столько усталости и муки: красивая молодая женщина взяла на себя слишком много, и ее женственная природа этого не выдержала. Единственный путь – уход из жизни как благо. Сержан поет последний монолог Леди так красиво и просто, так хрустально нежно, ничего не наигрывая и не педалируя! Здесь даже текст не важен. Важен тихий плач искалеченной души Леди. И это – настоящий катарсис, который способны подарить зрителю звуки вердиевской музыки вкупе с роскошной вокальной природой, сердечным теплом и высоким мастерством замечательной русской певицы, до сих пор по-настоящему не оцененной на родине.



В первые минуты по возвращении



У входа в Хореографическое училище



Встреча в аэропорту

РУДОЛЬФУ

К 75-летию со дня рождения **Рудольфа Нуреева** в фойе третьего яруса Мариинского театра была развернута выставка фоторабот **Валентина Барановского**, посвященных возвращению великого артиста в Ленинград в ноябре 1989 года.

Рудольф Нуреев стал культовым танцовщиком XX века, божеством мирового балета, мифом, любимцем высшего общества, постоянным героем светской хроники. Такой славы, как у Нуреева, не знал ни один другой танцовщик за всю историю существования балетного искусства.

Эта слава началась в Ленинграде, где после окончания старейшей балетной школы – Ленинградского хореографического училища имени А.Я. Вагановой, Нуреев с триумфом танцевал на сцене Кировского (Мариинского)

театра. Всего три года артист блистал в знаменитой талантами труппе, но за столь короткий срок смог стать любимцем взыскательной петербургской публики. Карьера Нуреева на родине оборвалась внезапно – он не вернулся из гастрольной поездки театра в Париж.

На Западе он стал кумиром, танцевал на самых престижных сценах мира, был художественным руководителем Парижской Оперы, общался с королями и президентами, получал самые высокие гонорары.

В годы холодной войны, объявленный изменником родины, Нуреев был отрезан от советской культуры и зрителей, которые долгие годы помнили его творчество. Нуреев тоже помнил о родной сцене и взрастившей его Школе на улице Зодчего Росси. Поэтому, как только повеял ветер перемен, и эмигрантам было раз-



В Эрмитаже



С Аллой Осипенко



В «родном» репетиционном классе училища



На репетиции «Сильфиды» с Нинель Кургаткиной и Татьяной Гумба



На поклоне после «Сильфиды»



На репетиции с Жанной Аюповой



Сцена из спектакля «Сильфида». Рудольф Нуреев и Жанна Аюпова

НУРЕЕВУ

решено приезжать в СССР, Нуреев не замедлил воспользоваться такой возможностью.

Случилось это в 1989 году. Нуреев выступил в спектаклях «Сильфида» на сцене Кировского театра. То было не просто выступление, а прощание со сценой, на которой когда-то началась слава артиста. Он посетил Ленинградское хореографическое училище, встретился с бывшими коллегами, учителями, товарищами.

И за каждым шагом Нуреева тогда следил объектив известного фотографа Валентина Барановского. Сделанные в то время снимки – уникальны. Они поистине бесценны, поскольку имеют, кроме художественного, еще историческое значение, и должны использоваться при создании любой биографической справки о жизни Рудольфа Нуреева (а труды об этом артисте сейчас самые популярные и

востребованные на мировом рынке печатной продукции).

Валентин Барановский – самый известный фотограф в балетных кругах России. Его фотоархив не знает аналогов. Там отражено всё, что происходило в петербургском балете в последние три десятилетия, и все, кто выходил на петербургскую сцену в эти годы. Работы Барановского стали основой изобразительного ряда книг, альбомов и буклетов, изданных во многих странах.

За заслуги в пропаганде балетного искусства и большие творческие достижения Валентин Барановский был удостоен престижной премии журнала «БАЛЕТ» и премии министерства культуры Российской Федерации «ДУША ТАНЦА».

Лариса АБЫЗОВА



С балетмейстером Олегом Виноградовым



За кулисами после спектакля



Перерыв в репетиции



На репетиции с Жанной Аюповой



На репетиции с Нинель Кургаткиной и Николаем Ковмиром

ФЕСТИВАЛЬ

ВЕРА САВИНЦЕВА

ОПЕРА – ВСЕМ
ГИМН «СЛАВЬСЯ» ВНОВЬ ПРОЗВУЧАЛ
НА ПЕТРОПАВЛОВСКОМ КАРИЛЬОНЕ

«Жизнь за царя». После спектакля.
Фото из архива фестиваля

В Петербурге прошел Второй фестиваль «Опера – всем», обращенный к самой широкой аудитории. В его программе – исполнение популярных опер open-air (с бесплатным входом для слушателей), в естественных декорациях Петербурга и его пригородов. Первый фестиваль прошел в 2012 году, тогда были исполнены «Жизнь за царя» в Петропавловской крепости, «Демон» Рубинштейна во дворах Капеллы, «Снегурочка» на Елагином острове, «Иоланта» в Михайловском замке. В программе Второго фестиваля – вновь «Жизнь за царя», а также оперы «Фауст», «Трубадур» и «Евгений Онегин». Оперный open-air вызывает огромный резонанс (в прошлом году его посетило около 15000 человек), и превращается в петербургскую традицию.

Открытие Второго фестиваля было приурочено к 400-летию Дома Романовых и 280-летию со дня освящения Петропавловского собора, который стал усыпальницей семьи Романовых. Исполнение оперы «Жизнь за царя» в Петропавловской крепости привлекло необыкновенно большое количество зрителей: площадь была в буквальном смысле заполнена народом.

Небольшая сцена была построена в несколько ярусов, удачно осуществлена акустическая подзвучка, а трансляция сценического действия на видеозащиты позволила подробно рассмотреть детали выразительной сценической игры солистов-вокалистов. Опера исполнялась без антракта; к сожалению, не обошлось без купюр: масштабное сочинение достойно быть исполнено полностью.

Постановка отличалась условностью и лаконичностью (режиссер Юлия Прохорова), и декоративное оформление лишь эскизно небольшими штрихами обозначало важнейшие повороты сюжета. Русские сцены первого действия декорированы колоссами. В польском акте исполнили только два танца – полонез и мазурку (балетмейстер К. Чувашев). В спектакле воспроизведены элементы обрядовых действий: во время хора девушек, явившихся уже после прихода поляков и ухода Сусанина, распевают невесте косу – свадебный обряд продолжается. В заключительной арии-сцене Сусанина в лесу появляются дети Сусанина в белых одеждах, которые слушают последние напутственные слова отца и готовятся к погребению. Гордость заносчивых поляков в балльных сценах польского акта символически означена красными полотнищами, в сцене же гибельного блуждания поляков в лесу эти полотнища в их руках заменяются на черные.

Хрестоматийная опера, хорошо известная меломанам, была горячо принята публикой. Возникло впечатление, что размышления о судьбе России, начатые Глинкой (и впоследствии подхваченные Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым, Прокофьевым) – сегодня вновь актуальны, задевают за живое. В финале оперы на сцене появляется юный боярин Михаил с символами царской власти в руках.

Большой удачей спектакля стал ансамбль солистов. В исполнении оперы приняли участие ведущие певцы Мариинского театра, не-

сомненным смысловым центром стал образ Сусанина в исполнении солиста Мариинского театра Геннадия Беззубенкова. Его образ лишен грубоватой мужицкой прямолинейности, за крестьянскими качествами его героя – хитринкой, лукавством, осторожностью, домовитостью, семейственностью – раскрывается глубоко и тонко чувствующий человек. Размышления главного героя: «Русь изошла в слезах» в интерпретации Г. Беззубенкова заставляли вспомнить об операх Мусоргского, образ Сусанина порой приближался к Досифею, раскры-

вался живой, психологически сложный мир многогранной личности.

Антонида в исполнении Жанны Домбровской (Мариинский театр) покорила не только вокальным мастерством, но и ярким сценическим образом – живой, темпераментной крестьянской девушки, которая ждет жениха, не стеснясь порывов и не прячась за светскими условностями. Прощание с отцом заставляет ее пасть на пол с распущенными волосами (свадебная коса так и осталась не заплетенной).

Партию Собинина исполнил Сергей Алещенко («Санкт-Петербург Опера»). Его герой глубоко родственен Сусанину, образ Собинина не ограничен амплуа бравого воина. В трио «Не томи, родимый» он становится ведущим, задающим тон в лирическом ансамбле – к его теме постепенно присоединяются Антонида и Сусанин; в целом образуется «ансамбль согласия» отца с влюбленными женихом и невестой. Партию юного Вани убедительно исполнила Елена Кнапп (Германия).

Опера прозвучала с текстом либретто барона Розена. Наряду с известными неловкостями этого либретто, которых не так много, несомненными его достоинствами следует считать не только фонетическое соответствие музыке, удобство пения, но также и множество глубоких, точных, возвышенных речений, не лишённых архаики – и в семейных сценах Сусанина с детьми, и в его репликах, предвещающих становление темы хора «Славься», например – «Велик и свят наш царский дом».

Музыкальный руководитель и дирижер постановки – Фабио Мастранджело. В его исполнении раскрылись важнейшие достоинства оперной драматургии «Жизни за царя». Интерпретация Ф. Мастранджело не ограничивается традиционными параллелями с бетховенскими традициями (при исполнении финала оперы неизбежно возникают ассоциации с ликующей кодой увертюры «Эгмонт»). Вместе с тем в исполнении Фабио Мастранджело раскрылись также глубокие психологические и смысловые оттенки исторической драмы – спустя годы Мусоргский увидит в них «судьбу человеческую, судьбу народную».

Детальность и обобщенность, крупный план и лирическая глубина – благодаря этим сочетаниям исполнение хрестоматийной оперы на улице не утратило тонкости, не звучало набором стереотипов. Как и в прошлом году, первое проведение темы хора «Славься» прозвучало на карильоне Петропавловского собора в исполнении бельгийского карильониста Йо Хаазена.

АНАСТАСИЯ МУРСАЛОВА

ЖАЖДА ОПЕРЫ



«Фауст». Александр Рословцев – Мefистофель.
Фото из архива фестиваля

Даже самым убежденным скептикам есть о чем поразмыслить после фестиваля «Опера – всем». Кто бы мог подумать, что серьезный жанр сегодня может собрать такую аудиторию? Но факт остается фактом.

Как и в прошлом году, фестиваль открылся оперой Глинки «Жизнь за царя», однако в нынешнем сезоне «сердцевинной» программы стала западно-европейская классика. Примечательно, что были выбраны произведения хоть и популярные, но редкие для сегодняшнего репертуара петербургских театров. «Фауст» только этой весной вновь получил право на сцену Мариинского театра, а «Трубадур» сейчас не идет ни в одном театре Петербурга. Поэтому «романская» часть фестиваля заслуживает особого внимания.

Уже сам сюжет кровавой драмы Верди, пересказанный перед началом представления в общих чертах арт-директором фестиваля Виктором Высоцким, а потом – в подробностях – Сергеем Стадлером, дирижировавшим в этот вечер, вызвал горячий интерес публики. Опера создавалась в начале 1850-х – в один из кульминационных периодов творческого пути Верди, когда были написаны столь же репертуарные «Риголетто» и «Травиата». В «Трубадуре» стремительность сюжетного развития соединяется с протяженными ариями и дуэтами, позволяющими насладиться всеми прелестями итальянской кантлены, подогретой острым психологическим напряжением, которым Верди мастерски насыщал свои творения. Опера очень сложна для исполнителей, особенно в близких к экстремальным условиям исполнения на открытом воздухе. Несмотря на это, певцы не лишили пришедших 17 июля на Соборную площадь Петропавловской крепости возможности насладиться вокалом. В частности, порадовала солистка Мариинского театра Ирина Васильева в партии Леоноры – сильным голосом и абсолютной свободой верхнего регистра. Благородство кантлены обеспечил ариям графа ди Луны Виктор Коротич из Академии молодых певцов. Красотой тембра успела сверкнуть в крошечной партии Инес Александра Попандопуло. Заглавную партию исполнил солист Театра консерватории Вячеслав Лесик, с честью выдержавший все испытания своей нелегкой роли. Особый мелодраматизм в голосе певца оказался уместен, еще больше подчеркивая трагичность истории.

В традиционном оформлении сцены (в виде стены замка и высокой огненно-красной конструкции, напоминающей пламя костра) видна забота постановщиков о предельной ясности, о том, чтобы не перегружать и без того запутанный сюжет. Отсутствие экрана с видеотрансляцией не позволило всем желающим

увидеть происходящее на сцене и оценить режиссуру Василия Жаржецкого. Основным элементом, оживляющим сцену, было «пламя», точнее бутафорские тряпичные огоньки на шестах, которыми специальные артисты манипулировали на манер фаер-шоу. Однако без настоящего огня размахивание красными платками временами походило то на флажный семафор, то на цирлидинг. Цыганский табор показывали «недешево, но сердито» – при деятельном участии живых лошадей. Но в этот вечер любые визуальные эффекты терялись на фоне эффектов шумовых. Так, вердиевский оркестр обогатился естественной «ветровой машиной»: мощные порывы ветра, попадающие на микрофоны, создавали неповторимую тревожную атмосферу. Ну а постановка оперы

с участием вертолетов пока не под силу даже самым современным театрам. Посадочная площадка оказалась аккурат за сценой, и на протяжении оперы вертолет дважды опускался за стеной замка. Конечно, для штокхаузеновского «Геликоптер-квартета» одного вертолета недостаточно, но что-то в роде «геликоптер-арии» получилось.

В отличие от экстремального «Трубадура», условия для «Фауста» на Исаакиевской площади оказались гораздо более мирными. Теплый солнечный вечер и видеотрансляция оперы на большом экране явно благоприятствовали и публике, и музыкантам во главе с музыкальным руководителем фестиваля дирижером Фабио Мастранджело. А исполнение было по-настоящему вдохновенным. Партию Марга-

риты исполнила недавняя выпускница Петербургской консерватории София Некрасова. Обладательница чувственного лирического сопрано, в прошлом году Софья успешно сыграла в экспериментальной постановке монодрамы Пуленка «Человеческий голос», и теперь вновь показала органичность и особый шарм в интерпретации французской музыки. Вокальная свобода и красота насыщенного тембра в ее исполнении сочетались с глубоким психологическим проникновением в душевный мир любящей и страдающей женщины. Достойным партнером Маргариты стал Фауст из Веймарского оперного театра. Артем Коротков показал замечательное владение голосом, тонкость и гибкость в исполнении верхних нот, его Фауст – интеллигентный и мягкий в любых ситуациях. Обаятельным вышел Зибель в исполнении солистки Мариинского театра Натальи Евстафьевой, представившей роль юноши восторженно-звонко. Молодому Мefистофелю – Александру Рословцу, казалось, не хватило только одного – умудренного опытом коварства в голосе, но смех был по-настоящему ужасным. В качестве режиссера постановки на Исаакиевской площади выступил арт-директор фестиваля Виктор Высоцкий. В его версии музыку Гуно дополнил Мусоргский: в кабачке Ауэрбаха Мefистофель спел еще и «Песню о блохе» Мусоргского с хореографической «иллюстрацией» Богдана Королька (балетмейстер постановки – Константин Чувашев). Пространство на сцене организовывалось мобильными конструкциями разных размеров в виде первых букв имён персонажей. Оригинальное оформление обеспечило разнообразие мизансцен и их быструю смену. В финале за Маргаритой спускается «душа» ее благородного брата, роль которого исполнил солист «Геликон-оперы» Михаил Никаноров. Хорошее исполнение и оригинальное оформление (художник – Юлия Гольцова) позволяют сожалеть только о том, что все это – лишь разовая акция.

И все же больше всего на фестивале «Опера – всем» удивила публика. Тысячи людей всех возрастов, с большой долей молодежи, готовы слушать оперу не только в погожий солнечный вечер, но и под штормовыми порывами ветра, стоя в плотной толпе на протяжении двух с половиной часов, не видя даже края сцены, но зачарованно устремив слух к музыке. Поистине, публика в своем большинстве держалась куда более интеллигентно, чем, скажем, посетители иных театров. Похоже, опера как элитарное искусство перемещается на улицы. И ведь все, что нужно, чтобы заполнить иногда – увы! – пустующие кресла оперных театров – сделать их доступными для всех!

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

АНАСТАСИЯ МУРСАЛОВА

ТОРЖЕСТВО КИТЧА
«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»
В МИХАЙЛОВСКОМ

«Летучий голландец». Андрей Маслаков – Голландец.
Фото: Стас Левитский

Случайное ли совпадение или осознанный результат репертуарной политики, но картина минувшего сезона в Михайловском получилась явно тематической: два самых «морских» произведения оперного репертуара за полгода. После зимней премьеры «Билли Бадда» Бриттена театр завершил оперный сезон «Летучим Голландцем» Вагнера. В обеих операх море выступает не декоративным фоном, а реальным местом действия для настоящих матросов на борту корабля. Беспрецедентна роль матросских рабочих песен в опере Бриттена, и главным предшественником Бриттена в этой специфической сфере является именно вагнеровский «Летучий Голландец», где также показаны моряки, сопровождающие пением и работу, и отдых. В опере 1842 года Вагнер еще достаточно далек от оригинальных художественных установок, ареной для которых станет тетралогия «Кольцо нибелунга». В «Голландце» много традиционных моментов в духе итальянской оперы. Здесь сплошь и рядом герои поют одновременно – та оперная условность, от которой Вагнер в дальнейшем демонстративно откажется. Как ни одна другая опера байройтского мастера «Голландец» изобилует бытовыми эпизодами с участием хора (надо заметить, что в зрелом творчестве роль хора у Вагнера также сведена к минимуму). Сам сюжет о моряке, в наказание за гордыню осужденном вечно скитаться по морям, каждые семь лет пытающемся на берегу в поисках верной жены, идеально отвечает духу пламенного романтизма. Именно музыкальное решение образа Летучего Голландца – пространственные монологи героя и ведущая оркестровая тема, суровая и сильная, в своем концентрированно-медном звучании предвосхищающая тему «Полета валькирий», – представляется самым показательным для формирующегося вагнеровского стиля.

По контрасту с лаконично-сдержанной режиссурой Вилли Декера в «Билли Бадде», «Летучий Голландец» предстал в вычурном наряде из фантазий Василия Бархатова, только что назначенного на пост художественного руководителя оперной труппы Михайловского. Разумеется, при наличии в репертуаре Мариинского театра деликатной версии Иана Джайда, нельзя было ожидать чего-то подобного на амбициозной оперной сцене Михайловского. Но результат превзошел все ожидания. Освободившись от «штампов» в виде парусов, кораблей и прялок (впрочем, подразумеваемых либретто), постановщик собрал букет штампов постановок с «осовремениванием» действия. Тут и пассажиры комфортабельного лайнера вместо матросов в первом действии, дамы в шезлонгах вместо девушек с прялками во втором, бассейн на сцене, шампанское, битые бокалы и танцы на столах в третьем, неременная видеопроекция набегающих волн на заднике сцены во время увертюры. Большой интерес вызвал «второй ярус» сцены в виде трех деревянных коробов, которые использовались и в качестве эранов, и в качестве обособленных сценических площадок. Благодаря такой находке не возникает обычной мистической неразберихи с появлением Голландца – он изначально отделен от норвеж-

ской команды Даланды, отца Сенты. Правда, появление таинственного (согласно романтической легенде) моряка-скитальца этой самой таинственности лишено напрочь. Герой предстает как кинозвезда, которую снимают в приключенческом фильме. В одной из коробок на ярко-зеленом фоне поет сам Голландец в окружении съемочной группы, в другом боксе он же показан в готовой фильме, который демонстрируется в кинотеатре. Идея веселая, только движения реального и киношного Голландцев на первом представлении заметно расходились, что резко снижало задуманный эффект. К тому же безостановочное мелькание кадров и суетливая массовка, не имеющая прямого отношения к основному действию, не позволяли сосредоточиться ни на истории Голландца, ни, что особенно печально, на музыке.

Не способствовало проникновению в историю героя и исполнение. Пение огромного Йоханнеса фон Дуйсбурга, который в этом сезоне не покидает подмостки Михайловского, безукоризненно с вокальной стороны – густой и в то же время ясный низкий регистр, мягкий и гибкий верх без малейшего напряжения, абсолютное владение большим диапазоном. Но это

самообладание, эти словно придержанные, даже в кульминационные моменты, верхние ноты, лишены человеческого начала, той страсти, которую ждешь от романтического героя. Хотя в этом смысле трактовка Дуйсбурга оказывается в относительном соответствии с антиромантическим спектаклем Бархатова. На втором премьерном спектакле Голландца пел Андрей Маслаков.

Неунывающий и предприимчивый Даланд прекрасно вписывается в любые постановочные решения. На премьере партию исполнил обладатель оптимистично-светлого, переливчатого баса Станислав Швец, солист «Еликон-оперы». У артистки Мариинского театра Асмик Григорян получился интересный образ Сенты – внешне изысканной, но пылкой и даже дикуватой в своей непосредственности. Ее Сента вызвала ассоциации с киногероинями Одри Хепберн, что усиливалось бытовым фоном действия, перенесенного в 60-70-е годы XX века. Образу соответствовал свежий и сильный голос Асмик Григорян, которым она распорядилась с юным и непосредственным максимализмом, так что не всегда хватало гибкости, не доставало объединяющей широты дыхания, а в кульминационные моменты верхние ноты

граничили с криком. Мария в данной версии так и осталась зорко следящей няней Сенты – миниатюрную партию красиво исполнила Анастасия Виноградова-Заболотская. Так же благополучно прозвучала выигрышная песня рулевого в исполнении Сурена Максудова. В полную меру насладиться теноровым вокалом можно было в репликах терзаемого ревностью жениха Сенты Эрика в исполнении Дмитрия Головина, которое отличалось выразительным интонированием, рельефным произнесением немецкого текста и сверкающим металлическим блеском по всему диапазону.

Несмотря на заметный недостаток мужских голосов в первом акте, хор Михайловского показал хорошую работу. К чести режиссера надо заметить, что ему удалось преодолеть пассивность хоровой массы: каждый артист оказался наделен своей ролью, а все «народные» сцены были заполнены непрекращающимся действием, к большому удовольствию самих хористов. При этом постановщик несколько подредактировал либретто: в III акте норвежцы пытаются разбудить не тихую команду «Летучего Голландца», а зачарованных своим чувством Голландца и Сенту. Финал оказался тошнотворно-слащавым. На фоне всеобщего хаоса Сента предельно неестественно одним выстрелом убивает себя и Голландца: все исчезает, а пара влюбленных в белых одеждах остается в центре сцены. Краткое умиротворяющее оркестровое заключение вдохновило режиссера на демонстрацию кадров из научно-популярных фильмов о жизни подводного мира – для зримого показа отправившихся на дно морское Голландца и Сенты.

Раз сам режиссер признается, что «корабли тут ни при чем», а море – «это просто бесконечное тоскливое и одинокое Время», то к чему, собственно, набегающие волны во время увертюры и рыбки в финале? Можно попробовать убавить романтический флёр оперы, посмотреть на историю трезвым взглядом прагматичного века, но здесь стремление к правдоподобию и психологической мотивированности то и дело переходит в цирк, переворачивая суть с ног на голову.

Если суровая строгость постановки «Билли Бадда» могла навести тоску на случайного посетителя театра, то «Летучий Голландец» Бархатова скучать не заставит: вот он идеал развлекательного спектакля, торжество китча, апофеоз глумления над Вагнером! Суетливому нагромождению сценических мелочей, пусть даже местами удачно-остроумных, вроде крутящихся бобин портативных магнитофонов вместо прялок, героической противостоял музыкальный руководитель постановки, главный приглашенный дирижер Михайловского театра Василий Петренко. Оркестр находился в отличной форме, действуя как слаженный механизм под жестким, но гибким контролем. Высокий тонус во всех смычках, пассажи отточены, аккорды выстроены, при этом в исполнении был настоящий живой порыв, стремительный и страстный. Остается надеяться на спасительную силу оркестра на случай, если для кого-то этот спектакль станет первым знакомством с оперой Вагнера.

ИОСИФ РАЙСКИН

МУЗЫКАНТ
И ЕГО ИНСТРУМЕНТ

Дирижирует Даниэль Баренбойм.
Фото: Николай Крусер

Помню, как были мы изумлены, когда Владимир Горовиц, под занавес артистической карьеры посетивший Россию, играл в залах Москвы и Ленинграда ... на своем рояле, самолетом доставленном из США.

А ведь, если вдуматься – что удивительного? – играют же виртуозы на своих скрипках, виолончелях, арфах, наконец! И никому из них не приходит в голову заменить тысячекратно «обыгранный», прилаженный к рукам инструмент – чужим, с незнакомым, пусть даже совершенным «голосом», с неведомым и необузданным долгой совместной работой нравом.

Дирижер, который становится за пультом нового для себя оркестра и впервые знакомится с ним на репетиции, может оказаться и победителем, и побежденным: оркестр – «инструмент», пожалуй, самый своенравный (хотя результат не менее зависит от нрава и профессионального уровня дирижера). Отсюда вывод: судить о дирижере с наибольшей полнотой можно тогда, когда он выступает со своим оркестром. Убедиться в этом привлеклось не раз – на концертах знаменитых европейских и американских коллективов и их великих руководителей.

Даниэль Баренбойм во главе оркестра Берлинской Штаатскапеллы впервые выступил в Петербурге, посвятив визит 180-летию Михайловского театра. На предположение о сотрудничестве с оркестром театра и возможной сценической премьере под его управлением, дирижер ответил, что работает только со своим оркестром (правда «своих» у него сейчас два – помимо Штаатскапеллы, он руководит миланским Ла Скала). На пресс-конференции Баренбойм заявил, что не выступает в роли приглашенного дирижера, что «не ходить налево» он научился у Евгения Мравинского, которого считает величайшим дирижером XX века. «У Мравинского был уникальный контакт с музыкантами» – подчеркнул он.

Концерты, подаренные maestro di cappella к юбилею театра, стали еще и музыкальным приношением к 200-летию Вагнера и Верди. В исполнении шедевров двух гениев-ровесников, не столько противостоящих друг другу, сколь-

ко противопоставляемых их пылкими поклонниками, – сказался опыт дирижера, его умение различать в музыке ее национальный характер, ее не на поверхности лежащие истоки. Вагнеровская увертюра к «Юнбергским майстерзингерам» предстала не живописью

маслом, обычно рисуемой щедрой и размашистой кистью, а скорее дюреровской гравюрой по мотивам этого полотна: линии преобладали над краской, сдержанное чувство над показной патетикой. Когда те же черты проявились во «Вступлении и Смерти Изольды», невольно

подумалось, что Вагнер с его неукротимым темпераментом и Брамс, умевший не смиряться, но именно укрощать романтический порыв оковами классической формы – не выглядят такими уж антиподами, какими их представляли сражавшиеся друг с другом лагеря критиков (известная война «браминов» и «антибраминов»). Кстати, вспомнил я Баренбоймом почитаемого Мравинского, который доказывал это, ставя в одну программу сочинения двух великих романтиков – Вагнера и Брамса.

Окончательно я убедился в том, что перед нами продуманная и глубоко индивидуальная интерпретация классиков австро-немецкой музыки, услышав столь же графичное, богатое деталями и полутонами, нигде не впадающее в преувеличенный пафос, исполнение «Жизни героя» Рихарда Штрауса и «Неоконченной симфонии» Шуберта. В полной иронии автобиографической симфонической поэме Штрауса поразила камерность инструментальных диалогов, выверенный баланс оркестровых групп; восхищение вызвала сольная партия концертмейстера оркестра (ему достались специальные аплодисменты зала). К сожалению, ни превосходный оркестр, ни дирижер, не могли спасти от невыгодных для нее сравнений Вторую симфонию Эдварда Элгара. Рядом с шедеврами романтизма добротной скроенная по лекалам Брамса и Дворжака партитура явно потускнела.

Зато как преобразился оркестр, когда, на прощание заиграли на бис Вступление и Антракт к последнему действию «Травиаты». Сколько сердечного тепла, сколько боли и скорби в поющих, исчезающих, словно дематериализующихся в пианиссимо струнных. И, напротив, какой подлинно итальянский дух в мятежной и горделивой увертюре к «Сицилийской вечерне» Верди, сыгранной с невиданным размахом. А из «бисов» первого вечера особенно запомнился не суховато сыгранный «Трустный вальс» Сибелиуса, а совершенно блестятельно, с каким-то инструментальным шиком (вот как можно играть «заигранную» музыку!) исполненный Полонез из «Евгения Онегина» Чайковского.

ОКНО В РОССИЮ

В двадцать шестой раз Собиновский музыкальный фестиваль Саратовского академического театра оперы и балета прошел под знаком двойного композиционного юбилея: 200-летия со дня рождения мировых оперных гигантов – Рихарда Вагнера и Джузеппе Верди.

Афиша фестиваля включала не только оперные, но и балетные спектакли, масштабную симфоническую программу, которой по традиции открылся фестиваль, камерный вокальный вечер, выступления гостевых коллективов – представителей «смежных» жанров: джаза и рока, а также «Конкурс конкурсов» вокалистов, участниками которого являются только молодые призеры различных певческих соревнований. Как всегда к своему фирменному фестивалю в театре подготовили несколько оперных и балетных премьер, а для участия в фестивальных спектаклях пригласили солистов из ведущих оперных театров России, ближнего и дальнего зарубежья.

Три фестивальных вердиевских названия – это спектакли, поставленные в разные годы и решенные в разных режиссерских манерах. Дирижер-постановщик спектаклей – художественный руководитель и главный дирижер театра Юрий Кочнев. Самая давняя постановка – «Травиата» 1993 года. За пультом стоял получивший музыкальное образование в Европе южнокорейский дирижер Но Тэ Чол, а в партии Виолетты выступила его землячка, обладающая универсальным сопрановым репертуаром, опытная певица Ми Шен О. Спектакль решен в сугубо традиционной манере: в начале 1990-х годов на провинциальных оперных подмостках еще не помышляли о каких-либо постмодернистских режиссерских вывертах.

Зато «Риголетто» 2001 года стал типичным и к тому же одним из редких примеров этого стремительно набравшего силу направления. Действие оперы перенесено в современный интерьер то ли цирка, то ли кабаре, реальные события перемежаются с фантазмагорией. Достаточно сказать, что в одном из эпизодов Джильду «распиливают» на части, наподобие номера известного циркового иллюзиониста Кио. Этот спектакль был номинирован в 2002 году на «Золотую маску». «Бал-маскарад», выпущенный саратовцами в 2008 году, решен в стилистике «большой оперы» с минимальными отклонениями от традиционных канонов.

«Гвоздем» программы открывшего фестиваль концерта стали симфонические фрагменты тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга». Собранные вместе они составили контрастную по характеру и редкостную по красоте инструментальную сюиту. Ее открыло «Путешествие Зигфрида по Рейну», рисующее безмятежную картину природы. Звучание ведомого Юрием Кочевым оркестра убеждало: уверенные соло, звуковой объем, густой тембр. И пластика маэстро при свойственной ей внутренней энергетике обрела широту и протяженность. Вслед за «Шелестом леса», с его прозрачной звукописью, «Траурный марш на смерть Зигфрида» погрузил в атмосферу величественной трагедии. И, наконец, «Полет валькирий», покоривший типично вагнеровской мощью и масштабностью оркестрового звучания...

Духовные сочинения Верди, прозвучавшие вслед за Вагнером, произвели меньшее эмоциональное впечатление. Звучание сводного хора, в составе которого были Губернский театр хоровой музыки и хоровые коллективы консерватории и театра, показалось не столь стройным и несколько облегченным, лишенным тембровой глубины.

Самым ожидаемым событием нынешнего фестиваля стала премьера оперы Вагнера «Риенци. Последний трибун Рима». Сочинения этого композитора – редкие гости провинциальных российских подмостков. Саратов – исключение из правила: здесь еще в советские времена шел «Лоэнгрин», а в середине 1990-х годов – «Тангейзер». Но это самые, пожалуй, популярные вагнеровские оперы, чего не скажешь о «Риенци» – одном из первых во внушительном перечне оперных шедевров композитора. Музыка «Риенци», передающая высокий накал страстей и переживаний, великолепна, она требует мощного, насыщенного звучания оркестра, и особенно его медной группы, а также обладающих незаурядными вокальными данными исполнителей ведущих партий.

Благодаря выдающемуся таланту дирижера-постановщика маэстро Юрия Кочнева, музыкальный уровень спектакля практически безупречен. Это относится и к его общему возвышенному эмоциональному строю, и к звучанию всех оркестровых групп, а также хора и певцов-солистов. Из вокалистов пальму первенства следует отдать исполнителю заглавной роли Артему Мелихову из Академии молодых певцов Мариинского театра, мощный, выразительный, красивого тембра голос которого идеально соответствует амплуа героического тенора.

Будем справедливы: воплотить сегодня дпящуюся шесть часов авторскую партитуру, воспроизведя на сцене подробности исторических событий и судеб ее реальных персонажей, практически невозможно. Поэтому «Риенци» на европейских сценах всегда идет с сокращениями и в основном в концертном варианте. На российских подмостках опера

ставилась лишь дважды: в 1879 году в Санкт-Петербурге и 90 лет назад, в 1923 году, в петроградской АКОПЕРЕ, ныне Мариинском театре.

Заглавный герой оперы – реальная историческая личность, борец за свободу Италии XIV века. Возглавив восстание плебеев, Риенци провозгласил себя народным трибуном в Римской республике, однако был свергнут. После нескольких лет изгнания он снова захватил власть, но, лишившись прежнего авторитета и доверия народа, был убит во время восстания.

В этой истории режиссер-постановщик из Санкт-Петербурга Алексей Степанюк и музыкальный руководитель спектакля Юрий Кочнев в полном согласии друг с другом увидели

собственном воображении переносится в его атмосферу, преобразившись в заглавного героя оперы.

Шокирует редкостная brutality действия, в котором оргии с сатирами и чудовищами в масках сменяются поигрыванием отрубленными головами врагов, а Риенци из народного трибуна постепенно превращается в символ абсолютной вседозволенности, распушенности и порока. Зрителям предлагают насладиться разработанной с предельной откровенностью и весьма эффектной на фоне эмоциональной вагнеровской музыки сценой инцеста, что, на мой взгляд, выходит далеко за допустимые по моральным соображениям,

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

СОБИНОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ-2013



Юлия Маточкина – лауреат первой премии Конкурса конкурсов.
«Риенци». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

вечную как мир и чрезвычайно актуальную для наших дней проблему взаимоотношения власти и народа. Раскрытие этой темы – сверхзадача спектакля, и для ее воплощения Степанюк не останавливается ни перед чем. Следуя режиссерской фантазии, спектакль обретает вневременные, не связанные с эпохой и конкретным местом действия черты. Происходящее на сцене часто не совпадает с введенными с немецкого репликами персонажей на электронном табло. Важно лишь то, что, по мысли постановщика, оно раскрывает суть проблемы, и одного этого достаточно для оправдания любой сценической эклектики, призванной создать у зрителей самые разнообразные аллюзии и ассоциации.

Действие оперы предваряет идущий на увертюре своеобразный пролог: лежащий в постели наш современник – накачанный парень-боксер в красных трусах, начитавшись книг и посмотревшись по телевизору о событиях далекого прошлого, то ли во сне, то ли в

тем более для академической сцены, рамки сюрреалистических аллюзий и фантазий на тему упадка Рима. По сравнению с этим наивные пластические «намекы» в танцевальном дивертисменте саратовской «Аиды» – детский лепет.

Визуальный ряд спектакля, созданный москвичами – художником-постановщиком Юрием Устиновым и художником по костюмам Ириной Акимовой, стал некой обобщенной иллюстрацией сюжета. Благодаря современным технологиям, на протяжении всего действия зрители наблюдают калейдоскоп стремительно меняющихся то черно-белых, то насыщенных по цветовой гамме панорам, в которых преобладает тревожный притемненный колорит. Карнавальное разнообразие костюмов персонажей служит как бы мостиком между различными эпохами, которым свойственны затрагиваемые в спектакле проблемы.

Саратовский «Риенци» стал еще одним подтверждением того, что от режиссерских экс-

периментов в опере никуда не уйти: они по-прежнему актуальны.

А теперь слово маэстро Кочневу, излагающему свою позицию по поводу постановки «Риенци», которая вызвала далеко не однозначную реакцию:

«Трудно представить сегодня что-либо более актуальное, чем «Риенци». Поставить эту оперу – задача безумно трудная для режиссеров. На сцене невозможно построить Капитолий, да и не нужно этого делать. Важно раскрыть тему. Суждения по поводу нашей постановки «Риенци» могут быть самые разные. Это относительно большой риск для города. Но я иду на риск всю жизнь. В данном случае, как часто бывает, остановившись на названии «Риенци», мы не знали, что получится в результате. Инициатором выбора был я. Достоинства режиссера не в том, что он радикален, смел, склонен к новациям, а в том, что он идет от конкретного материала и конкретной ситуации. Сама по себе социальная обстановка, в которой рождался спектакль, сподвигла Алексея Степанюка на попытку вневременной его интерпретации. Сюжет оперы пересказать невозможно, происходящее на сцене не иллюстрирует либретто, а проникает вглубь проблемы. А так как эта проблема решается человечеством с момента его возникновения, оправдан и принятый режиссером ход. В спектакле одной из основных является тема упадка Рима, в том числе и от избытка гедонизма. В нем много аллюзий, присутствует смешение эпох, и все это является результатом фантазии постановщика, которая вторгается в структуру спектакля.

О спектакле можно спорить, принимать его или не принимать. Но в нем – извечные проблемы существования человеческого общества. Взять, к примеру, картину Феллини «Репетиция оркестра» – там та же тема. И то, что режиссер пошел путем фантазии на тему оперы, вполне оправдано. На мой взгляд, в спектакле органично смешаны эпохи. Сюрреалистические аллюзии накладываются на некую фантазмагорическую, апокалипсическую реальность. Когда ставишь такую вещь, не очень думаешь об успехе на публике. Мы поставили раннюю оперу Вагнера потому, что его позднее творчество прекрасно освоено Мариинским театром. Зачем нам тянуться за ними с их потрясающими возможностями. А «Риенци» – одна из малоизвестных опер, но с гениальной музыкой, с потрясающими лейтмотивами, в которых уже есть знаки позднего Вагнера...»

В вокальном «Конкурсе конкурсов» участвовало семь женщин и пятеро мужчин: представители Москвы, Санкт-Петербурга, Астрахани, Ростова, и Новосибирска, один певец из Украины и один из Монголии – студент Санкт-Петербургской консерватории. Приятно отметить, что конкурсанты – выпускники не только столичных, но и нескольких провинциальных российских консерваторий, а также Московской академии хорового искусства и Самарской академии культуры и искусств. Столь же многочислен и список соревнований, призерами которых стали участники нынешнего саратовского Конкурса конкурсов. А сами они – солисты Мариинского театра, оперных театров Петрозаводска, Ростова, Астрахани, Новосибирска.

Уровень конкурсантов оказался на редкость высоким. Первую премию получила солистка Академии молодых певцов Мариинского театра Юлия Маточкина, окончившая Петрозаводскую консерваторию имени А. Глазунова. В творческом багаже Юлии третья премия общероссийского конкурса «Молодые дарования России» (Москва, 2008), вторая премия конкурса молодых вокалистов «Орфей» (Волгоград, 2007) и третья премия конкурса молодых оперных певцов имени Обуховой (Липецк, 2010). С первого же тура Юлия показала неординарность своей творческой личности. Она превосходила многих и голосом – красивым меццо-сопрано, и выучкой. В первом туре в ее исполнении особенно проникновенно прозвучал романс Брамса «Как сирень, расцветает моя любовь», а во втором – ария Вани из оперы Глинки «Жизнь за царя» и третья ария Далилы из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила».

Вторая премия у Антона Зараева, студента Московской консерватории, солиста Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. У Антона баритон красивого, мягкого тембра, очень выразительная манера исполнения, которой пока что не достает драматической глубины. Солистке Новосибирского оперного театра Ири-не Новиковой, в исполнении которой ровно и выигрышно прозвучали все номера первого и второго тура, досталась третья премия. Приз зрительских симпатий – у москвички Ольги Калугиной, которая отправится в недельное турне в Неаполь, с посещением миланского Ла Скала.

Хочется отметить, что в целом молодым певцам менее удаются камерные сочинения, требующие особой манеры звуковедения и выразительности пения. К сожалению, не все участники правильно выбрали репертуар, который на протяжении всего конкурса не отличался особым разнообразием.

ОКНО В РОССИЮ

ТАТЬЯНА НАРЫШКИНА

ПОСЛЕДНИЙ ТРИБУН —
«РИЕНЦИ» ВАГНЕРА
В САРАТОВСКОЙ ОПЕРЕ

«Риенци». Сцены из спектакля.
Фото из архива театра

Юбилей Рихарда Вагнера, не часто исполнявшегося долгие годы в нашей стране, был отмечен на этот раз достойно. Пожалуй, одним из самых ярких спектаклей, выходящих за рамки «обязательного юбилейного», стала постановка редко идущей оперы «Риенци» в Саратове. Большинство знает лишь красивейшую увертюру к этой опере, звучащую в концертах.

Опера целиком в России ставилась лишь однажды — это произошло в 1923 году в голодном и холодном Петрограде. Возможно, в этом было некое предчувствие, ведь последующие годы нашей истории подтверждают, что от обожествления правителя до его хулы с низвержением памятников — у нас всего-то пара шагов.

Ставить «Риенци» в Саратов пригласили режиссера из Санкт-Петербурга Алексея Степанюка, уже известного саратовцам стильной и пронзительной постановкой «Мадам Баттерфлай». Его успех в постановке оперы Пуччини можно было спрогнозировать — лирическая стихия, страсть, когда все можно поставить на кон и, даже проигрывая, выиграть, — одна из сильных сторон Алексея Степанюка. Но Вагнер — это другой ритм, это иная ментальность.

Слово «ритм» возникло сейчас не случайно; имеется в виду не ритм музыкальный. Применительно к режиссуре Степанюка, невозможно оперировать привычными терминами. Его спектакли имеют сложнейший культурологический подтекст, пронизаны множеством ассоциативных рядов. Их невозможно просто смотреть, слушая музыку (хотя режиссер, как правило, не позволяет себе амикошонство с композитором). Надо суметь настроиться на волну постановщика, чтобы прочесть его послание.

Ритм, о котором идет речь, имеет отношение к тому самому «мировому оркестру», что управляет гармонией вселенной. Когда этот ритм нарушается, когда человеческие отношения утрачены, — тогда зло подменяет добро и «неба не видно». История Риенци вроде бы радующего за благо народное — яркий пример.

Наверное, еще недавно, зная предыдущие постановки Степанюка, трудно было предположить, что Вагнер окажется «его» композитором. Впрочем, в режиссуре на подсознательном уровне, позволю себе это предположить, живет глубоко спрятанное ироническое начало, так что созвучным его режиссерской природе может стать совершенно непрогнозируемый автор, который своей музыкой вытаскивает извне столь болезненный и изысканный иронический пласт.

«Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и душевным врачам... Ее проявления — приступы изнурительного смеха, который начинается с издевательски-провокационной улыбки, кончается — буйством и кощунством», — писал Александр Блок в статье «Ирония» в 1908 году. Если покопаться, иронию можно найти и в Ваг-

В Прикамье, на фестивале «Белые ночи в Перми», прошел авторский вечер петербуржца Александра Изосимова, ставший одним из главных событий сезона.

Воспетые поэтами белые ночи, оказывается, есть не только в Северной столице. Не только у нас существует и музыкальный фестиваль с «законным» питерским названием. Бывает и так, что сочинения петербургских композиторов быстрее доходят до сцены вдали от столичных филармонических залов. И имеют успех — как в случае с А. Изосимовым, известным скорее меломанам Тамбова, Воронежа, Саратова, Самары, ближнего и дальнего зарубежья, нежели петербуржцам.

На фестивале прозвучало 8 премьер — невиданная цифра! Неудивительно, что сам концерт стал вечером открытий и музыкальных неожиданностей. Каждый из слушателей нашел для себя что-то новое. Многие впервые услышали сочинения Изосимова — одного из самых оригинальных композиторов среднего поколения сегодняшнего Петербурга. Кто-то открыл себя четвертитоновую музыку, особенно редкую в хоровых опусах; профессионалы познакомились со своеобразным «дышащим ладом» и возможностями современного фортепиано, вокала и хора.

Это был смелый, рискованный эксперимент, ведь большинство сыгранных и спетых сочинений — так или иначе — было отвергнуто питерскими музыкантами, либо положено «в долгий ящик». Язык А. Изосимова сложен и подчеркнута элитарен; предполагая заинтересованных, не боящихся кропотливой работы исполнителей и особую «авангардную» публику.

Все началось с желания Уральского камерного хора и его руководителя народного артиста России Владислава Новика исполнить созданный еще в 1992-м хор «Сопереживание души», известный до сих пор только в электронной записи. Партитура ошеломляла: микрохроматика, сложнейшая нюансировка, сопрановое соло, доступное лишь певице с абсолютным слухом... — не менее, как творческий вызов провинции столицам.

Заказанный в свое время Академической капеллой (к 1000-летию крещения Руси) опус был отвергнут с устрашающим вердиктом:

ОЛЬГА ГЛАДКОВА

«Я ЖДАЛ ЭТОГО 21 ГОД...»



Александр Изосимов.
Фото: Валерий Еговцев

«Время этой музыки пока не пришло». Впоследствии пять лучших петербургских хоров сочли его практически неисполнимым.

Час пробил. Мировая премьера состоялась. Уральский хор решился и выиграл: с этим опусом коллектив (репетировавший сочинение более трех месяцев) поднялся на новую профессиональную ступень; возможно, обрел свое «именное произведение», которое будет звучать и дома, и на гастролях, шлифуясь и обретая новые краски. Тепло приняла его и пермская публика. «Я ждал этого 21 год!» — сказал рукоплещущему залу вконец растроганный автор.

Александр Изосимов, выпускник Ленинградской консерватории, ученик Бориса Тищенко («Вы достойны учиться в любой из европейских консерваторий», — сказал ему мэтр), мог бы считать себя продолжателем давних традиций петербургской корсаковской школы. Действительно, в его музыке немало традиционного: чистые, ясные консонансы, стремление к красоте, тональность, метр, тактовая черта, давно отвергнутые многими композиторами XX — XXI веков. Музыка как будто проста и мелодична, а вместе с тем, своеобразна; путь странника-одиночки был выбран Изосимовым сознательно, еще в сту-

дентские времена. Ну да, в немецкой культуре это далеко не редкость! «Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне», — уточнил Блок в той же статье. Степанюку эта глубоко спрятанная ирония немецкого гения оказалась созвучна.

Итак, Степанюк поставил, на первый взгляд, оперу о бунтаре-реформаторе, которого заботили социальные проблемы его сограждан, но который, как подавляющее большинство подобных бунтарей, потерпел крах. Крах, потому что, как ни банально это звучит, «революция пожирает своих героев». Риенци (Артем Мелихов, к которому трудно предъявить претензии и в вокальном, и в актерском плане) стремится быть сильной личностью, и на какое-то время ему это удается. Но толпа быстро меняет свои симпатии. И если звучит «Осанна», это не значит, что через неделю не прозвучит жестокое «Распни его!»

А вот второй пласт постановки Степанюка — именно та самая извечная мысль: все повторится! Идущий во власть (в фюреры, генсеки, «отцы народов», президенты) должен знать, что возжеленное место под солнцем не вечно. И чем больше народный хор будет его славословить, тем громче будет хула. А мотив «вечного возвращения» подчеркивается своего рода аркой: в начале спектакля герой лежит на кровати с книжкой, а в финале так же поступает маленький мальчик — очередной «трибун»?

И режиссер, и сценограф Юрий Устинов намеренно вводят в видеоряд элементы эклектики. Это и видео-арт, и телевизор, и боксерские перчатки... Пределно условны костюмы персонажей. Более того, режиссер устраивает некую игру, подмену пола — женщины становятся «мужчинами», мужчины — «женщинами». Толпа, несмотря на проработку каждого персонажа из массовки (что вообще свойственно всем спектаклям Степанюка), это всего лишь толпа. И как бы ни был временами антипатичен Риенци, он все-таки трибун и герой.

Режиссер достаточно деликатен, не в его правилах навязывать публике лежащие на поверхности выводы. Но создав исключительно цельный и в драматическом, и в музыкальном плане спектакль (стоит отметить и тонкую и глубокую работу маэстро Юрия Кочнева, отлично уловившего и маршевость, и лиричность Вагнера), постановку, буквально наполненную образами и символами, он выбивает нас из рутины повседневности.

Политика, жизнь, бесконечные выборы, где выбираем не мы, а за нас, и череда безумцев, всеми правдами и неправдами, рвущихся к власти... Боже, как же мы все от этого устали! Но так устроен наш мир, и с этим надо как-то жить. И когда видишь все это на сцене, пронизанное гениальной музыкой, воссозданное железной волей режиссера, становится легче. Это, как когда увидишь страшный сон — расскажешь его, и от сердца отлегло. А «жизнь есть сон» — как тут не верить Кальдерону?

Татьяна НАРЫШКИНА

денческие времена.

Среди петербургских коллег-профессионалов его музыка, как правило, встречает положительный, но сдержанный прием. Зато он может гордиться высокой оценкой своих сочинений Альфредом Шнитке (с которым Изосимов виделся в Германии начала 90-х), концертами в Лондоне, Бремене, Оберлине, Гамбурге и многих российских городах, статьями и диссертацией, анализирующими его «дышащие лады».

Отмеченная А.Шнитке пьеса «Хамелеон» (написана в 1993 году) нашла эталонное воплощение в игре известной петербургской пианистки Галины Сандовской; фрагменты вокальных циклов и оперы «Потерянный рай» по Дж. Мильтону (оконченной в 2012-ом и дождающейся постановки в Мариинском театре) прекрасно прозвучали в исполнении камерных (и оперных) певиц Марии Людко (сопрано) и Олеси Петровой (меццо), а также Уральского хора — специально для пермского концерта автор сделал аранжировку некоторых сцен оперы для хора и органа (солистка — опытная Д. Мееркова).

«Мелодий благословляем, гармонией чудотворим...» — слегка претенциозное название концерта, однако, созвучно природе творчества Изосимова: сочинение музыки для него сродни молитве, а рабочий стол музыканта, заваленный партитурными листами, — алтарь искусства.

В девяностых питерская публика знала Изосимова как талантливую музыкального редактора, ведущего постоянных программ на радио «Классика», эрудированного в области авангарда и поставангарда лектора, выступавшего в Национальной библиотеке. Сегодня он может позволить себе роскошь заниматься только композиторским творчеством, живя достаточно уединенно в курортном поселке Юрки под Петербургом. К музыке он по-прежнему относится, как к живому существу, которое можно обидеть заказом, продажей, коммерческим расчетом.

Александр Изосимов — в кульминационной поре своей творческой жизни. Многие из его сочинений еще ждут своих исполнителей. Будем надеяться на то, что и «Потерянный рай» увидит огни рампы в Мариинском — раньше, чем в театрах Поволжья, Урала или Сибири.

Афиша Дягилевского фестиваля-2013 в Перми включала много программ современной музыки. Эффектные и тщательно проработанные театральные премьеры сочетались с разноплановыми симфоническими и камерными концертами, которые раскрыли безграничную панораму звуковых экспериментов.

«Является ли это музыкой? – задали вопрос музыканты московского ансамбля МАСМ в процессе исполнения перформанса «Fontana mix» Джона Кейджа, – или это искусство звуков, искусство манипуляции звуками, искусство комбинирования звуков?» Просекты Антона Батагова (композитор-пианист выступает в темноте, при минимальном освещении) и премьеры сочинения Владимира Николаева «Сквозь разбитые стекла» обозначили центробежную и центростремительную тенденции в области весьма радикальных звуковых экспериментов.

Стремление к максимальной тишине, порой на грани физической выносливости, когда музыка ночных концертов воспринимается слушателями почти в полудреме, показали выступления Антона Батагова. На фестивале состоялась премьера его сочинения «Письма Рахманинова». Композитор побывал на могиле Рахманинова и «воплотил» в музыку воображаемую переписку классика русской музыки с композиторами-модернистами: Филиппом Глассом, Арво Пяртом, Владимиром Мартыновым и другими нашими современниками и классиками. По мысли Антона Батагова, Сергей Рахманинов, доживший до 1943 года, в это время всем уже казался устаревшим, но все же находил единомышленников. Отметим, что стилистика авангардистов использована не прямолинейно: приемы минимализма в развитии характерных фактурных формул применены в Прелюдии «На могиле С. Рахманинова», а письмо Филиппу Глассу начинается недвусмысленной аллюзией на «колокольную тему» Второго концерта и представляет собой развернутую «поэзную» композицию. В письме Виму Мертенсу и Никколо Паганини звучит единственная в цикле цитата – Каприс Паганини, использованный также и в рахманиновской «Рапсодии»; но в пьесе А. Батагова возникают фактурные переключки и с бетховенскими «Тридцатью двумя вариациями». Заключительная пьеса «Писем» вызывает непосредственные ассоциации с h-moll'ной прелюдией Рахманинова. Весь цикл объединен характерными рахманиновскими фактурными формулами, колокольностью, довольно часто в цикле А. Батагова звучит тональность Второго концерта – до-минор.

Во втором отделении концерта открытия прозвучала «Переписка» Владимира Мартынова и Георга Пелециса (исполнители – Владимир Мартынов и Полина Осетинская, они представили музыкальный диалог на двух роялях). Предметом музыкальной эпистолярности стало творчество еще одного композитора XIX века – Роберта Шумана. Пьесы, вошедшие в этот цикл, основаны на реальной переписке между двумя композиторами в 1985–1990 годах. Цикл начался с миниатюр, стилизованных в духе пьес «Альбома для юношества», но их продолжили развернутые композиционные размышления о творчестве Шумана: в цикле большое значение имела тональность Des-dur, звучали романтические ноктюрновые фигурации. В «Переписке» есть и музыкальное размышление о трагических страницах биографии композитора... Однако, когда фактурное развитие надолго «застревало» на повторяющихся ритмоформулах (один из приемов минимализма), некоторые слушатели теряли терпение и покидали зал.

В жанре ночного концерта выступил московский ансамбль МАСМ. В программе «На пять» прозвучали сочинения для квинтета Георгия Дорохова, Александра Хубеева, Жерара Гризе, Дэвида Ланга, Джона Кейджа; предельным динамическим полюсом, стремлением к максимальной тишине, почти исчезновению, стали «Знаки препинания» Дмитрия Курляндского. В проекте Piano-gala, также проходившем в жанре ночного концерта, в произвольном порядке чередовались четыре пианиста (А. Батагов, А. Любимов, Ю. Авдеева, М. Дубов) – но программа не объявлялась, слушателям предлагалось ориентироваться самим. Даже в программке, появившейся после такого необычного концерта, не все совпадало с реально прозвучавшими сочинениями (Э. Грига, Ф. Шуберта, Э. Сати, И. Стравинского, К. Дебюсси, Дж. Кейджа и других композиторов).

Противоположную тенденцию представило сочинение

«Человеческий дар, которым обладала Ляля Тер-Микаэлян уникален. Сегодня, когда уже осознаешь, что ее нет с нами, при воспоминании о ней все наполняется улыбкой и солнцем. Трудно было найти в театре более светлого человека. Кто бы ни обращался к ней за помощью, все находило в ней моральную или даже материальную поддержку, хотя человек она была совсем не богатый. Ляля всегда говорила: «Дружба – это понятие круглосуточное». И ее жизнь и огромная энергия доказывали это. Я думаю, что многие еще долго будут вспоминать ее с теплотой и радостью в душе и с благодарностью». К этим словам Алексея Степанюка присоединятся все, кому выпало знать... Лялю – так ласково звали ее и в молодости, и уже совсем пожилой – но с прежним огнем в глазах – женщиной.

Рипсима Нерсесовна Тер-Микаэлян родилась в 1924 году в Тбилиси в семье служащих. По окончании средней школы в Ереване поступила в ереванский Русский драматический театр имени Станиславского и была принята в Училище имени Щукина при театре имени Вахтангова, в котором закончила три курса.

После переезда в Ленинград в 1950 году поступила в Театр имени С.М. Кирова. Скромную «должность» артистки миманса она умела истово наполнить любовью к профессии, подчас далеко выходящей ее за рамки, казалось бы, мало-заметной роли. Этого не могли не заметить и коллеги по театру, и начальство. Вскоре ее сделали бригадиром артистов миманса, а в приказе от 24 июля 1959 года значилось: «перевести на должность артиста балета 3-й категории с окладом 790 руб. в м-ц». Яркая внешность, актерская одаренность, природная пластичность Рипсима Нерсесовны Тер-Микаэлян «оправдывали» это назначение.

В одном из следующих приказов читаем: «Артистка миманса Тер-Микаэлян Р.Н. 9 мая с.г. исполнила афишную роль служанки в спектакле «Бахчисарайский фонтан», а 12 мая с.г. в спектакле «Дон-Кихот» исполнила роль служанки в Прологе, которые она раньше не исполняла. За добросовестное отношение к работе объявить артистке миманса

ОКНО В РОССИЮ

ВЕРА САВИНЦЕВА

ДЯГИЛЕВУ ПОСВЯЩАЕТСЯ



Теодор Курентзис.
Фото из архива фестиваля

«Сквозь разбитые стекла» Владимира Николаева. Композитор признается, что импульсом к созданию этого произведения стало желание вспомнить опыт игры в рок-ансамбле в молодости: здесь звучат цитаты из композиций группы Pink Floyd, а сочетание симфонического оркестра с электрогитарами и ударными установками потребовало специальной аппаратуры для создания акустического баланса. При этом партию «рок-группы» исполняли академические музыканты – оркестранты MusicAeterna (виолончелист Дмитрий Чеглаков и академический пианист Петр Айду, который также играет на старинных инструментах).

Сочинение начинается с того, что дирижер (В. Урюпин) прислушивается к звукам, доносящимся неизвестно откуда, потом музыканты начинают репетировать, но в звучание изысканных красок струнных то и дело вторгается эстрадный ансамбль. «Представление-противопоставление» завершилось акустическим концертом рок-группы АукцЫон: музыка «из разбитых стекол» окончательно вытеснила утонченные симфонические звучности. Драйв и динамическая мощь рок-музыкантов лишь отчасти смягчались строгим бархатом в интерьере оперного театра – при этом необходимо отметить, что в сочинении Владимира Николаева было раскрыто не только контраст, но также и тонкая тембровая связь этих, казалось бы, несопоставимых звуковых реальностей.

К числу экстремальных экспериментов можно отнести и звуковое оформление спектакля Ромео Кастеллуччи: «Ресторан «Времена года». Для создания катастрофической атмосферы сегодняшнего мира применялся предельно низкий, подавляющий звук, и зрителям выдали «беруши». На этом фоне текст, содержащий признания в любви, воспринимался отчаянным заклинанием.

В программе фестиваля были яркие монотембровые концерты. Звучала музыка для органа (состоялся концерт и мастер-класс органиста Ульферта Сидмта, который представил исто-

рию органной музыки от Баха до Регера) и струнного квартета им. Д. Ойстраха (во главе с Андреем Барановым; после победы на конкурсе королевы Елизаветы в Брюсселе он играет на скрипке Страдивари). Музыканты исполнили два квартета в Es-dur – Третий Чайковского и Десятый Шостаковича, состоялась также премьера Первого квартета Натальи Прокопенко. Еще одной яркой тембровой краской фестиваля стал мужской вокальный квартет: Hillard Ensemble из Великобритании исполнил редко звучащие произведения старинных и современных авторов (Перотина, Аркадельта, Арво Пярта и других).

За 9 дней фестиваля прозвучало много сочинений, ставших классикой XX и уже XXI века. Значительным событием стал концерт А. Любимова. Пианист вместе с музыкантами оркестра MusicAeterna исполнил сочинение Александра Рабиновича-Бараковского «Рассказ о странствии», посвященное А. Любимову, в котором возникает библейский образ Блудного сына, звучат классические цитаты из И.С. Баха и «Тристана и Изольды» Р. Вагнера. Прозвучала также сюита «Опасная ночь» Дж. Кейджа (сочинение 1944 года, один из первых опусов Кейджа для пре-парированного фортепиано) и четыре экспромта Ф. Шуберта. Был исполнен секстет «Любимый ненавидимый город» Павла Карманова (А.Любимов и музыканты оркестра MusicAeterna). Это сочинение посвящено Москве и основано на чередовании резких, диссонантных звучностей и возвышенных хоральных, просветленно-созерцательных образов.

Современная музыка в исполнении Ensemble Modern исполнялась и на торжественном вручении Премии Дягилева: прозвучали пьесы, специально написанные для ансамбля («Испарившийся Тиволи» Андреса Хиллборга и «Gougalon» Чин Ынсука), а также сочинения Саида Хаддада и «Движения» Хельмута Лахенманна.

Специальная программа фестиваля посвящалась 100-летию юбилею Б. Бриттена: британский певец Эндрю Гудвин и Алексей Горibold исполнили вокальные циклы английского классика, прозвучало сочинение Леонида Десятникова «Secret Land» (посвященное Л.Г. Ковнацкой – исследователю английской музыки), а во втором отделении состоялось театрализованное представление водевиля «Золотая тшета». Водевиль на морскую тематику, о тщетности земных усилий, трагической несправедливости – был артистично и с воодушевлением представлен на сцене юными артистами Пермской хоровой капеллы мальчиков.

Выделим еще два значительных события в концертной программе фестиваля. Хоровой концерт А. Шнитке на духовные тексты Григора Нарекаци (армянский поэт, философ и богослов жил в X–XI вв.) прозвучал в исполнении фестивального хора, в котором соединились хор MusicAeterna из Перми и хор Саратовского губернского театра хоровой музыки. Исполнение Концерта Шнитке под управлением Теодора Курентзиса отличалось углубленной сосредоточенностью и мистической восторженностью в кульминациях.

Вершиной всего фестиваля стал Заключительный концерт, программа которого посвящалась 100-летию юбилею «Весны священной»: были исполнены Концерт для оркестра Б. Бартока и «Весна священная» И. Стравинского, на бис фестивальный оркестр (составленный из лучших солистов-инструменталистов) под управлением Т. Курентзиса исполнил симфоническую поэму «Дон Жуан» Р. Штрауса. В интерпретации сочинений XX века скорее подчеркивалась связь с традицией, чем «революционность» новаторских приемов: в исполнении Концерта для оркестра Бартока раскрылись многочисленные связи с венской музыкой Брамса, Малера, народно-жанровые интонационные истоки. Партитура «Весны священной» Стравинского раскрылась, неожиданно для слушателей, ближе к малеровской традиции – как тонкое, колористическое сочинение для огромного ансамбля солистов, полное красочных подробностей, индивидуальных тембровых красок. При этом архаические, жесткие ритмоформулы языческого ритуала не только не акцентировались – напротив, дирижер на репетиции убеждал оркестрантов, что «Весна священная – это очень деликатная партитура, ее нельзя играть грубо. На концерте слушателей увлекли не только внимание исполнителей к деталям, но и размах, темперамент, яркость контрастов, стихийная мощь кульминаций и общий праздничный тонус, соответствовавший духу момента: 100-летию юбилею со дня премьеры «Весны священной».

IN MEMORIAM

Р.Н. ТЕР-МИКАЭЛЯН
(1924-2013)

Тер-Микаэлян Рипсима Нерсесовна благодарность с занесением в личное дело» (Приказ от 17 мая 1971 г.).

Вот еще один пример того, что не должность (не «место») красит человека.

«В период подготовки и проведения гастролей Венгерского балета артистка миманса Р.Н. Тер-Микаэлян, не считаясь с продолжительностью работы на репетициях, в короткий срок изучила незнакомые ей мизансцены и с успехом выполнила возложенную на нее работу в балете «Спартак», о чем с благодарностью высказалось художественное руководство венгерского балета. За успешное выполнение работы выдать артистке миманса Тер-Микаэлян Р.Н. премию в сумме 10 рублей» (Приказ от 4 декабря 1974 г.).

И таких «приказов» по театру было немало. Рипсима Нерсесовна благодарили за участие в благотворительных и шефских концертах (в том числе и за поездку в составе бригады артистов театра в Заполярье, где состоялись концерты для моряков Северного флота).

Артистке миманса не раз вручали почетные грамоты за трудовые успехи и активную общественную деятельность. Ее награждали медалью «За трудовую доблесть», памятной медалью к 250-летию Ленинграда. С возрастом (который при встрече с нею, право же, трудно было ощутить!) Рипсима Нерсесовна перешла на работу в режиссерское управление. Здесь общественность театра отметила юбилей артистки.

Перечитывая строки из приказов и производственных характеристик, словно заново знакомимся с Р.Н., которой свойственны «творческая увлеченность, артистическая фантазия, неформальный подход к выступлениям на сцене... Ответственность за порученное дело, знание тонкостей театральной жизни помогают ей в работе...». И вот, главное, что знали все, кто был знаком с Рипсима Нерсесовной: «Необычайная отзывчивость, доброжелательность и стремление прийти на помощь людям отличают Рипсима Нерсесовну». Взгляните на ее лицо, вспомните доброго, хорошего человека, талантливую артистку, чей скромный труд, по слову поэта, «вливался в труд моей республики».

Иосиф РАЙСКИН



Гастроли под девизом «Русские сезоны», в рамках которых Симфонический оркестр Мариинского театра под руководством Валерия Гергиева исполнял в американских и канадских залах сочинения Стравинского, Рахманинова и Шостаковича, продлились две недели. В это же время на сцене Метрополитен-опера солисты Мариинки под руководством того же Гергиева выступали в спектаклях «Евгений Онегин» и «Нос».

В этот раз Нью-Йорк подвергся «гергиевскому штурму»: в течение недели практически в ежедневном режиме в Карнеги-холл и в Мет перемежались концерты Мариинского оркестра и спектакли русских опер. Причем программы, привезенные оркестром, были не из легких: трехчасовой марафон из балетов Игоря Стравинского – «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», Восьмая симфония Шостаковича, напряженные коллизии которой разбавлял бодрым, мускулистым исполнением Первого концерта Шостаковича Денис Мацуев, удививший даже не столько острыми джазовыми аллюзиями, а рахманиновскими «разливами» в упругой кантатне концерта. Он же солировал и в рахманиновской программе во Втором фортепианном концерте. Оркестр исполнил «Утес» и «Симфонические танцы». Все три «многографии» поочередно звучали в маршруте: в Symphony Center в Чикаго, в новом концертном зале Maison symphonique в Монреале, в Roy Thomson Hall в Торонто, в The Kennedy Center в Вашингтоне, в New Jersey Performing Arts Center в Ньюарке, но полным блоком были исполнены только в Carnegie Hall в Нью-Йорке.

Здесь, в лучшем американском зале, музыканты Мариинского оркестра пережили шок, когда перед началом первого концерта гей-активисты устроили обструкцию Гергиеву, требуя от него выступить против гомофобии в России. Гергиев никак не отреагировал на эту выходку, не дрогнув даже спиной, о чем тут же написала нью-йоркская пресса, сравнив эту ситуацию с премьерой «Весны священной» Стравинского в Париже, когда дирижер Пьер Монте бесстрастно проигнорировал разразившийся за его спиной скандал, представляя новаторскую для всего XX века партитуру... И когда активиста вывели с галерки, Гергиев тут же погрузил зал в колдовскую звуковую атмосферу «Жар-птицы». Воздушное, живое, окутывающее звучание струнных, виртуозные соло духовых, захватывающие энергией тутти и способность Мариинского оркестра визуализировать музыку буквально наэлектризовали зал. Эти же качества проявились и в «Петрушке». Причем оркестр с каким-то неакадемическим драйвом озвучивал гротеск Стравинского: и вращающиеся мотивы шарманки, и «косопалость» медведя, и ернический пляс «Ах вы, сени, мои сени...», и «пузатую» тему Арапа. Интерпретация исполнявшейся в конце программы «Весны священной» оказалась неожиданной для привычного представления о гергиевской энергетике, так подходящей ритуальному пульсу «Весны» Стравинского. Оркестр выдал тщательно проработанную музыкальную ткань, где были и тихие пасторали природы, и страшно «подвывающие» трубы, и мрачные оstinato, но через все проступала какая-то сокровенная интонация – тихий ужас жертвы.

По сути, это был «обертон» из Шостаковича, чью Восьмую симфонию Гергиев исполнял в Карнеги в следующий вечер. Его интерпретация – это реальное звучание ужаса, трагедии, рекевиема, безнадежности, потусторонности, соединяющая с Восьмой симфонией более позднего Шостаковича с его экзистенцией конца. Начало 1-й части, разворачивавшееся медленно, застывшим звуком, давление, заменившее крещендо, страшные кульминации с медными рельефами, врывающийся неожиданно примитивный ернический пляс, усажающий маршскерцо... наконец, уход к бесплотному звучанию в финале – эта оркестровая драматургия произвела шоковое впечатление на зал, минуты три по окончании симфонии не подававший признаков жизни. «Бисов» после такого потрясения, конечно, никто не требовал. Но стоячую овацию оркестру устроили.

Валерий Гергиев:

– Мы провели важные для нас гастроли. В чем-то исторические. Запомнятся они тем, что мы исполняли здесь большие программы русской музыки, и, в частности, в одной программе – «Жар-птицу», «Петрушку», «Весну свявленную» – три знаменитых русских балета, фактически изменивших историю музыки XX столетия. Я особенно рад, что оркестр был в великолепной форме. Конечно, эти гастроли отличались от предыдущих, поскольку им пытались придать какую-то политическую окраску. Но, как ни странно, акция активистов даже усилила впечатление от нашего концерта и сконцентрировала музыкантов. У нас потрясающе прошли

все концерты при полных залах. В гастроях принял участие мой замечательный коллега Игнат Солженицын, который выступал с оркестром в университетских залах с программами Мусоргского, Рахманинова, Шостаковича. Блестяще выступили солисты Денис Мацуев и Тимур Мартынов (труба). Излишне даже говорить, что залы везде были забиты публикой. В Карнеги-холл мы уже спланировали наши выступления в 2015 году. А 2014 год мы посвятим в основном выступлениям дома, потому что грандиозный новый театр требует еще многих и многих усилий.

Ирина Муравьева
«Российская газета»

Тур Мариинского оркестра под управлением Валерия Гергиева по городам США и Кана-

РУССКИЕ СЕЗОНЫ В НЬЮ-ЙОРКЕ



ды проходит с небывалым успехом. Артисты дают и русские оперы в Метрополитен-опера, и симфонические концерты в Торонто, Монреале, Чикаго, Вашингтоне. Маэстро и его подопечные даже открыли новый сезон всемирно известного Карнеги-холла. Именно этим вечером, который изначально обещал небывалый аншлаг и повышенное внимание журналистов, воспользовались ЛГБТ-активисты. Как только дирижер поднялся на сцену, с галерки раздались выкрики.

«Гергиев встречал все протесты с холодным спокойствием. Когда горстка активистов закричала «Гергиев, твоё молчание убивает российских геев!», он продолжал стоять спиной к публике, лишь слегка наклонил голову. Как только по истечению пары минут крики смолкли, он поднял дирижерскую палочку и сделал взмах с едва различимым раздражением, не превосходящим то, с каким иной дирижер выжидает, пока замолчит зазвонивший мобильный», – так описала этот инцидент американская газета «The New York Times». Маэстро реагирует на поведение гей-активистов молчанием и таким образом дает понять, что не нужно смешивать политику и искусство.

Валерий Гергиев:

– Никому не удавалось сорвать наши концерты, потому что в зале собираются люди, которые приходят слушать музыку. И сама публика в ответ на крики этих людей тут же начинает требовать тишины. Тем не менее, начинать грандиозный вечер в одном из главных концертных залов Америки с криков – это очень грубо и не подобает такому серьезному уровню, – пояснил дирижер. – К тому же, российско-американские отношения – дело огромной важности. И мы 25 лет активно способствуем этому своим творчеством, открывая лучшие достижения российской культуры, играя музыку таких великих композиторов, как Чайковский, Рахманинов, Шостакович, Прокофьев, Стравинский, Мусоргский. Это наша профессиональная стезя, и мы всегда чувствуем себя уверенно и с

большой гордостью выходим на любую сцену.

Та же «The New York Times» опубликовала большую статью на эту тему прямо на обложке издания. «Был один довольно напряженный момент, когда Гергиев, которого приветствовали настоящей овацией, повернулся к публике. Заговорит ли он об акции протеста теперь? Нет. Он просто объявил, что в честь 200-летнего юбилея Верди, оркестр исполнит на бис увертюру к «Силе судьбы». Что они и сделали – этим захватывающим дух ударом была поставлена точка в трех с половиной часовом концерте, и даже Гергиев решил, что, пожалуй, достаточно», – пишет газета.

Сегодня Мариинский оркестр под руководством Валерия Гергиева, а также пианист Денис Мацуев закроют американские гастроли концертом в Карнеги-холле, после чего вернуться

вечер – целиком и в их оригинальных версиях – принесло захватывающие сравнения. Можно было услышать отголоски «Жар-птицы» в «Весне священной», что раньше оставалось незамеченным. Танец Кася был подлинно inferнальным, а финальное расцветание темы Berceuse (Колыбельной) – чудесным: Гергиев сохранял в музыке свет и отсутствие сентиментальности.

В «Петрушке» Гергиев выглядел сосредоточенным на преодолении театральности сочинения и чуткой передаче русского фольклорного источника. Сцены ярмарочной Масленицы были шумно и богато вылеплены. Здесь оказалась выигрышной оригинальная редакция 1911 года – с длинными пассажами рояля и соло духовых. Ведущая труба Сергей Крючков получил заслуженные громовые аплодисменты во время его соло за бравурное исполнение изменчивого политонального мотива Петрушки.

Приступив к «Весне священной» – одному из труднейших произведений в репертуаре – после длинного вечера с двумя почти столь же изматывающими сочинениями, оркестранты Мариинского, как и их странствующий шеф, вообще почти не казались утомленными. Лишь пара проходных ошибок валторн выдала некоторую усталость.

Здесь Гергиев также не поддался ожиданиям, снижая брутальность и ритмический азарт в пользу «по-французски» утонченного подхода. Как и в других балетах Стравинского, Гергиев казался сосредоточенным на показе величия всего представления как единого целого... Даже после такой продолжительной и требовательной программы – самолет уже запускал двигатели, чтобы унести дирижера обратно в Нью-Йорк на представление «Носа» в четверг – Гергиев и музыканты Мариинского сыграли на бис «Волшебное озеро» Лядова. Мягкое, светящееся исполнение этой прелестной миниатюры учителя Стравинского замкнуло круг и послужило идеальным завершением этого памятного вечера.

<http://chicagoclassicalreview.com/2013/10/>
Лоуренс А. Джонсон

В программу входила музыка к трём балетам Стравинского для «Русских сезонов» в Париже: полный вариант «Жар-птицы» в изначальной версии 1910 г., «Петрушка», завершённый в 1911 г., и «Весна священная» 1913 г. Это была сверхнагрузка для одного концерта. Музыканты Мариинского оркестра, вернувшиеся в Карнеги-холл в четверг с другой программой, продемонстрировали впечатляющую энергию и жизнестойкость. В году, насыщенном торжествами в честь столетия «Весны священной», эта программа предоставляла редкую возможность услышать музыку ко всем трём балетам в последовательности, отражающей развитие мастерства Стравинского и формирование его стиля. Если сказочная «Жар-птица» пронизана волшебством и реализмом, то «Петрушка» несёт на себе печать наивной маски народного искусства. Ритуальные жесты и позы «Весны священной» обращены непосредственно к коллективному бессознательному, не знающему пределов времени и пространства.

«Жар-птица» с её экстравагантной оркестровкой известна своими сияющими красками, и в исполнении оркестра Мариинского театра они особенно живо проявились в великолепии деревянных духовых. Но не менее замечательным было ощущение движения, которое Стравинский создаёт, передавая мелодии от одной группы инструментов другой или от исполнителя к исполнителю. В «Петрушке», напротив, краски смазаны с целью создания ощущения нервного противостояния, которое заключено и в политональной теме Петрушки. Главная характеристика героя – это сарказм, неприятный в музыке так же, как и в людях. В исполнении Мариинского театра многое достойно восхищения, но в нем не было и намёка на попытку очеловечить персонажей балета: балерина казалась кукольной, мавр – карикатурно-лубочным.

И в «Петрушке», и в «Весне священной» г-н Гергиев проявил себя эталоном сдержанности и берегал полноту звучания оркестра к самому концу. И пусть шествующим «старцам» в начале «Весны» не хватало выразительности, но её было с избытком в заключительном «Священном танце» безумной мощи.

Когда г-н Гергиев во время громких оваций повернулся, чтобы обратиться к публике в воздухе повисло ожидание чего-то неопределённого. Заговорит ли он теперь о протестах? Нет. Он только объявил, что в честь 200-летия со дня рождения Верди оркестр сейчас исполнит увертюру к опере «Сила судьбы».

В четверг в Карнеги-холле оркестр Мариинского театра представит программу «Весь Рахманинов»

Коринна да ФОНСЕКА-ВОЛЬГЕЙМ
Нью-Йорк Таймс

Три спектакля, которые удалось посмотреть этим летом в Зальцбурге, были интересны каждый по-своему, но далеко не равноценны.

ЖИЗНЬ АРТИСТА – ДУБЛЬ 2

«Фальстаф» в режиссуре Дамиано Микелетто – это история о том, как проводит свои пенсионные дни старый оперный актер в миланском доме ветеранов сцены, построенном самим Верди.

До вступления оркестра через прозрачный занавес доносится игра на фортепиано – кусочки из «Фальстафа», «Травиаты», популярные вальсы. Пожилые дамы и господа мирно беседуют за столиками, по залу бесшумно снуют официанты и медсестры. В центре сцены на диване сладко спит грузный лысеющий человек. Теперь наслаждение актерством, славой и женщинами приходит к нему только во сне. В какой-то момент спектакля на заднике зритель увидит видеокдры – артист в традиционном костюме Фальстафа раскланивается перед публикой под шквал аплодисментов. В конце реального зальцбургского спектакля Амброджо Маэстри, главный герой тоже выйдет на поклон в этом одеянии.

А сейчас, в мятых брюках, клетчатой рубашке и бесформенной кофте, старый актер благостно дремлет под сладкие мелодии; но когда зазвучит оркестр, вскочит с дивана и окажется в развеселой компании собутыльников и игривых женщин. Чуть позже последние оборотятся виндзорскими проказницами – партнершами по прошлым спектаклям. Сон, явь театральной жизни и реальность дома престарелых то сливаются, то расслаиваются: Фальстаф даже заглядывает в клавир, выясняя, что дальше. Почти все время на заднем плане открыты двери и видна повседневность специализированного геронтологического центра: медсестры делают процедуры, старики прогуливаются, толкая перед собой колясочки.

Интрига раскрыта сразу: тема прошедшей актерской жизни, еще раз проживаемой во сне, обрастает подробностями и трюками в изобретательных вариациях.

Первые сцены спектакля не слишком действенны. Бесконечные телодвижения молодых дам на диване и в креслах скоро надоедают, а собутыльники героя разве что профессионально подают реплики да суетливо бегают от крикливого Кайюса. В их беспокойном окружении Фальстаф не суетится. Певец отлично вокализует и выполняет рисунок роли, но чувствуется, что последнее из шести фестивальных представлений оперы идет на выдохе. Однако только до монолога «...можно ли честно вам наполнить желудок? Нет!..» Это – сразу другой уровень, Фальстаф-Маэстри словно расправляет крылья, мгновенно концентрируя на себе внимание, и ты понимаешь: перед тобой – мастер.

С момента превращения неких дам в реальных персонажей жизнь спектакля и вовсе налаживается. Все четыре исполнительницы по-своему хороши, ансамбль их превосходен. Особенно в труднейшем, ритмически сложном нонете, когда над головой спящего Фальстафа мужская и женская команды башмаками в руках азартно отбивают такт, каждая группа – свой. Чудесно звучит и легкий квартет заговорщиц, организующих встречу Алисы с сэром Джоном.

Любовная сцена разыграна на крышке рояля: Фальстаф бесцеремонно тормошит даму, сладко распевая галантные фразы. Но в самый разгар обольщения, когда звуки его голоса легко, словно на цыпочках, подбираются к вождленному предмету, а Алиса – завлекающая Фьоренца Чедолинс – вот-вот готова сдаться, Фальстаф вдруг хватается альбом и, вместо мужской активности, самозабвенно демонстрирует даме свои снимки в ролях. Этот альбом не единожды фигурирует в спектакле: старый актер нежно лелеет воспоминания о себе, любимом.

В спектакль-сновидение то и дело вклинивается реальность. В доме ветеранов проживают два старых актера (артисты миманса), некогда бывших Нанеттой и Фентоном. Их радость общения, предупредительность друг к другу – словно из любовного дуэта юных персонажей. Прекрасные итальянские голоса Элеоноры Буратто и Хавьера Камарены звучат нежно и страстно, а их герои, наблюдая трогательных стариков, передают им в руки трепещущую красную бабочку и все вместе следят за ее полетом. Чуть сладковато, но трогает.

Спектакль Микелетто полифоничен: временами просвечивают целых четыре слоя: на диване спит Фальстаф; вокруг него проказницы обсуждают результаты визита Квикли к сэру Джону; Кайюс в это время упорно пристает к Нанетте с цветком, а потом вцепляется в ее юбку; а на заднем плане, в столовой безмятежно беседуют обитатели Casa Verdi. Аналогично решена и сцена Фальстафа с Фордом. Страсти ревнивца, доведенные Массимо Кавалетти до предела, выплескиваются на фоне все той же унылой повседневности грустного заведения.

В предлагаемых обстоятельствах действие организовано ладно, хотя далеко не все «стреляет». Но некоторые сцены великолепны: вовсе не старая, а очень даже пикантная Квикли – официантка – подает Фальстафу аппетитные блюда, чувственным голосом предлагая таким образом Алису и Мэг. Здесь все хорошо – и пластика Элизабет Кульман с ее обволакивающим меццо, и реплики Фальстафа, поедающего пышные пирожки и с не меньшим наслаждением ласкающего длинные ноги посланницы. Эта тема развивается и дальше, во время хвастливого монолога: «иди,

НОРА ПОТАПОВА

ТРИ ВЕЧЕРА В ЗАЛЬЦБУРГЕ



«Нюрнбергские мастерзингеры». Сцена из спектакля.

«Фальстаф». Стефани Хутцель – Мэг Пейдж, Амброджо Маэстри – Фальстаф, Фьеренца Чедолинс – Алиса Форд.

«Гавейн». Сцена из спектакля.

Фото: Сильвия Лелли, Рут Вальц

старый Джон». Вокруг героя уже четыре официантки, а в руках Фальстафа вазочка с клубникой, и он раскладывает ягоды в ротики прелестным девушкам с таким эпикурейским удовольствием, что не поддаться обаянию толстяка просто невозможно. Маэстри в этой партии необыкновенно свободен и ограничен.

Во второй части спектакля сцена преобразается с помощью множества растений в кадках. Их

приносит каждый из персонажей, и возникает лес, посреди которого на диване спит Фальстаф. Будят его милые дамы, имитируя поливание водой из ведер; так рождается монолог о несчастьях мокрого рыцаря. Настоящий трагический монолог, вернее, даже диалог, ибо Фальстаф-Маэстри снимает со стены портрет Верди и серьезно, по-мужски с ним «беседует».

Главное устрашение бедолаги – пышно инсце-

нированные его собственные похороны. Но блестяще спетая девятиголосная fuga возвращает всех во вполне жизнерадостную реальность. На сцене и молодые персонажи, и старики, которым в этой обители без любящего подремать, но тем не менее, неугомонного фантазера было бы совсем грустно.

Предлагаемые обстоятельства зальцбургской постановки, отвечают невеселой, но актуальной теме: закат жизни большого артиста – какой он? С чем уходит такая личность – с отчаянием и тоской или с улыбкой и благодарностью, как в вердиевском финале? Вполне отвечает авторскому замыслу и звучание финала зальцбургского «Фальстафа». Он, как и вся музыкальная ткань этого спектакля, возвращенная и ведомая рукой Зубина Меты, великолепен. Что же до режиссуры, то по зальцбургским меркам, «Фальстаф» – средний спектакль, которым правит одна удачная, но не бог весть как глубоко реализованная идея.

«ЕСЛИ ЗВЕЗДЫ ЗАЖИГАЮТ...»

Ежегодная постановка оперы XX-XXI века в рамках летнего фестиваля в этом году, на мой взгляд, оказалась сомнительной. Реализовать произведение со столь своеобразной драматургией, эмоционально однообразное, с музыкой, несущей явное насилие – занятие неблагоприятное. Опера под названием «Гавейн» англичанина Харрисона Бёртуистла в депрессию вгоняет весьма успешно. Бёртуистл – автор нескольких опер, множества инструментальных произведений и киномузыки. На родине его считают наиболее значительным современным композитором и находят, что он развивает традиции Верди, Вагнера и Бриттена. Сходство с Вагнером в «Гавейне» ограничивается свойственной байроитскому гению многословием и повторами лейт-звучаний – преимущественно постоянным оглушительным битьем ударных. Ну и, конечно, использованием эпоса в качестве литературной основы. От Бриттена почерпнуто умение создать устойчивую атмосферу – но здесь такую тревожно-безысходную, что становится не по себе. От Верди... уж не знаю, что здесь может напомнить Верди. Впрочем, «Гавейн» в свое время получил премию критиков за «сохранение сложности сюжета и одновременную подачу материала в легкой лирической музыкальной форме»!!!

Достоинств этой предельно-жесткой музыки мне понять было не дано. Конечно, можно нарушить в ней свою железную во всех отношениях логику повторов музыкальных эпизодов, свободное варьирование их последовательности, некую ритуальность... Однако общая тягостность звуко-шумовой субстанции, достаточно бесформенной, трудно переносима. И если с первой частью спектакля дирижер-камикадзе Инго Метцмахер с режиссером Алвисом Херманисом как-то справились, нагнетая звуковое напряжение и добавляя сценическое движение, то со второй половиной оперы и вовсе вышла беда. Многократно назойливо повторяющееся слышимое усугублялось малопонятными режиссерскими выдумками.

Оркестр огромный, на возвышениях с обеих сторон сцены – гипертрофированная ударная группа. Подобное уже было в прошлом году, когда на той же площадке давали «Солдат» Бернда Алоиза Циммермана. Фигурировали те же дирижер, режиссер и художник по свету. Но тогда все

сработало: внятный сюжет, добротная музыкальная драматургия, сильная режиссура и превосходная работа художников обеспечили спектаклю настоящий успех.

Из всех перечисленных компонентов в «Гавейне» сработало только светоформление, вернее, световидеотрюк, когда на сцене Felsenreitschule со знаменитой каменной арочной стены как символ разрушения колдовства эффектно осыпались зеленые замшелые детали.

А в общем игровая площадка спектакля «Гавейн» представляла собой просто бомжатник (режиссер и художник в одном лице). По стенам ободранного сценического павильона приткнулись люди в современном тряпье, тут же две собаки; в центре – массивная железная дверь ржаво-бурого цвета, над ней большая пятиконечная звезда (как выяснилось, это древний знак пентакл со щита рыцаря Гавейна, означающий совершенство героя). Позже через эту дверь с грохотом в оркестре будет появляться зеленое чудовище (в виде конного памятника на движущейся площадке).

В одном углу сбились в кучку грязные полуобнаженные рабыни-язычницы, в другом – грудой навалены гробы, торчит голый остов елки с электрическими гирляндами. Действие происходит при дворе короля Артура в Рождество под Новый Год. Развлекаясь, убогие рыцари разводят в железной бочке огонь, извлекают из гробов скелеты, обнимаются с ними, танцуют, расчленяют... Атмосфера абсолютного маразма, разложения, ожидания неминуемого апокалипсиса. Эти несчастные, похоже, еще и очень голодны – одного из сотоварищей душат и...сьдают. Совершают это агрессивно, натуралистично, еще и собак подзывают полакомиться внутренностями. Король Артур, развезжая в инвалидном кресле, сладострастно все это наблюдает. Тут же рядом и супруга его Женевера ползает.

В правой стороне сцены кладбище легковых машин, нагроможденных одна на другую, и старый микроавтобус. А перед ними – длинный стол, и по бокам две комментаторши действия, облупленные зеленой тиной. Это Морган ле Фей, волшебница, и леди де Одесер, соблазнительница. Назвать это визуальное убожество художественным, крайне трудно. Но оно совершенно соответствует жесткой депрессивности музыки. Тут в режиссера камня не бросишь. А аналогии с сегодняшним миром усилены видеокадрами экологических катастроф нынешнего века.

Однако на одной депрессивности далеко не уедешь, и режиссер ищет «зацепки», чтобы придумать спектакль. Литературная основа оперы – рыцарский роман XIV о племяннике короля Артура доблестном Гавейне и некоем Зеленом рыцаре. Суть его – проверка рыцарской доблести (снести голову Зеленому рыцарю) и христианской добродетели (устоять перед сладострастной женой хозяина замка, где ему оказали гостеприимство). Если не знать легенды, на сцене трудно что-либо понять, но можно прочитать либретто. Однако режиссеру мало сложностей древней саги, и он ассоциировал рыцаря Гавейна с немецким художником-инсталлятором Йозефом Бойсом. Самолет, на котором во время второй мировой войны над Крымом летел солдат с этим именем, был сбит русскими. Чудом оставшись в живых, будущий немецкий художник был найден местными крымскими татарами, которые, спасая его от холода, натерли жиром и завернули в войлок. Стресс от авиакатастрофы не прошел даром, навязчивые воспоминания преследовали его всю жизнь, постоянно присутствуя в творчестве. Мало того, Бойс стал «зеленым», то есть борцом за сохранение природы.

Вот такими сложными путями войлочные накидки и скатки попали в спектакль Херманиса, а главный герой получил портретное сходство с художником-постмодернистом (к концу спектакля на сцене водружают большой автопортрет Бойса). И бесконечные убийственные зайцы, фигурирующие в спектакле, – тоже из знаменитого изображения Бойса с мертвым зайцем, символизирующим угнетенную природу. В сценических композициях режиссер цитирует картины художника – странную фигуру с клюкой и в войлочной накидке, отбивающуюся от койота (в легенде присутствует эпизод, когда рыцарь запирается в клетке с койотами). Но вот как с сюжетом контактирует длинная связка санок, нагруженных скатками войлока и фонариками из другой картины Бойса, совсем уж трудно понять. Совпадения и аналогии Херманис отыскивает самые невероятные – хвала его эрудиции. Но выдержать умозрительное действие-головоломку, сопровождаемое напряженным, бесконечно бьющим по ушам и нервам гигантским оркестром, право, трудно.

Во второй части представления жена хозяина замка сползла с груды сгнивших машин и долго соблазняла Гавейна на столе. Потом вновь явилось зеленое чудовище, три раза безуспешно пыталось отрубить герою голову, но, так и не справившись с задачей, окончательно уехало на своем гипсовом коне в железную дверь. А совершенно поникшего героя съели.

Сквозь музыкально-визуальные тернии к финалу спектакля пробилось его странное содержание: Гавейн, потерпевший заглавное нравственное фиаско, а по сути единственный активно действующий персонаж, пассивно отдал себя страждущим – его...



«Фальстаф». Фьеренца Чедолинс – Алиса Форд, Амброджо Маэстри – Фальстаф. «Гавейн». Сцена из спектакля.

Фото: Сильвия Лелли, Рут Вальц

съели точно так же, как и того, который отчаянно сопротивлялся в начале спектакля.

Вероятно, положительные немецко-австрийские оценки музыки и спектакля явились результатом желания защитить неудачный проект. С другой стороны, отчего же неудачный? Занудство это было редкостное, но любознательная зальцбургская публика внимала ему смиренно, не букала и даже аплодировала в конце вполне активно. Если Зальцбург решается рисковать, а публика – принимать подобное как вариант современного музыкального театра, этому стоит порадоваться, ибо не бывает развития без проб и ошибок.

МОЦАРТ ИЛИ САЛЬЕРИ?

Самым сильным театральным впечатлением зальцбургского лета стали для меня «Мейстерзингеры» в постановке режиссера Штефана Херхайма, дирижера Даниэля Гатти, и, конечно же, сценографа Хайке Шеде, которой причитается изрядная доля успеха. Юбилейного официоза в спектакле мало, хотя о творце оперы не давали забыть бюсты композитора, щедро обыгранные художником и режиссером по ходу дела.

Это грустный лиричный рассказ, почти притча, о художнике, который черпает фантазию из детства и знает толк в добротной работе, которому суждено испытать все муки и сомнения творчества. А еще пережить позднюю горькую любовь, выучить своего соперника и, в конце концов, уступить лавры проницательной посредственности.

Культурные отсылки в сценическом опусе Херхайма весьма многочисленны, но не умозраительны, всё диктуют интуиция, слух и эмоция на уровне подсознания. Лейтмотив спектакля – детская вера в невозможное. Но это не розовая водичка. Это гофмановский мир наивных, иногда страшноватых фантазий, когда окружающее пространство деформируется, предметы гиперболизируются, а добрая сказка предстает пугающей натуралистичной реальностью. Как в финале второго акта, когда парад милых сказочных персонажей под звуки нарастающей оркестровой лавины оборачивается грубой площадной оргией.

Время действия – примерно 30-е годы XIX столетия: именно тогда юный Вагнер познакомился с творчеством Э.-Т.-А. Гофмана и восхитился его фантазмагориями. Гофманиана Херхайма, в которую вплетаются ассоциативные мотивы и сказок братьев Grimm, и равелевской оперы «Дитя и волшебство», удивительным образом гармонирует со здоровой, весьма земной музыкой Майстерзингеров, в которой нет еще никакой мистики. Это музыка дня, а не ночи, хотя жутковатый финал второго акта – именно ночная сцена, приоткрывающая оборотную сторону благонаравной бюргерской жизни.

Мир Ганса Закса – поэта, композитора (это он сочиняет оперу), прекрасного безумца и одновременно мудреца, складывается из реалий и творческих фантазий. Проста и аскетична обстановка жилища Закса. Бережно сохранен детский уголок, куда Закс приходит за вдохновением, и есть только один «богатый» предмет – янтарного цвета письменный стол-бюро, за которым творит Закс: в ночной рубашке, босой, в состоянии абсолютного музыкального аффекта.

Письменный стол этот неожиданно вырастает в барочный интерьер церкви, где разворачивается все первое действие. Да и следующие акты «обставлены» бесконечно выросшими шкафами, полками и предметами обихода. Здесь возникает еще одна ассоциация – с Гулливером: персонажи, с их суетными проблемами и перепалками, предстают маленькими человечками на столе великана-творца.

Играть на оперной сцене композитора – дело неблагодарное, всегда есть опасность фальши или «натяжки». Однако превосходный актер-певец Михаэль Фолле справляется с этим мастерски. Отчаивающийся и ироничный, способный и к детскому восприятию мира и к трезвой его оценке, Закс в исполнении Фолле – личность объемная, притягательная. Красивый по тембру голос певца временами звучит баритонально, но интонация выразительна, гибка и разнообразна. Встречаются сцены тонкие, лиричные, есть гневные. А есть по-настоящему трагичные, когда Закс, не выдерживая тяжести творческой рефлексии и любовных терзаний, раскакаиваясь, бредет к распятию и падает перед ним в полной физической и душевной немочи.

Публика осталась недовольна пением Роберто Закка – Вальтера и Анны Габлер – Евы. «Букали», и в том, что касается вокала, – были правы. Но актерски Габлер была чрезвычайно хороша. Ева кокетничала так, что было ясно – зрелый Закс ее влечет. Но рядом молодой Вальтер, и предпочтение – ему. Однако наступает сцена, когда Ева видит свой портрет с яблоком в доме Закса, понимает силу его влечения и мечется между мужчинами всерьез. Сыграно это тремя актерами превосходно!

Финал оригинален и неожиданный. Посрамленный Бекмессер (великолепный бас-баритон и пластичный актер Маркус Верба), скрючившись, сидит в стороне. Чествуют Вальтера – победителя соревнования и Закса – творца, олицетворение самого Вагнера, чей бюст стоит на авансцене. Венок победителя коцует с головы мраморного Вагнера на голову Вальтера, затем к Заксу, который с мукой одевает его на себя как терновый венец. И, не выдержав, падает. А когда хор, поющий славу, расступается, зритель видит вдохновенного творца снова в ночной рубашке, с нотными листами, в дирижерском экстазе. Но это не Закс! Это Бекмессер! Он, он настоящий творец, мастер, высокий ремесленник! Преппирательство двух гениев в ночных сорочках продолжается после музыки, уже на аплодисментах и поклонах. Восторженный официоз остроумно «снят» комедийным ходом, за которым скрыта горькая ирония.

Удовлетворив аппетит на юбилее Вагнера и Верди (17 опер), фестиваль под занавес приготовил необычное блюдо – оперу «Написано на коже»

90-минутный опус композитора Джорджа Бенджамина и либреттиста Мартина Крампа – емкое, волнующее послание о природе человека. Опера двух англичан (премьера в 2012, Экс-ан-Прованс) основана на истории провансальского трувера Гийома де Кабестана (1175 – 1212). Любовь к жене своего сюзерена была смертельна. Ревнивый муж убил соперника и «угостил» его сердцем жену, которая бросилась с балкона. Известная в европейской культуре тема «съеденного сердца» («Декамерон» Боккаччо, «Габриэла ди Вержи» Доницетти и др.) ожила в опере в новом обличье. Трувера сменил Мальчик – художник, рисующий по заказу хозяина дома Протектора (эталонный Кристофер Пёрвс) картины его жизни на пергаменте дорогой книги. Под художником скрывается Ангел (Джестин Дэвис), посланный со специальной миссией вернуть людям первородство натуры: письмо на коже – метафора. Жена Протектора Аньес (имя – библейский символ жертвы), в трактовке Барбары Ханниган «кожей чувствует» идущий от рисунков Мальчика прекрасный зов жизни. Взрыв эротики губит обоих. Погибнув в земной истопаси, Ангел возвращается к себе наверх: задание выполнено. От легенды остаются съеденное

МИХАИЛ МУГИНШТЕЙН

МЮНХЕНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ РИСУЕТ НА КОЖЕ

сердце художника и прыжок с балкона.

Действие, происходящее восемь веков назад, вставлено в современные рамки: тема насилия и борьбы полов, протест против засилья цивилизации и потери идентичности человека. Этот акцент делают сюрреалистические ангелы (шесть, кроме главного), требующие убрать хром и алюминий назад в землю, самолеты из аэропортов и заполнить небо ангелами (в финале они расписывают на коже крылья безымянному коллеге).

Эффектная вариация легенды расцвела в превосходной музыке: партитура Бенджамина – событие. Здесь угадываются «возбужденный стиль» Монтеверди, баховские «Страсти», диалог с Бриттеном (вспоминается «Поругание Лукреции») и др. Автору удался классический строй – «форма целого и интенсивность мгно-

вения». Экспрессия вокальных партий (герои рассказывают не только от себя, но и комментируют события, словно это голос автора/Евангелиста) чудесно сливается с красками оркестра под виртуозным управлением Кента Нагано.

Режиссер Кэти Митчелл и сценограф Вики Мортимер разыграли действие в двухэтажном пространстве, где архаичное жилище Протектора совмещается с современными бокс-офисами и мастерскими ангелов, заодно ведущих действие наподобие слуг просцениуму. Отказавшись от своих привычных видеокамер, Митчелл органично претворила кинематографичность замысла авторов (15 картин-кадров) в тонкой работе с первоклассным ансамблем певцов-актеров. Выбор сочинения – большая удача Баварской Оперы, которая вступила в умную ко-

продукцию с пятью театрами и фестивалями.

На этом фоне разочаровал «Макбет» Верди в поверхностной музыкальной трактовке Дзанетти и режиссуре Кушея: назойливость постановки (доминирует палатка на авансцене – символ ада Макбетов) не скрасили известные солисты (Желько Лучич, Надя Михаэль, Банко – Дмитрий Белосельский).

Неровный «Борис Годунов» в спектакле Нагано – Биейто (дирижер не впечатляет, а режиссер как обычно режет правду-матку) все же захватывает отдельными сценами, например, «У Василия Блаженного». На пике многомерности трагедии о русской истории Биейто пронзительно сводит раздавленного царя (Александр Цымбалюк) и Юродивого (Кевин Коннерс), чей жуткий плач перед гибелью переливается в безысходность Бориса.

Закрывал фестиваль «Парсифаль» – давнишняя (1995), мощная работа П. Конвичного и сценографа Лайакера. Дирижировал Нагано, в последний раз на посту музыкального руководителя Баварской оперой. Мюнхенцы любят Нагано (22 минуты аплодисментов на прощание за семь лет работы!), но контракт дирижера заканчивается и осенью, как это было давно запланировано, его сменит Кирилл Петренко. Происходящий из Омска «Uralstürmer» (так его прозвали в Комише Опер, Берлин) должен придать Баварской опере новое ускорение.

В этом году за шесть фестивальных недель зрители увидели 43 спектакля, включая 20 премьер. Для концертов и спектаклей выдающиеся памятники индустриальной архитектуры трансформировали в театральные сцены, выставочные и концертные залы, и кино-театры. Выставки и инсталляции украсили площади перед концертными залами в нескольких городах Рурского региона, в которых проходили фестивальные события. Самым главным театром по-прежнему остается Jahrhunderhalle (Зал столетия) в Бохуме. Именно там я познакомилась с важнейшим событием фестиваля – оперой современного немецкого автора Хельмута Лахенманна «Девочка со спичками».

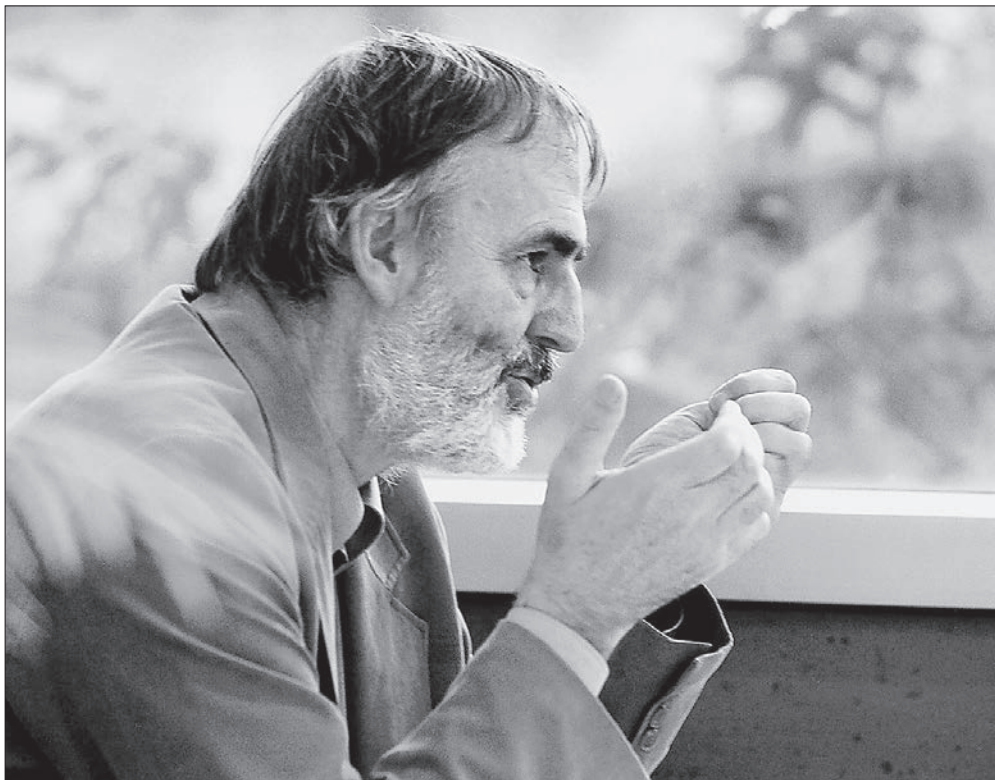
Хельмут Лахенманн – один из самых известных немецких авангардистов. Он называет свой музыкальный язык «конкретной инструментальной музыкой», которая обнимает весь мир звуков, благодаря в частности нетрадиционным методам звукоизвлечения. Это единственная его опера, но список его сочинений огромен. «Девочка со спичками» не появлялась на сцене с момента премьеры в 1997 году. Ее жанр, по словам самого композитора, – «музыка с художественными образами». После спектакля я склонна согласиться с авторским определением.

Хельмут Лахенманн взял за основу сюжета сказку Ганса Христиана Андерсена «Девочка со спичками». Но не захотел напрямую следовать ее содержанию, прибегнув к чисто музыкальной образности. Музыка в опере авангардная: ни один музыкальный тон не звучит традиционно, акустическая палитра разнообразна, слышны шипение, свист, скрежет, стук, громкое дыхание, скрип и хлопанье. Эти звуки производят музыканты на своих инструментах а иногда две солистки. Слушателей окружает акустическая вселенная шумов и звуков, настолько отличная от мелодической сонорики, что к ней требуется привыкнуть.

Композитор использовал в своей опере тексты Ганса Христиана Андерсена, Леонардо да Винчи и... немецкой террористки Гудрун Энслин. В сказке «Девочка со спичками», опубликованной в 1845 году, Андерсен рассказал о мечтах умирающей от холода девочки. В Рождественскую ночь отец отправил ее на улицу продавать спички, но их никто не хотел покупать. Девочка мерзнет и, чтобы согреться, сжигает одну за другой все спички. Когда они кончаются, девочка умирает. Перед смертью перед ней возникают видения Рождественской елки, праздничного обеда и ее бабушки – единственного

ЛАРИСА ДОКТОРОВА

РУРТРИЕННАЛЕ-2013 МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ



Хельмут Лахенманн.

человека, который ее любил. Письма из тюрьмы Гудрун Энслин, написанные в 1970-х годах, усиливают впечатление безразличия общества к страданиям индивидуума, а дневниковые записи Леонардо да Винчи повествуют о страхе человека перед неизвестным.

Композитор довольно свободно обошелся со сказкой Андерсена. Для него было важно создать общее впечатление атмосферы холода и страха, в которой оказалась героиня, и для усиления общего впечатления он ввел «посторонние» тексты. Девочка представлена шипением

горящих спичек, звуками БР-БР-БРРРР, издаваемыми вокалистками. В музыке слышатся шум колес экипажей, проезжающих по улице, порывы ветра, вздымающего снежинки... Иногда угадываются цитаты из Бетховена и Малера. Партитура создается из разных звуков, и пианиссимо струнных убедительно передает ощущение отчаяния и безысходности.

Несмотря на странности, музыка вполне визуальна, помогает слушателю ощутить трагедию девочки и проникнуться к ней сочувствием. Мне кажется, что зная содержание и слушая музыку,

даже не имея перед глазами сценического действия, можно живо представить себе этот холодный рождественский вечер, видения девочки и...

Спектакль поставлен Робертом Вилсоном, известным американским режиссером. Он же играет одну из двух ролей в спектакле. Роль «девочки со спичками» исполнила Анжела Винклер, немецкая актриса театра и кино, работавшая с Питером Штайном. Кроме них в спектакле участвовали две вокалистки Хулкар Сабирова из Узбекистана и японка Йоко Какута, хор и оркестр, которыми руководил аргентинский дирижер Эмилио Помарико.

У Роберта Вилсона подход к произведению был тоже отнюдь не иллюстративный. Для этой постановки он создал особое сценическое пространство и световую концепцию, стараясь воплотить первоначальную идею композитора – полного погружения публики, наравне с инструменталистами и певцами, в музыку.

Сцена в центре зала окружена со всех сторон рядами кресел. По сцене протянулись длинные светящиеся полосы, символизирующие горящие спички. В какой-то момент они поднимаются и повисают в воздухе. В спектакле происходит постоянная игра света и тени, холода и огня, надежды и отчаяния. Девочка на сцене одна, опасности, подстерегающие ее ночью на улице, воплощает герой Роберта Вилсона. По ходу спектакля он меняет свой облик, но не поведение. Происходит недвусмысленная игра. Он крадется к девочке, которая его не видит, но в последний момент ему никак не удается ее схватить. Или он приставляет к ее голове пистолет, но выстрела не следует. В какой-то момент он становится... дамой в мехах, несущей в руках рождественские покупки. Но стоит девочке на них заинтересованно посмотреть, они превращаются в глыбы льда. Игра в кошки-мышки завершается со смертью девочки. Любимая бабушка, почему-то с японской внешностью, спускается с потолка и забирает ее на небо. Спектакль длится два часа без перерыва, и богато разнообразен видениями праздничного стола, рождественского гуся, уличной толпы, не праздничной, а мрачной, молча появляющейся в темноте на сцене и молча исчезающей. Актриса, исполнившая главную роль, отнюдь не девочка, что уже уведит зрителя от сказки Андерсена. Лишь в самом конце на сцене появляется 12-летняя девочка в белом платье, для нее с потолка спускаются качели, и эта хрупкая фигурка остается последним образом спектакля.

Число летних фестивалей в Латвии с каждым годом увеличивается. Они проходят не только в крупных центрах, но и в небольших городах, на них звучит как популярная, так и академическая музыка. Изменяются участники и спонсоры. Оперный фестиваль в Сигулде, по воле его организатора доктора Дайниса Калнса, отверг своего создателя и музыкального руководителя на протяжении 19 лет – опытного, темпераментного дирижера Александра Вилюманиса, хорошо известного в Петербурге и Москве. В главных ролях в «Отелло» не появился ни один латышский исполнитель, в заглавной вместо объявленного первого тенора Латвии Александра Антоненко выступил литовец Кристиан Бенедикт.

Новый Первый международный фестиваль Artissimo финансирует фонд выдающегося латвийского пианиста Германа Брауна, руководимый пианисткой Инной Давыдовой. В открытии участвовал известный российский скрипач Максим Венгеров с камерным оркестром Рикардо Казеро из испанской Валенсии. Другой концерт откликнулся на 200-летний юбилей Даргомыжского: его музыку исполнили прославленное меццо-сопрано Большого театра Ирина Долженко, непреременный участник – московский бас-баритон Анатолий Сафиулин и пианистка Инна Давыдова. Для заключительного концерта был приглашен губернаторский симфонический оркестр Иркутской филармонии во главе с Илмарсом Лапиньшем, некогда окончившим Петербургскую консерваторию. Давыдова финансировала еще один новый оригинальный минифестиваль музыкальных фильмов: от мультипликационной «Фантазии» (1940) Уолта Диснея с симфоническим оркестром под управлением Леопольда Стоковского до знаменитой «Травиаты» Франко Дзеффирелли с Пласидо Доминго и Терезой Стратас и «Призрака оперы» – мюзикла популярнейшего Ллойд-Уэббера (2004).

Фестиваль «Summertime» Приглашает Инесса Галанте, в течение восьми лет финансировавшийся фондом Германа Брауна, сменил спонсора и стал семейным: теперь его организатор – дочь Инессы Галанте Диана. Прославленная латвийская сопрано, выступавшая во многих театрах и концертных залах мира, живущая в Германии, часто приезжает на родину. Значение фестиваля подчеркнуто приветствием президента республики, прочитанном в начале, и поздравлением присутствовавшего на концертах председателя Юрмальской думы в конце.

На свой нынешний фестиваль Галанте пригласила совсем юных латвийских исполнителей: пианиста Андрея Фельдмана-младшего, старательно продемонстрировавшего уровень музыкальной школы, и певица Даниила Кузьмина, безуспешно подражавшего Робертино Лоретти. Непонятным мне показалось и пригла-

АЛЛА КЕНИГСБЕРГ

О ЛЕТНИХ ФЕСТИВАЛЯХ В ЛАТВИИ



Инесса Галанте с дочерью.
Фото из архива фестиваля

шение ничем не примечательного немолодого норвежского дирижера Терье Миккельсона и отсутствие любимого публикой Александра Вилюманиса. Основным дирижером прекрасно аккомпанировавшего латвийского Национального симфонического оркестра выступил литовец Гинтарас Ринкявичюс, долгие годы стоявший во главе Рижской оперы.

Из семи концертов фестиваля «Summertime», длившегося неделю в концертном зале Юрмалы, два были целиком посвящены академической музыке. Высоким уровнем привлек концерт-открытие, отметивший двойной юбилей – Вагнера и Верди, хотя зал оказался неполон (возможно, по причине проливного дождя), концерт собрал превосходных латвийских и зарубежных певцов. Александр Антоненко, обладатель ровного, полного диапазона, настоящего драматического тенора, сделавший стремитель-

ную звездную карьеру, из Вагнера ограничился лишь скромной арией Эрика из «Летучего голландца» и блеснул в ариях из «Отелло» и «Симона Бокканегры». Великолепной концовкой стала заключительная картина из «Аиды», тонко трактованная Антоненко и Галанте. Она показала себя весьма разносторонней певицей, равно убедительной как в ариях из «Аиды», «Силы судьбы» и «Ринальдо» Генделя, так и в номерах из мюзикла «Сестра Керри» Раймонда Паулса, в ансамблях из «Порги и Бесс», Реквиема Ллойд-Уэббера, «Барселона» Фредди Меркьюри – даже с пенем в микрофон.

Другой латвийский исполнитель Эгилс Силиньш, также много выступавший в разных театрах мира, показал себя истинно вагнеровским певцом в заключительной сцене из «Золота Рейна» и в большом дуэте из «Летучего голландца». Его бас-баритон превосходно сливался с сопра-

но шведской певицы Эммы Веттер, не впервые выступающей в Риге. Она обладает настоящим драматическим сопрано с красивым нижним регистром и эффектными верхами, звучащими без всякого напряжения. Менее интересной показалась мне немецкая певица Кристина Кострови, почему-то названная меццо-сопрано (хотя она спела арию Елизаветы из «Тангейзера» и фрагмент из дуэта Зиглинды – Зигмунда из «Валькирии»).

В заключительном концерте «Гала Галанте» соревновались два контратенора. Олег Безинских, первый выпускник Санкт-Петербургской консерватории, совершенствовавшийся за рубежом и там выступающий, продемонстрировал блестящую виртуозную технику в диалоге с духовыми инструментами в ариях Генделя и в вокальном переложении партии гитары в «Аранхуэсском концерте» Хоакина Родриго. Сергей Егерс, воспитанник Латвийской консерватории, пленяющий объемом звучания, редкой для таких голосов, спел бессмертную арию Орфея Глюка и дуэт Генделя (с Галанте).

Два концерта были отданы популярной музыке в исполнении гастролеров – Пяццолла-квинтета из Москвы и Пласидо Доминго-младшего из Мексики. Последний вызвал особый интерес, но выяснилось, что публика заплатила только за имя, убедившись, что на детях природа отдыхает. Немолодой вокалист с небольшим, несильным голосом и заурядной внешностью, с микрофоном в одной руке и другой – в кармане брюк, непринужденно разгуливал между роялем и участниками аккомпанирующего ансамбля, объясняя со слушателями исключительно по-английски. Не было принятых на фестивале латышского и русского переводов; как видно, содержание песен, обозначенных «latino», было совершенно не важным. Все 13 песен удивительно походили одна на другую, не выделяясь ни мелодической яркостью, ни ритмической остротой. Еще один гастролер, Рейс Вейс-младший из США, представил разнообразную программу (спиричуэлс, неаполитанская песня, песенка Герцога, ария Калафа), но в классике оказался совершенно неубедительным. Самый яркий из этих концертов стал вечер джазовой музыки российского саксофониста Игоря Бутмана и его квартета.

Заключительный концерт по традиции объединил классику и эстраду. К сожалению, он был плохо выстроен: более половины заняло выступление Бутмана, очень мало прозвучало музыки Раймонда Паулса, аккомпанировавшего певцам. Ансамбли – с микрофоном и без – Галанте, Егерса, Безинских и любимца латвии Интарса Бусулиса завершили застольной из «Травиаты» всех исполнителей с бокалами в руках. Почему-то ни один летний фестиваль на протяжении многих лет не находит для финала другой музыки!

Драматургия «Саломеи» Рихарда Штрауса – одна из самых сложных в мировом оперном наследии. Канадская опера вернула на сцену скандальную версию 1996 года кинорежиссера Атома Эгояна.

Концепция Эгояна при удачной реализации могла бы перерасти в очень интересный спектакль. Он отталкивается от героини Оскара Уайльда, которая в противовес библейской Саломее просит голову Иоанна Крестителя осознанно, а не под нажимом своей матери Иродиады, как говорит Библия. Эгоян пытается найти причину подобного поведения и находит ее в пережитом в детстве насилии, предполагая, что насилие в будущем снова породит насилие. Об этом факте ее биографии он повествует во время «Танца семи покрывал» посредством сценки, разыгрываемой при помощи видеопроекций и теней. «Теневая» часть танца, где собственно и происходит насилие, представлена скупой хореографией. Вокруг этого художественного изнасилования строились все интервью Эгояна и рекламная компания Канадской оперы. Между тем, смысл танца понятен и без того, а ко всему остальному возникает много вопросов. Почему действие разворачивается в помещении, напоминающем заброшенный общественный туалет и имеющем какое-то отношение к спа-салону: об этом в самом начале спектакля сообщает видео, демонстрирующее массаж, грязевые ванны и плавательный бассейн (декорации американца Дерекка Маклейна)? Почему Ирод, одетый в оранжевый халат и манерами больше похожий на бомжа, торгует наркотиками (костюмы англичанки Кэтрин Цубер)? Почему Нарработ стреляется в то время как Паж занимается с ним оральным сексом? Увлечись объяснением причины нетривиального поведения Саломеи, Эгоян теряет связь с сюжетом, отчего спектакль кажется невыносимо нудным и вяло текущим.

Вокальный состав, напротив, оказался очень сильным. Шведско-американское сопрано Эрика Суннигорд на сегодняшний день одна из лучших исполнительниц партии и даже если где-то не добрала положенных высоких нот, продемонстрировала очень качественное звучание. Ее достойными партнерами был немецкий баритон Мартин Гантер (Иконаан) и американский тенор Натаниель Пик (Нарработ). Даже местный любимец Ричард Марджинсон, давно не радовавший подобающим исполнением, спел своего первого Ирода красивым полным звуком и стал единственным, кто превратил партию в яркий характер.

Постановка «Люции ди Ламмермур» запомнится, прежде всего, исполнителем партии Эдгара – американцем Стефаном Кастелло. Его ярко окрашенный, объемный и свободный голос привел в восторг публику Канадской оперы. Это тот редкий случай, когда солисту можно простить все актерские огрехи лишь бы его герой снова и снова улаждал слух. А прощать было что – хотя бы влюбленность в собственный голос, к которому Стефан Кастелло явно больше воцелел, чем к своей Люции. Ее исполнительница, американка Анна Кристи, обладает хорошей техникой, однако большая часть партии была пропета одноцветным, плоским голосом. Вдобавок, ее актерские способности, похоже, ограничены механическим повторением заученных движений. Другой американец, баритон Брайен Мулиган (Энрико), отлично преуспел в создании образа монструозного брата Люции.

Команда дизайнеров сделала все возможное, чтобы постановка запомнилась зрителю. Англичанин Чарльз Эдвардс сконструировал мобильную декорацию когда-то богатого, а сегодня разрушающегося интерьера XIX века, куда перенесено действие оперы. Атмосферу угасающей жизни поддерживают костюмы немки Бриджит Рефенстул и свет американца Адама Силвермана, реконструированный британцем Эндрю Кутбушем.

Оркестр под руководством американца Стефана Лорда звучал точно и страстно (исключение – знаменитая стеклянная гармоника, на которой настаивал Доницетти при исполнении известной сцены сумасшествия). Сегодня, когда аутентичное исполнение стало повсеместной модой, этот инструмент все чаще возвращается в постановки «Люции», отбрасывая партию у когда-то заменившей его флейты. На этот раз гармонику привезли из Соединенных Штатов вместе с популярным американским музыкантом и композитором Уильямом Зейлтером, но, то ли инструмент подвел, то ли исполнитель оказался не в духе, только сцена сумасшествия была провалена дребезжащим, скачущим звуком гармоники, что потребовало немалых усилий от Анны Кристи, чтобы остаться в рамках партитуры.

Режиссером «Люции» выступил американец Дэвид Олден, дебютировавший этой постановкой в Канадской опере. В отличие от своего родного брата Кристофера, раз за разом производящего на местной сцене бессмысленные поделки, он кажется более мастеровитым – профессиональный подход в работе с солистами налицо, однако создать режиссерски внятную историю ему снова не удалось.

В первых двух действиях режиссер усиленно старается показать что Энрико и Люция самые желанные пациенты психоаналитика. Брат и сестра концентрируют в себе такое количество отклонений от общепринятых норм поведения, что в каждой сцене любому из них можно поставить по несколько диагнозов.

Люция у Олдена совсем еще ребенок, что иллюстрируется инфантильностью поведения, силуэтом платья, детскими игрушками и явно уменьшенной кроватью, в которой проводит время Энрико, играя с ее куклами. Этого режиссеру кажется недостаточно и он заставляет Люцию постоянно ползать на коленках, что больше похоже на физический недуг. В свою очередь Энрико пребывает в переходном возрасте между детством и юностью. С одной стороны, он еще тянется к игрушкам и испытывает зависимость от портрета умершей матери, перед которым все время чувствует вину за любой проступок. С другой, он брутальный и доминантный мужчина, с расплывчатыми моральными стандартами, питающий сексуальное влечение к собственной сестре.

Первые два действия смотрятся с интересом, в ожидании как режиссер решит финал, куда

ре, сезон можно было бы считать режиссерски провальным.

Последнее время самый известный канадский оперный режиссер не редкий гость в Торонто, но ни в «Орфее и Эвридике» ни в «Ифигении в Тавриде», показанных здесь ранее, его чернобелый минимализм и любовь к геометрии (в сочетании с музыкой часто похожие у Карсена на мистериальный ритуал) не были настолько удачно вплетены в сценическое действие, как это случилось в «Кармелитках». Отчасти благодаря ритуальности самой религиозной тематики, но не только поэтому. Если не считать неожиданно слабой финальной сцены и невыразительно-го образа главной героини Бланш де ля Форс, эмоциональным центром постановки становится сцена умирающей в агонии настоятельницы Мадам де Круасси. Еще одно точное попадание

тически предreshена. Одного ампириного кресла оказывается достаточно, чтобы показать, что действие происходит в замке. Обгорелые остатки этого кресла будет обнимать Бланш, найдя их на пепелище отцовского дома, после побега из монастыря кармелиток...

Спектакль, словно волны водоема, мягко перетекает из одной сцены в другую – вроде каждая из них сама по себе, но в то же время неразрывная часть единого целого. И все же два обстоятельства не дают спектаклю войти в категорию «топовых» – финальная сцена и ничем не примечательный характер главной героини в исполнении Изабель Байракдарян. В финале монахини, расставленные в том же порядке, как лежали их одежды на сцене перед началом спектакля, медленно, по одной, согласно музыке падения лезвия гильотины, опускаются на ко-

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

ЗАКРЫТИЕ СЕЗОНА В ТОРОНТО «САЛОМЕЯ», «ЛЮЦИЯ ДИ ЛАММЕРМУР», «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК»



«Саломея». Эрика Суннигорд – Саломея.
«Диалоги Кармелиток». Сцена из спектакля.
Фото: Михаэль Кутер

его приведет выбранный путь постановки психоаналитических диагнозов. Но Дэвид Олден не Зигмунд Фрейд и сделать верное заключение ему оказывается не по плечу. Третье действие не имеет никакой четкой смысловой связи с двумя предыдущими, а загадочная финальная сцена, где Энрико долго пинает тело Эдгара, говорит о том, что если законченная концепция этого зрелища и существует, то она запрятана где-то глубоко в подсознании Дэвида Олена.

Спектакль «Диалоги Кармелиток», созданный Робертом Карсеном в 1997-м году для Нидерландской оперы, перенесенный затем в оперу Чикаго и миланскую Ла Скала, где в 2004-м был записан DVD с Клаудио Аббадо, стал самой удачной постановкой сезона. Не будь его в репертуа-

в образ принадлежит другой канадской исполнительнице Хелен Гюелмет (сестра Констанция). Сценография знаменитого канадского сценического художника Майкла Левайна и свет французского дизайнера по свету Жана Кальмана, восстановленный датчанином Кором Ван Ден Бринком, вносят немалую лепту в создание запоминающегося театрального зрелища.

С самого начала режиссер обозначает силу меняющую окружающий мир – на сцену, где в определенном геометрическом порядке разложены монашеские одеяния, выбегает толпа, одетая в грязно-серые костюмы с чужого плеча, добытые в разграблении аристократов. Окруженные серой массой, ведущие разговор Маркиз де ля Форс и его сын Шевалье словно заперты в каменном мешке – их участь уже фак-

лени и, раскинув руки, ложатся на спину. Такое вроде бы красивое, а на самом деле достаточно холодное техническое решение действует гораздо слабее, чем финальная музыка оперы, где у Пулетка сконцентрирован весь ужас от факта обезглавливания четырнадцати монахинь во времена Великой французской революции.

Проблема со сценическим характером Бланш свойственна многим постановкам «Кармелиток». В самой опере образ героини недостаточен ярким чтобы претендовать на первенство. Сестра Констанция, к примеру, обнаруживает гораздо более интересный и зрелый внутренний мир, чем Бланш. Однако решающий шаг Бланш, присоединиться к кармелиткам во время казни, говорит о ее взрослении. У Пуленка в партитуре ничего про это духовное возмужание на поверхности не лежит, отчего режиссеры часто пропускают из виду динамику развития характера героини в течение всей оперы. То же самое произошло в постановке Роберта Карсена. Карсен не из тех режиссеров кто выстраивает психологические цепочки причинно-следственных связей – он более склонен общаться со зрителем посредством визуальных образов, а Изабель Байракдарян не из тех оперных певиц кто может создать характер самостоятельно. Кроме того, ее вокал оставлял желать лучшего. Лет двенадцать назад, во время начала карьеры, ей прочили феноменальное будущее, которое, увы, не состоялось.

Состав солистов не давал никакого повода для восхищений. Высокое меццо Ирины Мишурь (Мать Мария Воплощения) постоянно испытывало приступы качки. Исполнение Джудит Форст можно принять лишь благодаря великолепной актерской игре и сочувствию ее героине, находящейся на смертном одре. Даже главная канадская оперная примадонна Адриена Печенка, кажется, все время примеривалась к партии своей Мадам Лидуан, да так и не смогла найти нужной интонации.

Самых добрых слов заслуживает оркестр Канадской оперы и его музыкальный руководитель Йоханес Дебюс, который стал главным героем прошедшего сезона, подарив зрителям впечатляющего «Тристана», добротную «Саломею» и глубоко прочувствованных «Кармелиток».

Котмечаемому в октябре 2013 года 200-летию Джузеппе Верди приурочены выход сольного альбома Анны Нетребко «Верди» на «Дойче Граммофон» и исполнение русской дивой главной партии в опере Верди «Жанна д'Арк» в Зальцбурге.

Конечно, это не первое обращение Анны к Верди: на Зальцбургском фестивале в 2005 году она блистала в «Травиате» в нашумевшей постановке Вилли Деккера, выпущенной на DVD все той же «Дойче Граммофон». Однако в этом году наметился кардинальный репертуарный поворот в репертуаре Нетребко: вполне осознанно она перешла к более драматическим, «тяжелым» партиям. Весной дебютировала в роли Татьяны в «Евгении Онегине» в Венской опере, в сентябре открыла сезон в Метрополитен-опере той же Татьяной, потом последуют дебюты в партиях Леоноры в «Трубадуре», Леди Макбет в «Макбете», Маргариты в «Фаусте». Так что юбилей Верди пришелся как нельзя кстати: диск вердиевских арий отметил еще и десятилетие сотрудничества Анны Нетребко со знаменитым лейблом. Роскошное издание сопровождается специальным DVD, фрагментами опер и буклетом с замечательными фотографиями. Ну а для любителей музыки новый релиз предоставляет драгоценную возможность заглянуть вперед, познакомившись с вердиевскими героинями, которые ожидают Анну в будущем. Может быть, в этом – одна из причин огромной популярности альбома, занявшего первые строчки в рейтинге продаж сразу после выхода. Полноправным партнером Анны выступил дирижер Джанандреа Нозеда, обеспечив надежную поддержку и вердиевское звучание оркестра туринского Театро Реджио.

Из пяти вердиевских героинь в альбоме наиболее полно представлена Леди Макбет, начиная с ее первого появления – сцены с чтением письма Макбета и каватины – через наполненную мрачными предчувствиями арию второго акта «La luce langue» – до знаменитой финальной сцены безумия. Замечу, что голос Анны Нетребко, красивый и узнаваемый по тембру, на первый взгляд, не подходит зловещей шекспировской героине, от которой сам композитор ждал некрасивого, «неженственного» звука. Нетребко находит здесь свою Леди Макбет: напоминающая страстную Катерину Измайлову, она вызывает сочувствие. Пожалуй, спорным местом интерпретации стала не вокальная, а разговорная часть – предшествующее арии чтение письма, особенно привлекающее внимание, потому что именно с него-то диск и начинается.

Не знаю, чем объясняется выбор тех или иных фрагментов – решением ли продюсеров или предпочтением самой певицы – но выбор этот выглядит удачным, хотя самое популярное и ожидаемое остается, так сказать «за кадром». Так за пределами релиза – известнейшая баллада Елены из I акта «Сицилийской вечерни», зато включен пронзительный эпизод большого дуэта с Арриго в тюрьме, когда героиня перед лицом смерти прощает его вынужденную измену и признается ему в любви. Записана и знаменитая «Сицилиана», пронизанная предсвадебным, ничем не замутненным счастьем, – на поверку столь хрупким. Из «Дон Карлоса» Нетребко поет финальную арию Елизаветы. «Жанна д'Арк» – редко исполняемая ранняя опера Верди, представлена всего одной арией из I акта. Но именно эта опера оказалась в афише Зальцбургского фестиваля.

Завершает диск развернутая финальная сцена Леоноры и Манрико из «Трубадура». Партию Манрико поет давний партнер певицы Роландо Виллазон.

Приближающееся 200-летие композитора Анна Нетребко отпраздновала концертным исполнением его пятой оперы «Жанна д'Арк», мало известной широкому кругу слушателей. Последнее время все больше и больше ранних опер композитора доказывают свою состоятельность на концертной эстраде, особенно если их возращение поддержано участием выдающихся исполнителей. Именно это и сделало «Жанну д'Арк» одним из наиболее успешных проектов нынешнего интенданта фестиваля Александра Перейры.

Верди писал оперу для Миланского театра Ла Скала, где она и была с большим успехом поставлена в 1845 году. Либретто писал Темистокл Солера, вольно пересказывая драму Шиллера «Орлеанская дева», так что в конечном итоге в оперной «Жанне д'Арк» осталось очень мало и от исторической французской героини, и от персонажа шиллеровской драмы. Может быть, именно слабость сюжета и привела к тому, что Верди не был удовлетворен этим своим опусом и не стал возвращаться к «Жанне д'Арк» впоследствии (как он делал с некоторыми другими ранними операми). Правда, в либретто есть одна чисто вердиевская черта: в центре сюжета находятся не столько вымышленные любовные взаимоотношения Жанны с дофином (потом королем Карлом), но и драматический конфликт с

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

VIVA VERDI

АННА НЕТРЕБКО В ВЕРДИЕВСКИЙ ГОД



На репетиции «Жанны д'Арк». Пласидо Доминго – Джакомо, Анна Нетребко – Жанна.

Фото: Сильвия Лелли



ее отцом Джакомо.

Предлагая Анне Нетребко роль Жанны, Перейра играл наперняка. Это, с одной стороны, обеспечивало ажиотаж публики, с другой – сама партия чрезвычайно подходит для голоса Нетребко. Верди всегда писал свои партии в расчете на конкретных исполнителей. Партия Жанны предназначалась для Эрминии Фреццолини, находившейся тогда на вершине своей карьеры

и уже работавшей с композитором над «Ломбардцами». Фреццолини, судя по ее репертуару, обладала очень красивым лирическим сопрано без сильных драматических низов, но с необыкновенной красотой тона и впечатляющим и гибким верхним регистром. Поэтому и партия Жанны, написанная для нее, получилась более легкой и светлой, что, впрочем, вполне соответствует юному возрасту героини. И партия эта

пришлась Анне Нетребко настолько «впору», как будто для нее и была написана. Голос ее звучал легко, полетно, заполняя зал, в финале же, когда Анна пела с верхних аркад Фельрейтшуле, и вовсе тронул до слез. Это было исполнение из ряда тех, что западают в память надолго, к которым потом хочется вернуться в записи. Анна со свойственным ей обаянием добавила в сам концерт чуточку гламура, явившись в роскошном золотом платье, с вытканными огромными цветами... Публике было от чего сойти с ума.

И при этом Анна все же не стала единоличной звездой вечера. Баритональную партию Джакомо, отца Анны, блистательно исполнил Пласидо Доминго (когда-то знаменитый тенор записал эту оперу, исполняя короля Карла). Удивительно, но знаменитый певец, выйдя на сцену после серьезной операции, создал, быть может, самый интересный и противоречивый образ. Опера, представленная в концерте, была отмечена сценическими чертами: все участники исполнения не только пели, но и играли свои партии. И особенно удивителен при этом был Доминго, с самого первого его появления: когда он, ссутулившись, вышел на сцену, от него невозможно было оторвать глаз. Даже немного было жаль Франческо Мели – очень хорошего итальянского тенора, подходившего на роль Карла VII по всем статьям и прекрасно ее исполнившего, потому что он выглядел намного бледнее вечного Пласидо, который даже в баритональном амплуа ностальгически приоткрыл страничку ушедшего золотого века вокала. В небольшой басовой партии Тальбота вполне достойно, но без особого блеска выступил Роберто Таглиавини.

Когда в исполнении принимают участие такие звезды, все сольные арии предсказуемо хороши, но здесь главное наслаждение доставили ансамбли, где каждый из блестящей тройцы, не теряя своей индивидуальности, сливался с другими в упоительных сочетаниях. Хотелось бесконечно наслаждаться этим вокальным пиршеством. В исполнении приняли участие Мюнхенский радиооркестр, приличный, но не первозрядный коллектив, и Венский филармонический хор. Дирижировал Паоло Кариньяни, дирижер с хорошим пониманием оперы и музыки Верди в частности и, главное, удобный для певцов – последнее время он регулярно выступает в Венской опере.

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 31.10.2013. Отпечатано в типографии ООО «Рубеж-полиграфия». Цена свободная. Тираж 1500 экз.

ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ «МАРИИНСКИЙ ТЕАТР» ОБЯЗАТЕЛЬНА