



# МАРИИНСКИЙ ТЕАТР



№ 1-2

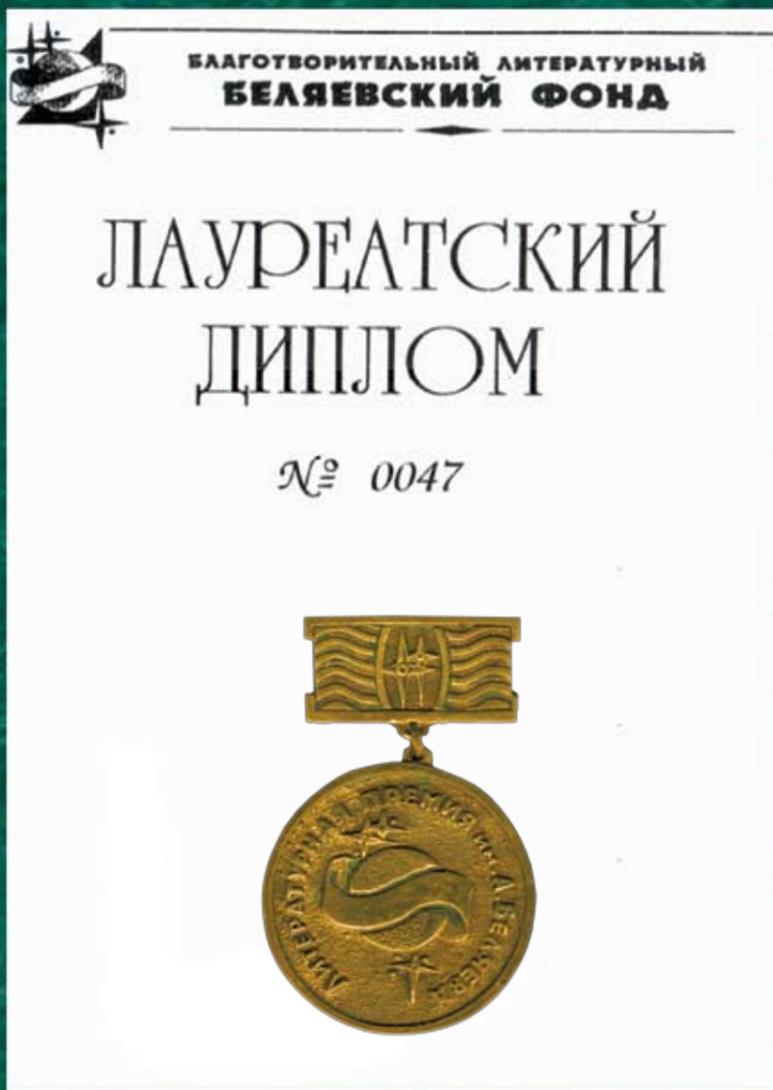
2014

## VIVA, VERDI!



«Трубадур». Владислав Сулимский – Граф ди Луна, Анна Нетребко – Леонора.  
Фото: Наталья Разина

# НАМ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ!



Когда в начале 1993 года Валерий Абисолович Гергиев пригласил молодого московского журналиста Дмитрия Морозова на должность главного редактора газеты Мариинского театра, новость эта мгновенно стала известна музыкальной общественности. Приглашение не было случайным: к тому времени Д. Морозов успел привлечь внимание читающей публики своими рецензиями на спектакли музыкальных театров. Но он – и это наверняка тоже импонировало маэстро – не был чужд филармонической музыке, в отличие от иных стугубых опероманов или балетоманов, зашоренных в своих вкусах и привязанностях. Помню, кстати, что и познакомились мы с ним в Большом зале филармонии. Я, как и многие мои коллеги-критики, с энтузиазмом откликнулся на призыв сотрудничать с новой газетой (а после возвращения Д. Морозова в Москву в начале 2001 года принял из его рук эстафету главного редактора).

Новой? Но ведь газете к тому времени было без малого 60 (шестьдесят!) лет.

Правда, почти все это время она выходила под другим названием, типичным для того *новояза*, который господствовал в партийной печати. А другой и не было – рядом с призывным заглавием «За советское искусство» значилось: орган дирекции, парткома и профкома ордена Ленина и ордена Октябрьской революции академического Театра оперы и балета имени С.М. Кирова. Рядом с датой выхода газетного номера сообщалось, что газета издается с 1933 года. Это была обычная *многотиражка* – из тех, что печатались на заводах и в высших учебных заведениях со столь же скучными названиями (к примеру, в Консерватории, напротив театра, многотиражка называлась «Музыкальные кадры»).

Впрочем, нет, не обычная. В ней встречались и очень дельные рецензии, статьи, авторы которых – видные музыканты, критики, артисты – высказывались по поводу премьер или чих-то юбилеев, писали творческие портреты... Но при этом – обязательные передовицы к очередной красной дате или навстречу съезду партии. Но при этом – о всех кампаниях, лозунгах дня, о постановлениях Политбюро... Публиковались отчеты о партийных собраниях, кого-то *прорабатывали* за ... (как вам этот советский глагол!). Хорошо, если бедного (имярек) за неблагоприятные поступки – не платит алименты, не участвует в сельхозработках... А если прорабатывали, скажем, Прокофьева или Шостаковича за «формализм» в «Войне и мире», в «Леде Макбет Мценского уезда», в «Повести о настоящем человеке»...

Но помянем предшественников добром – газетные подшивки за 60 лет хранят немало интересного. А когда совершился... ребрендинг – впрочем, это словечко-паразит еще не было в ходу – и в 1992 вышли первые выпуски под названием «Мариинский театр» (здесь нельзя не вспомнить благодарно И.И. Якубову, тогдашнего главного редактора), газета оживилась. И все же она оставалась многотиражкой, внутренней газетой театра.

Главное, что предложил и чего добился Д. Морозов – «Мариинский театр» вышел «в мир», за пределы Мариинского театра. Улучшился дизайн газеты (в дальнейшем он изменялся неоднократно, пока не пришел к нынешнему). Появились большие аналитические статьи, серьезные исторические исследования (разумеется, в газетно-журнальном формате), воспоминания о выдающихся оперных и балетных артистах, о дирижерах, хореографах, музыкантах оркестра. Жанр интервью буквально расцвел – и это могли быть интервью-диалоги, даже *политологи*, участники которых спорили между собой, вовлекая тем самым и читателя в поиски истины.

Но, конечно же, газета откликнулась на оперные и балетные премьеры Мариинского театра, число которых неуклонно возрастало. Откликнулась на выступления певцов и инструментальных ансамблей. Будучи завзятым филармонистом, я предложил помещать рецензии не только на концерты коллективов театра. Дмитрия Морозова с его широтой интересов не надо было уговаривать расширять диапазон влияния газеты – он и сам постоянно заботился об этом. Не могу не отметить еще одно замечательное в молодом человеке качество – он умел прислушиваться к мнению старших коллег, сохраняя при этом свойственные своему поколению ценностные и стилевые ориентиры.

Результаты не замедлили сказаться: газета стала завоевывать популярность и среди музыкантов, и среди публики, зрителей театра, слушателей концертов. Газета продавалась в фойе театра, рассылалась подписчикам (увы, кустарно, то есть в конвертах, отправляемых из редакции по почте). Газета регулярно доставлялась в ведущие библиотеки, о ней заговорили, как о городской музыкальной газете, тогда, кстати, единственной. Довольно скоро появилось приращение к газете «Окно в Европу», с течением времени ставшее единым блоком с самой газетой, в сущности, ее расширенным разделом. Газета вышла на «международный уровень» – громко сказано, но действительно, в «Мариинском театре» стала регулярно освещаться концертно-театральная жизнь музыкальных столиц мира, фестивали, конкурсы... Огромный вклад в содержание газеты, в ее структуру и об-

# ДВАДЦАТЬ ИЗ ВОСЬМИДЕСЯТИ

## ЗА СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 7  
Пятница,  
2 мая  
1991 года  
Газета  
издается  
с 1933 г.  
Цена номера  
5 коп.

Орган дирекции и профкома ордена Ленина и ордена Октябрьской революции академического Театра оперы и балета им. С. М. Кирова



Премьера  
состоялась  
«Отелло»

И вот она состоялась, долгожданная премьера. Наконец-то на мариинской сцене...

## ЗА СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 8  
Среда,  
15 мая  
Газета  
издается  
с 1933 г.  
Цена номера  
5 коп.

Орган дирекции и профкома ордена Ленина и ордена Октябрьской революции академического Театра оперы и балета им. С. М. Кирова

### ВПЕРВЫЕ ПО ВОЗОБНОВЛЕНИИ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»



«Отелло»  
ПЕРВЫЕ ОТКЛИКИ

Спектакль «Отелло» вызвал повышенный интерес критиков. Уже появились первые рецензии М. Вавилова в «Ленинградской правде», Е. Третьякова в «Невском вестнике», Н. Маргарин в «Вечернем Ленинграде». В свое время в нашей газете была опубликована рецензия И. Потолова на концертное исполнение «Отелло»...

### «Рождественские встречи»

6 января торжественным балом в Тарихическом дворце началась благотворительная акция «Российские предприниматели – российской культуре». Она была организована Петербургским отделением Конгресса соотечественников и Ассоциацией предпринимателей стран Восточной Европы и Азии совместно с мэрией Санкт-Петербурга. 7 января, в большой и светлой праздничной Рождество, в Мариинском театре состоялся юбилейный концерт, который для миллионов стал благотворительным, а каждому из ста бизнесмен-участников обошелся в 15 тысяч.  
Собрание в результате стало весьма прибыльным, по словам генерального директора петербургского отде-

ления Конгресса соотечественников Ивана Аршиноского, на нужды Мариинского театра, Юсуповского дворца и других учреждений культуры.  
В зале-концерте «Рождественские встречи» приняли участие симфонический оркестр театра, дирижеры А. Павличко, В. Федотов, А. Вилеманис, «исполня солистами оперы и балета – И. Острожников, Ю. Марусин, Т. Номикова, Е. Минюджалес, В. Газулан, В. Герасов, Г. Горчаков, Е. Прокина, Л. Делькович, О. Кондина, В. Трофимов, А. Александрович, Г. Герасов, Ю. Макашова, К. Заславский, И. Зеленский и др.

# МАРИНСКИЙ ТЕАТР

Орган дирекции и профкома Мариинского театра

№ 1 Суббота, 25 января 1992 г. Газета выходит с 1933 года Цена номера 15 коп.

## Значительное событие в культурной жизни

### ФЕСТИВАЛЬ МУЗЫКИ ПРОКОФЬЕВА

# ОКНО В ЕВРОПУ

Приложение к газете «Мариинский театр»

Ей всегда удавалось то, за что она бралась

Первая женщина-дирижер в Англии, ШАН ЭДВАРДС (Shan Edwards), несмотря на свою молодость, уже три года возглавляет Английскую Национальную Оперу (ENO) в Лондоне, выступая за относительно короткое время несколькими спектаклями, обративших на себя внимание. Каким был ее путь – путь профессионального дирижера, начавшийся в 1983 году в классе Иллы Александровича Мусина? Об этом, и многом другом – в эксклюзивном интервью, данном Шан Эдвардс накануне ответственного концерта в Большом зале филармонии.

субсидии позволяли ставить много и интересно, экспериментировать. Паутина, как известно, тянется к постылым званиям. К интеллектуальному театру – и какое-то время спектакли Английской Оперы привлекали внимание зрелой, подготовленной публики. Спрос на элитарные спектакли сознательно формировался руководством театра.

Эдлер оставил в театре хороший, высокопрофессиональный оркестр и хор. Правда, в труппе было мало постоянных певцов-солистов – всего 17 певцов работало в театре по договорным контрактам. Для сравнения – сейчас постоянно работает 25 актеров, и мы собираемся увеличить состав, активно брать молодых.

Но постепенно пик интереса к авангардным постановкам прошел. Публика стала уставать от новаторства. «Сюжет стал валать. Прометы сценария становились все заметнее. И тогда команда трюк решила уйти все вместе. Паутина, насколько я знаю, ставит теперь оперы по всему миру, и с большим успехом. А его жена стелет, что он редко бывает дома» (Продолжение на стр. 2)

Иосиф РАЙСКИН

лик внес сотрудничавший с редакцией на протяжении многих лет блистательный дизайнер, балетный критик Павел Гершензон. Работавших в редакции с первых дней Анну Бульчеву и Ольгу Федорченко позднее сменили Владимир Дудин, Роза Павлова. Более десяти лет отдает газете свои знания и опыт ведущий редактор Наталия Тамбовская, недавно в редакцию влилась Галина Осипова.

К «Окно в Европу» – прекрасному нововведению Дмитрия Морозова – с самого начала возникли претензии. Говорили, что «Окно» слишком велико, что чрезмерно много и подробно рассказывается о Нью-Йорке, Зальцбурге, Мюнхене, Вене, Савонлинне... Но первое, что мы видим практически в каждом «Окне» – это... Мариинский театр во главе с его художественным руководителем и главным дирижером на гастролях. Это балетная и оперная труппы, хор и солисты Мариинского театра, участвующие не только в собственных гастрольных поездках по всему миру, но и в спектаклях других театров, в престижнейших фестивалях. Разве не свидетельствует это о том авторитете, который Мариинский завоевал среди величайших музыкальных коллективов мира? Разве наш театр – во всеоружии теперь уже трех сцен – не стал сегодня неотъемлемой частью мирового музыкально-театрального процесса (или контекста – назовите, как хотите)? Спрашивается, должны мы себе этот «процесс-контекст» представлять во всей его полноте?

Не забывает газета и о внутрисероссийском музыкальном контексте. О том, что могущество России прирастает не только уральским металлом, не одними сибирскими нефтью, газом, алмазами, но и такими признанными уже и дома, и за границей музыкальными центрами, как Екатеринбург, Новосибирск, Пермь, Самара, Нижний-Новгород, Саратов... По мере сил, реже, чем нам хотелось бы, откликаемся на наиболее интересные события тамошней музыкальной жизни.

Особый разговор – о «ближнем зарубежье». Страны Балтии – потому ли, что ближе других к Европе, потому ли, что лучше видны и слышны из невольной столицы – прежде других и попали на страницы мариинского «Окна». Но и Беларусь, и Украина, и Закавказье достойны внимания и сами по себе, и как кузницы блистательных певцов и танцовщиков для всероссийской сцены.

Это не тоска по имперским идеалам, а еще одно напоминание о разрушенном культурном пространстве, о нашем общем достоянии.

Читатели заметили, конечно, что и по объему газетных выпусков, и по размеру большинства печатаемых нами материалов (статей, обозрений, рецензий, эссе, исторических экскурсов, мемуаров), и по их характеру, направленности, – «Мариинский театр» скорее все-таки, журнал, а не газета. Скажу точнее – журнал, издаваемый в формате газеты. Дело не только в том, что издавать газету дешевле. Гораздо важнее, что простор газетного листа, размах газетного разворота (любой дизайнер подтвердит – это дорогого стоит) позволяет, как правило, не переносить материалы на последующие развороты, устраивая журнальную чересполосицу. А с другой стороны, журнальный объем издания дает необходимый естественный простор критической мысли, не стесняет автора жесткими рамками – будь то рецензия, интервью или даже репортаж.

Начав с формата четырехполосной ведомственной многотиражки (каковой газета театра «За советское искусство» оставалась в течение 60 лет), новый «Мариинский театр» стремительно стал профессиональной трибуной музыкально-театральных критиков. Издание захватывало все большую и большую бумажную площадь: начиная с четвертого выпуска – 8 полос, с появлением «Окна в Европу» – 16 полос, а далее от 20 и до 32 полос (абсолютный рекорд!), в зависимости от поступающих в редакцию текстов.

Но при этом, естественно, снижалась частота выхода газеты. Как всякая самонастраивающаяся система, газета постепенно вышла на ту оптимальную периодичность (раз в квартал, четыре двоянных выпуска в год), которая отвечает ситуации, сложившейся, так сказать, по обе стороны газетного листа. Читатели ищут и находят в газете адекватный срез музыкально-театральной жизни во всем мире, редакция же успевает получать к выходу очередного выпуска газеты серьезные аналитические статьи от своих постоянных корреспондентов в стране и за рубежом, а также публиковать наиболее интересные высказывания зарубежной прессы. Но, прежде всего, газета пытается, насколько это возможно, выполнить роль анналов, летописи Мариинского театра для сегодняшних читателей и для грядущих поколений. Мы стремимся к взвешенности суждений, стараемся избежать скоропалительных приговоров – восторженных или уничижительных. Ведь вкусовщины и журналистского произвола и так хватает в общей прессе.

Вступая в третье десятилетие существования, «Мариинский театр» сердечно благодарит всех своих авторов и читателей в надежде на продолжение сотрудничества и с верой в прекрасное будущее родного театра, с верой в расцвет отечественного музыкального искусства.

ИГОРЬ КОРЯБИН

На сей раз, в отличие от малорезонансного прошлого, маэстро Гергиев решил сыграть по-крупному, достав из своего творческого-руководящего рукава сразу два беспроблемных козыря.

Первый козырь – приглашение в качестве режиссера-постановщика выдающегося мэтра итальянского оперного театра Пьера Луиджи Пицци. Второй – ангажирование на главную сопрановую партию Анны Нетребко – всенародной любимицы, певицы, находящейся сейчас на непростом «драматическом» распутье своей карьеры, связанном с отказом от лирического репертуара и решительным переходом на партии пока лирико-драматических, а впоследствии – и полноценно драматических героинь.

На должной профессиональной высоте оказалась не только вокально-драматическая интерпретация Анной Нетребко партии Леоноры: музыкальный уровень спектакля в целом предстал на редкость впечатляющим. Скажу более: нынешнюю постановку «Трубадура» следует признать заслуживающей пристального внимания как едва ли не самую удачную из всех дирижерских интерпретаций Валерия Гергиева, связанных с операми Верди и слышанных мною когда-либо в Мариинском театре.

Парадокс и притягательность спектаклей Пицци заключается в том, что они, с одной стороны, всегда предсказуемы, а с другой – вечно новы и утонченно изобретательны. В своих работах Пицци, как правило, выступающий триединым «архистратигом» – режиссером, сценарием и художником по костюмам – никогда не стремится к чрезмерной монументальности и помпезности. Для Пицци всегда характерно то, что он воплощает на сцене даже не спектакль, не сюжет, а саму партитуру.

Коснемся более пристально музыкальной стороны этой постановки. Анна Нетребко, конечно же, пока «затемняет» звучание своего голоса явно искусственно, но, надо признать, делает она это на редкость интересно и сочно. Дуэт с Графом ди Луна непрост еще и тем, что он звучит сразу после большой сцены Леоноры, открывающей последний акт. К тому же в спектакле исполняется не только ария и «реквием» с хором, но и финальная кабалетта, первые строфы которой, выложившись на арии и «реквиеме», певица поет, как бы аккуратно примериваясь к непривычной для себя драматической подвижности звуковедения в быстрых темпах, но, почувствовав уверенность, завершает сцену вполне убедительно. Надо отметить, что, смело бросившись в омут драматического репертуара, Нетребко не опускает и повторов быстрых частей ни в этом, ни в первом акте. В стилистическом плане проблемы пока остаются, и, в первую очередь, исполнительнице надо еще серьезно работать над развитием нижнего регистра, но партия Леоноры в том виде, в каком она была представлена на премьере, по-настоящему впечатляет.

На партию Манрико выписали солиста Театра оперы и балета им. А.А. Спендиарова Ованеса Айвазяна. В знаменитой стретте третьего акта его холодно-плоское «героическое» звучание предстало вполне удачным, а финальная фермата прозвучала если и не абсолютно совершенно, то вполне достойно. И всё же из-за недостатка отделки вокальных нюансов, а также отсутствия теплоты и пластичности мягкости тембра, голос певца в лирико-драматической кантлене не всегда убеждал. Зато на редкость выразительными и стилистически грамотными исполнителями предстали Владимир Феляуэр в партии Феррандо и Владислав Сулимский в партии Графа ди Луна. Последний в такой музыкально благодатной для любого баритона роли явился просто настоящим открытием, и, прежде всего, поразило то, что голос певца звучал очень свободно, легко и естественно проникновенно, совершенно «не задавливаясь наверх».

Невероятно «модная» и успешная на сегодняшний день Екатерина Семенчук в партии Азучены весь свой второй ударный акт (песня, рассказ и большой дуэт с Манрико) провела чрезвычайно эффектно, показав и роскошный сильный голос, и удивительно зрелое актерское мастерство. Из общей картины благополучия явно вывалились лишь пронзительно резкие высокие ноты в ее стретте третьего акта, а в последнем дуэтино с Манрико непонятные эксперименты певицы с тембральной звучностью привели к тому, что ее голос звучал, как «растерявшееся» сопрано.

Однако в день премьеры принципиально не растерялись ни оркестр, ни хор (ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов), хотя между ними расхождения в быстрых пассажах всё же иногда проскальзывали. Досадные случайности? Возможно... И всё же – главным достижением стало то, что в творческом тандеме с певицами, музыкантами и режиссером, маэстро Гергиев в этот вечер делал настоящую итальянскую оперу!..

Operaneews.ru

ВЛАДИМИР ДУДИН

В целом, сценическая интерпретация Пьера Луиджи Пицци не выбивается из романтической оперной традиции середины прошлого

## ПРЕМЬЕРА

века. Однако если реализм в вердиевских «Травиате» или «Риголетто» – операх, написанных в одно время с «Трубадуром» – уместен, то в «Трубадуре» требуется соблюдение тонкой грани, чтобы не превратить мрачную, полную абсурдных поворотов сюжета мелодраму в набор штампов.

Пицци, вероятно, из-за нехватки времени решил, что достаточно модернизировать ракурс, разместив героев в китчево-графическом пространстве и нарядив их в условно исторические костюмы, отсылающие к далекому XV веку. Вот кровать – на ней лежит Леонора, вот три черных, будто выгоревших дерева, а белый портик – знаки сценической реальности, пропитанной черным и красным цветами, обозначающими условную Испанию.

Высокий градус спектаклю придали певцы,

Гергиева был красочен, прожигая бессмертную партитуру Верди, как пламя костра, плещущее в воспаленном мозгу цыганки Азучены.

«Российская газета»

ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

Режиссер Пьер Луиджи Пицци лишил «Трубадура» внешней пышности, зато не поспешил на драматургическую роскошь характеров, бережно отнесся к партитуре. По ходу действия появилось понимание, что декорации не столько лаконичные, сколько стильные, а режиссер явно не стремится выставить себя на первый план, давая дорогу Верди, его замыслу и гениальной музыке.

Первые аплодисменты сорвали Владимир Феляуэр (Феррандо), убедительно донесший

fosche notturne spoglie de'cieli sveste l'immensa volta («Посмотри – на небе заря разыгралась»). И миманс, и хор ярко воссоздали картины табачной жизни, даже кузнецы с молотами были на своем месте (эту сцену иначе называют «Хор с наковальнями»). И здесь еще раз отметим работу Пьера Луиджи Пицци – не только как режиссера, но и в качестве художника-постановщика и художника по костюмам, а также хореографа Эмиля Фаски и художника Массимо Пицци Гаспарона.

Обратимся к главным мужским образам. Приглашенный из ереванского Театра оперы и балеты имени Спендиарова Ованес Айвазян (трубадур Манрико) при всем замечательном ведении партии местами звучал несколько глуховато, зато блистал на сцене экспрессией и героизмом. Но следует признать – Владислав Сулимский (граф ди Луна) «перепел» протагониста по всем статьям – образ влюбленного и жестокого властителя вышел на первый план,

## «ТРУБАДУР» мнения о премьере



«ТРУБАДУР»

Опера в 4-х действиях.

Музыка – Джузетте Верди. Либретто Сальваторе Каммарано по одноименной драме Антонио Гарсиа Гутьерреса. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер – Пьер-Луиджи Пицци. Художники-постановщики – Пьер-Луиджи Пицци, Массимо Пицци Гаспарон. Художник по костюмам – Пьер-Луиджи Пицци. Художник по свету – Винченцо Ратони. Хореограф – Эмиль Фаски. Ответственный концертмейстер – Марина Мишук. Хормейстер – Павел Теплов. Репетитор по итальянскому языку – Мария Никитина. Анна Нетребко (Леонора), Екатерина Семенчук (Азучена), Ованес Айвазян (Манрико), Владислав Сулимский (Граф ди Луна), Владимир Феляуэр (Феррандо), ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов.

Премьера на Новой сцене Мариинского театра 27 декабря 2013 года.

Фото: Наталья Разина

напоминая о комментариях знаменитого Энрико Карузо, который говорил, что для успешной постановки «Трубадура» требуется совсем немного – всего лишь четыре первоклассных солиста. На премьеру ими были Анна Нетребко, Екатерина Семенчук, Ованес Айвазян и Владислав Сулимский. Анна Нетребко вновь ярко проявила свои способности драматической актрисы и чувства стиля. В вердиевской мелодраме она плывала, как рыба в воде, натуралистично вздыхая, стона и рыдая в паузах. К этой роли, в которой в ноябре дебютировала в берлинской Штаатсопер, певица готовилась с особым тщанием, называя ее одной из главных партий лирико-драматического сопрано. В августе Нетребко дебютирует в этой партии на Зальцбургском фестивале в постановке Алвиса Херманиса.

Екатерина Семенчук в роли Азучены виртуозно справилась с опасными выражениями этой коварной партии. Пышной шевелюрой, убежденной сединой, она не могла не напомнить образ, созданный ее великой предшественницей Ириной Архиповой, с которой, к слову, в свое время в этой опере работал режиссер нынешней постановки. Хотя динамика звука и интенсивность страстей выдавали в солистке представителя нового поколения. Лирическому тенору Ованеса Айвазяна немного не хватало волевого начала, зато можно было любоваться красотой его тембра. Баритон Владислав Сулимский взял очередную вердиевскую вершину в партии графа ди Луна, вновь заявив о себе как о ярчайшем носителе настоящей итальянской традиции. Оркестр под управлением

до зрителя фабулу повествования, и артисты балета и миманса, которые вместе с ансамблем солистов Академии молодых оперных певцов сделали массовые и хоровые сцены просто великолепными. Но все-таки впервые зал застал дыхание, когда на сцене появилась Анна Нетребко – разумеется, в непринужденной позе на постели и головой книзу – мизансцену вполне можно было расценить как самопародию. Но восхитил слушателей не чувственный бэкграунд, а заоблачное исполнение каватинны Леоноры Tacea la notte placida e bella in ciel sereno («Полна роскошной прелести, ночь тихая стояла»). Счастлив тот, кто осознает возможность наблюдать за восхождением на оперный Олимп одной из самых ярких певиц современности; еще больше повезло тому, кто мог слышать Нетребко «вживую».

...Были у «Трубадура» и другие украшения. В первую очередь речь идет о глубоком, бархатном меццо Екатерины Семенчук (Азучена). Перед публикой на сцене явилась настоящая звезда. Образ Азучены является ключевым в опере Верди, и главная драматическая нагрузка лежит именно на несчастной цыганке. Сказать, что Екатерина Семенчук не подвела и продемонстрировала все, на что способна, значит быть глубоко несправедливым по отношению к певице. Ария Stride la vampa! («Трещит пламя») полна скорби и трагедии, которые просто разлились по огромному залу Мариинского театра. По сути Семенчук представила спектакль в спектакле – цельный и законченный. А предвлялась эта ария прекрасной массовой сценой с цыганским танцем Vedì! Le

особенно после блистательного исполнения арии Il balen del suo sorriso («Взор ее приветный, ясный»). Эти яркость и цельность характера Сулимский донес до самого финала, не потеряв ни одной детали созданного им портрета графа ди Луна.

Отметив по пути еще несколько запомнившихся эпизодов – таких, как своеобразная «перекличка» хоров монашенок и воинов, любовный дуэт Леоноры и Манрико, сцену пленения Азучены – мы достигнем одной из кульминаций «Трубадура», арии Леоноры D'amor sull'ali rosee («На радужных крыльях любви»), исполненной рокового предчувствия и боли. По ее окончании Анне Нетребко пришлось простоять на коленях несколько минут в ожидании, пока стихнет овация. И увенчал все это великолепие финальный ансамбль Манрико, Леоноры и Азучены со стремительной – даже молниеносной – сценой казни трубадура. Что творилось после – не передать. Все ладони были отбиты, крики «браво» неслись отовсюду, исполнители и создатели постановки выходили на поклон в режиме нон-стоп. Лицо уставшего маэстро Гергиева светилось радостью, певцы также не скрывали своих эмоций. Последний трогательный момент: после того, как в зале зажгли свет, эхом зрительских возгласов отозвались крики и аплодисменты, раздавшиеся по ту сторону опустившегося занавеса: это многочисленная маринская молодежь, занятая в спектакле (на поклонах сцена едваместила всех участников действия), благодарила звезд за сотворчество и отличный мастер-класс.

«Фонтанка.ru»

## ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

...Киприоты с волнением вглядываются в пенную даль их кораблю, на котором находится прославленный венецианский полководец и губернатор Кипра Отелло, грозит гибель в бушующем море. В следующее мгновение сцена уносит островитянина вверх, поднимая из механических глубин чрево самого корабля с борющимися за жизнь моряками. «Переключка» двух планов придает первому действию чрезвычайные динамизм и остроту, а сама картина бури отличается глубокой драматургией благодаря вдохновенному труду музыкантов. Валерий Гергиев и его соратники в этот премьерный день исполняли Верди не в оркестровой яме, а на том самом корабле среди волн – казалось, еще немного и музыканты примутся выжимать концертные сорочки. Четырежды маэстро поднимал свой оркестр, и каждый раз зрители были щедры на аплодисменты.

Разумеется, постановка не обошлась без специфических режиссерских трактовок. И мавр никакой не мавр – лицо главного героя не стали тонировать, и Дездемона – не привычная бесхребетная блондинка, смотрящая на супруга, как кролик на удава. Яго – интеллектуальный злодей в очках, которые в сочетании с форменными фуражкой и пиджаком рожают ощущение ложной безобидности. Сами костюмы, военная форма, начинка корабля и интерьер кабинета Отелло отсылают к середине двадцатого века, на фоне которой органично выглядит военно-морская эстетика.

Любовный дуэт Отелло и Дездемоны (Александр Антоненко и Асмик Григорян) «Темная ночь настала» – чарующее, медитативное действие, сменяющееся в конце буйным экзотическим восторгом предчувствия любви счастливыми супругами. Такие же буйные эмоции сопровождают главных героев до самого трагического финала. Отелло в исполнении Антоненко едва ли не эпилептик: властный и величественный губернатор являет собой спокойную уверенность ровно до тех пор, пока речь не заходит о предполагаемой неверности его жены – и здесь уже можно смело вести речь об ограниченной вменяемости, помноженной на ограниченный же интеллект. Некоторая одноплановость образа с лихвой искупается прочтением партии: личная кульминация образа Отелло – его монолог «Боже, ты мог дать мне позор», которым Антоненко рисует картину гибели любви в воспаленном ревностью мозге. И на сцене в этот момент сгущается атмосфера подавленности, усугубленная яростью.

Дездемона Асмик Григорян – хрупкая, но знающая себе цену молодая женщина, которая полюбила мавра, словно по какой-то прихоти судьбы. Заступаясь за оклеветанного Кассио – себе же на погибель – Дездемона заступается и за себя, отстаивая право человека на свободу мысли и естественность чувств. Ее любовь – ее же ахиллесова пята. Именно поэтому она позволяет символично швырять себя на оказавшийся лишним погребальный венок и, претерпевая издевки мужа, покорно играет представительскую роль в сцене встречи с венецианским посланцем. Кажется, случись действие представления на пару десятков лет позже (то есть, ближе к семидесятым), быть Дездемоне торжествующей феминисткой, а Отелло – высокопоставленным политиком, заклеванным прессой и обществом за рукоприкладство.

Нельзя не сказать несколько добрых слов и про подлеца Яго (Алексей Марков). Склизкий аспид, методично добивающийся своих целей, уничтожает окружающих только потому, что им не повезло стать у него на пути. Ария «Верю в творца жестокого» накладывается на картину досуга его детишек, которые играют в расстрел. Эта сцена – едва ли не единственная, когда на лице героя появляется искренняя улыбка. И снова отменное исполнение, с полной отдачей – положительно, в этот вечер в голосе оказались все, а крайне немногочисленные помарки никак не смогли испортить общего впечатления. И абсолютно фантастически в третьем акте прозвучал септет, сопровождаемый хором – одна из кульминаций оперы.

«Фонтанкару»

## НОРА ПОТАПОВА

Шесть лет назад опус молодого режиссера трудно было назвать удачным. Сейчас многое стало органичнее. И эффективнее на большой, хорошо оснащенной сцене.

...В тревожном ожидании корабля Отелло – масса людей на террасе около маяка. Отличное звучание хора. Напряженность пластики. Но вот площадка начинает подниматься, и взору открывается корабельный трюм: тесно составленные нары, матросы, по сигналу тревоги в спешке натягивающие одежду, толпа у трапа – все это помогает справиться с обычной, трудно преодолимой сценической статуарностью. И вполне согласуется с мощной гергиевской бурей в оркестре. Но впечатление несколько странное – где же находятся люди, наблюдающие за кораблем? На его палубе? Говорят, в разных точках зала возникал разный эффект. Но в этом явно присутствует определенная нелогичность, даже с учетом абсолютной театральной условности. И еще одно: по режиссерскому замыслу, в спектакле все мужчины, кроме посла,

– военные моряки. Очень близкие к современности офицерские формы у солистов практически одинаковы, и различить, особенно сначала, кто есть кто, довольно трудно.

Александр Антоненко, Алексей Марков и Асмик Григорян составили отличный центральный ансамбль. Не все на премьере было идеально у Антоненко в смысле вокала, но качество голоса и актерская сценическая правда убедили и захватили. Переход от покоя и светлой нежности к разъяряющей ревности был у него на редкость естественным, а это и у Шекспира, и у Верди сыграть трудно.

Марков с его идеально выверенной вокальной интонацией великолепен в ведении интриги. Нигде ни тени наигрыша. Все просто и даже обыденно. Режиссер выстраивает словно бы очень доверительные отношения начальни-

лина 2007 года переделан под Новую сцену Мариинского театра – эффектно, хоть и путано. Безграничные возможности машинерии позволяют в первой же картине бури устроить настоящее шоу. Согласно либретто, киприоты на берегу смотрят, как борется с волнами корабль правителя острова Отелло. В глубине – огромный маяк, оставшийся от прежней постановки, испускает ослепительные сигнальные лучи, впереди хор. Который под раскаты грандиозного оркестра Валерия Гергиева взмывает вверх – пол поднимается, под ним кубрик, матросы суетятся, полундра, свистать всех наверх. То есть хор, полундра, стоит на палубе какого-то корабля, допустим, в бухте. Дальше поочередно ездят вверх-вниз передние и задние ряды хора – полное впечатление качающейся палубы. Мало того, в следующей сцене, где Яго описывает

убийство происходит на его балконе – а небо, в полном согласии с мрачным, нагнетающим саспенс оркестром, застилает зловещая мгла.

«Ведомости»

## СВЕТЛАНА РУХЛЯ

Выстраивая концепцию, режиссер делает акцент на личности главного героя. Остальные персонажи (Дездемона, Кассио, Эмилия и даже Яго) находятся в каком-то смысле на втором плане, что не мешает изображающим их солистам создавать полноценные и емкие образы. И именно в этом одно из главных достоинств спектакля: вокалисты перестают думать о нотах, достая до уровня певцов-актеров.

В образе Отелло – Александр Антоненко – сегодня один из лучших в мире исполнителей этой музыкально и эмоционально непростой партии. Перепады настроения Отелло Антоненко демонстрирует, привлекая тончайшие нюансы – в его актерской палитре не только

## «ОТЕЛЛО» мнения о премьерe



## «ОТЕЛЛО»

Опера в 4-х действиях (новая сценическая редакция постановки 2007 года).

Музыка – Джузеппе Верди. Либретто Арриго Бойто по одноименной трагедии Уильяма Шекспира.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер – Василий Бархатов. Художник-постановщик – Зиновий Марголин.

Художник по костюмам – Мария Данилова. Художник по свету – Глеб Фильштинский. Главный хормейстер – Андрей Петренко.

Ответственный концертмейстер – Алла Бростерман.

Александр Антоненко (Отелло), Асмик Григорян (Дездемона), Алексей Марков (Яго), Олег Балашиов (Кассио), Юрий Воробьев (Лодовико).

Премьера на Новой сцене Мариинского театра 22 декабря 2013 года.

Фото: Валентин Барановский

ка и его подчиненного: Яго в кабинете Отелло забавляется со своими детьми (правда, странные шуточки: дети играют в расстрел), очень по-домашнему заботливо пришивает что-то к кителю командира, и даже жестокие угрозы Отелло уничтожить Яго за его предположения измены Дездемоны выглядят как обычная драка бывших приятелей. Обыденность жизни рядом с морем, маяком, реалии военной службы с ее смертями, привычными ритуалами и бумагами всячески подчеркивается постановщиком.

На фоне этих рутинных реалий развивающаяся личная трагедия как-то особенно рельефна. Становится понятным, почему Дездемона – хрупкая, вокально обаятельная Асмик Григорян – с такой убежденной настойчивостью заступается за Кассио: она ведь армейская жена (не случайно китель Отелло фигурирует на ее плечах в умиротворенной сцене первого акта и позже, при разговорах с мужем), она многое знает о людях, ее окружающих.

Сугубо интимным, лирическим музыкальным эпизодом в спектакле найден своеобразный, но выразительный сценический эквивалент: дуэт в финале первого акта – это прелюдия к ночи любви в шляпке на берегу, с бутылкой шампанского. Красиво и романтично и как-то очень по-человечески просто. А молитва Дездемоны перед финалом – это обращение к Богу с высокой площадки маяка, в мерцающем синем цвете позднего южного вечера, над бездной, чуть ли не в космосе...

OperaNews.ru

## ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

...Хладнокровный Спектакль режиссера Василия Бархатова и художника Зиновия Марго-

Кассио и тот затевает пьяную драку, офицеры спускаются с верхней палубы в кубрик. Однако затем Отелло с Дездемоной поют свой знаменитый красивейший дуэт конца первого акта, сидя в лодке, лежащей на этой самой палубе...

Вообще же, по сравнению с последними опусами г-на Бархатова, в «Отелло» режиссерского произвола немного. За некоторыми досадными исключениями, в остальном спектакль обнаруживает корректное понимание: у оперы уже есть режиссер на все времена – Джузеппе Верди, и надо просто не мешать ему делать свое дело.

В премьерный вечер композитор нашел превосходных союзников в певцах. Отелло был Александр Антоненко, сегодня один из главных в мире исполнителей этой сложнейшей партии. Антоненко выдает отличный вокал, он ставит ноты, как умели разве что старые мастера, его голосоведение как течение музыкального времени безупречно, а притом он каким-то образом играет всю палитру стремительно сменяющихся друг друга чувств. Он пластично показывает ужасное свойство любви (и ревности): она ведь не находится нигде, кроме как в нас самих, однако мы воспринимаем ее как воздействующую на нас извне непреодолимую силу. Отелло – Антоненко получает инъекцию этого яда, и тот раздает его буквально на глазах. Он, конечно, без всякого мавританского грима. Понятно ведь, что «чернота» – просто знак инакости.

...Мария Данилова одела всех мужчин в красивую стилизованную морскую форму, женщин – в длинные легкие платья. И видеопроекция неба на заднике – то грозного, тревожного, то проясленного, с летучей грядой облаков – не дает забыть, что мы на море. Пока в последнем акте маяк, укрупнившись, не выдвигается вперед –

мика и интонации, но и энергия жеста, «язык тела». Крупный, сильный человек, он походит порой на наивного, чистого душой ребенка; позволяя же себе ступить на путь подозрений и сомнений, обретает черты деспота и тирана.

Яго Алексея Маркова, другого звездного солиста Мариинского театра, не просто вкрадчив и лицемерен, но страшен и омерзителен. Однако, при всей прозрачности и очевидности целей и планов, Яго не выглядит плоской марионеткой, бесстрастно исполняющей свою ли, Провидения ли непреклонную волю. В своей подлости он чувствен и многомерен, чему в немалой степени способствует красивый объемный баритон певца.

Асмик Григорян – исполнительница партии Дездемоны – хрупкая, черноволосая, с печатью обреченности на челе. Кутая в легкие шали худенькие плечи, она уходит в себя и все время находится «в режиме ожидания» и невыносимого напряжения. Ее тяготит то ли предчувствие, то ли удушьяющая любовь супруга... «Песня об иве» – не просто истерический выплеск, но и невольная попытка «закричать» страх и ставшее невыносимым предощущение чего-то ужасного. И, конечно, вся Дездемона-Григорян рождена для любви и дышит любовью, и ответственнее всего повествует об этом ее чудесное сопрано, в лучших лирических сценах прямо-таки обволакивающее слух.

Спектакль Василия Бархатова не поражает воображение новаторством, но покоряет удивительным слиянием с вердиевской партитурой и той правдой жизни, что позволяет людям, находящимся в зрительном зале, не наблюдать за театральным действием, а переживать участникам событий.

«Новые Известия»

ИВАН ФЁДОРОВ

Спектакль режиссёра Алексея Степанюка покоряет бережным отношением к замыслу Чайковского, выразившемся в единстве «звучащего» и «происходящего» на сцене. Презрев принцип, по которому оперная партитура – лишь повод для создания собственной режиссёрской концепции, по сути, «нового» спектакля, Степанюк с полным знанием дела «всего лишь» раскрыл всё то, что было заложено в музыку гениальным русским композитором.

Несколькими точными штрихами сценографу Александру Орлову удалось в каждой картине создать нужное настроение, соответствующее эмоциональному строю музыки.

Изысканные костюмы по моде XIX века Ириной Чередниковой выгодно подчёркивают молодость и красоту главных героев. Именно на молодых певцов была сделана ставка музыкальным руководителем постановки Валерием Гергиевым, и она себя полностью оправдала.

В партии Татьяны блистательно выступила Мария Баянкина. Её сочный «медовый» тембр голоса, безо всякого напряжения наполняющий зал, отменная вокальная техника, естественность сценического поведения и, не в последнюю очередь, превосходные внешние данные – покорила. Настоящая Татьяна! Под стать Татьяне была и младшая сестра Ольга в исполнении Екатерины Сергеевой: артистически раскованная, очень музыкально исполнившая свою арию «Я не способна к грусти томной».

Выступление Андрея Бондаренко в роли Онегина в целом произвело хорошее впечатление: его благородный лирический баритон соответствует партии. Однако в пении артиста иногда недоставало музыкальной тонкости, звуковая палитра была недостаточно разнообразной. Так, он обошёл стороной многие красоты арии «Вы мне писали», когда резкая смена гармонии в оркестре требует и иной краски в голосе. Местами было коротковато дыхание. Бондаренко предстоит большая работа и над пластической выразительностью, недостаток которой явно ощущался в заключительной сцене.

Тенор Евгений Ахмедов из Михайловского театра (Ленский) и бас Эдуард Цанга (Гремин) не произвели большого впечатления: в пении первого не хватало экспрессии и объёма голоса, вокализации второго – владения легато. Высокпрофессиональной работой отметила Елена Витман (Филиппьевна).

Великолепная работа хорового коллектива Мариинки (хормейстер Андрей Петренко) как всегда заслуживает наивысших похвал. Интерпретация дирижёра Валерия Гергиева отличалась неспешностью темпов, многообразием агогических нюансов, выпуклой фразировкой. Оркестр под его руководством стал чутким партнёром великолепному вокальному коллективу, царившему на сцене, помогая в полной мере раскрыться каждому участнику незабываемой премьеры.

belcantoru

ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

К новой постановке «Евгения Онегина» в Мариинском-2 будут приглядываться, сравнивать с предшественницей и непременно злословить. Прямой резон и нам последовать этой модели поведения, тем более повод-то какой: премьеру представил один из двух главных театров страны, а постановщиком выступил один из самых вменяемых оперных режиссёров России Алексей Степанюк.

Правда, и его в процессе работы над гениальным материалом Чайковского-Пушкина, видимо, постигли отголоски «страсти сильной и безумной»: человеческая трагедия в новом «Онегине» порой балансирует на грани фарса, а публика во время представления не раз нарушает смехом академическую чинность Мариинского театра.

В премьерном буклете приведены слова режиссера: «...с одной стороны, я хочу, чтобы в спектакле был хороший русский язык, манеры, этикет и нюансы поведения эпохи Пушкина. С другой – очень важно, чтобы спектакль... был психологически убедительным и все персонажи... были живыми людьми». Эта фраза как нельзя лучше иллюстрирует эпизод, когда Ленский (Евгений Ахмедов) после своего ариозо «Я люблю вас» и слов про душу, согретую девственным любовью огнем, опрокидывает Ольгу (Екатерина Сергеева) в случившийся рядом стог сена. Ольга не против – беззаботно шевелит ногами. Хочется усомниться в таких нюансах поведения в эпоху Пушкина.

Вторая «смехоточка» связана с куплетами мосье Трике (Андрей Зорин). Волею режиссера француз находится в глубоком Альцгеймере, а потому при помощи дюжих молодцев забавно выпягивает по стульям, дрожа и дребезжа голосом (после великолепно распеваясь). Отчего-то именно здесь в зале раздалось первое и массовое бисирование: прикольные телодвижения Трике пришлись публике гораздо более по нраву, чем великолепно исполненная сцена письма Татьяны, встреченная лишь сдержанными аплодисментами! В равной степени это говорит как о качестве постановки, так и о качестве публики: ощущение, что значительную часть билетов на премьеру Мариинский театр был вынужден реализовать в каком-нибудь убогом райцентре.

ПРЕМЬЕРА

Это предположение сто раз усилилось, когда части зрителей удалось похерить неуместными рукоплесканиями красивейший финал арии Греммина: замечательного Эдуарда Цангу, тянувшего в этот миг бархатные благородные нити, было жаль до слез.

Невольные слезы наворачивались и в уже упомянутой сцене письма, и дело не только в проникновенности и искренности голоса Татьяны (чудесная работа Марии Баянкиной). Хотелось плакать от решения режиссера процитировать Дмитрия Черныкова, заставившего героиню взобраться от избытка чувств на стол. Только степанюковская Татьяна не ограничилась кульминационным финалом сцены: она сразу взбежала на этот предмет мебели, попела, спустилась вниз и вновь вернулась назад, разлегшись на столешнице в мечтательной неге.

Объяснения Татьяны с Онегиным, прошедшего на фоне черного занавеса, главный герой, пропев свое «Позор!.. Тоска!.. О жалкий жребий мой!», остается в открывшемся огромном пространстве, затаянном клубами серого тумана – впечатляющая финальная точка.

За всем этим великолепием мы совсем позабыли про исполнителей. Никаких проколов не было, разве что Евгений Ахмедов распелся не сразу, зато в коронном «Куда, куда...» прозвучал в полный голос... Замечательный Онегин получился из Андрея Бондаренко – благородная и отталкивающая фигура одновременно. Легкий, веселый образ Ольги в полной мере удался Екатерине Сергеевой, которая без ущерба для шестнадцатилетнего персонажа справилась с «басами» в конце своей арии (спасибо Чайковскому за «шуточку»). Снова скажем: хороша

дней». И распахивающийся необычным образом занавес, словно кинокадр, отсылает во что-то «далекое», открывая картинки памяти, где все конкретно и символично одновременно. Длинные ряды ступеней, заваленных яблоками (яблочный Спас), самовар с дымящейся трубой, веревочные качели, луна, солнце, звезды, облака – это символический фон реальных чувств героев – как и голые деревья в сцене онегинского «моралите», уютный деревянный интерьер ларинского дома, черные с золотом колонны и вазы «ампир» в Петербурге, где разворачивается странный морок с бесконечным шествием гостей бала. На именинах Татьяны оживает идеализированный мир помещицкой усадьбы – ее золотая, беспечная эпоха с барышнями и кадрилиями, со своим «Фирсом» – Трике (Андрей Зорин), которого весело «распаковывают» перед Татьяной из халатов и платков, – мир, исчезающий после ссоры Ленского с Онегиным. Действие крутится в пространстве и на аванс-

## «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» мнения о премьеры



«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Лирические сцены в 3-х действиях.

Музыка – Петр Ильич Чайковский.

Либретто Петра Чайковского и Константина Шилковского по одноименному роману в стихах Александра Пушкина.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер – Алексей Степанюк. Художник-постановщик – Александр Орлов. Художник по костюмам – Ирина Чередникова. Ответственный концертмейстер – Лариса Гергиева. Главный хормейстер – Андрей Петренко.

Хореограф – Илья Устьянцев. Художник по свету – Александр Сиваев.

Андрей Бондаренко (Онегин), Мария Баянкина (Татьяна), Евгений Ахмедов (Ленский), Екатерина Зверева (Ольга), Эдуард Цанга (князь Гремин).

Премьера на Новой сцене Мариинского театра 2 февраля 2014 года.

Фото: Наталья Разина

Нет, понятно, что Черныков является лучшим и талантливейшим режиссером нашей оперной эпохи, перед которым всё – серость, но у Степанюка всегда был свой почерк. Может, он просто ехидничает над коллегой? Но тогда при чем тут зрители, о Черныкове понятия не имеющие?

Этим вопросы к постановке и ограничиваются, остаются только похвалы. Маэстро Гергиев задал оркестру именно те темпы, которые позволили лучшим образом раскрыть всю божественную природу музыки Чайковского, а никому не спешащие певцы смогли четко, до слова, пропеть текст. Художник-постановщик Александр Орлов порадовал декорациями: интрьереры, выдержанные в модной гамме с доминированием черного, приятно удивляли решениями, а занавес закрывался ассиметрично, напоминая движения диафрагмы фотоаппарата. На премьерах давно не аплодировали отдельно оформлению – такой редкий случай произошел в начале третьего отделения, когда взору публики предстал черный зал петербургского вельможи с ледоходом Невы за окном и черными с янтарным ониксом монументальными вазами в качестве зловещего декора.

Отдельная речь про костюмы: отвечающую за них Ирину Чередникову хочется извлекать из мрамора – ее работа заставляет открыть рот от восхищения. Чувствуется, что модные журналы той поры были пристроительно изучены, а погружение в среду оказалось таким глубоким, что, например, в сцене бала у Лариных, встречались и несколько устаревшие для той поры фасоны, демонстрирующие неизбежное отставание провинции от столиц.

Звездный час художника по свету Александра Сиваева настал в самом конце: после сцены

была Татьяна (Мария Баянкина) – лиричная, но не заунывная, после светски надменная, но живая и страдающая – это в полной мере выразилось в арии «Онегин! Я тогда моложе...» И как всегда в последнее время прекрасен хор Андрея Петренко.

«Фонтанкару»

ИРИНА МУРАВЬЕВА

Новый спектакль «Евгений Онегин» не заменит идущую уже 32 года на старой Мариинской сцене постановку Юрия Темирканова, а станет своего рода «контрапунктом» – камерным, несмотря на масштабы сцены Мариинки-2, не «статусным» по исполнительским силам, рассчитанным на дебюты и молодые голоса, адресованным молодежной аудитории. Нового «Онегина» поставили Алексей Степанюк, художники Александр Орлов и Ирина Чередникова. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев.

Очевидно, что этот «Евгений Онегин» появился в афише Мариинки не из потребности в новом режиссерском «слове» в трактовке знаменитой партитуры, а из задач нынешней образовательно-просветительской программы Мариинского театра. Спектакль Алексея Степанюка проиллюстрировал цель: «Онегин» поставлен без актуальных отсылок в другие «времена и нравы», вынито по психологической мотивации, с учетом важных деталей пушкинской «энциклопедии русской жизни»: бытом русской усадьбы, круговоротом природы, этикетом. Жанр – предписанные Чайковским «лирические сцены». Подразумевается, что Татьяна и Онегин вспоминают «дела давно минувших

цене перед черным занавесом, где «крупным планом» происходит завязка и развязка любовной драмы. И хотя молодые артисты из Академии Мариинки «упираются» моментами в дирижерскую палочку, напряжение драматических сцен не пропадает. Татьяна в исполнении Марии Баянкиной – естественная, живая, без наигрыша в «неземную», «другую», предчувствует фатальность своей любви: как я несчастна! Убеждает и своими тонкими актерскими реакциями – как в сцене письма, где и помыслить не может, что вместо Онегина может быть кто-то «другой!» (с ужасом), или в сцене бала – несколько бесплотных равнодушных реплик Онегину на грани обморока, и своей вокальной интерпретацией, красивой по звуку, певучей, избегающей рваной, чисто драматической фразировки.

Ольга у Екатерины Сергеевой – обаятельное, напрочь лишённое «темных» красок, почти кукольное создание с легким, светлым голосом. Ленский (Евгений Ахмедов) – яростный, упрямый, ревнивый персонаж, наравившийся бы на дуэль при любом раскладе. Рядом с ним Онегин (Андрей Бондаренко) – просто «психотерапевт», под ручку прогуливающийся с Татьяной, обучая ее «властвовать собой», а знаменитый дуэт «Враги» поющий, сидя с Ленским чуть ли не в обнимку. Стреляет он в воздух, но Ленский почему-то падает и умирает. Подобного рода нестыковки в спектакле Степанюка есть, но суть не в них. В новом «Онегине» есть атмосфера музыки Чайковского – страсть, душевная дрожь, трепетность, искренность. И эту атмосферу помогает создать оркестр, звучащий здесь у Гергиева мягко, прозрачно, акварельно – как и задумано было в «лирических сценах» Чайковского.

Российская газета

## ФЕСТИВАЛЬ

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР  
НА «ЗОЛОТОЙ МАСКЕ»

«Дон Кихот». После спектакля.  
«Весна священная». Сцена из спектакля.  
Фото из архива театра

Каждый год московский фестиваль «Золотая маска» открывается спектаклями Мариинского театра: хоть до Питера и недалеко, но представление лучших работ в столице имеет особый статус. При этом фестиваль в фестивале лишь опосредованно связан с конкурсной программой самой престижной театральной премии: театр представляет те работы, которые сам считает этапными для себя. Так вышло и в этот раз. Были показаны одноактные балеты: «Concerto DSCH» в постановке Алексея Ратманского и «Весна священная» («SACRE») – спектакль Саши Вальц. Оба вошли в конкурсную программу, но в разных номинациях.

Зато опера была представлена внеконкурсная – «Дон Кихот» Массне – спектакль Яниса Коккоса, который «Маска» «проглядела». Главную партию в опере пел великий итальянский бас Ферруччо Фурланетто. За пультом оба вечера был Валерий Гергиев.

Правда, из балетов Гергиев продирижировал лишь одним – «Весной священной» Стравинского. Музыка балета – один из концертных «коньков» руководителя Мариинки, она в его исполнении всегда захватывает в поток экзотического переживания, ошеломляет блеском безупречного звучания оркестра, завораживая тающимися в интерпретациях маэстро демонизмом.

В Москве и в яме Большого театра Гергиеву удалось сохранить это ощущение большого симфонического полотна, его яркость и самодостаточность. Экспрессионистская пластика и мрачное напряжение спектакля Саши Вальц органично наложились на музыкальную интерпретацию, хотя эстетика немецкого хореографа во многом необычна для театра (недаром постановка Вальц существует параллельно с «традиционной» «Весной»). Балет создавался не только к юбилею самой «Весны священной», но и в расчете на масштаб и возможности Мариинского-2. Сам спектакль – это, безусловно, театр современного танца, именно в этой номинации он и был представлен на «Маску».

Трактовка сюжета о весеннем жертвоприношении у Саши Вальц никак не связана ни с древней языческой Русью, ни с первобытными ритуалами. Мрачная и страшная мифология об обществе, уничтожающем человеческое и индивидуальное и взыскующем жертвоприношения. Глухая замкнутая коробка декораций, неотвратимо опускающийся на жертву меч, кучка пепла посреди сцены и мечущиеся в попытке уцелеть фигурки людей. И наконец, сама Избранница, в ужасе сменяющая светлый хитон на багрянцу и как срезанный стебель падающая в момент соприкосновения меча со сценой...

Все это произвело целостное и сильное впечатление, а солисты Мариинского театра в необычном для себя формате выложились до предела и создали надолго запавшие в память образы. Особенно хочется отметить лидирующее трио: Екатерину Кандаурову – Избранницу, Александра Сергеева и Дарью Павленко.

Если жестокий, не оставляющий надежды, спектакль Вальц рождал депрессивные ощу-

щения, то первый из показанных балетов – «Concerto DSCH» пробуждал противоположные чувства. Чуть-чуть ностальгии, чуть-чуть иронии в светлом и жизнеутрачивающем балете на музыку Второго фортепианного концерта Шостаковича, написанного им в пору оттепели и посвященного сыну Максиму.

Спектакль был поставлен Ратманским для Нью-Йорк Сити Балет, но даже еще более органично вошел в репертуар Мариинского театра, премьера состоялась на прошлых «Звездах белых ночей».

Ратманский, уже ставивший балеты Шостаковича, здесь чувствует себя еще более раскованно, то играя с классикой в изящных арабесках, то отсылая нас к физкультурным парадам или советскому кинематографу. Сюжетные ходы лишь намечены: незамысловатые выяснения отношений между друзьями, первая любовь... Протагонистов с изящным совершенством станцевали звезды Мариинского театра Светлана Иванова и Константин Зверев.

«Дон Кихот» Массне не шел в Большом театре со времен Шалапина. Валерий Гергиев и Ферруччо Фурланетто вернули оперу в российский обиход: несколько концертных исполнений, запись на лейбле «Мариинский», наконец, постановка Яниса Коккоса в прошлом сезоне.

Пожалуй, опере Массне, как никакой иной, нужен выдающийся артист в главной партии, творческая индивидуальность которого соизмерима с мифом о Шалапине, для кого партитура и писалась. Для театра и режиссера такой фигурой стал итальянский бас Ферруччо Фурланетто, способный создать образ Дон Кихота, в котором была бы рыцарская подлинность, героизм в сочетании с наивностью и чистая любовь ко всему окружающему. Жизнь главного героя явлена в разных ипостасях, он практически все время на сцене: перед нами и его любовь, и борьба с ветряными мельницами, и уже не вымышленное противостояние бандитам и молитва к Богу, и крушение всех его наивных надежд и, наконец, смерть.

Дон Кихот у Фурланетто временами вызывает улыбку, но он не смешон, а красив и удивительно благороден, своей внутренней и внешней статью возвышаясь над остальными героями. Последние и по сюжету и на самом деле очень молоды, в спектакле заняты «птены» Академии молодых певцов Мариинского театра (хотя многие из них уже давно вылетели из гнезда и являются полноправными солистами театра). Этот контраст легендарной звезды в главной роли и молодых солистов, «работает» в спектакле очень хорошо, тем более, что и Анна Кикнадзе (Дульсинья) и Андрей Серов (Санчо) участвовали во всех исполнениях оперы с Фурланетто и вжились в свои роли.

Сам же спектакль Яниса Коккоса, безусловно, традиционен, но не старомоден, он поставлен интересно и со вкусом, и московская публика приняла его на «ура», с овациями в адрес Ферруччо Фурланетто и Валерия Гергиева, исполнившего партитуру захватывающе ярко.

Идет «Весна священная»,  
Священная весна...

Из песни Сергея Старостина  
(местный фольклор «Виртуальной деревни»)

Что ни говори о величии «Царя Эдипа», о популярности «Петрушки», об изысканности «Похождениях повесы», главным сочинением Игоря Стравинского для всего мира все-таки была и есть «Весна священная», варварский, новаторский и не до конца еще понятый балет, о котором Леонард Бернстайн сказал: «Хотя в России и произошла революция в 1917 году, революция в мировой музыке случилась на четыре года раньше».

В прошлом году Столетие Весны отмечал весь мир – и весь Петербург. Завершающим аккордом стал фестивальный пробог «Путь «Весны священной» по городам и весям Украины и России (Кировоград – Устилуг – Москва – Великий Новгород – Петербург – Ораниенбаум), предпринятый творческим коллективом из фольклорного ансамбля «Виртуальная деревня» (художественный руководитель – Сергей Старостин) и фортепианного дуэта лауреатов международных конкурсов Петра Лаула и Павла Райкеруса. Проект организован под руководством театрального продюсера и критика Константина Учителя. Научный консультант проекта – доктор искусствоведения Михаил Лобанов поделился своими размышлениями по поводу проекта: «Это была целиком идея Константина. Я хотел показать истоки великого произведения – от архаических пластов фольклора Устилуга, в котором смешиваются русские, украинские, литовские, еврейские, польские мотивы – до создания партитуры, в которой фольклор не цитируется, а сливается в некую амальгаму, а из нее, как из протоплазмы, рождается музыкальная ткань. Но то, что получилось в итоге – это действительно «путь» – то есть движение не только вспять времен, но и вперед. «Весна священная» показана не только в ретроспективе, но и в перспективе».

## ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ПУТЬ «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ»:  
ОТ УСТИЛУГА –  
ДО ОРАНИЕНБАУМА

Кульминационный концерт проекта состоялся 24 декабря в Малом зале Петербургской филармонии. На сцене, словно в сказке «Двенадцать месяцев», в декабрьский вечер расцвели подснежники, зеленые побеги весенние березы, зазвучали весенние хороводные песни и инструментальные наигрыши древних славянских народов. Участники ансамбля «Виртуальная деревня» создали полную иллюзию останков времени в день Солнцеворот, ввергая слушателей в магический круг, из которого уже не выйти по своей воле. С первых звуков рожка, на котором играл Сергей Старостин, неспешно выходя на сцену через весь зал, стало ясно, что происходящее – нечто большее, чем филармонический концерт. Безмолвно сидящие на эстраде пианисты (как его внимательно слушатели), и выведены за его пределы своей концертной одеждой и местоположением у самого рафинированного из европейских инструментов – рояля. Но вот отзвучала, затихая вдали, последняя веснянка, и словно из нее рождался на наших глазах, кинематографическим напыльем, зазвучали первые знаменитые такты «Весны священной». То, что звучало далее – известно уже наизусть любителям и знатокам музыки Стравинского, и вместе с тем, это было абсолютно ново и первозданно. В

какой-то момент можно было поймать себя на ощущении, что в фортепианном изложении, как ни парадоксально, это хрестоматийное произведение звучит лучше: ярче, мощнее и жестче. Впрочем, почему парадоксально: разве сам Стравинский не говорил неоднократно о своей любви к роялю, который он трактовал новаторски, как «ансамбль из 88 ударных инструментов» (Марк Пекарский)? Разве он не создал свои лучшие произведения с использованием рояля, который звучал у него одновременно механистически-современно и язычески-архаично? То, что возникло в результате сопоставления фольклорного блока с его импровизационной свободой ритма и гетерофонией звучания и строго выверенной во всех деталях фортепианной ансамблевой партитурой, можно было бы назвать предвосхищением знаменитой «Свадебки» – сочинения для фольклорного вокально-хореографического ансамбля, сопровождаемого четырьмя роялями и низкими струнными. И в этом отношении «Путь «Весны священной» – это путь Стравинского от буйства красок дягилевского балета – к новому стилю неоклассического театрального действия: «читаемого, играсмого, танцуемого» (так он обозначил жанр «Истории солдата»), в данном случае – «играсмого, танцуемого и поющего».

Ансамблисты «Виртуальной деревни» – почти все выпускники Московской консерватории 1980-х годов, ныне живущие в разных городах мира, среди них – доктор наук и джазовый музыкант, преподаватель музыкального и аспирант консерватории. Но в тот момент, когда они выходят на сцену, все эти временные и географические, социальные и профессиональные различия стираются. Как наивысший комплимент себе они восприняли то, что в Новгороде и Ораниенбауме их приняли за «аутентичных» народных исполнителей – пусть не совершенных с хореографической точки зрения, зато подлинных. Свои первые фольклорные «вылазки» они совершали в конце 1970-х годов в деревни Белгородчины, Смоленщины, – и, вспоминая свои впечатления, говорят, что были поражены: в народном пении «звучал Стравинский». Это ощущение они и хотели передать своим исполнением.

Пианисты не изучают фольклор, и потому для них полным сюрпризом было звучание народных песен, которые они услышали первый раз прямо на премьере действия в Кировограде. «Ща запою», – с восторгом отозвался на затухающую веснянку фразой из знаменитого мультфильма «Жил-был пес» Петр Лаул. И не знал, должно быть, что саундтрек к этому культовому мультфильму записал в свое время именно ансамбль «Виртуальная деревня»! В Малом зале для всех участников проекта уже ничто не было в новинку, но все было ново и свежо. Чувствовалось, что они заражаются энергией друг от друга – и заражают ею зал. Восторг слушателей, среди которых присутствовали самые искусные музыканты Петербурга – Л.Г. Ковнацкая, В.А. Лапин, Е.Н. Разумовская, М.В. Вольф и студенты консерватории и Театральной академии – был совершенно не академического толка. И когда в завершение концерта одна из участниц ансамбля объявила на бис украинскую колядку – чтобы вернуть всех в вечер Сочельника – зал с восторгом принял этот бис!

Максимилиан Волошин в 1908 году писал: «В каждой статье я стремлюсь дать цельный лик художника. Произведения же художника для меня неразделимы с его личностью. Если я, как поэт, читаю его душу по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, каким жестом он скрещивает руки и поднимает голову... Отделять книгу от автора ее, слово – от голоса, идею – от формы того лба, в котором возникла она, поэта – от его жизни... как можно требовать этого? Мудр всей земной мудростью только тот, кто от духа приходит к лику, кто, познав в себе свою бессмертную душу, поймет, что только в преходящем лике жива она и что только ликом утверждается дух в мироздании... В других познавая свой лик и будь зеркалом для других... Во всех явлениях и во всех людях мы видим только свой лик».

Именно это – единство внутренней эмоциональной жизни и внешней формы – делает интересными концерты пианистов и служит залогом успеха фестиваля «Лики современного пианизма», уже в который раз проходящего в Петербурге. На этот раз он проводился в Концертном зале Мариинского театра и фойе второй сцены с 24 по 30 декабря и поразил яркостью и разнообразием участвующих в нем артистов. Найти общую связующую нить в гирлянде концертов (15 за 6 дней) и чередой пианистов (19) было непросто. Трудно даже представить себе, как и каким образом удалось организаторам собрать весь этот необычайный по размаху грандиозный фестиваль. Все концерты прошли в переполненных залах. Выбор программ отражал юбилейные даты года: Рахманинов (прозвучали четыре из его пяти концертов), Брамс, Лютославский, Григ... И все же, пожалуй, в отличие от тематических фестивалей, главным акцентом этого является внимание к личности пианиста, сольному фортепианному музицированию. Полнометражные (в двух отделениях) и короткометражные (часовые) концерты по-прежнему считаются в России лучшим способом представить публике артиста (в то время как в Европе и Америке велика роль камерного ансамблевого музицирования и концертов с оркестром). Публика приходит ради главного удовольствия – услышать давно известные пьесы золотого репертуара пианиста в новой или по-хорошему привычной интерпретации. Это чистое наслаждение современным большинству современных слушателей, ориентированных на поглощение новых сочинений новых композиторов и привыкших слушать музыку через интернет – без указания на исполнителей. Но аудиторию фестиваля составляют другие – подлинно профессиональные ценители фортепианного искусства, понимающие, что, сколько бы раз не звучали Рапсодия на тему Паганини или Второй концерт Рахманинова, они получают новую жизнь, жизнь подлинную, преходящую и вечную, сиюминутную и нетленную только на концертной эстраде в редкие минуты единения артиста с залом. Ради этих минут мы и приходим в зал, ради этих минут и выходим к роялю пианисты.

Праздничным и эффектным было открытие фестиваля, на котором виртуозно и с огромным артистическим блеском выступил Денис Мацуев, исполнивший Рапсодию на тему Паганини Рахманинова и Вариации на тему Паганини Лютославского в авторской версии для фортепиано с оркестром. Мы хорошо знакомы с версией Вариаций на тему Паганини для двух фортепиано, и то, что Мацуев привлек внимание публики к другой, редко исполняемой версии этого сочинения, заслуживает особой благодарности. Феноменальный дар Мацуева – его размах пианистической виртуозности и артистизма проявился в этих двух сочинениях с истинной паганиниевской демонической мощью. В первом отделении с Двойным концертом Брамса для скрипки и виолончели с оркестром выступили Лоренц Настурница-Гершовичи и Олег Сендецкий – оба превосходные музыканты.

Продолжили фестиваль концерты Дениса Кожухина и Сергея Каспрова. Ученик Дмитрия Башкирова, Денис Кожухин – идеальный пианист, мастерски владеющий всеми красками рояля и, при том, интеллектуал. Но все же, его дарованию, при всем уме, на мой взгляд, не хватает артистической воли и яркости. Сергей Каспров, ученик Алексея Любимова – неординарная творческая личность. Его оригинальное композиторское мышление наиболее полно выразилось в исполнении сонат Скварлатти. Но в трактовке произведений Шопена и Листа эта оригинальность выглядела экстремальной.

Очевидно, что организаторы фестиваля Мира Евтич и Валерий Гергиев, продолжая линию знакомства с выдающимися современными педагогами-пианистами, решили представить публике школьного педагога Мацуева Валерия Гясецкого. На двух концертах – 28 и 29 декабря – петербуржцы смогли послушать талантливых учеников этого московского профессора учащихся ЦМШ и Московской консерватории. В первом концерте в сопровождении оркестра под управлением Валерия Гергиева юные музыканты сыграли концерты Гайдна, Листа, Рахманинова, а 29 состоялись их соль-

ные выступления. На этих двух концертах были продемонстрированы лучшие черты современной московской пианистической школы, которую, как и всю русскую пианистическую школу, по словам Пясецкого, отличает «не только блестящая виртуозность, но и интеллектуальная культура, духовность, душа». Из Петербурга заметны и отличия этой школы от современной петербургской, и они очевидны: это открытая эмоциональность и броская эстрадная манера артистизма, преувеличивающая контрасты динамики и агогики. Все ученики Пясецкого – лауреаты множества престижных конкурсов, стипендиаты разнообразных фондов, что характеризует их педагога как опытного менеджера, не

в последнюю очередь озабоченного карьерой своих воспитанников – и своей собственной.

Но, конечно, индивидуальность ученика вносит свои коррективы. Трогательно лирично и наступательно виртуозно – между двумя этими полярными состояниями расположена эмоциональная палитра юной корейской пианистки Ма Син А, сыгравшей *fis-moll* ную «Песню без слов» Мендельсона и его же Этюд *a-moll*, Прелюдию *cis-moll* и «Полишинель» Рахманинова. Четырнадцатилетний Даниил Харитонов, исполнивший Балладу *g-moll* Шопена, уверенно продемонстрировал владение большим романтическим стилем пианизма, предполагающим виртуозность и драматизм, хотя шопеновской

тонкости фразировки мне лично не хватило в этом, безусловно, ярком и эффектным выступлении. Наступательность и воля к победе характеризовали исполнение Владимиром Петровым Седьмой сонаты Прокофьева, хотя порою казалось, что он компенсирует прямой физической силой отсутствие подлинной яркости и драматизма. Вторая часть – лакмусовая бумажка зрелости исполнителя – была сыграна им корректно, но не более.

Во втором отделении играли студенты и аспиранты консерватории, а также уже закончившие обучение музыканты – Олег Худяков (Вариации на тему Корелли Рахманинова), Дмитрий Майборода (Вальс Равеля), Александр Синчук (Прелюдия и Ноктюрн для левой руки и Фантазия оп. 28 Скрябина). Индивидуальность каждого пианиста была очерчена ярко и определенно: рахманиновская певучая звучность и демоническая виртуозность отличала Олега Худякова, оркестровый масштаб и яркий крупный штрих – Дмитрия Майбороду (которому, может быть, не хватило равелевской тонкой детализации фактуры), изысканная фразировка и мастерство звуковедения – Александра Синчука.

В целом, повторюсь, основные черты этого класса продемонстрировали и общие черты: эстрадную броскость, динамическую и агогическую контрастность и эмоциональную раскрепощенность. Безусловно и их техническое мастерство, причем не только виртуозность, но и культивируемый этой школой певучий фортепианный звук «с вибрацией». Иногда, впрочем, форте форсировалось, а желание произвести эффект – само по себе ценное качество – приводило к утрированной экспрессии.

Удивительно, но именно все эти черты, но только преувеличенные, отличали и игру Бехзода Абдураимова, молодого американского пианиста, учившегося ранее в Ташкенте, а ныне, судя по буклету, одного из самых успешных молодых пианистов, сыгравшего с огромным количеством всемирно прославленных оркестров, завоевавшего престижные премии – в частности, в Лондоне в 2009 году. Воспитанник Тамары Попович, учившей Алексея Султанова, он сегодня занимается у Станислава Юденича в Университете Канзас-Сити. Для реноме Бехзода Абдураимова в Петербурге достаточно было его блестящего выступления с оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева, с которым он несколькими днями ранее на юбилейном фестивале Юрия Темирганова сыграл Третий фортепианный концерт Прокофьева. Очевидно, что этот концерт – «конек» молодого пианиста, ведь именно с ним он покорила Лондон в 2009 году.

Поначалу выступление Бехзода Абдураимова произвело впечатление необыкновенной яркостью и свежестью звучания рояля в Сонате *A-dur D.664* Шуберта. Он играл, как будто завоороженный своим «пением» («Играет – как птица поет», вспомнилось расхожее выражение), и зал, затаив дыхание, следил за ведением мелодической линии. Не пропущена мимо ни одна гармония, ни одна модуляция, ни один интонационный переход. Замечательно подробно и точно была сыграна Вторая часть Сонаты и Финал. Но – и на солнце есть пятна! – во всем, что касается авторских штрихов и фразировки, без которых, на профессиональный вкус, не возможно исполнение Шуберта, сказывалось своеволие исполнителя. Меньше понравилась Аппассионата Бетховена. Здесь артистический темперамент подвел пианиста – и вместо Бетховена, он исполнил нечто совершенно иное – преувеличенно темпераментное, но без подлинной глубины и точности выполнения авторского текста. Главное, что раздражало – отсутствие эмоциональной глубины, «компенсирующееся» внешними эффектами. Во втором отделении эти эффекты уже утомили и вызвали у меня реакцию отторжения и отключения. Впрочем, отмечу, еще некоторые детали: «Поэтические и религиозные гармонии» Листа слушались как банальные и пошлые пьесы, в которых, кроме высренности кульминаций и слащавости лирики, нет ничего, а что касается «Ночного Гаспара» Равеля, то своим исполнением Бехзод доказал, что он одаренный человек – и с технической и с художественной стороны. Бехзод Абдураимов – несомненно, очень талантливый виртуоз и артист яркого стихийного темперамента. В полной мере эти черты проявились в его концерте 11 января (он выиграл приз зрительских симпатий), где он захватывающе исполнил «Пляску смерти» Сен-Санса – Листа – Горовица.

Значительным явлением был и концерт Павла Райкеруса. Этот петербургский пианист, о котором я уже писала, всегда привлекал своей неординарной личностью, редким сочетанием артистического благородства и истинной виртуозности. Сегодняшний концерт Райкеруса на фестивале убедил всех, что этот пианист находится на пике своей музыкантской, пианистической и артистической формы, демонстрируя единство безупречного пианистического мастерства, глубокого проникновения в музыкальный смысл и благородства артистического облика. Владение Райкеруса всеми ресурсами фортепианной игры, фортепианной звучности – беспрецедентно и может быть сравнимо с самыми великими легендарными пианистами золотого века, известными нам по

ОЛЬГА СКОРВЯЩЕНСКАЯ

## НОВЫЕ ЛИКИ ФОРТЕПИАННОГО ФЕСТИВАЛЯ



Денис Мацуев.  
Александр Пироженко.  
Бехзод Абдураимов.  
Фото: Валентин Барановский

звукзаписям. Его проникновения в авторский замысел таково, что откровением становятся самые заигранные и незамысловатые миниатюры Грига из «Лирических пьес» или «Долина Обермана» Листа. Открытием стали исполненные им редко играемые пьесы позднего Листа – «Навязчивый чардаш», «От колыбели до могилы», «Багатель без тональности». Исполнение Вариаций на тему Диабелли Бетховена во втором отделении было не только совершенно по пианистическому мастерству и изысканно, но и захватывающе интересно. Благородный и гармоничный внешний облик Павла Райкеруса привлекает сочетанием интеллектуального блеска и романтической глубины чувств, сдержанности и свободы. В чем же вопрос? Кажется странным, что пианист такого ранга пока не сделал себе достойной карьеры. Хочется надеяться, что с концерта в этом фестивале начнется новая страница его биографии.

Впрочем, вопрос о карьере всегда отступает на второй план, когда мы сталкиваемся с уникальной личностью и уникальной судьбой. В этом смысле есть два благодатных периода в жизни, когда «невыносимая легкость бытия» становится просто легкостью – детство и старость. Живость и непосредственная радость от общения с музыкой отличала двух исполнителей фестиваля – совсем юную Ма Син А и 90-летнего Менахема Пресслера. Чудом выживший в годы Второй мировой войны, переживший своих друзей и партнеров по трио, он играл 30 декабря с оркестром Мариинского театра Концерт Моцарта. Очевидно, умудренный годами музыкант каждое мгновение музыки и жизни воспринимает, как чудо, и доверчиво и трогательно делится своей радостью со слушателями. Оркестр под управлением Гергиева играл очень чутко.

Последним из сольных концертов был концерт Анны Винницкой, пианистки из Гамбурга. Она произвела хорошее впечатление высоким профессиональным уровнем и культурой звучания. В ее программе самыми интересными были произведения Дебюсси («Бергамасская сюита» и «Остров радости», в котором все же не хватило экзотической яркости в кульминации) и Шуберта (соната a-moll D164, сыгранная гармонично и сбалансировано).

Вторая соната Прокофьева удалась ей в виртуозных разделах – во второй и четвертой ча-

## ФЕСТИВАЛЬ

стях, менее убедительны были драматические первая и третья. Виртуозная музыка вообще относится к числу удач пианистки. Лучшей же пьесой программы был сыгранный на бис финал седьмой сонаты Прокофьева. Общее впечатление от концерта можно выразить в двух словах: отличная пианистка, прежде всего – пианистка, а лишь затем – музыкант.

Бесспорно, Анна Винницкая заслуживает высокой оценки. Я целиком солидарна с мнением, высказанным на Classicalforum одним известным музыкантом, написавшим об этой пианистке так: «Пианизм очень высокого качества. Очень красиво звучит рояль, особенно в пиано. Есть настоящий темперамент и природная музыкальность. Как музыкант, она пока не везде дотягивает. Скажем, Брамс (Рапсодия ор.79) был наиболее уязвим – активные эпизоды были сыграны довольно прямолинейно, а кантлену Анна играла скорее по-шопеновски, не было здесь необходимой брамовской суровости. В следующем номере программы – ля-минорной сонате Шуберта (той, которую студенты именуют «У кошки четыре ноги» за сходство начальных мотивов) – я бы особенно отметил разработочные разделы 1 и 3 частей, в которых удалось на тихой звучности передать необходимое напряжение. Лучшим номером программы для меня стала «Бергамасская сюита» Дебюсси, исполненная очень красиво, тонко и обаятельно, не без некоторой приторности в «Лунном свете». Очень понравился «Остров радости», за исключением заключительного раздела, который был чрезмерно быстр и недостаточно выразителен, отчего кульминационное проведение темы оказалось смазанным. Завершила концерт прокофьевская 2-я соната, где смысловым центром стали быстрые части, сыгранные в ураганных темпах и великолепном качестве, что касается 1 и 3 частей, то здесь стоит отметить скорее колористическое мастерство, чем погружение вглубь исполняемой музыки. На бис прозвучал финал 7-й сонаты Прокофьева, тоже ярко, очень быстро, темпераментно и стопроцентно чисто. Публика по достоинству оценила пианистку, сопровождая ее игру аплодисментами, где надо и не надо. Что касается моих ощущений, то мне

в игре пианистки не хватает второго плана».

В дополнение, к концертам, проходившим в концертном зале Мариинского театра, в этом году были организованы небольшие концерты в фойе второй сцены. Хотя идея эта – предоставить сцену молодым исполнителям – в целом хороша, нельзя признать удачным выбор места: акустика, рассеивающая звук по всему пространству, не позволяла роялю хорошо звучать, ощущение проходного двора, когда во время концерта звякают ложки в буфете, входят и выходят зрители, мешало сосредоточиться на исполнении. А пианисты, выбранные для этих «five o'clock» – концертов, были серьезными и большими музыкантами со значительным репертуаром. Анастасия Волчок, живущая ныне в Швейцарии, представила публике Гольдберг-вариации И.С. Баха. Пусть не все пока удалось молодой пианистке, недавно выучившей этот опус, в целом ее дебют на престижной сцене Петербурга можно считать удачным. К сожалению, не удалось посетить концерт известного австралийского пианиста Пирса Лэйна, который играл шопеновскую программу, но само его приглашение значительно расширяет географию фестиваля.

Рустам Мурадов, аспирант Московской консерватории (класс профессора Рувима Островского) – яркий и неординарный музыкант, заявивший о себе еще на прошлом фестивале. На этот раз он был, очевидно, расстроен этой ситуацией. Начав очень хорошо свой концерт исполнением моцартовской фантазии и сонаты c-moll, он затем снизил тонус в фантазии Гайдна, и не прозвучал убедительно и наполненно в Прелюдии, Хорале и Фуге Франка.

Сергей Редькин, студент профессора Петербургской консерватории Александра Сандлера, лауреат последнего конкурса имени Прокофьева, играл в фойе 30-ю сонату Бетховена, сюиту Сибелиуса «Кюллики» и Третью сонату Шопена с абсолютно профессиональным владением роялем, сложной акустикой и сосредоточенной погруженностью в смысл музыкального произведения. Но, должна признать, что общая обстановка мешала восприятию его игры, совершенной как всегда. Невольно возник вопрос: неужели он не заслужил пока еще,

по мысли организаторов фестиваля большого зала?

Концерт Александра Пироженоко пострадал от акустики больше всего: «Венский карнавал» Шумана прозвучал суховато, хотя оставшаяся часть программы – включающая Вариации Шумана на тему Клары Вик и сочинения Листа – была сыграна безупречно виртуозно и артистически ярко.

В завершении фестиваля вновь прозвучала оркестровая программа, где Николаю Луганскому во втором концерте Рахманинова аккомпанировал оркестр Мариинского театра. Маститый виртуоз, Луганский сочетает в себе благородство, романтическую взволнованность и виртуозный блеск, необходимые для интерпретации музыки Рахманинова. Его исполнение, не отличаясь особой оригинальностью, ценно именно своим традиционным прочтением вечного рахманиновского шедевра.

В целом, молодой фестиваль стал одним из выдающихся явлений петербургской музыкальной жизни и занял достойное место, не уступая своим прославленным соперникам. Сегодня ясно, что главная причина успеха «Ликов» – правильно выбранная концепция: дать петербургской публике возможность услышать все лучшие достижения современного фортепианного исполнительства в короткий период и в одном месте. Девятнадцать современных пианистов. Они собраны в предновогодней петербургской тьме и выхвачены из нее, как их лица на обложке буклета, настороженно-внимательные и безмятежные, спокойные и напряженные, скромные – и победно-уверенно предъявляющие себя этому миру... Невероятно интересно рассматривать каждое из них в отдельности, но по-особому захватывает – попытаться увидеть их все вместе. Когда так собраны рядом петербургские, московские и западные пианисты, становится ясно то особое место, которое занимает петербургская фортепианная школа в ряду других выдающихся фортепианных школ мира. Ее отличительные черты – чистота порядка, классическая стройность формы, отточенность артикуляции, одухотворенное прочтение каждой детали авторского текста стали особенно очевидны на нынешнем фестивале. Во всех других мы слышим – и видим – свой лик.

Давид Залеев – новое имя в списке солистов Мариинского театра. Уроженец Владикавказа, он уже в двадцать три года стал Заслуженным артистом Северной Осетии-Алании. Природный артистизм и трудолюбие помогли ему стать неоднократным победителем различных балетных конкурсов. Вынужденно оставив Петербург в период обучения, он, в конце концов, вернулся в город, который всегда являлся для него центром творческого притяжения. Накануне Нового года он уверенно исполнил сольную партию в балете «Щелкунчик», не разделяя преодоление технических трудностей и музыкальность исполнения.

– После отчисления из Академии балета им. А. Вагановой, ты заканчивал свое профессиональное образование в Уфимском хореографическом училище имени Р. Нуреева. Из него выпускались Н. Сологуб и А. Меркурьев. Многие педагоги в нем являются выпускниками Академии балета им. Вагановой. Ты ощутил преемственность, единство школы, что очень важно в процессе профессионального становления?

– Когда я пришел к директору этого училища – А.С. Бикчурину, то ожидал, что мне предстоит сдать серьезный экзамен, нужно будет показать мои возможности. Например, попросят сделать классический урок. Это обычно при поступлении. Но он только взглянул на меня. Спросил, из-за чего меня отчислили, и как я учился. Я ответил, что исключили за поведение, а профессиональные оценки всегда были высокие. И меня сразу же зачислили. Единство, конечно, ощущалось. Но, так, как учат в Вагановском училище, учат только там. Такой постановки рук и спины нельзя получить больше нигде. Я очень рад, что мое начальное обучение прошло у нас, в Петербурге. В классе Л.И. Комоловой, которая заложила профессиональную основу, «запрограммировала» меня правильно. После чего, где бы я ни оказался, у меня уже было не отнять эту школу. Я ей безумно благодарен. И очень хочу позвать ее на свои спектакли в Мариинский театр.

– После училища ты попал в Казанский театр оперы и балета, который возглавляет также бывший выпускник Петербургского Училища Владимир Яковлев...

– Я совершенно не знал, что мне предпринять после окончания школы... И тут мне позвонил мой однокурсник. Рассказал, что начал работать в этом театре, где достаточно разнообразный репертуар и сильная труппа. Меня это заинтересовало. Я сразу же позвонил, рассказал о себе, и меня взяли. Уже через два года я стал солистом, а с 2013 года – ведущим солистом.

– Если продолжить линию преемственности Вагановской балетной школы, то следует вспомнить и театр во Владикавказе, откуда ты родом. Его создали выпускники национального курса училища. Вернувшись на родину, они создали своими силами труппу с классическим

## ИНТЕРВЬЮ

# ПЕТЕРБУРГ – МОЯ ВТОРАЯ РОДИНА



репертуаром. Солисткой этого театра была и моя мама. А папа был солистом известного народного коллектива «Алан». Со временем полноценные балетные спектакли сошли со сцены во Владикавказе, а многие артисты покинули Осетию, хотя сейчас появилась большая надежда на возрождение активной творческой жизни.

– Да, постепенно все как-то потерялось... Однажды, перебирая вещи в шкафу у мамы, я наткнулся на ее фотографии в пачке черного

лебеда. И узнал, что в этом театре шло и «Лебединое озеро», и другие большие балеты... Сейчас много сил в возрождение театра вкладывает Лариса Абисаловна Гергиева.

– Ты участвовал в Гала концертах Международного фестиваля искусств «В гостях у Ларисы Гергиевой», который проходит во Владикавказе в восьмой раз?

– Да, я был участником уже два раза. Первый раз – почти случайно. Лариса Абисаловна знает мою маму как артистку балета. Знает, что ее

сын танцует в театре в Казани. Не более того. А в то время я, как раз, поехал на свой первый конкурс и там меня заметил хореограф, который сотрудничал с театром во Владикавказе. Он позвонил Гергиевой и рассказал о ее земляке. И меня пригласили на финальный Гала концерт. Это было сразу после Гран При в Сочи на конкурсе Григоровича. Прямо с поезда попал на сцену. Я очень старался, и даже моя мама осталась довольна. Обычно она меня всегда критикует. А второй раз я выступал на Фестивале, уже после победы на Московском конкурсе артистов балета. И, вдруг, на сцене объявили, что мне присвоили звание Заслуженного артиста Северной Осетии...

– Расскажи о том, как проходил Московский конкурс балета...

– Мне сейчас трудно даже вспомнить об этом. Столько всего препятствовало моему участию. Накануне у меня защемило нерв в спине, была сильнейшая боль. И меня уже посещала мысль – может бросить все, еще до моего выхода на сцену. Но Маргарита Дроздова педагог из театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, которая знала меня по предыдущему конкурсу, сказала, что обратного хода для меня нет. Нужно сделать все возможное и участвовать. Я доковылял до массажиста из Большого театра. Конкурс уже начался. Мой выход через день. И он мне посоветовал – делать на репетиции все в полноги, а за выступление мне не нужно волноваться. Все будет хорошо. Я очень удивился его уверенности. А он сказал, что уже более 20 лет работает с артистами и видит все по моим мышцам. Потом во время выступления остановилось фонограмма... Но в результате все закончилось победой.

– И на тебя сразу посыпались интересные предложения от разных театров?

– Появились разные предложения... Но я всегда знал, что хочу работать, только в Мариинском театре. Я так чувствовал и все.

– Быть лидером тяжело. Нельзя останавливаться. Нужно всегда двигаться вперед на пределе своих возможностей. Ты готов к этому?

– Вы правы. Это непросто. Но как иначе? Думаю, что любой из тех, кто выбирает танец своей профессией, хочет быть солистом. Я с первых дней в Академии русского балета знал, что должен стать первым. Иначе зачем, вообще, все это?

– Ты чувствуешь, что Санкт-Петербург – твой дом?

– Петербург – это моя вторая Родина. Очень люблю этот город. Так же, как и этот театр. И для моей мамы он очень близок. Она ведь выпускница Вагановского училища. А вот у моего папы была мечта – сесть в зале Мариинского театра и посмотреть мое выступление. Его уже нет с нами, а его мечта сбылась...

**Вагнер и Верди – известные и неизвестные» стали героями научно-музыкального собрания, проведенного 21 ноября деканом музыкально-педагогического факультета Н.А. Брагинской в Камерном зале Консерватории. Многообещающее название оправдало себя еще и благодаря специальному гостю вечера, пианисту Льву Винокуру.**

Правда, как и при жизни композиторов, артистический облик Вагнера почти затмил фигуру Верди. Силы авторитетного музыкально-педагогического квартета, выступившего в первой части собрания, а именно – профессора Консерватории А.К. Кенигсберг, профессоров РГПУ им. Герцена В.А. Гуревича и Э.В. Махровой, а также главного редактора газеты «Мариинский театр» И.Г. Райскина, распределились в соотношении 3:1. Первые три докладчика рассказали о современных постановках опер Вагнера в Лейпциге, Петербурге и Байройте, и только Иосиф Райскин посвятил выступление Верди – правда, сосредоточив внимание на далеко не сочувственном восприятии опер итальянского мастера русскими критиками XIX века. Из «вагнеровских» особой наглядностью отличался рассказ председателя Санкт-Петербургского Вагнеровского союза Элены Махровой об истории байройтского фестиваля – от «верности композитору» в период «старого Байройта», через обобщенную трактовку мифа вне времени и пространства в эпоху Виланда Вагнера – к ироническому взгляду на Вагнера «из современности» у Патриса Шеро и современному Байройту Катарины Вагнер и Ханса Нойенфельса, где многое переосмысливается «с точностью до наоборот»: красноречивым доказательством стали видеофрагменты из «Нюрнбергских мастерзингеров».

Самое интересное ожидало зрителей в вечерней части собрания. С единственным выступлением в родной город приехал Лев Винокур – пианист и исследователь, начавший свое образование в России, но уже 20 лет живущий в Германии. За полтора часа его лекции-концерта «Рихард Вагнер – пианист» аудитория получила счастливую возможность узнать массу любопытнейших деталей биографии Вагнера, которые самым невероятным образом связывались с тем или иным его фортепианным опусом. В подтверждение особой важности предмета встречи артист привел «железную» статистику: 17 фортепианных сочинений Вагнера против 13-ти оперных!

Казалось бы, салонный характер ранних пьес – характерное свойство раннего творчества даже самых передовых композиторов XIX века. И все же не может не удивлять факт известности Вагнера в 1830-е прежде всего в качестве пианиста, автора эффектного Полонеза D-dur для фортепиано в 4 руки, расхваливаемого большими тиражами в популярных сборниках не только в Германии, но также во Франции и Италии. Такая слава отчасти способствовала «спросу» на Вагнера и как капельмейстера. За Полонезом, исполненным Львом Винокуром вместе с профессором Консерватории Ниной Серегиной, последовали две миниатюры, написанные «к случаю»: Польша – в знак благодарности супругам Везендонк после организованного ими праздника в честь 40-летия композитора, «Цюрихский вальс» – своеобразный фант в игре с младшей сестрой Матильды Везендонк. В финале Винокур, предварив исполнение пикантными подробностями об истинном источнике вдохновения Вагнера, сыграл проникновенный восьмитактовый фрагмент 1858-го года, долгое время считавшийся последним сочинением композитора, якобы написанным в качестве приветствия жене Козиме в 1881-м году.

За калейдоскопом вагнеровских историй последовал еще один сюрприз – неожиданный Верди! Ведь и он был пианистом, как сообщил Винокур, подтвердив сказанное своими бисами – «Песней без слов» в духе оперной каватини и более «фортепианным» Вальсом.

Как бы ни были эффектны – и по содержанию, и по манере, – комментарии артиста к блестяще представленным миниатюрам, все затмила вагнеровская «Соната для Матильды Везендонк» As-dur, главное музыкальное событие вечера. Заинтриговав слушателей анонсом одночастной сонаты, написанной в один год с Сонатой h-moll Листа, пианист завооружил аудиторию ее исполнением. Трудно было предположить, что рояль в непростых акустических условиях Камерного зала Консерватории может переливаться такими красками. Грудной бархатный голос в монологе главной темы, певучая легкость далекого вальса в побочной, оркестровая мощь и безукоризненно-стройные аккорды в кульминации разработки, красноречивые пассажи каденций – все окрылялось живым сердечным порывом, без надруга, артистически-возвышенно.

После концерта артист охотно согласился продолжить свое выступление в формате интервью.

– Представленная «лекция» впечатляет обилием точных дат и статистическими сведениями – Вам никогда не хотелось заниматься точными науками?

– Меня всегда интересовала история – мне нравятся даты, их сочетания и совпадения... Они бывают такими неожиданными! Как сказал Ницше: «...нет ничего невероятнее, чем точность...»

– Насколько важно для исполнителя знать обстоятельства создания произведения?

– Кардинально! Мой учитель Карл Ульрих Шнабель, сын Артура Шнабеля, говорил, что музыка как одна из граней гармонии есть не что иное, как сумма информации. Надо знать все. Интерпретация хороша тогда, когда сознательно отказываешься от чего-то, что знаешь. А когда играешь просто наобум, не зная деталей, то это не интерпретация, а волюнтаризм.

– Когда впервые у Вас появилась потребность комментировать исполняемые сочинения?

– Я попал в Англию, а в англо-саксонской среде принято сопровождать концерты лекциями. У нас (в России. – А.М.), помню, были так называемые лекции-концерты: выступал музыковед, который говорил, а потом выходил человек и играл, потом опять выходил музыковед... и концерт был ужасно скучен. Это было правильное направление, но возникал барьер. А вот в англоязычной среде приняты комментарии исполнителей: так например, Бернштайн в 1960-е годы вернул публике Малера именно своими лекциями-концертами.

– Случалось ли, что Вас приглашали выступить исключительно в качестве лектора?

– Нет, но меня часто приглашают на телевидение Германии, Австрии и Швейцарии «из экономии». Для каналов культуры существует социальный заказ – нужны передачи и фильмы о классической музыке. Для того, чтобы создать фильм о музыке, нужен тот, кто будет играть – таких большое количество, но в основном они, увы, мало знают о том, что играют. Потом нужен тот, кто будет рассказывать – музыковедов тоже много, но

## ИНТЕРВЬЮ

они почти не играют. Наконец, нужен кто-то, кто будет вести программу – актер. Но актер не может играть на рояле и ничего не знает о музыке. Три человека гораздо дороже, чем один! Началось все с листовского цикла: я играл 14 сольных программ, шедших подряд в течение 14 недель. А когда наступил юбилей Листа, и встал вопрос выбора артиста для главной роли в фильме «Being Liszt», обратились ко мне. А за Листом пошли все остальные – Шопен, Бетховен, Гайдн, которого я особенно люблю, Вагнер...

– Вы всегда играете только то, что Вам безоговорочно нравится?

– Да, опять процитирую учителя, Михаила Плетнева, который говорил, что если вы выходите на сцену и не уверены, что вы лучший в мире исполнитель этого сочинения, не стоит и выходить – вам не удастся никого убедить.

– Однажды Вы написали, что никогда не будете играть Вагнера, поскольку есть музыка, которую уже не стоит играть,

## ВАГНЕР, ВЕРДИ, ВИНОКУР



Лев Винокур.

и, тем не менее, Вы подготовили сольную программу, снялись в фильме «Wagners Liebestraum. Sonate für Mathilde Wesendonck»... Юбилейные даты так влияют на Ваши пристрастия?

– Никогда не говори никогда! Я Вагнера не играл, чувствовал неприятие; так же, как все, считал Вагнера чисто оперным композитором – с большим симфоническим дарованием, но все-таки оперным. Я знал только одну пьесу – «Возвращение к черным лебедям», которую Рихтер иногда играл, этот листок из альбома, написанный в 1861 году в Париже. А потом посмотрел... ведь вагнеровская соната – просто прекрасная музыка!

– «Соната для Матильды Везендонк» на вечерах в Консерватории прозвучала захватывающе – по драматизму, по непосредственности выражения. Еще более захватывающе, чем в Вашем фильме о Вагнере... С высоты своего опыта можете ли Вы определить, что влияет на каждое конкретное исполнение, если это вообще можно сформулировать?

– Это зависит от настроения и, конечно, от вида исполнения. Исполнение живое всегда лучше, чем запись. Потому что для настоящего артиста важна энергия, подпитка, которая исходит из аудитории, существует контакт с залом. А на запись его нет. Был, по-видимому, великий пианист Годовский, которого мы никогда не услышим живьем. Остались записи – очень средние. Шнабель-отец ужасно волновался, поэтому записи зачастую скверные: его «несет», mimo нот – быстро, торопливо... А ведь был невероятный исполнитель Бетховена. На записи все гораздо скромнее.

– Вы завершили вечер еще неожиданней, чем начали – музыкой Верди! Как его сочинения оказались в Вашем репертуаре?

– В минувшем октябре я участвовал в подготовке репортажа о Верди для Швейцарского телевидения. Верди однажды сказал, что фортепианной музыки он не писал. Это ложь. Сказать он мог все что угодно – «ради красного словца не пожалейш и отца». А фортепианной музыки он написал большое количество, включая виртуозные вариации для фортепиано с оркестром 1837 года на тему из оперы Морлакки «Табальдо и Изоллина». Есть шесть фуг, есть другие пьесы... Сейчас у Рихорди выходит новое собрание сочинений Верди – там целый том фортепианных вещей. Верди насквозь театральный мастер, сама его судьба как оперный театр. Первый акт жизненной драмы Верди заканчивается в 1840-м году, когда умерли жена и дети, и как бы опустился занавес. С 1842 года начинается новый Верди – «Набукко» и все остальное. Можно «первый акт» жизни Верди учитывать, а можно начинать прямо с «Набукко». Между тем, с 1836 по 1840 год Верди написал много музыки. Там были и церковные произведения, но в основном, это музыка фортепианная. Ведь Верди преподавал фортепиано своей будущей жене, Маргарите Барецци! Верди и сочинял за роялем, есть картины, фотографии, изображающие его за роялем...

– Можно ли сравнивать стиль фортепианной музыки Вагнера и Верди?

– Верди – безусловно, вокальный композитор. Его фортепи-

анная музыка абсолютно гомофонна: это яркая мелодия с незатейливым аккомпанементом. Вагнер полифоничен, он «фортепианен», он даже виртуозен. Его соната ля-бемоль мажор, «благодаря» Козиме, выпала из репертуара. А сочинение замечательное, интереснейшее. С виртуозным подъемом, с размахом, с огромной кульминацией... Там есть эпизод в побочной партии – он почти такой же, как в сонате си минор Листа. Верди до 1840 года писал как виртуозы того времени – как Тальберг, Драйшук. Это было то, против чего боролся Шуман в своей газете, когда по поводу концертино Черни он сказал, что тот, кто так пишет, легко может дойти и до опуса 1000, надо только вовремя покупать бумагу и чернила. Конечно, позже Верди оторвался от того, что он написал в юности. Но ведь он потом оторвался и от своих ранних опер. А в какой-то момент сказал, что вообще не будет писать. Об этой истории повествует наш телевизионный репортаж. Верди 15 лет жил с Джузеппино Стреппони, но Италия хотела видеть его вдовцом и категорически не желала принять Верди, женатого на почти что «женщине легкого поведения». Когда в 1857 году он приехал в Неаполь на премьеру оперы «Бал-маскарад» со Стреппони – там отменили премьеру. В 1859 году они тайно поженились на окраине Женевы – в маленькой деревенской церкви. Вернувшись в Италию, Верди сочинять больше не собирался: средств было достаточно, чтобы жить не впроголодь. Но вот ему как самому знаменитому композитору того времени поступило предложение написать оперу для Петербурга. Предложение пришло от императрицы Марии Александровны – на такое нельзя ответить отказом. И Верди придумал очень интересный выход – он потребовал 60 тысяч франков, уверенный, что ему откажут, потому что его нормальный гонорар составлял 3-3,5 тысячи (далее он «вошел во вкус», и за Аиду потребовал уже 120 тысяч!). Но контракт на «Силу судьбы» заключили, и Верди вынужден был приняться за работу...

– Из Вашего репертуара можно заключить, что Вы очень положительно относитесь к фортепианным транскрипциям. У Вас не возникало желания написать собственные транскрипции вердиевской или вагнеровской музыки?

– Не возникало, потому что не было времени. Самая удивительная материя – это время! Композицией я не занимаюсь очень давно. Когда-то, много лет назад, я пришел к Шнабелю и играл ему собственную каденцию к концерту Бетховена. Он прервал меня и сказал, что я наверняка попаду в ад. Зачем играть свои каденции, если есть бетховенские, причем не одна, а три. И я как-то сник. Или заниматься композицией серьезно, или не заниматься ей совсем. Такие спорадические опыты – ни к чему.

– Вы много выступаете с разными оркестрами. Как складывается эта часть Вашего репертуара?

– В Европе каждый второй оркестр хочет хоть на одном концерте за сезон не в 85-й раз сыграть Третий концерт Бетховена и не в 144-й раз Двадцать третий концерт Моцарта... Все-таки существует «социальный заказ». Нужно публику воспитывать. А меня знают – знают, что «под Винокура» можно «подключить» концерт Скрябина, концерт Дворжака, концерт Софи Менгер – кого хотите. Я играю «Индианскую фантазию» Бузони для фортепиано с оркестром оп. 44 – вполне приличная музыка. Невероятно интересно, почему в медленном эпизоде он использовал тему из своей элегии «Покой Турандот?»

– У Вас вообще очень авантюрный репертуар – Вы все время выискиваете новые произведения, причем из того, что было написано в XIX веке...

– Я не выискиваю, они меня сами выискивают!

– Что Вы играете из современной музыки?

– Я играл «Экзотических птиц» Мессиана, Концерт Лучано Берно, играл в этом году европейскую премьеру «Второго» концерта Грига в реконструкции Корчмара... Григ в 1883 году начал, но не закончил концерт для фортепиано с оркестром си минор, а вот Григорий Овшивич его закончил в 1997 году. В Петербурге премьеру играл Игорь Урьеш. И это чудеснейшая пьеса. И сама тема прекрасная, но у Корчмара гораздо лучше все сделано, «фортепианнее», чем у Грига. И потрясающее владение оркестром, целая батарея ударных – так все звучит, блестит и переливается! Но дело в том, что современной фортепианной музыки с оркестром, увы, очень мало!

– А если говорить о сольной музыке?

– Я все время что-то играю новое. И студентам обязательно нужно преподавать исполнение современных сочинений. Играл я, например, Яниса Ксенакиса, Штокхаузена... у него есть потрясающий Klavierstück XI – роскошная музыка. Очень хороший мой знакомый, Иоахим Крист, долгое время был секретарем Штокхаузена, жившего под Кельном, в Кюртене. Я тогда оркестровал концерт Шумана (в 2007 году Винокур впервые исполнил неоконченный юниорский концерт Шумана F-dur в собственной редакции. – А.М.), и вот Крист, чтобы доказать мне, что так оркестровать нельзя, привел меня к Штокхаузену. Штокхаузен был тогда уже стариком, очень забавным: он утверждал, что ни одного композитора не знает, и что композиторам нельзя знать других композиторов. То есть он про Бетховена слышал, а про других – нет!

– Во время встреч с Морреем Перайя Вы знакомились с философией музыки Шенкера. Насколько подобные теоретические концепции влияют на исполнителя?

– Я теперь против Шенкерского анализа – это костыли, которые мешают здоровому человеку идти. Я был увлечен теорией Шенкера, но, глубже изучив, нахожу этот подход упрощенным и бездоказательным. Может быть, каких-то второстепенных вездцев конца XVIII – начала XIX веков так еще можно анализировать, но мы выходили на Шопена!

– Вы преподаете?

– Нет, у меня нет времени. Я преподавал в Веймаре, но на кафедре истории музыки. Вести фортепиано – это очень трудно. Если студент плох, то это потеря времени, если хорош – то какое право я имею навязывать свои взгляды?

– Правда ли, что общая музыкальная культура и осведомленность публики в Германии выше, чем в России?

– Нет, нет. Публика в Германии зачастую заносчивая, консервативная. Мнения о композиторах сложились раз и навсегда: Шопен – это «попса», Брамс – это замечательно, Вагнер – святое, Рихард Штраус – замечательно, Бетховен – «наше все», Моцарт – его любят, но скорее как конфеты, Лист – вообще не композитор. К русской музыке в Германии отношение снисходительное, кроме Чайковского, он «популярный», но не слишком «серьезный». Публика здесь, в России, гораздо лучше, осведомленнее.

– Представляете ли Вы себя снова в Петербурге?

– Нет, уже больше не представляю. Но какая же красота не сравненная! О, если бы германские удобства соединить с петербургской вдохновенностью!

Беседовала Анастасия МУРСАЛОВА

## ТЕАТР – ДЕТЯМ

ГАЛИНА ОСИПОВА

МАРИИНСКИЙ – ДЕТЯМ:  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ  
СЕЗОНА 2013 – 2014

Леопольд Моцарт. «Игрушечная симфония».  
Фото: Валентин Барановский

Музыкальная грамотность – это не только узкоспециальное обучение, но и способность целостно воспринимать музыку в качестве живого образного искусства и отличать в ней хорошее от плохого. Сделанная в детском возрасте «прививка» музыкального вкуса, как правило, помогает всю жизнь сохранять культурное «здоровье». «Душа Петербурга – Мариинский театр», «Игры в бисер», «Пикколо» в Мариинском, «Фруктовое пианино», «Музыка песчаных сказок» – все эти броские названия связаны с новыми образовательными проектами нынешнего театрального сезона.

Что касается январской афиши Концертного зала, то в ней привлекла внимание программа «От классики до анимации» из цикла МУЗЫКАЛЬНЫЕ КАНИКУЛЫ. И, прежде всего, музыкой из любимых детьми и взрослыми голливудских мультфильмов, киномузыки и «блокбастеров», которую не часто услышишь на академической сцене. Программу подготовил виолончелист и солист Симфонического оркестра Мариинского театра лауреат международных конкурсов Антон Гаккель, вставший с недавнего времени за дирижерский пульс.

Самым ярким моментом 1-го отделения явилась исполнение «Игрушечной симфонии» Леопольда Моцарта (той самой, которая считалась в свое время «Детской симфонией» Йозефа Гайдна). На авансцену торжественно, интригующе и без всяких предисловий были вынесены в изрядном количестве игрушечные дудки, свистелки, утиные манки, трещетки и бубны. Затем дирижер пригласил 12 человек из зала. Дети с их живой фантазией и готовностью к игровому общению с воодушевлением вышли на сцену в качестве участников оркестрового действия. Было шумно и весело, иногда невопад и нестройно, но от этого еще забавнее, и юные артисты заслужили овацию.

Молодежный камерный состав во 2-м отделении концерта был усилен ролями и «ритм-секцией» а-ля эстрадно-симфонический «саунд» (на удивление, солистами-ударниками оказались молодые аниматоры, так артистично работавшие с детьми в Игрушечной симфонии). Из прозвучавших фрагментов в голливудском попурри безусловно узнаваемыми для слушателей стали мелодия Элтона Джона из «Короля-Льва», главные темы из «Звездных войн» и «Индианы Джонса» и, конечно же, зажигательная AMERICA из «Вестсайдской истории», сыгранная и на бис. Поздравим дирижера с дебютом, впрочем, не без нескольких замечаний. В «Маленькой ночной серенаде» оркестру недоставало классцистской легкости и моцартовского штриха. Имена композиторов 2-го отделения (тем более таких фигур, как Леонард Бернстайн, Джон Уильямс и Эндрю Ллойд Уэббер) должны были быть непременно указаны в тексте программы рядом с прославившими их киноработами.

Вернемся, тем не менее, от информационного повода к самой теме. Безусловно, от детских абонементов главной оперной сцены мы вправе ожидать настоящий академический уровень. Художественный руководитель театра В.А. Гергиев неоднократно обращал внимание на необходимость поиска новых форм в работе с подрастающей аудиторией и, в связи с открытием Новой сцены и эффективным использованием камерных залов, дал распоряжение о создании полного спектра образовательных программ для детей и молодежи. Какие же перемены произошли в этом важнейшем сегменте театра в сезоне 2013 – 2014 гг.?

К многолетней практике детских и юно-

шеских абонементов Исторической сцены («В Мариинский театр всей семьей», «Мир русской сказки», «Студенческий» и др.), к успешно развивающемуся вот уже 5-й год проекту Концертного зала АКАДЕМИЯ ЮНЫХ ТЕАТРАЛОВ (АЮТ, см. «МАРИИНСКИЙ ТЕАТР» №№ 3 – 4 за 2013 год) присоединились новые начинания.

ДУША ПЕТЕРБУРГА – МАРИИНСКИЙ ТЕАТР. Так называется экскурсионно-концертная программа для школьников из регионов России в Зале-амфитеатре и Камерном зале имени Р.Щедрина (первый цикл программы состоялся в октябре). Экскурсия по Мариинке-2, рассказ и показ слайдов из истории театра завершались оперным дивертисментом Академии молодых певцов. Также были организованы посещения школьниками отдельных концертов и спектаклей из репертуара театра, среди них – «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Конек-Горбунок», «Свадьба Фигаро», «Турандот» и др. Эта грандиозная всероссийская культурная акция продолжалась в течение нескольких месяцев. Музыкальные представления на площадках Мариинского театра посетили около 18000 детей, приехавших из многих региональных центров нашей страны.

ПИККОЛО В МАРИИНСКОМ. Хорошо из-

вестный в Петербурге детский музыкальный лекторий, основанный в 1999 году Ольгой Пикколо – музыковедом и членом Международной ассоциации музыкальных психологов, с октября по май представляет цикл из 8-ми занятий-концертов для самых маленьких «Музыкальные инструменты в сказочной стране «Пикколо» на камерной площадке Зала-амфитеатра. Продолжительность каждого занятия – 45 минут, среди зрителей 30 детей и их родители. Маленькие слушатели имеют возможность неоднократно выходить на сцену вместе с профессиональными музыкантами, танцевать и музицировать на простейших инструментах. Цель лектория – проложить малышам тропинку к филармоническим концертным залам и помочь развитию гармоничной и творческой личности.

ИГРЫ В БИСЕР. ВНУТРИ МУЗЫКИ И ЗА ЕЕ ПРЕДЕЛАМИ. С октября 2013 года в Зале-амфитеатре, Камерном зале Щедрина и Верхнем хоровом зале Мариинки-2 начат цикл авторских лекций-концертов для школьников 3 – 10 классов. Среди авторов – известные своими образовательными программами музыковеды, композиторы и исполнители Петербурга: Наталия Энтелис («С чего начинается театр», «Все

начинается с любви»), Леонид Гаккель («Модерн»), Игорь Роголев («На композиторской кухне»), Александр Харьковский («В гримерке Шалаяпина: «Борис Годунов») и др.

ФРУКТОВОЕ ПИАНИНО. Эта творческая мастерская для детей от 3-х до 14-ти лет (включая мастер-класс для преподавателей и студентов) прошла в ноябре в Репетиционном зале Мариинки-2 в рамках специального проекта Центра современных технологий в искусстве Арт-паркИНГ и Фестиваля «Детские дни в Петербурге». Мастерская была примечательна серией развивающих интерактивных занятий на английском языке с переводом и без него. Юных слушателей ждали захватывающие опыты со звуком. В занимательной игре с наставниками ребята узнавали, какими музыкальными способностями обладают окружающие их предметы, какой голос у яблока, банана или груши, изобретали свой собственный тембр и инструмент, создавали оригинальное музыкальное произведение и исполняли его в компании с «фруктовым оркестром». Авторы и ведущие проекта – музыковед, PhD Энрико Бертели (Италия/Великобритания), композитор и педагог Эмили Робертсон (США/Великобритания).

МУЗЫКА ПЕСЧАНЫХ СКАЗОК. Культурно-просветительский цикл был запущен в феврале в Камерном зале имени Р.Щедрина. Темы необычных занятий, сочетающих мультимедиа, живую музыкальную импровизацию, актерское чтение и живопись песком (так называемую песочную анимацию) – «Ежик в тумане», «Детство Моцарта», «Приключения Буратино», «Маленький принц». Ведущая – Ольга Максимова.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ УРОК В МАРИИНСКОМ. Эта культурно-познавательная программа начала реализацию с 14 января и рассчитана на учащихся 10-х классов государственных образовательных учреждений Санкт-Петербурга (180 человек на одно посещение, всего около 24000 десятиклассников). Мероприятие включает экскурс в историю театра, посещение закулисной части Мариинки-2, театральных цехов и репетиций, краткую лекцию о предстоящем спектакле и собственно спектакль на Исторической или Новой сцене. Среди запланированных постановок – «Дон Кихот», «Жизель», «Ромео и Джульетта», «Летучий Голландец», «Мертвые души» и др.

Динамика впечатляет!

Сегодня на главной оперной сцене расширение возраста аудитории (от младшей 3-х лет до старшей школьнической), свежий угол зрения и современная подача материала подкреплены должной технической оснащённостью, возможностями мультимедиа и видеодизайна, а также многообразным использованием интерактивных форм. Музыкальная образовательная программа, прежде всего, должна быть доступной для восприятия и понимания и ориентирована на детей общеобразовательного уровня. Повторим слова дирижера проекта АЮТ Гавриэля Гейне: «Пусть это будут 20 – 30 минут, но – самых ярких минут в жизни! Для ребенка именно так надо «поднимать занавес» в мир оперы и балета, в мир серьезной музыки!».

Детская аудитория – трудная аудитория. Этот маленький народ, при всей его непосредственности, открытости и креативности, необходимо воспитывать. И благодаря усилиям «тройственного союза» – Историческая сцена – Мариинка-2 – Концертный зал – в Петербурге подрастает истинно «мариинская» публика.

## ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

АНАСТАСИЯ МУРСАЛОВА

SOVIET KANTATA:  
ПЕРЕЗАГРУЗКА  
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПРЕМЬЕРА  
СИМФОНИИ ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА  
«ЗИМА СВЯЩЕННАЯ 1949 ГОДА»

Общественно значимая тема, неожиданный текст, интригующее название – все составляющие публичного успеха присутствуют в симфонии Леонида Десятникова. Уже сами насквозь идеологические тексты из школьного учебника для чтения по английскому языку 1949 года издания обеспечили бы пристальный интерес зрителей, воскрешая для многих атмосферу не столь далекой, но уже совсем другой действительности. Для петербургской премьеры произведения, написанного еще в 1998 году, пригласили московского маэстро Александра Ведерникова, руководившего премьерой десятниковских «Детей Розенталя». Вместе с ЗКР филармонии, в исполнении симфонии для солистов, смешанного хора и оркестра приняли участие сопрано Наталия Миринова, меццо-сопрано Олеся Петрова и Хор студентов Санкт-Петербургской консерватории (художественный руководитель В. Успенский, хормейстер А. Максимов).

Сочинение Десятникова предстало в самом неожиданном соседстве – такова весьма удобная модель нового филармонического абонемента «Классика: перезагрузка». И хотя в условиях широчайшего стиливого словаря «Зимы священной» существовал выбор из произведений русской классики, которые могли бы наглядно «перезагрузиться» рядом с опусом Десятникова, в первом отделении оказался Сибелиус. Редкую в концертных залах Первую симфонию, в которой педантичный рационализм мотивного развития обретает особое «северное» очарование (что не исключает момента неожиданности в общей драматургии), Ведерников исполнил без излишнего трепета, но уверенно и с рельефной выделкой формы. В сочинениях, разделенных

ровно столетием, обнаружилось общее начало – Чайковский, незримо присутствующий в симфонии молодого Сибелиуса, и в качестве объекта кульба-китча представший в «Зиме священной» Десятникова.

За подзаголовком «симфония» в сочинении Десятникова скрывается дорогой для русской музыки жанр кантаты. Пафосный Пролог и следующие за ним четыре не менее пафосные части решены по всем правилам пародии на официоз кантатно-ораториальных опусов минувшей эпохи. «Славильные» формулы, воскрешающие пионерский энтузиазм «Песни о лесах», а заодно и тему-цитату из «Праздничной увертюры» Шостаковича, закольцованы на манер американского минимализма. Биография Чайковского распевается в духе джазовой импровизации на каркасе банальной

гармонической схемы, чудеса Москвы перечисляются в стиле барбешоп, призыв к занятиям спортом облачается в покровы строгого церковного хора. Пожалуй, не осталось вокального жанра, к которому не обратился бы композитор в своей симфонии – от арии и дуэта до протестантского гимна и советской массовой песни-марша. Артисты хора с нескрываемым удовольствием переключались с одной манеры на другую. Говорят, перед московской премьерой 2001 года возникли проблемы с хором – симфония требует большого состава, и не каждый крупный коллектив решится на подобную авантюру. В этом смысле Хор студентов петербургской консерватории, отличающийся репертуарной мобильностью и быстротой подготовки новых программ – удачный «кастинг».

Перипетии российской истории то отдаляли кантату от ее оригинальной «славильной» функции, то возвращали к ней. В последние десятилетия если композиторы и обращаются к этому жанру, то исключительно к лирической или культовой его разновидности. Десятников напомнил о советской версии жанра, создав пародию на официальные кантаты большого стиля сталинского времени. Название намекает на мифологически-культовые основы искусства эпохи – в таких условиях «советский английский» становится, как выразился сам автор, «сакральной латынью». Одновременно название рождает другую игру смыслов – «Весна священная» 1913 года нередко трактовалась как предчувствие грядущих перемен, на музыкальном языке передавая процесс концентрации жизненных соков перед взрывом-скачком. Три десятилетия спустя весну сменила зима со своим культом и новыми обрядами; темы Стравинского у Десятникова зазвучали в новом сакральном пространстве, в конструктивистском скрежете московского метрополитена.

Конечно, ни название, ни оригинальный замысел сочинения не убергли бы от грубой прямолинейности и открытого заигрывания с публикой, если бы не мастерство композитора – блестящее владение оркестровкой и тонкий вкус в игре стилями. Но не только пародия движет замыслом. Вопреки ожиданиям, в симфонии нет утвердительного финала. В ней вообще нет финала: ее шестая часть не заканчивается, а прекращается. И тихая песня сопрано о детской мечте стать летчиком, солдатом или моряком, чтобы служить народу и Родине, звучит отнюдь не пародийно. Не всякая идеология хороша, но безыдейность не лучше...

Под занавес 2013 года в Самарском академическом театре оперы и балета прошел VI Международный музыкальный фестиваль «Мстиславу Ростроповичу». Задуманный художественным руководителем-директором Мариинского театра Валерием Гергиевым и проходящий при поддержке правительства Самарской области этот фестиваль является и данью памяти великого музыканта и гражданина.

Этот вечер в концертном исполнении прозвучал давно не идущая на самарских подмостках одноактная опера Петра Чайковского «Иоланта». В последнем оперном сочинении композитора, пронизанном редкостью для оперного жанра атмосферой света и добра, немало известных каждому меломану прекрасных мелодий, арий и ансамблей. Слушатели по достоинству оценили и богатейшее по краскам и тембровому богатству звучание ведомого маэстро Гергиевым оркестра, и исключительно ровный состав солистов.

В этом ансамбле особо отметим обладающую красивым, свободно звучащим во всем диапазоне, сопрано Екатерину Гончарову – Иоланту, «матерого», знающего себе цену и нигде не выходящего за рамки безупречного вкуса баритона Алексея Маркова – Роберта и сочетающего сладкозвучие яркого по тембру тенора с выразительностью и эмоциональностью исполнения Дмитрия Воропаева – Водемона.

По существу без единой оркестровой репетиции в исполнении «Иоланты» принял участие хор Самарского оперного театра – свидетельство его профессионализма, а также плодотворного творческого сотрудничества самарских и санкт-петербургских артистов.

По традиции один из концертов фестиваля «Мстиславу Ростроповичу», адресованный членам ветеранских организаций, студентам и совсем юным слушателям, был благотворительным. Вначале прозвучала симфоническая сказка для детей Сергея Прокофьева «Петя и Волк», задуманная композитором как своеобразный «путеводитель по оркестру». Просто чудо, с какой отдачей и удовольствием играли и весь оркестр, и маститые музыканты, исполнявшие свои виртуозные соло. В звучании инструментов буквально оживали те или иные сказочные персонажи.

Сказочную нить концертной программы продолжили красочная сюита «Жар-птица» Игоря Стравинского и подчеркнутый аскетичный, драматически насыщенный Концерт №2 для скрипки с оркестром Дмитрия Шостаковича, в котором солировала молодая, но уже прочно утвердившаяся на мировом исполнительском олимпе скрипачка Алена Баева.

Вдохновенное исполнение надолго запомнится даже тем, кто, может быть, впервые пришел на концерт серьезной классической музыки. Важнейшей просветительской задаче Валерий Гергиев придает особое значение в своей многообразной деятельности музыканта и руководителя одного из лучших в мире музыкальных театров.

Вот что сказал маэстро, делая своими ощущениями после благотворительного концерта: «Хочется думать, что, играя такие программы, мы бросаем зернышки в очень благодатную почву. Особенно порадовало, что после концерта в фойе меня ждала стайка ребятишек, чтобы получить автограф. Я поинтересовался, что им больше понравилось, слышали ли они когда-нибудь «Жар-птицу». Кто-то из них наверняка знал «Петю и Волка», а вот теперь они услышали его в концерте. Шостакович, конечно, им менее знаком. Но я с радостью думаю, что дети, которые

Пятьдесят с лишним лет назад, в конце декабря 1962 года я возвращался домой из служебной командировки. Путь из Львова в Ленинград пролегал через Москву не в силу странностей железнодорожного расписания, а по моей прихоти – я не мог пропустить премьеру «Катерины Измайловой» в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Опера Дмитрия Шостаковича выходила из четвертьвековой опалы и ссылки, правда, во второй, так сказать, дозволенной редакции. Сегодняшний читатель может спросить – кем дозволенной? Ответу: могущественным Агитпропом, под каким бы именем он ни выступал – рецензента ли «Правды» (всесильного, несмотря на анонимность), ошельмовавшего «Леди Макбет Мценского уезда» в январе 1936 года, или отдела культуры ЦК КПСС, со скрипом санкционировавшим премьеру «Катерины Измайловой» 26 декабря 1962 года. Премьеру, кстати, висевшую на волоске до самого последнего мгновения... Мог ли я предположить, что немногим более тридцати лет (!) спустя буду на премьере шостаковической «Леди Макбет» в Нидерландской Королевской опере в Амстердаме? Своими впечатлениями я тогда поделился с читателями «Мариинского театра». Но даже в разгар перестройки с трудом верилось, что скоро и нам, россиянам, посчастливится увидеть легендарную оперу на отечественной сцене.

Валерий Гергиев мечтал вернуть «Леди Макбет» петербуржцам. Правда, путь к «Леди» поначалу привел снова к «Катерине Измайловой» – режиссер Ирина Молоцова, автор одной из лучших постановок оперы в Киеве, «уговорила» маэстро поставить именно вторую редакцию, ссылаясь на «последнюю волю» композитора. Помню, в диалоге перед премьерой (20 и 22 мая 1995 года) на страницах «Мариинского театра», я силится доказать Ирине Александровне, что эта «воля» не была вполне добровольной, и настаивал на возвращении первой «Леди». Но не могу не отдать должное замечательному масте-

## ФЕСТИВАЛЬ

слышали, как Алена Баева играла на скрипке его концерт, теперь не будут путаться имени этого композитора».

Заключительный концерт фестиваля был полностью посвящен творчеству Игоря Стравинского. В первом отделении прозвучали прежде не исполнявшиеся в Самаре сочинения композитора – музыка балета «Игра в карты» и виртуозное Каприччио для фортепиано с оркестром, фрагменты которого использованы Баланчинным в балете «Бриллианты». Каприччио как нельзя лучше соответствует творческой индивидуальности солировавшего в концерт известному американскому пианисту грузинского происхождения Александра Торадзе.

прось, связанные с приоритетами нынешней общественно-музыкальной деятельности маэстро.

– Из Самары вы, Валерий Абисалович, с оркестром Мариинского театра направляетесь в Пекин. Там пройдет фестиваль музыки Игоря Стравинского. Его сочинения преобладали в программе нашего фестиваля. С чем связан всплеск вашего интереса к этому композитору?

– К сожалению, мы не так хорошо знаем музыку Стравинского, как бы хотелось, как ее знают в Нью-Йорке и Лондоне, где были десятки фестивалей, тематических акций, спектаклей, мировых премьер. Недавно исполнилось 130 лет со дня рождения композитора, и если мы доживем до его 150-летнего юбилея, закатым

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

## В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОГО МАЭСТРО



Валерий Гергиев.  
Фото: Елизавета Сухова

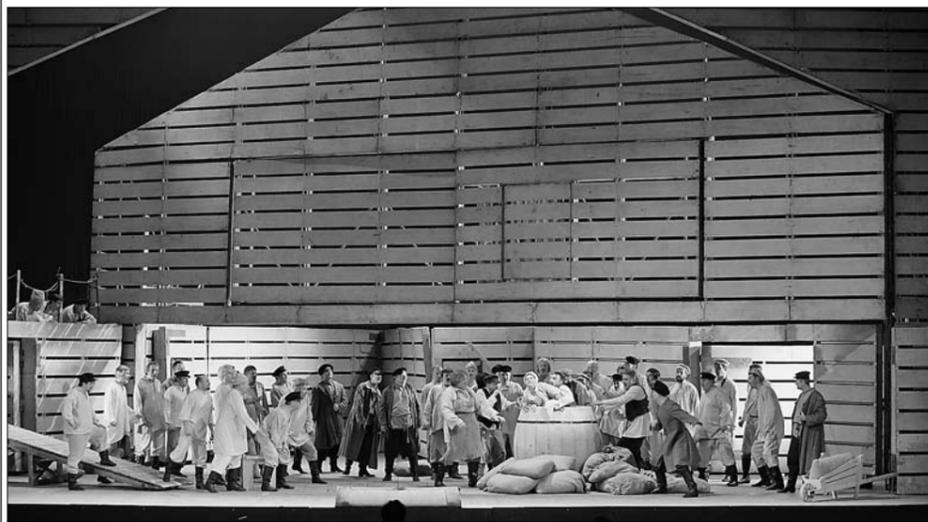
Программу вечера завершила грандиозная музыка балета «Весна священная», которая, благодаря мастерской интерпретации Валерия Гергиева, погрузила слушателей в сакральную атмосферу старинных обрядов. В этот вечер сверкали совершенством, и струнные, и медные, и деревянные духовые, и ударные инструменты... Кстати, этим, по убеждению маэстро, поставлена последняя точка в обсуждении акустики обновленного зала самарской оперы.

Несмотря на напряженный график фестиваля, удалось получить ответы В. Гергиева на во-

прось, связанные с приоритетами нынешней общественно-музыкальной деятельности маэстро. Мой рабочий кабинет в Санкт-Петербурге в двадцати метрах от дома, где вырос Игорь Стравинский, и это для меня дополнительный стимул не только любить его музыку, но и думать об особой ответственности. Я художественный руководитель Мариинского театра, в котором, как хорошо известно, скорее, чем в доме, где жил композитор, прошло его детство. Его отец был ведущим басом Мариинки. В моем рабочем кабинете оригинальная фотография Чайковского с дарственной надписью Федору Игнатьевичу Стравинскому – «изумительному артисту, выдающемуся исполнителю партии Ма-

## РЯДОВОЙ СПЕКТАКЛЬ

### ПЕРВАЯ «ЛЕДИ» В ДЕСЯТЫЙ РАЗ...



«Леди Макбет Мценского уезда». Сцена из спектакля.  
Фото: Валентин Барановский

ру – постановка «Катерины Измайловой» была отменно хороша. И немалую лепту в успех ее, помимо блистательных маринских солистов и оркестра под управлением Валерия Гергиева, внес художник-сценограф Георгий Цыпин.

А спустя год, в июне 1996 года совершилось знаменательное событие: в рамках фестиваля

«Звезды белых ночей» на маринской сцене Валерий Гергиев продирижировал одну за другой обе редакции оперы Шостаковича – «Катерину Измайлову» и «Леди Макбет Мценского уезда». Осенью того же года в концертном исполнении «Леди Макбет» прозвучала в обеих столицах под управлением М.Л. Ростроповича. Выдающиеся

мырова». Это «Чародейка», кстати, про Волгу. Я хочу, чтобы как можно больше людей узнали, что грандиозный художник пришел в мир из Петербурга, изменил этот мир, что он революционер не меньшего масштаба, чем Владимир Ленин, что Стравинский и в Америке продолжал писать русскую музыку.

– Вы много гастролируете в разных странах. Между тем в мире сейчас очень неспокойно. Как эта тревожная обстановка влияет на вас и на восприятие музыки слушателями?

– Я пришел к выводу, что неспокойно в мире было во все времена. Что может сделать музыкант? Все мои репетиции направлены на то, чтобы инструменты оркестра слились в счастливым единстве и чтобы публика почувствовала это. В наше непростое время мы находим возможность продемонстрировать и россиянам, и всему миру, насколько богат и могуч культурный потенциал России. Я думаю об этом, когда звучит гениальная музыка Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича... Меня не оставляет мысль, как много хорошего мы можем сделать, чтобы уравновесить большую, ненормальную обстановку, которой мы все уже сыты по горло на протяжении многих лет.

– В последние годы вы, Валерий Абисалович, все больше внимания уделяете детям.

– Наши дети должны жить в атмосфере колоссального внимания к культуре. Я не против индустрии. Но ни у кого даже язык не повернется говорить об «индустрии», например, Моцарта или Чайковского. Шоу-бизнес существует потому, что за ним стоят огромные деньги, которые, в свою очередь, приносят еще больше денег. Я и все, кто работает в Мариинском театре, стремимся, чтобы не только ученики музыкальных школ, а буквально все школьники Санкт-Петербурга и северо-западных регионов России имели возможность попасть на любой спектакль в любое из трех наших театральных зданий. У нас огромная региональная программа, в соответствии с которой теперь не только мы приезжаем в регионы, а оттуда – из Мурманска, Архангельска, Череповца, Вологды – детей привозят к нам. По нашим подсчетам только за первые месяцы нового сезона у нас побывали 18 тысяч детей из регионов. За год эта цифра должна вырасти до 100 тысяч, а это уже целый город. Дети, которые проходят через Мариинский театр, не приносят нам денег. Здесь, наоборот, нужно вкладывать деньги, многое делать бесплатно. Но из этих 18 тысяч детей, может быть, вырастут один или двое Чайковских или Прокофьевых. Когда я был мальчишкой, в наш город приезжали великие музыканты – Рихтер, Ойстрах, Ростропович; это были люди столетия, и они приезжали в маленький Владикавказ. Спрашивается, что они там забыли?

– Что побудило вас возглавить Всероссийское хоровое общество?

– Задача огромной важности – вернуть музыку во все общеобразовательные школы страны. Во все школы России! Мы все вышли из детских хоров. Зачем же нам уходить от того, что когда-то давало возможность нашей стране быть передовой музыкальной державой мира. Нам ничего не нужно выдумывать. У нас все было, и это нужно возродить. Когда я пел в общем школьном хоре, то медленно, но верно начинал понимать, что мы все – члены общества. А наш хор пятого класса общеобразовательной школы пел в филармонии Владикавказа с главным дирижером современную музыку. Музыкальное образование детей – это настоящие инвестиции в будущее, в культуру страны.

музыканты, конечно, соперничали друг с другом. Побольше бы такого соперничества! Побольше бы такого взаимного уважения среди коллег по дирижерскому цеху, уважения и любви, которые делятся долгие века, отпущенного тому, кто уходит из жизни первым.

Недавно, в феврале 2014 года, мне захотелось вновь побывать на рядовом спектакле «Леди Макбет Мценского уезда». К самой этой обычности, боюсь сказать, будничности спектакля, к доступности некогда запретной оперы – людям моего поколения до сих пор трудно привыкнуть. Счастлив, что ожидание праздника не было обмануто и на этот раз порадовали солисты, порадовал хор – и в жанровых эпизодах, и в безысходном до боли трагическом финале. Отлично звучал оркестр под управлением Игната Солженицына. Талантливому дирижеру хочется пожелать только больше внимания уделять сцене, поющим, играющим на ней. Хотя спектакль, однажды крепко поставленный, катится словно «по рельсам», сценография по-прежнему восхищает цельностью замысла.

Изумила одна цифра в самом верхе театральной программки – 10-й спектакль постановки 1996 года. Выяснилось, что последний спектакль «Катерины Измайловой», состоявшийся в мае 2006 года (!), был 11-м по счету со дня премьеры 1995 года. Для сравнения напомним, что за первые два года после премьеры в январе 1934 года «Леди Макбет Мценского уезда» прошла в Малом оперном театре около 100 раз. Понимаю, что «опера на крови» (определение Леонида Гаккеля) была более востребована в дни разгоравшегося сталинского террора. Понимаю, что сегодняшняя публика, новая молодая аудитория может не знать ни недавней истории страны, ни истории одной из величайших русских опер. Но не должны ли мы именно поэтому обращаться чаще к золотым кладовым Мариинского театра, к лучшим постановкам минувших лет?

Иосиф РАЙСКИН

## ФЕСТИВАЛЬ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

# ИНФЕРНАЛЬНАЯ РОМАНТИКА БАЛЕТНЫХ СНОВИДЕНИЙ (XIII ФЕСТИВАЛЬ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ АЛЛЫ ШЕЛЕСТ)



«Жизель». Оксана Бондарева – Жизель и Владимир Шкляров – Альберт.  
«Легенда о любви». Оксана Скорик и Андрей Ермаков. Па де де из балета.  
«Баядерка». Сцена из спектакля.  
Фото: Елизаветы Суховой

Традиционный Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест, который в 2013 году прошел на сцене Самарского академического театра оперы и балета в тринадцатый раз, представил лучшие образцы классического наследия.

В фестивальных спектаклях выступили ведущие танцовщики лучших отечественных балетных трупп: Мариинского и Михайловского театров Санкт-Петербурга, Большого театра России и Московского музыкального театра имени К.Станиславского и В.Немировича-Данченко.

Фестиваль открыла «Спящая красавица» Петра Чайковского, премьера которой состоялась в начале 2011 года. Санкт-петербуржцы – балетмейстер-постановщик Габриэла Комлева и художник Вячеслав Окунев представили классический шедевр Мариуса Петипа, по возможности сохранив его жанровую и хореографическую уникальность. Особенно хороши богатые по цветовому колориту, теплые, объемные декорации, сразу погружающие зрителя в сказочную атмосферу. При этом роскошная помпезность первоисточника, явившего собой образец балета-феерии с густонаселенными мизансценами, движущейся панорамой и пусть наивными, но милыми сердцу сценическими «чудесами» все же уступила место более компактной современной версии.

За время, прошедшее после премьеры, несколько сдал внутренний темпоритм спектакля, стали ощущаться длинноты утративших первоначальную динамику массовых сцен. Но внимание зрителей было приковано к гостям. Опытная, темпераментная, прекрасно технически оснащенная прима-балерина Большого театра Марианна Рыжкина – Аврора продемонстрировала качества состоявшегося мастера. В танце Рыжкиной был и задор, и безупречная четкость вариаций и поз, но ее Авроре все же не доставало беспечной легкости и полетности, образ юной романтической героини оказался несколько жестковатым и приземленным.

Исполнитель партии принца Дезире премьер московского Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Георгий Смилевский, которому свойственна особая культура, мягкость и округлость движений, привнес в спектакль лирическую струю. Гости, внешне не очень схожие по своей индивидуальности, оказались на редкость гармоничной парой, их дуэты, особенно заключительное па де де, были исполнены практически безупречно.

Фестивальную эстафету продолжил балет Людвиг Минкуса «Дон Кихот», поставленный в 2010 году Кириллом Шморгонером в его собственной редакции взамен постановки Никиты Долгушина 2004 года. Уже приходилось отмечать, что в предложенной редакции сильно смикшировано изначально присущее этому балету броское действенное начало и по существу утрачена и без того еле теплящаяся сюжетная канва, связанная с заглавным героем. К тому же сегодня при блестящей бравурной хореографии и колоритных драмбалетных сценах спектакль выглядит «заболтанным» и вялым. Но в этот вечер вновь выручили гости. Марианна Рыжкина в партии Китри выглядела намного эффектнее, чем в Авроре. В ее темпераментной героине было и лукавство, и победительность, и подлинный апломб. Менее заметным оказался техничный и подчеркнuto интеллигентный солист Московского музыкального театра Сергей Мануйлов в партии бесшабашного цирюльника Базиля.

Если в первых двух фестивальных спектаклях исполнителями ведущих партий были представители московской школы, то в последующих спектаклях инициатива перешла к петербуржцам.

На «экваторе» фестиваля был показан балет Людвиг Минкуса «Баядерка», который Габриэла Комлева поставила в «казенной» петербургской версии, адаптированной к труппе Самарского театра. Художник-постановщик – Вячеслав Окунев.

Благодаря редкостному составу исполнительниц фестивальной «Баядерка» подарила особенно яркие впечатления. Первым нужно по праву назвать премьеру Мариинского театра Владимира Шклярова. Его мужественный, неотразимо обаятельный, исполненный искренних переживаний воин Солор был в центре внимания на протяжении всего спектакля. У танцовщика превосходная школа, его не смущают никакие технические сложности. Благодарство, чувственность и внутренняя интеллигентность Владимира Шклярова добавили его персонажу нечто особенное, выделив на фоне интерпретаций других исполнителей, делающих акцент на восточном колорите. Поразительны изящество и легкость танцевальной манеры артиста, сочетающиеся с незаурядным актерским талантом.

Прима-балерина Большого театра Мария Аллаш с ее открытым темпераментом, мощной энергетикой и безупречной техникой – типичная представительница московской школы. В ее Никии, пожалуй, больше внутреннего напряжения, нежели искренности и открытости в проявлении эмоций. Она пунктуальна и точна в танцевальном рисунке партии, однако подлинный трагизм ее героини остается лишь плодом зрительского воображения. В партии

Гамзатти – соперницы Никии уверенно выступила солистка самарской труппы Ксения Овчинникова.

Достойный состав удалось собрать и в фестивальной «Жизели». В самарских титрах этого балета Адольфа Адана до 2008 года значилось имя Аллы Шелест. Сейчас балет идет в редакции Кирилла Шморгонера. В центре внимания, как и в «Баядерке», оказался Владимир Шкляров, продемонстрировавший в партии Альберта редкостное для классического танцовщика сочетание безупречной танцевальной техники и тонкого артистизма. Персонаж

Шклярова сразу привлек живостью своего характера, неподдельной искренностью и наивной беспечностью – будь что будет! – поведения, лишённого какого-либо коварства и злого умысла. Тем сильнее тронуло раскаяние Альберта – Шклярова во втором – призрачном акте балета.

Заглавную партию исполнила также впервые участвовавшая в фестивале солистка санкт-петербургского Михайловского театра Оксана Бондарева – обладательница золотой медали последнего, 2013 года Московского международного конкурса артистов балета. Этой бале-

рине с ее вызывающе броской исполнительской манерой пока что недостает актерского мастерства, а в белом акте ее Жизель оказалась излишне земной. Однако в ансамбле с Владимиром Шкляровым Бондарева раскрылась по-новому. Особенно удачными были дуэтные сцены второго акта, исполненные с большим чувством и эмоциональным подъемом.

В то же время «Жизель» не вполне вписалась в infernalную атмосферу романтических сновидений, на которых был сделан особый акцент фестивальных спектаклей. В абсолютно традиционном оформлении Вячеслава Окунева первый, разворачивающийся в реальной жизни акт балета с кукольно-нарядными костюмами пейзаж произвел впечатление некоего стерильного, не предполагающего каких-либо драматических поворотов представления. Что же касается второго – «потустороннего» акта, то он, ввиду издержек световой партитуры и полного пренебрежения сценической машинерией, оказался напрочь лишённым театральной загадочности. Так, увлекательный виллисами на дно озера обессиленный Ганс самостоятельно удаляется топиться за кулисы, оттуда же появляется и вызванная Миртой из своей могилы Жизель.

«Шопениана», показанная в первом отделении заключительного гала, в 2011 году возобновлена на самарской сцене Габриэлой Комлевой. В этом танцевальном дивертисменте, требующем от исполнителей не столько бравурной техники, сколько особой утонченности и духовной наполненности, были заняты артисты самарской труппы. В разнохарактерных сольных номерах хорошо показали поэтичная Ксения Овчинникова и живая, непосредственная Диана Гимадеева. Пластическая стилистика «Шопенианы» близка и индивидуальности Екатерины Первушиной, хотя внешне ее персонаж, особенно в кульминационном номере на музыку Седьмого вальса, выглядел почему-то подавленным и печальным. Излишне приземленным показался Юноша в исполнении Александра Петриченко, что не могло не сказаться на романтически-возвышенном строе спектакля.

Вечер завершился фейерверком разностильных и разнохарактерных танцевальных номеров. Главным сюрпризом и исполнительским открытием стало впервые исполненное в Самаре па де де из балета Джорджа Баланчина «Бриллианты» на музыку Третьей симфонии Чайковского. Танцовщики Большого театра – окончившая Вагановскую академию Ольга Смирнова и воспитанник Новосибирского училища Семен Чудин – продемонстрировали в этом дуэте редкостную исполнительскую культуру, подарив зрителям визуальное воплощение согретого большим чувством образа поэтической грезы. Яркая индивидуальность Ольги Смирновой проявилась и в знаменитом фоксинском «Лебеде» на музыку Сен-Санса. В пластике балерины преобладает утонченный излом модерна, который усиливает трагический подтекст этой миниатюры.

Из других номеров стоит отметить адажио из балета Ариф Меликова «Легенда о любви» в хореографии Юрия Григоревича и завершившее программу блестящее па де де Конрада и Медоры из балета Адана «Корсар», исполненные солистами Мариинки Андреем Ермаковым и серебряным призером XIII Конкурса артистов балета Оксаной Скорик.

Увы, на нынешнем фестивале не обошлось без обидных издержек. Сразу после фестивальной «Жизели» с Владимиром Шкляровым несколько стертых оказалось впечатление от включенного в гала па де де из второго акта этого балета в исполнении Екатерины Первушиной и Семена Чудина. Программу концерта вряд ли стоило начинать с абсолютного хита – гран па из «Дон Кихота», которым обычно заканчиваются все гала. С другой стороны, даже в исполнении ведущих самарских танцовщиков этот номер вряд ли мог произвести впечатление после блистательного дуэта из «Бриллиантов». В этом убедило последовавшее сразу за «Бриллиантами» виртуозное па де де с невольницей из «Корсара», обнаружившее, несмотря на броские костюмы, технические и актерские изъяны самарских премьеров.

Стоит отметить, что завоевавшему авторитет фирменному самарскому Фестивалю имени Аллы Шелест, афишу которого составляют репертуарные спектакли Самарского оперного театра, не мешает придать новый творческий импульс, и прежде всего – за счет обогащения репертуара театра современной мировой балетной классикой и постановками современных хореографов. Это непростая, связанная с немалыми расходами задача. Однако только так можно вывести театр из разряда просто благополучных и поднять на более высокую ступень, поставив вровень с оперными театрами российской провинции, которых уже давно удалось совершить такой творческий прорыв.

В рамках фестиваля прошла самарская презентация представленной в начале 2013 года в Москве монографии Романа Володченко, посвященной Игорю Чернышеву. К большому сожалению, в этой объемистой книге наименее удачным, поверхностным и бледным оказался раздел, посвященный самому продолжительному и плодотворному – куйбышевскому периоду деятельности известного хореографа.

## ЧЬО ТЕНЬ, О ДРУГИ, ВИДЕЛ Я? (А.С. Пушкин. «Бахчисарайский фонтан»)

В апреле 1942 года Алла Шелест чудом вырвалась из осажденного фашистскими оккупантами Ленинграда, вырвалась из ада, в котором пребывали все ленинградцы. Две недели добиралась до Молотова (Пермь), куда с началом военных действий эвакуировался ленинградский театр им. С.М. Кирова. В родном театре ее не сразу узнавали: за девять месяцев блокадного кошмара – бомбежек, разрухи, холода и голода – юная балерина сильно изменилась, разом повзрослела. По приезде включилась в работу, взялась за ехегисе – надо выходить на сцену, до конца театрального сезона вернуть себе прежнее, довоенное ощущение радости жизни. Затем, за минувшую осень и зиму 1943 года в ее танце усилилась драматическая сторона таланта, появилась некая внутренняя осторожность, ее танец стал не лучше и не хуже – он стал иным. К чему это привело? Однажды случилось: заболела актриса, «Бахчисарайский фонтан» танцевать некому.

– Осталось всего пять дней! Выручайте – обращаются к ней в режиссерском управлении балета и просят станцевать «Зарему! Шелест – лирическая танцовщица, и вдруг – страстная Зарема! Она подумала: роль интересная, в ней есть динамика, диапазон разнообразных чувств и... решила. Забыто, заброшено все – только танец, музыка, литература. Репетировать с ней некому, сама, так сама – не привыкать!

«Что здесь главное? – Алла искала ключ к образу, им должно быть что-то простое и очевидное. – Музыка... Асафьев – не Прокофьев, но все же настроение дает. Танец... Где Чабукиани с его буйной фантазией?! Поэма Пушкина... На нее можно опереться. «Звезда любви, краса гарема...» – понятно: любимая, первая. «Кинжалом я владею, я близ Кавказа рождена...» – Зарема вспыльчива, решается – и уже не остановить».

Она читала поэму в голос, прислушивалась к интонациям, ища самые верные, примеряла к своим импровизациям, расцвечивая нюансами пластический образ жены Гирея... Кинулась к томику Пушкина... сейчас... вот здесь... нашла: «Ночей роскошного востока...» Постаралась вызвать в себе ощущение теплого ароматного воздуха, обволакивающего, ласкающего кожу, и поняла: вот он, ключ к образу – благоухание «ночей роскошного востока».

Шелест творит с тем чувством, будто лепит образ, как скульптор, придавая своему телу соответствующую форму – это особое чувство, понятное лишь балерине. Она строит роль, создавая впечатление непрерывности танца, в период драмбалета так еще никто не мыслит; бедность хореографии балерина восполняет неуловимым пластическим содержанием, и пока музыка звучит, тело – инструмент, воплощающий танец. Работает как концертмейстером в зале, репетирует до изнеможения, утром, вечером – роль рождалась в полном одиночестве, только накануне спектакля пришли сверить мизансцены исполнители ролей Гирея и Марии, они первые не узнали Аллы: их встретила... Зарема.

Ажиотаж начался до поднятия занавеса: молодая балерина входила в спектакль без сценического прогона, никто не знал, что из этой затеи выйдет. Тем более любопытно, что на сцене она всегда непредсказуема. Даже Агрипина Яковлевна Ваганова, давно отошедшая от театра (готовит выпускной класс к концерту), и та восседала в ложе – событие чрезвычайной важности!

И вот, на просцениуме замелькали фигуры жен, служанок. Наконец, из первой кулисы выходит...

– Кто это – Алла? – от неожиданности Ваганова привстала – она не узнала свою ученицу, скромницу Шелест! На сцену томным, величественным шагом вышла красавица Зарема. Невысокая, в огромном роскошном халате она, казалось, возвышалась над окружающими. Отрешенный взгляд лишь подчеркивал царственное превосходство. Вокруг тусуются служанки – она их не замечает, она так привыкла к их елеяному «жужжанию», что, наверное, рассердилась бы, если б они вдруг смолкли.

Происходило нечто непонятное: еще не сделано ни одно танцевальное рас, а от Шелест глаз не отвести. Дальше – больше, звуки труб возвещают о прибытии хана – куда девалась томная грация? Зарема встрепенулась, легкий хлопок в ладоши – она застывает, пока служанки снимают с нее халат, и, как бы ни спешила, ни единым движением не помогла: она о них уже забыла, мысленно Зарема в объятиях Гирея...

Одна из положительных черт драмбалета – возможность психологической разработки роли. Волей и страстью царственная Зарема – Шелест не уступает Гирею, ею движет всепоглощающее чувство. Она отстаивает свое право на любовь, потому-то гнев ее справедлив: как смеет невзрачная польская княжна ломать ей жизнь? Зарема доходит до иступления и лишается чувств.

В следующей картине, в спальне Марии, Шелест не упускает из виду, что Зарема тоже благородных кровей. Вот почему зритель почти физически ощущает внутреннее сопротивление, которое она испытывает, принуждая себя встать на колени перед Марией. Вот почему, как

бы ни унижалась перед другой женщиной, как бы ни захлестывал темперамент, ее Зарема охраняет высоту положения, остается царственно, божественно женственной... Нарастающий конфликт трагически разрешает приход Гирея: Зарема не удержала себя – Мария ею убита.

Но почему зритель невольно сочувствует «убийце»? Потрясенный, он прожил вместе с актрисой жизнь молодой грузинки, с вершины счастья низвергнутой в глубины страданий. Публика маленького провинциального театра стала свидетельницей чуда – чуда откровения великой личности!

Шелест культивирует танцевальные приемы, которые снимают видимость технических

земь в слезах, Алла обычно играла, как нежелание убивать. С Галиной она чувствовала, что не может этого сделать, ее рука безвольно опускалась перед совершенством Марии – Улановой. Но врывается в спальню Гирей, его появление утверждает родившуюся мысль – убить, она должна так поступить, наказать его за измену их любви.

«Зарема – Шелест видит в Марии – Улановой нечто большее, чем соперницу, она олицетворяет для нее какую-то неведомую силу, отнявшую любовь, счастье, всю жизнь. Она почти боится этой тающей в Марии силы, но боится для Заремы – невыносимо, и она убивает». Так писал Б. Львов-Анохин в своей книге «Алла

РАФАИЛ ВАГАБОВ

## ДЕВЯНОСТОПЯТИЛЕТИЮ АЛЛЫ ШЕЛЕСТ ПОСВЯЩАЕТСЯ



«Бахчисарайский фонтан». Алла Шелест – Мария.

трудностей, сохраняют даже в самые рискованные моменты чистоту рисунка. Четко «произносимый» текст интонируется, и ей особенно важно чувство меры: введя зрителя в катарсис, не потерять контроль над собой – в «Бахчисарайском фонтане» эта особенность балерины стала откровением.

Зал гудел от восторга! На бесконечных полклонах, когда Алла, наконец, пришла в себя, она увидела в ложе Ария Моисеевича Пазовского. Глаза главного дирижера светились восхищением, сердце ее ликовало.

После первого выступления было второе, третье... «Бахчисарайский фонтан» вошел в репертуар Аллы Шелест надолго, навсегда. И каждый раз она иная в зависимости от обстоятельств. Скажем, окрыленная первой любовью, она переносит свое чувство на Зарему, и потому измена Гирея кажется ей нелепой ошибкой, неправдой; в минуты жизненной драмы, потеря ее Зарема полна мрачных предчувствий, готова на любой отчаянный поступок, только чтобы не произошло очевидное – Гирей разлюбил. И были спектакли... редчайшие спектакли, в которых сходились гении Галины Улановой и Аллы Шелест, спектакли, становившиеся главным событием театральной жизни! Взаимное расположение балерин настроивало их на единую волну вдохновения, помогало каждой почувствовать собственную значимость. Мария Улановой сильна, сильна и Зарема – Шелест. Зрители, затаив дыхание, следили за событиями на сцене, им интересно, сможет ли божественно прекрасная Зарема – Шелест отвести взоры Гирея от поэтически неземной Марии – Улановой! Кто-то даже поверил, что такое возможно!

Третий акт. Перефразируя Наполеона Бонапарта, можно сказать: «Опочивальня стоит всего балета». Диалог Марии и Заремы – кульминация действия. Балерины чутко следят друг за другом, они импровизируют состояние, и Алла наслаждается: рядом актриса, сквозь которую не просачиваются, как сквозь пустоту, ее «реплики». Танцует с другими балеринами (чредой безликих Марий), Шелест привыкла на сцене распоряжаться ситуацией, а тут чувствует чужую волю! Их отношения складываются, словно сейчас, диалог воистину походит на поединок. Момент, когда Зарема в запале замахивается ножом на княжну, затем падает на

Шелест» в 1964 году.

«Уланова и Шелест танцевали нечто большее, чем то, что составляет сам сюжет «Бахчисарайского фонтана» – размышляет Д. Черкасский в своих «Записках балетомана» (1994 год). – Что-то до конца не поддающееся осознанию – масштаб дарования, глубина и тонкость эмоций, красота формы? – делало их не только прекрасными Марией и Заремой, но и носительницами двух начал, героинями подлинно пушкинского спектакля. Дуэт балерин идеально воплощал пушкинское упоение любовью, жизнью (ведь автору «Бахчисарайского фонтана» было всего двадцать четыре года), его обостренное восприятие ее контрастов, восторженное преклонение перед Байроном – словом, романтизм Пушкина».

Обе они, и Уланова, и Шелест, масштабом своего дарования и чувством сценического танца уходили за пределы драмбалета, ненароком разрушали ее принципы, доказывая и вскрывая его ограниченность, как художественное явление. Однако, именно, бледность танцевальной лексики давала актрисам возможность психологической разработки образов (куда денешься – надо!) Можно пройти мимо подобных спектаклей, но не хочется, в конце концов, жизнь интересна такими откровениями, как «Бахчисарайский фонтан» с Улановой и Шелест.

Весной 1943 года Алла Шелест впервые вошла в «Бахчисарайский фонтан». Ее юная сверстница Зарема полна желаний, она решительно готова бороться за былое счастье.

Осенью 1963 года – последний спектакль. Одинокая, уже немолодая Зарема – Шелест изгой, для нее вернуть любовь Гирея – шанс сохранить былое счастье.

«Теперь, оглянувшись назад – отмечает Р. Захаров в своих «Записках балетмейстера» (1976 год, т.е. через тринадцать лет после ее последнего выхода в этой роли!), – я могу сказать, что образ Заремы наиболее полно удалось воплотить именно Шелест, хотя она и вошла в этот спектакль позднее других». Захаров имеет в виду О. Иордан, первую исполнительницу роли, и танцевавшую с ней в очередь В. Каминскую и Т. Вечеслову.

В сентябре 2014 года «Бахчисарайский фонтан» отметит свое восьмидесятилетие на петербургской сцене. Сие явление – уникально

и здесь трудно понять подобное долгожительств: балет танцуют почти в том виде, в каком явился на свет со своими потрясающими драматургическими достоинствами и столь же потрясающими балетными глупостями. Даже балеты М. Петипа (которым, почитай, больше ста лет) постоянно видоизменяются, каждый раз адаптируясь ко времени! Несчастье (или счастье – как хотите) «Бахчисарайского фонтана» в том, что великолепный сценарий Н. Волкова, опозитивированный музыкой Б. Асафьева, не имеет опоры в хореографии Р. Захарова, если о его танцах будет позволительно произнести это слово. Многие рас балета в буквальном смысле вышли на сцену из учебного класса, не приобретя образности, а в некоторых композициях он явно оглядывается на находки других балетмейстеров (таковы, в частности, «Польский акт» «Ивана Сусанина», «Половецкие пляски» «Князя Игоря»).

Допустим, разбирая причины живучести названного балета, можно сослаться на поэму А. Пушкина, страсти и высокий дух которой волнуют умы и сердца и сегодня. Ж.-Ж. Новерр считал, что успех, прежде всего, зависит от поэта, который «...сочиняет, размещает, рисует и придает картине соразмерно со своим дарованием большую или меньшую красоту...»

Можно отдать первенство сценарию Н. Волкова, опирающемуся в первую очередь на специфику жанра. «Сценарий Н. Волкова подкупил меня – вспоминает Ф. Лопухов в своей книге «Шестьдесят лет в балете». – Это не просто драматургическая канва, но прекрасная канва балетного спектакля. Такие сценарии могут вдохновить музыкантов и балетмейстеров на интересные произведения».

Есть еще мелодичная и не лишенная оригинальности музыка Б. Асафьева, эмоционально воспринимаемая публикой и сегодня. Правда, В. Красовская считала, что музыка его балетов самостоятельной ценности не имеет. В целом – возможно, однако музыка «Бахчисарайского фонтана» стоит особняком, это типично балетная музыка, которая нуждается в сценическом воплощении так же, как и музыка Минкуса («Баядерка»), Адана («Жизель»).

В конечном счете, есть танцы, которые все ругают за блеклость, но которых, по словам Аллы Шелест, вполне достаточно, чтобы жить сценической жизнью – здесь важна степень таланта самой актрисы. Творение оживает личностью, сочиненный в пору расцвета драмбалета «Бахчисарайский фонтан» оставил простор актерам – вот почему тон здесь задает индивидуальность.

Ладно, можно ругать Захарова за бедность и банальность лексик, но диву даешься, когда обезумевший от любви Гирей приходит в опочивальню к Марии и вместо ожидаемых страстных признаний, балетмейстер заставляет хана объяснять той, что «все это (обводит руками пространство) – твое (жест к Марии с поклоном), а потом пытается взять ее силой». Невольно задумаешься: «Неужели Захаров не догадался, о чем еще Гирей может говорить с Марией, оставшись с ней наедине?»

Метод психологической разработки роли, даже в балетах со скудной лексикой, но все же достаточной, чтобы раскрыть индивидуальность танцующего, помогала актерам оживать образы в спектаклях с насыщенной хореографией, оригинальной пластикой. Так случилось с «Каменным цветком» Ю. Григоровича, первым советским полнометражным балетом в жанре хореодрамы. В нем танцевальное богатство персонажей расцвечивалось актерами внутренней жизнью, достаточно назвать пластические и психологические полярные друг другу Катерину и Хозяюку Медной горы в равноценном исполнении Аллы Шелест и Аллы Осипенко! Однако, никто не вспомнит, что артисты эти воспитывались балетами М. Петипа и драмбалетом и потому обладали индивидуальностью. И премьеру танцевали ученицы А. Вагановой, ее школа классического танца помогала абсолютно легко справиться с техническими трудностями, почему фантазия балетмейстера парила свободно.

Советские балетмейстеры тридцатых годов отказались от крупных хореографических форм в пользу выразительных средств так называемого реалистического жанра. Исторически обусловленный, жанр этот подготовил хореодраму 60-х годов (по сути дела давшую ростки в «Шурале» В. Яковсона, а это 1950 год!) Григорович доказал возможность развития сюжета без бытовых мизансцен, со сквозным хореографическим действием. Может показаться странным, но при всем новаторстве, «Каменный цветок» продолжает традиции, завещанные М. Петипа: прекрасные вариации, монологи, дуэты, огромные танцевальные пласты-характеристики, оригинальные композиции кордебалетных сцен.

Вполне возможно, если бы не вторая мировая война, советский драмбалет изжил бы себя гораздо раньше и еще раньше стал бы предтечей балетных драм на основе большой литературы в западных странах. Можно сколько угодно порицать балетную молодежь за непонимание стиля и неумение наполнить духовностью эти архаичные танцы (а кто с ними готовит роли?), однако не забудьте: сегодняшняя молодежь представительница иного времени, иной психологии, и коль она принимает дан-

## СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ный балет, значит, все же, он ей нужен. В любом случае, «Бахчисарайский фонтан» – счастливое исключение и если он не сходит со сцены, значит актуален.

Р. Захаров и вслед за ним Л. Лавровский выстраивали мизансцены по принципу драматического театра: задавали общую задачу, дальше просили индивидуального актерского наполнения. Учили думать, переживать – так работали все балетмейстеры их времени.

Л. Якобсон, следом молодой Ю. Григорович аннулировали мизансцены – танец, танец, танец! Самовыразительный танец и никакие «переживаний» – танцуй, что поставлено и как поставлено! Этот метод лежит в основе работы всех балетмейстеров, вплоть до сегодняшнего дня.

В современной нам хореографии артисты балета – заложники замыслов балетмейстера: только физические возможности, только балетные данные, пластика тела. Даже огромный талант и невероятная сила воли не позволяют раскрыть актерское дарование, вырваться из плена диктата, для этого нужны приемы реализма в лучшем понимании его значения. Получается, что в современных балетах актеры приучены исполнять чужую волю, почему им трудно танцевать спектакли М.Петита, требующие свободы собственного волеизъявления. Что говорить о «Бахчисарайском фонтане», украсить который способна лишь незаурядная личность!

На сцене Мариинского театра Шелест имела последовательниц в роли Заремы. На одну из них, Любовь Галинскую, Черкасский обращает

внимание все в тех же «Записках балетомана». Вот что он пишет:

«Театральная молва считает ее сейчас лучшей исполнительницей роли Заремы, что, очевидно, совпадает с мнением руководства, включившего Галинскую в юбилейные спектакли... Не знаю, кто готовил партию с Галинской, но эта работа выгодно отличается вдумчивостью, тщательностью, вниманием к деталям. Исполнительница безусловно понимает логику поведения своей героини, она чувствует стиль спектакля, свободно справляется с хореографией. Словом, перед нами профессиональная, вызывающая уважение работа... Пусть не обидится на меня Галинская... но именно ее исполнение и именно в силу его несомненно положительных качеств особенно остро заставляет почувствовать, насколько прочно забыты традиции, как снижены критерии, определяющие сегодняшний уровень исполнения спектакля».

Как бы оценил Черкасский Галинскую, если бы знал, что партию Заремы готовила с ней Шелест? Это она прикоснулась волшебной палочкой к танцовщице, сделал ее балериной, на примере Галинской доказала возможность сохранения романтического духа балета, преемственности школы классического танца, заветных Вагановой! Может быть, он знал, но не посчитал необходимым акцентировать? Сейчас спросить не у кого...

Воспоминания Д. Черкасского изданы в 1994 году. В том же году Алла Яковлевна узнала о

другой своей последовательнице в этой роли – Ульяне Лопаткиной! Произошло это на Вечере «В честь Аллы Шелест», посвященном ее юбилею, в рамках «VI фестиваля оперного и балетного искусства». И произошло это в Самаре! На Вечере Лопаткина покорила всех, станцевав монолог Заремы второго акта. На следующий день Алла Яковлевна провела урок с балеринами, здесь же имела разговор с Ульяной.

– Знаешь, я отметила схожесть в наших трактовках Заремы. По ходу мысли, по нюансам. И даже по движениям, я *renversé* делала так же.

Ульяна сообразила, что, во-первых, *renversé* ее учила Нина Михайловна Стуколкина, добиваясь именно такого исполнения, а во-вторых:

– Я прочла книгу Львова-Анохина о Вас и поняла, что Ваша Зарема – моя, я ее чувствую такой же...

Собирая материал для статьи, я посетил Мариинский театр 30 ноября 2013 года (как там жив сегодня «Бахчисарайский фонтан»? и пошел на спектакль с Еленой Евсеевой, Софьей Гумеровой, Алексеем Кузьминым. В этом триумвирате Гумерова, безусловно, главенствует – умна, красива, роскошна. И я подумал: ее бы да в руки Алле Шелест – только она могла наполнить балерину высокой духовностью, заставить ее танец сверкать всеми гранями таланта! К слову сказать, о сверкании: пробуждающаяся женственность героини Евсеевой не нуждается в мощном бриллиантовом блеске, он тем более не уместен в опочивальне перед сном (ведь

Мария Гиря не ждала), и особенно в момент смерти, когда сверкание в волосах отвлекает от основной темы (это уже не серьезно!) Может поэтому Гирей Кузьмина в дуэте с ней укоризненно качает головой, мол: «Ай-ай!».

Странно видеть простые пробежки по сцене в век насыщенной, перегруженной хореографии. Впрочем, в «Баядерке», в «Жизели» тоже много пробежек, но на них глаз отдыхает. Если говорить о «Бахчисарайском фонтане», в первом акте напряжение создают сцены с татарами, обрамляющие акт, и тем движут сюжет. Стержень второго акта – монолог Заремы и тут многое зависит от индивидуальности балерины. Третий акт весь на актерских задачах. Танцы по спектаклю банальны, явно с оглядкой; хореографические конструкции акторов рыхлые, так сочиняют балеты нынче на Западе, когда сюжет перегружен сопутствующими деталями, выступающими на первый план, и теряется лицо балета, когда бытовое положение переходит в иллюстративный танец и обратно.

Радостно видеть на сцене много талантливых молодежи, кто знает, может быть именно они, когда-нибудь в будущем, повернут балет в иную сторону!

PS.

Кончился спектакль, я спросил в гардеробе, всегда ли «Бахчисарайский фонтан» собирает публику?

– Балет всегда собирает зрителя – был мне ответ. – Обычно их больше, чем сегодня.

А сегодня был почти аншлаг...

Декабрь 2013г.

## ЮБИЛЕЙ

Владимир Робертович Миллер – уникальный бас-октавист (*basso profundo*), Заслуженный артист Российской Федерации и Заслуженный артист Республики Карелия, солист Государственной Академической Капеллы Санкт-Петербурга, покоривший своим редким голосом и исполнительским мастерством слушателей почти всех частей света. Родился в Сибири, 3 февраля, 1964 года. Окончил Санкт-Петербургскую Государственную Консерваторию с дипломом музыковеда (класс профессора по русской медиевистике А. Кручинной). Как вокалист стажировался в Высшей Музыкальной Школе города Кельна (Германия) у выдающихся певцов и педагогов – Райнхарда Ляйзенхаймера и Курта Моляра.

Выступая с хоровыми коллективами и в сольных программах, вокалист с мировой известностью владеет огромным репертуаром: от древнерусских распевок и русских народных песен до классического романса, от басовых партий в ранних операх эпохи барокко до сочинений современных авторов. Владимир Миллер выступает первым интерпретатором произведений, специально созданных для него.

Более полутора десятилетий назад, в откликах зарубежных газет на первые гастрольные рецензии восхитались его «образной зрелостью и художественной завершенностью», называли «басом с сенсационным голосом» (*Isertoner Kreisanzeiger und Zeitung*, 1994). Спустя год, немецкие газеты представляли певца из России как «всемирно известного баса» (*Westfalenpost*, 1995). О нем с гордостью писали в родном сибирском городе: «Миллер – обладатель великолепного баса. Владимир объездил с концертами весь мир: города Германии, Голландии, Франции, Америки» (Вечерний Красноярск, 1999). Подобных отзывов множество, в том числе, из разных городов России: «Владимир Миллер с «Песней старого бурша» из оперы М.М. Ипполитова-Иванова «Ася» продемонстрировал поистине роскошество и вокала, и актерского решения» (Литературная газета, 2009). А вот, один из недавних, столичный: «В Москве октависты обмельели... Лучший октавист сейчас живет в Петербурге, его зовут Владимир Миллер. Когда в Москве бывает очень нужен низкий бас, привозят его» (Известия, 2012).

В минувшем сезоне Владимир Миллер вышел на сцене Мариинского театра в опере Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь». Его участие в небольшой эпизодической роли оказалось весьма заметным и привлекательным для публики и рецензентов:

«Мужской квартет солистов Мариинского театра <...> дополнил хорошо известный петербургский бас профундо Владимир Миллер: несколько звуков его голоса было достаточно, чтобы порядком укрупнить скромную партию медника Снага (Тихони)».

«... в компании одержимых театральными подмостками мастеровых... можно порадоваться... и бездонному басу Владимира Миллера (столяр Снаг)».

Эти отклики не были случайными, так как багаж оперных партий значителен в репертуаре «самого низкого баса в мире», как привыкли его называть во время многочисленных зарубежных гастролей. В операх Моцарта В. Миллером исполнены партии Жреца и Оратора («Волшебная флейта», Большой театр, Лодзь), Осмина («Похищение из серая», Театр Санкт-Петербургской консерватории), Кола («Бастьен и Бастьена», Детский театр «Ad Libitum» С.-Петербурга). Добавим партии Харона и Плутона («Орфей» Монтеверди, Большой зал С.-Петербургской филармонии), 1-го старика («Семен Котко» в Мариинском театре). Певец участвовал в мировых премьерах опер современных композиторов, в партиях: Древнего рыцаря Брамбеуса («Царь Демьян», Мариинский театр), Мельхиора, Белого и Красного рыцарей («Алиса в стране чудес» А. Кнайфеля, Нидерландская Королевская Опера); исполнил партию Коненкова (запись оперы И.Юсуповой «Эйнштейн и Маргарита»). Существуют сольные записи знаменитых арий для баса в русской классической опере, прежде всего Мусоргского (Пимен, Варлаам), Чайковского (ария Греммина) и др. В концертных выступлениях В. Миллера звучат арии из опер Верди, Галеви, Генделя, Ипполитова-Иванова, Монтеверди, Моцарта, Рахманинова, Римского-Корсакова, Д.Толстого.

Сольные концерты Миллера – вообще редчайшее явление в творческой практике басов октавистов.

«С середины 90-х годов, – по словам артиста, – началась моя активная сольная концертная деятельность в Западной Европе. Нужно отметить, что с тех пор и по сегодняшний день нигде и никогда я не встретил ни одного другого баса-профундо, выступающего с сольными программами и записывающего сольные диски». Концертный репертуар знаменитого баса-профундо – огромен. Он солирует в кантатно-ораториальных сочинениях великих мастеров барокко: Г. Шютца, И.С. Баха и Д. Букстехуде, является исполнителем древнерусских распевок и солистом в мо-

## ЮБИЛЕЙ

нументальных сочинениях А.Брукнера, музыки XX – начала XXI веков: К.Пендеревца, А.Пярта и А.Кнайфеля, других современных авторов, в том числе, пишущих специально для него. Поет в сопровождении симфонического и духового оркестров, камерного инструментального ансамбля, оркестра народных инструментов, вокального ансамбля, смешанного и мужского хоров, детского хора и фортепиано.

Наибольший пласт в его репертуаре составляют романсы и песни – их сосчитать почти что невозможно! Среди русских композиторов заметное предпочтение отдается сочинениям Глинки (13) и Балакирева (15), Чайковского (9) и Ляпунова (9), Рахманинова (7) и Мусоргского (6). Среди зарубежных лидирующее место занимает вокальная музыка Шуберта, Сен-Санса, Брамса, Бизе, Гуно, Керубини, Кариссими, Каччини и многих других. Певец привлекает нетривиальностью своих программ, нередко

ЛАРИСА ДАНЬКО

## ВЛАДИМИРУ МИЛЛЕРУ – 50!



воскрешением беспричинно забытых имен. Так, к 170-летию Балакирева, некогда возглавившего знаменитую «Могучую кучку», была блестяще исполнена программа из его поздних романсов и записана на диске «М.Балакирев – С.Ляпунов» (С.Урываев – фортепиано). Малоизвестные сочинения мэтра отечественной музыки и его талантливо ученика (всего 19 сочинений) существенно обогатили антологию русского классического романса. Иная творческая задача стояла перед исполнителями в период подготовки программы «В минуту жизни трудную. Молитва в романсах русских композиторов» (А. Иванович – фортепиано). В ней охватывается почти полутораветковой период развития русской лирической поэзии и музыки, представленной именами Алябьева, Глинки, Мусоргского, Чайковского, Кюи, Римского-Корсакова, Танеева, Свиридова и поэтов: от И.Болтина (конец XVIII века), классиков XIX века, до С. Есенина – отдавших дань духовной тематике. На диске записаны замечательные образцы в большинстве своем забытых романсов, проникнутых возвышенными и благородными чувствами.

Большую известность приобрели также сольные диски Влади-

мира Миллера «Песни русской души» (Т. Коган – фортепиано) и «Русские исторические песни» (с мужским хором Института певческой культуры «Валаам»), в которых талантливо и кропотливо восстанавливается многожанровая палитра вокальной музыки России.

Привычное амплу баса «из глубины» (*профундо*) занимает почетное и значимое место в певческой биографии солиста Государственной Академической Капеллы Санкт-Петербурга. Вначале были маленькие соло в концертах Бортиянского, сочинениях для хора Свиридова. Выполнил (подобно диакону в церкви) большинство возгласий в крупных духовных циклах: Литургии Чайковского, произведениях Мокраянца, Гречанинова, Рахманинова. Этапным для Владимира Миллера стало исполнение Концерта Чеснокова для баса профундо с хором «Не отвержи мене во время старости». Сложный путь исполнения духовной музыки на концертной эстраде как в зеркале отразился не только в профессиональном развитии певца, но и в его обширном репертуаре: от рождественских песен и кантов к сочинениям Гречанинова, Успенского, Чайковского, Чеснокова, Додонова, Кастаньского, Матвеева и, конечно, Рахманинова. Непреходящим историческим актом в художественной жизни Ленинграда в 1982 году было исполнение после многолетнего забвения «Всенощной» Рахманинова. Ее воскрешение инициировалось художественным руководителем Ленинградской академической капеллы, главным дирижером и выдающимся музыкально-общественным деятелем В.Чернушенко. О своем участии в премьере этого великого сочинения и его последующей судьбе В. Миллер вспоминает так: «Рахманиновская «Всенощная» – сочинение особое, интерес к которому не ослабевает. Она звучит по всему миру, в исполнении самых разных коллективов. Великое множество раз и во многих странах пел я это сочинение с Капеллой под управлением В. Чернушенко. Пел и записал его на диски с Эстонским камерным хором, французским хором *Accentus*, шведским камерным хором Эрика Эриксона, Петербургским хором Смольного собора. Дважды пел Всенощную в Исландии с лучшим исландским хоровым коллективом, пел в Париже с огромным хором французского радио, пел в Московской хоровой Академией. В конце мая я исполнил ее в Польше, с хором Вроцлавской Филармонии. Список этот можно продолжать и продолжать».

Впечатляет география концертных турне Владимира Миллера: от Ватикана до Великобритании, Франции и Голландии, Германии, Польши, Испании. Уникальный «русский бас» – желанный гость в Америке, Китае и Корее. Владимир Миллер выступал с такими известными дирижерами, как Владимир Альтшулер, Вадим Афанасьев, Мартин Браббинс, Джастин Браун, Тьну Кальюсте, Николай Корнев, Терг Медитц, Владимир Минин, Роберт Платц, Виктор Попов, Ханс-Дитер Репш, Александр Сладковский, Владимир Спиваков, Сергей Стадлер, Александр Титов, Пол Хиллиер, Владислав и Александр Чернушенко, Андреас Шпьерри, Аркадий Штейнлухт, Лора Эквилей.

Количество международных фестивалей с его участием – отдельная глава творческой жизни выдающегося артиста. Он участвовал в фестивалях Дворцы Санкт-Петербурга (С.-Петербург), Дельфийские игры (С.-Петербург), Звезды белых ночей (С.-Петербург), Звуковые пути (С.-Петербург), Золотая маска 2002 (Москва), Международный фестиваль православной музыки в России (Москва), Московская осень (Москва), Московский пасхальный фестиваль (Москва), Музыкальная весна (С.-Петербург), Невские хоровые ассамблеи (С.-Петербург), Оперный дом (С.-Петербург), *Abendmusik im Hohen Dom (Aachen)*, *BBC Proms (London)*, *Choir Olympics 2002 (Bussan, Korea)*, *Festival D'art Sacre (Paris)*, *Frankfurt Feste Alte Oper (Frankfurt am Mein)*, *Frankfurter Domkonzerte (Frankfurt am Mein)*, *La Chaise Dieu Festival De Musique (France)*, *Nick Caves Meltdown Festival (London)*, *Russian Festival Oregon House (Ca, USA)*, *Wratlavia Cantans (Wroclaw)*.

Многие эпизоды насыщенной концертной и оперной деятельности Владимира Миллера отражены в телевизионных фильмах и радиопередачах России и западноевропейских стран. Количество его сольных записей на более чем 110 компакт-дисках произведено фирмами *Vomba-Piter*, *EMI-Classics*, *Harmonia mundi*, *IMLab*, *Jugokconcert*, *Мелодия*, *Multimedia*, *Russian Disc*, *Teldec*.

На февральской афише Государственной Академической Капеллы Санкт-Петербурга имя Владимира Миллера значилось в составе созданного им коллектива «Три баса профундо» (Владимир Миллер, Михаил Крутлов, Сергей Крыжченко). А 19 февраля к 50-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности Владимира Миллера в Юбилейном концерте Певческой капеллы Санкт-Петербурга – дирижер народный артист СССР Владислав Чернушенко – были исполнены произведения русской духовной музыки и русские народные песни.

В рамках XI Международного фестиваля «Три века классического романса» в Малом зале филармонии состоялся весьма необычный концерт. Его название и содержание достаточно точно отражали актуальные векторы развития жанра. В программе «Грани романса» были представлены как сочинения, созданные в благородных традициях жанра (в наиболее совершенном виде представленные опусы Сергея Слонимского), так и смелые экспериментальные поиски в области осовременивания облика и содержания романса, переданные Антоном Таноновым в сочинении «Легенда о двойнике. История одного вампира».

Уникальность концертной программы – единственной в фестивале посвященной исключительно современной вокальной камерной музыке петербургских композиторов – безусловная находка художественного руководства этого форума. На, казалось бы, локальном примере, – романсовом творчестве ныне здравствующих авторов – этот вечер продемонстрировал как несомненные достижения в развитии жанра, так и проблемы сегодняшнего состояния дел в этой области музыкального творчества.

И немудрено: за три века существования романс претерпел значительные метаморфозы, впитав «родовые признаки» других жанров, расширив содержательные рамки, оброс разнообразным инструментальным нарядом.

Одна из показательных тенденций жанровой модификации этой изначально интимно-лирической сферы творчества, как это ни парадоксально – ее сближение с музыкально-театральным искусством. Так, прозвучавшее произведение Н. Хрущевой, созданное автором в песенном жанре, по сути явилось театрализованной сценкой абсурдистского толка; игровое начало явно присутствовало в «блоковских» романсах В. Малаховской, а масштабное сочинение А. Танонова во многом смыкалось с жанром сценической монодрамы.

Но обо всем по порядку. Первое отделение концерта обозначило диаметрально противоположные стилистические полюса. На одном из них оказались лирические романсы молодого композитора Олега Ларионова – добросовестно и прилежно выполненное следование классическим традициям жанра. Вполне традиционным предстало и сочинение Владиславы Малаховской на стихи А. Блока, расцвеченное колоритным инструментальным сопровождением – ансамблем русских народных инструментов. Отметим достаточную смелость автора, дерзнувшего предложить свою версию блоковской «Незнакомки», в свое время с таким блеском и изяществом претворенную Юрием Фаликом в его хоровой миниатюре.

На другом полюсе – Три песни Настасьи Хрущевой, призванные, видимо, «взорвать» филармонический зал. Представить слушателю процесс угасания и вырождения в наши дни жанра романса и собственный саркастический комментарий к такому положению дел – безусловно, право автора. И оно было поддержано и артистично реализовано известной петербургской певицей и блестящим интерпретатором современной музыки Еленой Игotti. Но все же, как говорили древние, «есть мера вещей, и существуют известные границы». Хотелось бы надеяться, что при указанном на афише возрастном лимите «6+», воспроизводимые на грани (и за гранью) дозволенного «поэтические» тексты и аффектированная манера их подачи, с трудом вписывающиеся в рамки даже «18+», не стали источником неприятностей для администрации уважаемого Малого зала филармонии. Остается думать, что этот опус – все-таки переходный в творчестве автора, получившего солидное консерваторское образование у лучших мастеров композиторского ремесла.

Равноудаленными от этих двух полюсов оказались «пушкинские» романсы Сергея Слонимского. В своих опусах композитор явно и осознанно опирался на академические традиции отечественной вокальной лирики. Однако в нотном тексте буквально в каждом такте видится собственная «рука Мастера»: типично «слонимские» ладово-гармонические обороты, изящная и разнообразно утонченная фактура сопровождения, широко и органично распетая вокальная строка. К тому же эти произведения прозвучали в превосходном исполнении Анастасии Богославской (сопрано) и Екатерины Князевой (фортепиано) и нискали автору большой и заслуженный успех у публики.

Контраст I и II отделений концерта был ощутим и ожидаем. Если в I отделении публика встретила с романсом-миниатюрой, то вторая часть программы продемонстрировала иной вектор развития вокального цикла, обладающего собственной драматургией, сценарием и стилем, и выполненного в уже ставших во многом традиционными формах эпохи постмодернизма. Прозвучало сочинение «Легенда о двойнике. История одного вампира», цикл для тенора, вокального ансамбля и камерного оркестра Антона Танонова – композитора, несмотря на молодость, уже достаточно известного.

«Легенда о двойнике» состоит из 12-ти номеров – переосмысленных Таноновым знаменитых песен Франца Шуберта, и оригинальных авторских вокально-инструментальных включений.

Такой подход к «вбиранию» в собственное творчество музыки других авторов совсем не нов – достаточно вспомнить хотя бы «Кармен-сюиту» Бизе-Щедрина, «Времена года» Вивальди-Пьяцоллы-Десятника и много других подобных образцов. При еще большей ретроспекции можно говорить о возрождении традиций эпохи барокко – и Бах включал в собственный музыкальный «словарь» не только типичные для его эпохи приметы, но и собственно музыку других авторов.

Танонов берет «в работу» шубертовского «Двойника» не только как отдельный романс (скорее, немецкую Lied, но и как смысловой, эмоциональный стержень сочинения в целом – заканчивается оно также «Двойником», но уже таноновским, выстраивая логичную композиционную арку. «Я испытал колоссальное наслаждение и радость от того, что я фактически общался с Шубертом...» (из интервью композитора в программе Татьяны Троянской «Арт-ланч», радио «Эхо Петербурга», 21.06.2013 г.).

Танонов с безошибочным чутьем опытного музыкального сценариста избирает в качестве образной основы своего цикла две чрезвычайно модных для современного искусства модели, которые и заявляет в названии. Тема двойственности человеческой природы, отраженная в бесчисленном количестве произведений классиков (от стивенсонского мистера Хайда, «Черного человека» Есенина до многочисленных пелевинских двойников) весьма актуальна в наши дни. Что уж говорить о суперпопулярной и циклично возвращающейся в искусство

## ФЕСТИВАЛЬ

теме вампиров и связанной с ней чередой средневековых и более поздних романов и стилизаций под них, культовых кинематографических шедевров и рейтинговых сериальных саг! (И не только: попробуйте, скажем, достать билет в Театр Музыкальной комедии на «Бал вампиров» Романа Полански).

Сочинение Танонова еще раз напоминает о том, что тема трагического раздвоения человеческой души «кровоточит» во все времена. Одна половина судит и «грызет» другую, не находя покоя и гармонии.

В чем же оригинальность, и, вместе с тем, – смелость подхода Танонова к созданию такого развернутого и многоуровневого сочинения? Думается, в том, что в нем на равных используется музыка Шуберта, чередующаяся с музыкой нашего современника.

Среди шубертовских песен, нестандартно и красочно ин-

ТАТЬЯНА ХАЙНОВСКАЯ

# ДНЕВНИК ВАМПИРА- РОМАНТИКА



Афиша концерта.  
Антон Танонов и Александр Каймбахер.  
Фото из архива фестиваля

струментованных Таноновым, встречаются хрестоматийно известные части циклов «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» и «Лебединая песня». Характерно, что эти песни на слова Г. Гейне, В. Мюллера, Л. Рельштаба – «Двойник», «В путь», «Спокойно спи», «Шарманщик», а также популярная «Серенада» исполнялись на языке оригинала. Щемящее чувство узнавания дополнялось трогательным ощущением от тактично поданного шубертовского текста в сочетании с парадоксальной и тонкой инструментальной инкрустацией.

Для собственно таноновского музыкального раздела этого произведения избраны стихи современного московского журналиста и поэта Григория Аросева, созданные специально «под проект». В результате сочетание немецкой классической поэзии, исполненной на языке оригинала, и современных текстов создает впечатление связи времен и вечной драмы человеческой души.

Остроумно и парадоксально решена проблема названия частей оригинальной музыки Танонова. Эти названия – «Нетерпение», «Дождь слез», «Ворон», «Засохшие цветы», «Форель», «Ее портрет» и снова «Двойник» – апеллируют, казалось бы, к шубертовским песням, однако мы не найдем здесь музыкальных цитат или даже сколь-нибудь явных аллюзий. Стихи лишь развивают заявленную тематику, иногда даже предстают своего рода антиподами использованных Шубертом текстов.

Что же касается самой музыки, впрямую не связанной с австрийским романтиком, то здесь и замысел, и его воплощение представляются достаточно простыми и понятными. Подчеркнутая вневременность поставленной проблематики и ее животрепещущая актуальность в наши дни, Танонов мастерски и вполне в духе эстетики постмодернизма оперирует различными стилистическими пластинами – от изысканно стилизованной «шотландской» баллады до рока, рэпа и R&B.

Немного о жанровых аллюзиях, возникающих в процессе восприятия. Сопровождение вокальной партии, в котором участвуют не только традиционные фортепиано, но и различные аккомпанирующие составы – вокальный ансамбль и камерный оркестр с большим количеством ударных, приближает этот вокальный цикл к жанру сценической кантаты. И в этой связи нельзя не вспомнить кантату Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», созданную по старинным легендам и по своему решающую проблему «двойника», заключенную в самой личности Фауста (кстати говоря, сам автор определяет свое произведение как «антипассион»). Стилистика кантаты Шнитке включает и сладостные песнопения контрабасиста, и разухабистое танго контрабасиста, являющихся как бы двумя ипостасями Дьявола – своего рода двойника Ангела. Думается, по стилистической манере таноновский опус в отдельных фрагментах сближается с кантатой о докторе Фаусте, кстати, впоследствии вошедшей в одноименную оперу Шнитке.

Скрытый сюжет и своеобразная театрализация действия, приводящие к кульминации и развязке драмы в последнем номере таноновского цикла, наводят на мысль о близости «Легенды о двойнике» также и к жанру рок-перы (в данном случае, рок-монооперы).

Сочинение протяженностью около часа слушается с неослабевающим напряжением: композитор демонстрирует отличное чутье музыкального драматурга, строя свое повествование на контрастах, при этом каждый последующий «виток» получает все более высокий «вольтаж».

Особо хотелось бы отметить тембровую драматургию сочинения, искусное владение инструментальными красками, тонкое ощущение гармонической основы произведения, которая свободно варьируется в пределах от простейших последовательностей до сложных напластований.

Впечатляет финал сочинения, решенный с брутальной непреклонностью и не внушающей оптимизма, поскольку финальные слова цикла гласят: «Кто, упиваясь безудержной властью, / к шее твоей темной ночью приник, / кровь твою пьет с лихорадочной страстью? / Это безумный жестокий двойник!!!». Увы, в этом произведении Танонова не «восходит солнце», не фигурирует осиновый кол и серебряный христианский крест, но авторские темперамент и драйв оставляют все же «луч надежды». Композитор полон сил и желания борьбы во имя победы над «призраками ночи».

Исполнение цикла был превосходным. Центральный исполнитель – австрийский тенор, солист Венской камерной оперы Александр Каймбахер продемонстрировал изрядную стилистическую точность и артистическое обаяние в «шубертовской» части цикла, но был «дьявольски» убедителен и в таноновском infernalном разделе. В эти минуты невольно напрашивались ассоциации с голливудскими блокбастерами, на что местами провоцировала, в хорошем смысле, таноновская музыка; кстати говоря, несколько композиций цикла, на взгляд автора этих строк, – готовые саундтреки к любому добротному изданию «Фабрики грез». Кроме того, абсолютно певца только усиливал впечатление, производимое музыкальным рядом. Сопровождающие солиста инструментальный и вокальный составы были безупречны.

Стилистическая амплитуда звучания вокального ансамбля под управлением Павла Шаромова, специально прибывшего в Петербург из Новосибирска для этого исполнения, простиралась от традиционных распева до стильного баск-вокала и канонических последований в стиле «рэп» на немецком языке. Инструментальное сопровождение обеспечил Ансамбль солистов АСО Петербургской филармонии под управлением молодого, но уже известного скрипача, исполнителя современной музыки, композитора Михаила Крутика. Всем действием профессионально и темпераментно руководил дирижер Дмитрий Ноздрачев.

Художественный руководитель фестиваля, заслуженная артистка России, пианистка Ирина Шаропова проявила себя в этот вечер и в амплуа лектора-музыковеда, снабжая концертные номера весьма содержательными комментариями.

И еще один немаловажный момент: не надо быть искусственным арт-менеджером, чтобы понять, что реализация этого международного музыкального проекта, объединившего музыкантов России (Новосибирска, Москвы, Санкт-Петербурга) и Австрии, предполагает решение значительных организационных (и, разумеется, финансовых) задач. Тем более приятно отметить высокий уровень подготовки и интерпретации сочинения Антона Танонова.

В целом концерт дал обильную пищу для размышлений – эмоционально достаточно противоречивых и, вместе с тем, рождающих надежду на дальнейшее плодотворное развитие удивительного и неповторимого жанра романса.

## ОКНО В РОССИЮ

АЛЕКСЕЙ САДОВСКИЙ

# «ОН ВЕЧНО ТОТ ЖЕ, ВЕЧНО НОВЫЙ...» (ФИГАРО ПОСЕЛИЛСЯ В САМАРЕ)



«Севильский цирюльник». Сцена из спектакля.  
Фото из архива театра

Искушенный зритель, придя на этот спектакль, никогда не сможет предугадать, как дальше будут развиваться события. Нет, сам сюжет в спектакле ни на йоту не изменен. И режиссер работает в рамках оперной традиции. Но упоительные Бомарше с Россини руками дирижера и режиссера словно договорились восхищать нас на протяжении всего спектакля, улыбкой побеждая зло... Интрига на сцене закручивается так лихо и виртуозно, что язык, на котором поют певцы, не имеет никакого значения. Таким образом, премьера россиниевского «Севильского цирюльника» в Самарском академическом театре оперы и балета не подтвердила теорию великого режиссера Бориса Покровского о том, что комическую оперу в России нужно играть исключительно на русском языке: «Так как, природа комического очень сильно зависит от полного понимания текста, и быстрого его восприятия зрителем». В Самаре все поют на «языке оригинала». К слову сказать, поют они замечательно.

Итак, по порядку.  
А началось все с приглашения в качестве Художественного руководителя и главного дирижера самарской оперы известного в России и за ее пределами маэстро Александра Анисимова, который старательно делает на берегах Волги театр европейского уровня. Таким образом, на все партии были приглашены российские россиниевские певцы, образовавшие блистательный ансамбль.

Анисимовым же была сформирована постановочная команда, по преимуществу из минчан: режиссер Михаил Панджавидзе, сценограф Александр Костюченко, художник по костюмам Элеонора Григорук. Исключение составили художник по свету Сергей Шевченко из Большого театра, и самарский хормейстер Валерия Навротская.

Сценограф предложил вниманию зрителей, находящийся прямо на авансцене, изящный павильон с многочисленными парадными дверями. Он, словно вывернутый наизнанку, благодаря своей прозрачности добавляет сцене объема и глубины. Когда же павильон исчезает, мы остаемся на извилистых улочках Севильи, легко преображающихся в дом Дона Бартоло и Розины.

Маэстро Анисимов выходит к своему пульту прямо из зрительного зала, и с первыми звуками музыки начинается ожившая сцена. Оркестр звучит стильно и благородно. Под стать ему и мягко звучащий хор под руководством Валерии Навротской. Находясь в центре сценического действия, дирижер в этом спектакле, словно рефери на ринге, держит всю ситуацию под контролем.

В самом начале режиссер использовал прямую цитату из легендарного спектакля Валентина Плучека «Женитьба Фигаро» с гениальным актерским ансамблем. Так же как и в том спектакле, парадные двери открываются и оттуда чинно выходят степенные капельдинеры, которые должны нам сообщить что-то очень важное. И действительно, вслед за ними появляются все персонажи оперы. И увертюра с ее живыми и легкими мелодиями, написанными Россини совсем к другим операм, неожиданно становится иллюстрацией музыкальных портретов Розины, Альмавивы, Фигаро, Бартоло и Базилио, и одновременно всех драматургических поворотов и ситуаций, которые нас ожидают в спектакле.

По ходу действия начинаешь понимать, зачем режиссеру понадобился этот «кивок» в сторону золотого периода театра Сатиры.

Далее режиссер предлагает певцам-актерам такую форму существования на сцене, которая требует осмысления роли, редко встречающегося на оперной сцене. Подобный подход нуждается в скрупулезной работе, в детальной проработке образов. Кроме того, спектакль наполнен таким количеством режиссерских трюков, что не перестаешь удивляться. Кажется, в привычной опере ничего не меняется, а представление смотрится невероятно свежо.

Композиционно спектакль очень динамичный, легкий и с большим юмором. Чего только стоит первое явление Фигаро. Сначала в центре сцены возникает передвижной комод, из которого доносятся первые звуки выходной каватини Фигаро «Largo al factotum». Неожиданно откидывается верхняя крышка, и оттуда во время пения вываливается Фигаро, зависая над барной стойкой... собственного жилища. Но просто жилищем это никак не назовешь. Дом севильского цирюльника – это многофункциональный комплекс жизнеобеспечения, содержащий спальню, библиотеку, рабочее бюро, гостиную с коктейль-баром, гардероб для одежды, пианино, склад музыкальных инструментов, множество отсеков непонятного назначения, а

также трибуну для демонстрации ораторского (вокального) искусства и еще много чего. Столь же многочисленные и порой непонятные услуги он и оказывает, разумеется за деньги.

В первый день премьеры в роли Фигаро совершенно блистательно, с невероятной легкостью исполняя все режиссерские задачи, предстал солист московского театра «Геликон-опера» Константин Бржинский. Если не придирается к некоторым погрешностям в выходной каватине, то можно с уверенностью предположить, что в скором будущем перед нами будет один из лучших исполнителей партии Фигаро в России.

Партию Розины исполнила приглашенное меццо-сопрано Надежда Бабинцева, знакомая российским меломанам по своей работе в Пермском и Екатеринбургском театрах. Розина в спектакле Панджавидзе – это красивая женщина, явно имеющая большой опыт любовных приключений. Она жаждет свободы и любви, и поэтому даже из своего заточения умудряется обольстить Графа. Но кокетство и жеманство побеждает простая женская практичность. Поэтому письмо она заготовила заранее. Певца находится в блестящей вокальной форме, благодаря чему ее плотное меццо легко справляется и со сложной тесситурой и с россиниевскими фиоритурями.

Подстать ей и исполнитель партии Графа Альмавивы Дмитрий Трунов из московского театра Новая Опера, продемонстрировавший невероятные вокальные данные и мастерство. Именно благодаря Дмитрию, исполненная в конце второго действия сложнейшая ария Альмавивы, прозвучала как логическая кульминация всего спектакля. Запоминающимся стало исполнение Графом канцоны «Se il mio nome...», где в качестве гитариста-аккомпаниатора выступил Фигаро Константин Бржинский. Это и выглядело неожиданно, и звучало очень красиво.

Ансамбль ведущих исполнителей дополнили Владимир Тайсаев из Перми в партии Дона Бартоло, и Андрей Антонов из Самарского театра в партии Дона Базилио. Оба баса продемонстрировали незаурядные актерские способности, но разную вокальную форму. С огорчением можно отметить, что сегодня самарские певцы в столь солидной вокальной компании могут петь разве что партии второго плана. Знаменитая «Клевета» прозвучала настолько убедительно, что заставила задуматься о театре, который проводит фестиваль «Басы XXI века» не имея в своем составе ни одного баса – «первача». Совсем другие качества продемонстрировал пермский бас. Сегодня Владимир Тайсаев – идеальный комический бас-буфф, прекрасно справляющийся и с вокальной и с актерской задачами. Режиссер ни в одной сцене не дал ему отдохнуть, или даже немного расслабиться. Дон Бартоло – Тайсаев проделывает огромное количество кульбитов и фортелей, танцует зажигательную Лезгинку и другие танцы народов мира, напоминая о темпераменте режиссера-постановщика, поет в сопрановой тесситуре, показывая Розине как нужно петь колоратуры, словно работая за двоих – за себя и Дона Базилио.

Состав второго премьерного дня состоял преимущественно из самарских солистов, которые, при всей старательности выполнения актерских задач и освоении сценического пространства, во многом проигрывали приглашенным протагонистам. Но они «брали» более тяжеловесными голосами и богатыми природными данными. Дмитрий Крыжский – прекрасный тенор, и Альмавива, со временем может стать его визитной карточкой. Георгий Цветков в партии Фигаро продемонстрировал очень качественный вокал и мастерство. Из всех самарских певцов, именно они более всего приблизились к вокальному россиниевскому стилю.

Оба премьерных спектакля прошли триумфально. Во многом этот успех был запрограммирован невероятно тесным взаимодействием музыки и режиссуры. Сначала режиссер Панджавидзе придумал этот спектакль, а затем дирижер Анисимов создал музыкальную концепцию, абсолютно точно соответствующую тому, что происходит на сцене. В спектакле дирижер очень тонко подхватил, а где нужно укрупнил, все режиссерские ходы и приемы. Это невероятно редко встречающееся сегодня единомыслие режиссуры и музыки.

В финале спектакля Розина и граф Альмавива убегают в манящую даль, оставляя всех зрителей в прекрасном расположении духа и в предвкушении следующей встречи, но уже в моцартовской «Свадьбе Фигаро». Будем ждать их возвращения.

В рождественские дни нынешнего года в Большом зале Филармонии была представлена в концертном исполнении духовная опера Антона Григорьевича Рубинштейна «Христос». Так был открыт год Рубинштейна – год 185-летия со дня рождения великого русского музыканта – пианиста, композитора, дирижера, основателя первой в России Санкт-Петербургской консерватории, год 120-летия со дня его ухода. Знаменителен и тот факт, что в культурной столице России оперу Рубинштейна представили коллективы из-за Урала. Сбывается пророчество Михаила Ломоносова: **могущество России «прирастает Сибирью» – не только богатейшими недрами, но и культурными ценностями.**

«Христос» – последнее крупное сочинение Рубинштейна. На исходе жизни композитор обратился к образу Спасителя – одному из самых трудно поддающихся для музыкального воплощения, и создал гигантскую фреску, отразившую сюжеты Евангелия от Рождества Христова до Вознесения. Литературной основой духовной оперы Рубинштейна стала одноименная поэма немецкого поэта Генриха Бульхаупта. Впервые опера прозвучала в концертном исполнении в 1894 году в Штутгарте под управлением автора, а ее сценическое представление состоялось в Бремене в 1895 году уже после смерти Рубинштейна. Более ста лет партитура оперы считалась утерянной; в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории сохранился только клавишное сочинение.

Честь возвращения оперы в Россию принадлежит правнуку Антона Рубинштейна – скрипачу и дирижеру, заслуженному деятелю искусств России и Украины Антону Георгиевичу Шароеву. В декабре 2007 года он обнаружил партитуру «Христа» в Берлинской библиотеке. Спустя год, 12 декабря 2008 года, в Пермском театре оперы и балета имени П.И.Чайковского под руководством А. Г. Шароева состоялась российская сценическая премьера духовной оперы А.Г. Рубинштейна, которую пресса уже назвала сенсацией. А 28 ноября 2009 года «Христос» впервые прозвучал в Тюменской филармонии в концертном исполнении. Вот некоторые из откликов в местной печати:

«Прадед и правнук – одна кровь. И оба служители Ее Величества Музыки. Существует какая-то мистическая неразрывность

## ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

## ПРАДЕДУ – ПРАВНУК



Антон Георгиевич Шароев.

их судеб. Пусть правнук никогда не знал прадеда, а прадед не предугадал правнука, который через столетие продолжит начатый им путь. Важно другое – не утеряна нить, связующая поколения, не утрачено родство душ» (Тюменские известия, 20 ноября 2009 г.).

«Самым знаковым музыкальным событием минувшего года стала постановка духовной оперы Антона Рубинштейна «Христос» в Тюменской филармонии...» (Тюменская правда, 31 декабря 2009 г.).

«В этой музыке – космос, бесконечность и непостижимость. И «невооруженный» человеческий слух может уловить только отдельные нюансы, оттенки картин божественного бытия» (Тюменский курьер, 3 декабря 2009 г.).

В концертной редакции Антона Шароева опера «Христос» состоит из пяти картин с прологом и эпилогом. Перед слушателями проходит земная жизнь Христа: Рождение, Испытание Сатаной, Нагорная проповедь, Въезд в Иерусалим, Тайная Вечеря, Гефсиманский сад, Суд, Путь на Голгофу. В эпилоге возвращается музыка Рождества из Пролога, обрамляя всю композицию и символизируя вечную жизнь Христа. Замечательной удачей Антона Шароева нельзя не признать выполненную им инструментальную редакцию партитуры Рубинштейна. Большой симфонический оркестр редактор заменил струнным ансамблем и органом, который естественным образом восполнил отсутствующие деревянные и медные духовые. Отсутствие сценического действия восполнялось полной драматизма музыкой в яркой интерпретации тюменских музыкантов.

Не только душой, но и «мотором» исполнения, сообщавшим всем – и инструменталистам, и хору, и солистам – поистине огненный импульс, был дирижер Антон Шароев. На пороге своего восьмидесятипятилетия он сохранил юношеский темперамент, пылкую влюбленность в музыку. Его размашистый одухотворенный жест словно извлекал – подобно скульптору, рубящему камень – музыкальные образы из толщи партитуры. Благодарные аплодисменты зала заслужили певцы-солисты, Хоровая капелла Тюменской филармонии (художественный руководитель Анжелика Таланцева) и оркестр «Камерата Сибири», взлелеянный Антоном Шароевым. Благодаря их талантам, петербуржцы приобщились к духовному завещанию Антона Григорьевича Рубинштейна.

Иосиф РАЙСКИН

## ЮБИЛЕЙ

Не секрет, что кафедра оперной подготовки, которая занята воспитанием актерских навыков у молодых певцов, в консерватории традиционно находится в тени кафедры сольного пения. С одной стороны, это вполне объяснимо: никакие артистические способности не спасут оперного певца, если нет у него красивого, хорошо поставленного голоса. Но с другой-то стороны, оперной публике уже давно недостаточно наслаждаться звучанием даже очень сильных голосовых связок оперных героев. Сегодня невозможно без смеха читать воспоминания Николая Печковского об оперных представлениях Миланского Ла Скала, которые он посетил в 1928 году: «Вокальное исполнение было на большой высоте, но постановки заставляли желать много лучшего. В частности, абсолютно отсутствовала игра солистов, а хористы обычно выступали без грима, с небритыми физиономиями... Солисты на сцене были самими собой, они не создавали образа, а лишь следили за звуком. Перед тем, как взять высокую ноту, они отходили на задний план и плевали. Затем брали (очень красиво!) эту ноту и, бережно передвигаясь по сцене, выносили ее на рампу. У меня эти манипуляции вызвали сначала недоумение, а затем смех. Местная публика находила, что так и должно быть!».

За много лет до этого директор Петербургской консерватории Антон Рубинштейн уже прекрасно понимал необходимость воспитания в оперных певцах артистической культуры. Вот почему среди первых учрежденных им отделений в консерватории был и «класс оперных упражнений», где учили лирической декламации, фехтованию и танцам. Но в 1867 году дирекция РМО закрыла этот класс, чтобы все «оперные» деньги отдать инструментальному отделению (средств на всех, как всегда, не хватало). И тогда Рубинштейн крупно поссорился с РМО и подал в отставку.

А потом, в течение почти двух десятилетий, оперный класс то открывали, то закрывали, пока в 1885 году барон Сергей фон Дервиз не сделал щедрое пожертвование, решившее дальнейшую судьбу злослучного класса, который постепенно укрепился и обрел серьезный статус. Ведь без экзаменов по этому предмету и без достойно исполненной оперной партии в театре консерватории молодые певцы не могут претендовать на квалификацию «оперный певец» в дипломе...

Сегодня историю оперного класса украшают имена выдающихся деятелей оперного театра, которые называли себя «учителями сцены».

Это и знаменитый итальянский певец, ставший великим педагогом, – Камилло Эверарди, и главный режиссер Мариинского театра Осип Палечек, высоко ценимый Чайковским и Мусоргским, и непревзойденный «вагнеровский» певец Иван Ершов, и режиссер Алексей Киреев, на уроках которого Евгений Нестеренко, Сергей Рязанцев, Евгения Гороховская, Георгий Селезнев, Елена Образцова, Владимир Атлантов, Сергей Лейферкус, Кира Изотова, Эдуард Хиль, Евгения Перласова и другие будущие знаменитости постигали секреты актерского мастерства. Елена Образцова вспоминала: «Он учил петь в эмоциональном накале всего существа. Сейчас западные критики пишут, что Образцова плачет в «Вертере», и это не мешает ей петь – какое чудо! Никакого чуда нет, я училась этому еще в консерватории у Киреева».

Из года в год на сцене Малого зала имени А.К. Глазунова в Санкт-Петербургской консерватории педагоги кафедры оперной подготовки показывают результаты своей работы со студентами-вокалистами. В разнообразных оперных отрывках, в действенных ансамблях молодые певцы демонстрируют обретенные навыки сценического поведения, что помогает им не просто «докладывать» вокальную партию, но облекать ее в заданный сценический образ, наполнять пение драматическим содержанием, помогать своему голосу органикой пластического движения.

А вот монографический творческий вечер профессора кафедры оперной подготовки Леоны Григорьевны Потаповой – это случай беспрецедентный, ставший яркой и увлекательной иллюстрацией процесса становления певца-актера от первых сценических опытов нынешних студентов до «конечного продукта» – блистательных выступлений известных оперных артистов.

Татьяна Кальченко и Владислав Мазанкин, Софья Некрасова (солисты театра «Санкт-Петербург Опера»), Жанна Домбровская, Александр Тимченко, Станислав Леонтьев, Евгений Акимов (солисты Мариинского театра), Петр Мигунов (солист Большого театра) – все они не только с удовольствием приняли приглашение участвовать в вечере, но и красноречиво выражали любовь, восхищение и благодарность своему первому режиссеру-учителю.

Виновница торжества сама вела свой юбилейный вечер, в котором, к восторгу публики, наряд с молодыми солистами участвовал и такой мастер, как Сергей Алексахин, и такие известные концертмейстеры, как Марина Мишук, Марина Евсева, Софья Шляпникова, Марина Махлис, Анастасия Мазанкина и Наталья Ольховская.

Выстроив динамичную сценарную драматургию концерта (с танцевальной интермедией между отделениями – приветствием класса

Ирины Шароновой), Леоны Григорьевны сумела в кратких, но очень выразительных и точных комментариях между номерами рассказать о себе, о своих учителях и учениках, о друзьях-коллегам по кафедре, с которой связана уже 25 лет.

А уже после юбилейного празднества нам удалось встретиться с некоторыми его участниками, чтобы подробнее узнать, что это за профессия такая – режиссер-педагог в классе оперной подготовки.

Из разговора с Евгением Акимовым:

– Нора Григорьевна – первый режиссер в моей жизни. Она учила меня азам жизни на сцене, показывала какие-то пластические движения и жесты, которые помогали правильно петь. Помню, как она придумывала разные инте-

становке «Испанского часа» в театре консерватории. Как это было интересно! Мы прорабатывали каждый жест, заламывание рук, танцевальную походку – все это должно было абсолютно точно совпадать с музыкальными фразами Равереля. Она сама придумывала костюмы и многое на нас, молодых артистах, было из ее домашнего гардероба. Она была нам не только учителем, но настоящим другом и очень поддерживала меня, девочку из Калуги...

Леоны Григорьевны Потаповой о классе оперной подготовки...

– Мы работаем дружной командой: дирижер, режиссер и концертмейстер. Все – единомышленники. Дирижер отвечает за точность музыкального текста и стилистики (нельзя же одинаково петь Пуччини и Глюка!), темпоритм,

## УЧИТЕЛЬ СЦЕНЫ – ПРОФЕССОР НОРА ПОТАПОВА



Нора Потапова и Евгений Акимов.  
«Демон». Ольга Георгиева и Вадим Чельдиев.  
Фото: Полина Чернышова

ресные детали, чтобы подсказать мне характер поведения в дуэте из «Манон» Массне, который мы готовили с Юлей Замятиной. На экзамене присутствовала Галина Ковалева. Я очень нервничал: мне сказали, что Ковалева терпеть не может теноров. Но она подошла к своей ученице Юле и сказала: «Что ты так орешь? Тенор к тебе всем сердцем...» Я понял, что Нора Григорьевна добилась от меня нужного результата...

Станислав Леонтьев:

– В оперном классе я научился через пластику находить верную интонацию, держать осанку, не разваливаться на стуле, думать о походке. В самой Норе Григорьевне есть аристократизм, который невольно поднимает над обыденностью. Она всегда общалась с нами на высоком интеллектуальном уровне и создавала доброжелательную атмосферу, которая раскрепощала, снимала сценический «зажим» (я был очень скован). И вот в спектакле «Мавра», где на сцене театра консерватории я пел Гусара в постановке Норы Григорьевны, я уже скакал, как кузнечик, лихо брился саблей, переодевался в женскую юбку, принимал картинные лубочные позы...

Жанна Домбровская:

– Студенткой IV курса я работала с Норой Григорьевной над ролью Консепсьон в ее по-

понимание формы, смысла музыкальной интонации. Режиссер переводит все это на сценический язык – пластическое выражение музыкального содержания. Концертмейстер разучивает с певцами текст, расставляет нужные акценты. От его музыкантской личности и педагогического дара в огромной степени зависит успех обучения. К сожалению, профессия концертмейстера в консерватории недооценена. Но если педагог по вокалу не научил своего ученика правильной организации голосового аппарата, то и втроем мы ничего не сможем достичь...

...и о себе

– Я окончила фортепианный факультет, но мечтала о театре. Как только Роман Тихомиров восстановил в консерватории режиссерский факультет, (кафедра была закрыта в 1952 году по причине «космополитизма» ее главы, Эммануила Каплана), я сразу поступила на курс к Маргарите Давыдовне Слуцкой, ученице Эммануила Каплана. Слуцкая была режиссером-педагогом по призванию. Как и Алексей Киреев (тоже ученик Каплана), она умела достигать настоящих художественных результатов в работе с певцами-актерами. И не только в оперном классе, но и в Оперной студии, где вела ряд студенческих спектаклей.

Под ее руководством я поставила несколько спектаклей в народных театрах с самодеятельными оперными труппами. Певцы (врачи, инженеры) работали самоотверженно, репетиции не пропускали. Какие-то костюмы шили сами, какие-то брали в прокате. Однажды для главной героини нашли почти уже ветхое, но очень необычное платье старинного покроя. При сценическом освещении от него нельзя было глаз отвести. Потом выяснилось, что это – работа Александра Головина. Вот что значит настоящий театральный художник!

... Историю театра у нас читал Исаак Давыдович Гликман, невероятный эрудит, имеющий громадный опыт общения с великими людьми. Обладая своеобразной пластикой, в которой соединялись величественность и гротеск, он превращал уроки в спектакль. Но был невероятно требователен. Я помню, как дрожала Ирина Колпакова (уже народная артистка!), когда должна была сдать Гликману экзамен в качестве студентки кафедры режиссуры балета...

...Выразительность пластики тела всегда завораживала меня. Я занималась художественной гимнастикой, участвовала в спектаклях народного балетного театра. Мои кумирами с детства были Галина Уланова, Майя Плисецкая, Рудольф Нуреев, Михаил Барышников, Алла Шелест (у нее в классе я проходила практику как концертмейстер). На занятиях по актерскому мастерству с Виталием Фиалковским я научилась гротесковым приемам условного театра. Он ставил с нами оперы XX века: «Трехгрошевую оперу» Брехта-Вагнера, где я с упоением играла старую наркоманку, «Похищение Европы» Мийо, «Нос» Шостаковича в оформлении молодого Михаила Шемякина. Но потом произошла катастрофа: Фиалковский поставил в Оперной студии «Скрипку Ротшильда» Вениамина Флейшмана, погибшего на войне ученика Шостаковича. Консерваторскому начальству показалось, что содержание этого произведения идеологически порочно. Спектакль запретили, а студенты лишились прекрасного педагога...

... Мы не вылезали из Мариинки, наблюдая работу нашего «гuru» – Романа Иринарховича Тихомирова. Он учил нас понимать законы построения спектакля, специфику театральных отношений, особенности кинопроизводства (он ведь был создателем жанра кинооперы) и даже основ менеджмента. Иногда, указывая на Кировский театр, иронично подшучивал: «Вот, учитесь, как не надо...» – имея в виду, что режиссура многих спектаклей, которые там шли, не дотягивала до нужного художественного уровня.

Очень хотелось ставить спектакли самой. Однако вскоре я поняла, что вряд ли смогу соответствовать собственным профессиональным требованиям в постановочной работе. И занялась музыкальным театроведением и критикой. Защитила диссертацию по теме «Мейерхольд – режиссер музыкального театра». Абрам Акимович Позенпуд, мой научный руководитель в Институте истории искусств на Исаакиевской площади, как-то посоветовал: «Поройтесь в шкафах на секторе источниковедения – там можно обнаружить много интересного». И действительно: на одной из полок я нашла записи актера Шульгина, в которых он фиксировал все мизансцены «Пиковой дамы» – знаменитого спектакля Мейерхольда, шедшего в Малом оперном театре с 1935 по 1937 год. Эти материалы легли в основу одной из глав моей работы. По неопытности я не опубликовала бесценную находку. Это случилось позже, и уже без меня...

За многие годы я написала сотни статей, посвященных современному оперно-театральному процессу. Но однажды снова захотелось поставить собственный спектакль. Так родились постановки «Испанского часа» и «Мавры» на консерваторской сцене. И родились они в жаркой полемике режиссера-педагога с театральным критиком. С самой собой.

В музыкально-критической деятельности мне очень помогает мое режиссерское образование и постоянная практическая режиссерская работа – в оперном классе, на сцене театра консерватории. И наоборот: наблюдая музыкальные спектакли в разных театрах (приходится много ездить, отслезивая премьеры в России и Европе), я понимаю, каков нынче театральный контекст, какие существуют направления, какие требования предъявляются к современному оперному актеру, к чему надо готовить студентов-вокалистов. Необходимость анализировать чужие режиссерские просчеты и победы расширяет профессиональную эрудицию и помогает по-разному, не повторяясь, выстраивать драматургию тех «облигатных» оперных сцен, которые мы ставим на уроках.

Если хочешь быть полезной своим студентам, интересной им и себе самой, нельзя замыкаться в стенах класса. Надо оставаться любопытной, всматриваться в жизнь и в сегодняшний мир театра широко открытыми глазами. Изумляться, негодовать, восторгаться. И не дай Бог жить с рефреном: вот раньше и вода было мокрее.

Материал подготовила  
Наталия СЕЛИВЕРСТОВА

<sup>1</sup> Печковский НК. Воспоминания оперного артиста. СПб: Издательство на Фонтанке, 1992. С. 37.

<sup>2</sup> Цит. по: П. Шейко. Е.Образцова. Заметки в пути. Диалоги. М., 1987. с. 67-68

## МОЛОДЫЕ КОМПОЗИТОРЫ РОССИИ

«Книга Шенберга подобна кокосовому ореху: ядро окружено толстой несъедобной двойной оболочкой, и сам орех, несмотря на сладкий вкус, содержит в себе массу воды» – написал в журнале «Музыкальный современник» латышский композитор корсаковской школы Язепс Витолс по поводу вышедшего из печати «Учения о гармонии» Арнольда Шенберга. Со времени обозначенного события прошло уже почти сто лет, тем не менее, музыка, современных композиторов часто воспринимается слушателями так же, как столетие назад была воспринята книга Шенберга. В чем же причина такого отношения? Проблема ретроградов и консерваторов, неспособных понять современное искусство, мрачной тенью кочевала вслед за композиторами из эпохи в эпоху. Наше время не является исключением: закрепощенное оковами классикоромантической музыки мышление слушателей не всегда способно по достоинству оценить музыку современников.

На сцене Дома композиторов в рамках фестиваля «Звуковые пути» прошел концерт под названием «Молодые композиторы России». Свои сочинения на суд слушателей представили композиторы Санкт-Петербурга, Москвы и Казани. Большая часть произведений для лучшего их восприятия требовала хорошей эрудиции слушателей, поскольку названия сочинений зачастую соприкасались с различными, порой неожиданными, сферами, например, компьютерных технологий («AP's Aria» С. Маковского), астрономии («Квадрантиды» А. Логунова), химии («Amalgama» С. Лавровой), нумерологии («Тав» А. Глазкова). Особую группу составили произведения, вызывающие аллюзии на творения композиторов-классиков: «Зимний путь» Э. Низамова, исполнение которого было посвящено памяти жертв авиакатастрофы в Казани, и «Carmina urbana» А. Хубеева. Связь с литературными источниками прослеживалась в сочинениях Я. Судзиловского «Спорные фантазии воробыхи Чаклен» (по произведению И. Староверова «Приключения воробыхи Чаклен») и Н. Хрущевой «Много шума из ярости» (невольные ассоциации с комедией У. Шекспира). Также в концерте прозвучали сочинения А. Песеговой (псевд. Марк Пришлый) и Ю. Акбалькана. Примечательно, что произведения всех композиторов были программными.

Исполнение требовало виртуозности, гибкости и владения современными техниками игры. Сочинения молодых композиторов были представлены силами Петербургского МолОт-ансамбля (дирижер – И. Демидов); в концерте участвовали также Н. Хрущева, исполнившая партию фортепиано в своем сочинении; и М. Беззубенко (гобой), И. Агарков (диджериду, рейнстик), М. Пришлый (африканская флейта), наполнившие своеобразным национальным колоритом произведение М. Пришлого «Be free».

Казалось бы, в этих сочинениях все противится истинной природе музыки: охрипшие голоса инструментов, препарированное фортепиано, ударность тембров, назойливая токатность, активное использование pizzicato у струнных и staccato флейты, мультифонки, пуантилистическое отношение к звуку... Но все это призвано воплотить идею композитора, раскрыть перед слушателем интонационный словарь эпохи.

Дисгармония и хаос, воплощающиеся также через отсутствие мелодических линий, наслоения звучащих пластов, многосоставные аккордовые комплексы, рисуют картину современного урбанистического технократического мира. Боль и трагедия выражаются тремолирующими звучаниями, трелеобразными ходами, обрывками ламентозных интонаций. Вой сирены, низкие утробные звучания, резкие болезненные вскрикивания – вот то, что наполняет современный мир и рождает трагическое восприятие реальной действительности художником.

Мир эмоциональных переживаний музыканта-романтика вылился в метеоритный поток звуков произведения А. Логунова. «Квадрантиды» были высшей точкой экспрессии концерта. Фони́зм созвучий, насыщенность и объемность тембра сблизили сочинение Логунова с просветленной атмосферой «Утра» Э. Грига; в то же время, легкие диссонансирующие звучания и мотивы кларнета в нижнем регистре напомнили начало «Кикиморы» А. К. Лядова.

Умиротворение и покой несли в себе пьеса Ю. Акбалькана «3:1». В произведении возникли два типа: «3» (скрипка, флейта, кларнет) и «1» (фортепиано). Затасанное звучание трио, сливающегося в единый линейный комплекс, создало атмосферу идиллии. Редкие мотивы фортепиано воспринимались как отзвуки реального мира во внесемном медитативном пространстве. Нежная, хрупкая и тихая пьеса создала облик некоего идеального – близкого, но, в то же время, далекого утопического мира.

Как известно, лучшим лекарством от боли является юмор. Поэтому, юмористические произведения заняли особое место в программе концерта. Произведение Н. Хрущевой выделялось не только благодаря своему названию, но и вследствие театральной природы номера. Состоявшее из двух частей: Шум и Ярость, сочинение не только наглядно продемонстрировало упоминаемые явления авангардными средствами (шелестящие мотивы скрипки и виолончели прерывались ударами педали фортепиано), но и явило собой образец работы в неоклассическом стиле (звучание препарированного фортепиано а la клавишин, игра традиционными классическими кадансовыми оборотами). «Спорные фантазии...» Я. Судзиловского представили ироничную версию «Прощальной симфонии» Й. Гайдна. Яркая ансамблевая игра, насыщенный колорит, полнота гармоний – способствовали тому, что произведение стало мощным заключительным аккордом концерта.

Произведения молодых композиторов перевернули еще одну страницу фестиваля современной музыки. Их творчество – выражение настоящего глазами юных, но уже профессиональных музыкантов. Строительством храма современной музыки продолжается, и складывается оно из небольших кирпичиков, коими являются и произведения молодых авторов.

Анна МАЙОРОВА

## РУССКИЙ ВОПРОС

«Когда в двадцать четыре года я впервые попробовал, чтобы музыка моя была русской, материал, хотя и собственный, но

## ФЕСТИВАЛЬ

в русском складе, потек легко и естественно», – вспоминал в своей «Автобиографии» Сергей Прокофьев. На протяжении многовековой истории развития русской музыки национальной тематика, так или иначе, находила отражение в творчестве композиторов, оставляя в интонационном словаре каждого из них то, что делало их музыку русской.

Концертная программа «Русский вопрос» в соборе Св. Петра и Павла вобрала в себя широкий круг сочинений: от редко исполняющихся («Суздаль» Тищенко, «Новгородская пляска» Слонимского) до – мировых премьер («Тень колокола» Королева, «Розгоры» Иготти). Каждое прозвучавшее произведение было программным, что нацеливало слушателей на определенный круг образов, направляло восприятие. Тематика была разнообразной: разудалые пляски соседствовали с похоронным обрядом, а нежные напевы и колоритные наигрыши – с устрашающим демоническим «шепотом». Обращение к фоль-

клорным источникам не только способствовало воскрешению звукового пространства давно упрежденной эпохи, но также позволяло слушателям проникнуться духом славянской культуры.

Подход к русской теме с различных сторон обеспечил ее многогранное воплощение. Открылся концерт сюита Л. Ретздинова «Русские песни и наигрыши» (2012), посвященная Ансамблю новой музыки «Звуковые пути». Четыре разнохарактерные части обрисовали облик «деревянной Руси» с ее «шерыми кукшечками», свадебными плачами и плясками. Пасторальные наигрыши с характерным кларнетовым голосом кукушки сменялись звучанием нарочито нестройного деревенского оркестрика, а волшебные звучания пиццикато струнных на фоне переливов фортепиано с микромотивами деревенных духовых – народными праздничными звучаниями и наигрышем «Камаринской».

«Суздаль» (песни и наигрыши для голоса и ансамбля) Б. Тищенко словно продолжил прервавшееся повествование. Созданное на основе музыки к одноименному кинофильму сочи-

## «ЗВУКОВЫЕ ПУТИ-2013»



Елена Иготти, инструментальный ансамбль, дирижер Михаил Голиков. Аяль Адлер, Александр Радвилевич, Фабиан Паниселло. Фото из архива фестиваля

нение Тищенко послужило образцом гармоничного слияния нового композиторского языка и архаичного фольклорного пласта. Тонкая образная дифференциация и мастерская оркестровка, следующая заветам Глинки, буквально воссоздали облик древнего русского города с его неповторимыми особенностями.

Завершившая концерт «Новгородская пляска» С. Слонимского для ансамбля и записи своими насыщенными красками, ритмической яркостью и колоссальной энергетикой зарядила слушателей позитивными эмоциями, а импровизированный зажигательный танец исполнителей, ставший своеобразным финальным аккордом сочинения, способствовал единению аудитории, характерному обычю для фольклорного исполнения.

Обрядовая сфера была представлена в сочинении Е. Иготти «Розгоры» (название коллективного помина всех умерших в первое воскресенье после Троицы в западных районах Смоленской губернии). Выполненное в духе театральной сценки сочинение следовало этнографическим канонам; плачевость, говорок, обрывы в конце фраз подчеркивали жанровую природу сочинения. Ансамбль инструментов и солистка (вокальную партию исполнила автор) сплелись в причудливой разноголосице линий и тембров: причитания и плачи сочетались с праздничными плясовыми мотивами под аккомпанемент бубна. Сочинение начиналось и оканчивалось солирующей партией голоса – своеобразным символом одиночества.

Философски прозвучало произведение А. Королева «Тень колокола». Вслушивание в длящийся звук, ощущение бесконечности, волны нарастания и затухания погружали в атмосферу созерцания. Композитор сделал акцент не на внешней стороне, а на внутреннем наполнении, поиске первобытной гармонии внутри себя.

Камерная кантата «Omega» А. Попова на славянские тексты о Страшном суде, казалось бы, создана специально для того, чтобы звучать в соборе перед изображением Распятия. Разнохарактерные эпизоды, то с призывными сигналами медных инструментов, то с «воем» и «криком», подчеркнутым истеричным фрулато трубы, то с грубыми звуками голоса в народной манере, то с адским шепотом, воспроизводимым tutti, составили настоящую зловещую «черную мессу». Торжество демонических образов, идущих от «Млады» Римского-Корсакова, «Осуждения Фауста» Берлиоза сменялось просветленными мотивами молитвы «Помилуй мя», «И смилуйся надо мной». И только удары колокола, подобно беспристрастному судье, завершили извечное противостояние жизни и смерти.

Многогранный облик Руси возник в сознании каждого. «Русский вопрос» не остался без ответа. Силами петербургских композиторов и инструментального ансамбля капеллы «Таврическая» под управлением Михаила Голикова, слушателям была представлена новая музыка «в русском складе».

Анна МАЙОРОВА

## ФЕСТИВАЛЬ

ЦВЕТА ПЫЛИ  
«ЗВУКОВЫЕ ПУТИ-2013»

В Малом зале филармонии в рамках 25-го юбилейного фестиваля «Звуковые пути» состоялся концерт «In Freundschaft», представивший петербургской публике новую камерную музыку композиторов из разных стран. Программа вечера была составлена таким образом, что звучащие рядом сочинения, созданные в рамках испанской и американской, персидской и израильской, московской и петербургской композиторских школ, были, тем не менее, близкими по языку, композиторской технике, отношению к звуку. В целом это направление можно охарактеризовать как «музыку с трансцендентальными корнями», – порой лишь из буклета становилось понятно, какую страну представляет автор (в программе был указан лишь год его рождения).

Названия большинства произведений также представлялись шарадами – не только иностранные («Abkenari», «Gnat»), но и те, что были выписаны по-русски: «Цвета пыли», «5 фотографий невидимого», «Сияние тьмы». Что ни название – оксюморон. Совершенно очевидно, что исполняется программное сочинение, но его программа оказывается «закрытой», «потенной», а связь избранного композитором заголовка со звучащим здесь и сейчас – некоей загадкой.

Пожалуй, самой понятной в этом ряду стала четырехчастная сюита Сезара Камареро «Reverso II». Ее название можно перевести как «изнанка», «оборотная сторона». Музыкальная ткань крайних частей соткана из пердеваемых от инструмента к инструменту мотивов, из возникающих в результате переключек, то и дело образующихся дуэтов (флейта – виолончель, кларнет – фортепиано, фортепиано – вибратон...). Каскадами пронесется мотив – и его эхо, его отзвук, его отражение. В третьей части, напротив, из неких отзвуков, постепенно собирающихся в аккорд, рождается гармония, внутри которой продолжают «перестановки», мерцания.

Близкие идеи «отражений» лежат в основе «Трех пьес для ансамбля» Фабиана Панизелло. Композитор то обращается к безыскусному напеву и дробит, преобразует его подобно тому, как набежавшая рябь в канале изменяет и дробит отражения домов, то, напротив, начиная с отзвуков, шумов, ритмически заполняя пустоты, вырабатывает звук до мощной кульминации. Пьесам Панизелло присуща концертность, виртуозность, направленность на слушателя.

Если в опусе Камареро слышны влияния Веберна, то сочинение Мехди Хоссейни отсылает нас к Булезу. «Abkenari» (о значении персидского названия остается лишь догадываться) – это сюита, демонстрирующая освоение автором пуантилизма, микрохроматики, познание возможностей мультифоник: призвуков, отзвуков, расщепления тонов... Фактуры как таковой нет: ее призраки возникают на очень краткое время и вновь растворяются в поисках звука.

В минималистической технике написана композиция «Gnat» Артура Зобнина. Внутри тянущихся, как на органе, звуков возникают микротоновые опевания, биения, разреженная фактура переливается тембровыми оттенками. Слушателям приходится выбирать: понимать ли название как компьютерный термин, аббревиатуру компилятора, использованного для создания графического языка, или, может быть, автор имел в виду другую перевод – «гнус», «мошка», «мелочь»?

Несколько особняком стояли завершающие программу камерная симфония «5 фотографий невидимого» Юрия Каспарова и камерная кантата «Сияние тьмы» Александра Радвилевича. В обоих случаях произошло укрупнение жанра, отраженное в названиях композиций. Сочинение Каспарова отличалось динамизмом, контрастностью частей, тщательно выверенной логикой перерождения тембров. Но, самое главное – органичностью, цельностью замысла и выполнения, далеких от выпячивания, подчеркивания технических деталей и приемов.

Камерная кантата Радвилевича на стихи поэта-сюрреалиста Тристана Тцара в исполнении Елены Иготти привлекла звучанием омузыкаленной, интонационно выпукло переданной французской речи. С другой стороны – в ней явно присутствовало пластичное инструментальное начало, позволявшее вплестись голос в состав ансамбля, соединяя его то с одним, то с другим инструментом.

Лучше всего, на наш взгляд, охарактеризовал музыку этого вечера в кратком интер-

вью один из его участников – израильский композитор Аяль Адлер. Его произведение «Colors of Dust» («Цвета пыли») звучало уже в третий раз: прежде оно исполнялось на международном фестивале в Берлине и Иерусалиме. Композитор стремился объединить динамизм, драматургическое начало, свойственное европейской академической (и также, по его словам, современной израильской) традиции и красочное, присущее звуковой палитре французской спектральной музыки. Его сочинение – это поиск равновесия между контрапунктом, гармонией и внутренней организацией звука, его колористической насыщенностью.

Отвечая на наш вопрос о названии, Адлер сказал: «Произведение называется «Цвета пыли». Но пыль сама по себе цветов не имеет. В этом «драма» сочинения. Пыль – как аналог ничто в пространстве, во времени. Каковы бы ни были чувства и настроения, в конце они становятся ничем – пылью. Все растворяется. Нет мелодии, гармонии – нет более ничего... И в этой пыли мы ищем цвета».

Характеризуя процессы, происходящие в музыкальной культуре современного Израиля, Адлер отметил, что прежнее стремление к созданию национальной музыки, опирающейся на традиции разных еврейских общин (ашкеназскую, восточную и другие) сегодня сменилось некими «универсальными» тенденциями. Молодежь учится в разных странах, осваивает разные музыкальные стили и языки. Открыв буклет фестиваля, мы понимаем, что эти слова в полной мере можно отнести ко многим участникам концерта. Сам Адлер учился в академии им. Рубина в Иерусалиме, а затем – в Монреале; М. Хоссейни начал свое музыкальное образование в Иране, а потом закончил Санкт-Петербургскую консерваторию, уроженец Мадрида С. Камареро – учился в Нью-Йорке, аргентинец Ф. Панизелло – в Буэнос-Айресе, а потом в Зальцбурге. За плечами А. Зобнина и А. Радвилевича – помимо петербургской консерватории – многочисленные зарубеж-

ные мастерклассы. Глобализация коснулась и музыкального языка, и мировоззрения авторов. Принадлежность к какой-либо «школе» перестала быть определяющей: у каждого есть широкий выбор средств, возможностей, позволяющий экспериментировать.

В результате композиторов интересует рождение и умирание самого звука, нащупывание грани между немзыкальным и музыкальным мирами, рождение одного из другого. Они исследуют пространство внутри звука, его структуру, звуковое наполнение конкретного момента времени. Меняется не только отношение к звуку, но и понятие музыкальной формы: теперь это не фиксированная структура, а процесс, в котором значимыми становятся соотношения моментов напряжения и отдыха.

В создаваемых композициях происходит укрупнение отдельных, казалось бы, незначительных деталей, ощущение замедления времени, уменьшения тяготений – вплоть до «невесомости». В каждой пьесе разворачивается многоуровневое бытие, в котором некоторые уровни могут быть недоступны слушателям.

Хочется отметить, что в Петербурге за четверть века существования фестиваля появились замечательные исполнители, умеющие и любящие играть современную музыку. Ансамбль «Звуковые пути» в этом году выступал в обновленном составе: Татьяна Резетдинова (флейта), Александр Осколков (кларнет), Михаил Крутик (скрипка), Кирилл Куршаков (виолончель), Артемий Знаменский (ударные), Алексей Глазков (фортепиано). Их отличает внимательное отношение к репетиционному процессу, понимание логики современной композиторской техники, открытость к экспериментальным приемам и звучаниям. За дирижерским пультом сменяли друг друга Максим Вальков и Фабиан Панизелло.

По-видимому, – вслед за уже произошедшими изменениями в процессе создания, фиксации музыки такого рода и ее исполнения – должен трансформироваться также и процесс ее восприятия. От слушателя требуется особый навык вхождения в звуковое пространство, пребывания в нем. И мы видим, что за двадцать пять лет в Петербурге сформировался устойчивый круг слушателей, выбирающих в богатой, разнообразной музыкальной афише именно эти концертные программы.

Евгения ХАЗДАН

Осенью минувшего года ушел из жизни наш коллега, прекрасный музыкант и преданный друг Генрих Оганесович Чтчян.

Окончивший с отличием Ереванскую консерваторию имени Комитаса по классу профессора Грачья Богданяна, Генрих по решению экзаменационной комиссии был направлен на продолжение учебы в Ленинград. Здесь я и услышал впервые его игру на вступительных экзаменах в аспирантуру Ленинградской консерватории. Им был великолепно исполнен скрипичный концерт Мендельсона. Игру Генриха отличал мягкий, теплый, красивый скрипичный тон. В аспирантуре он занимался под руководством выдающегося скрипача, лауреата I премии конкурса имени Чайковского, профессора Бориса Львовича Гутникова. В годы учебы неоднократно давал сольные концерты в ансамбле с выдающейся пианисткой Лидией Печерской.

До поступления в аспирантуру Генрих работал в Даугавпилском музыкально-драматическом театре в Латвии. Даугавпилс стал судьбоносным в жизни Генриха, здесь он встретил подругу жизни, молодую актрису театра Нину Мишину.

В Ленинграде родилась дочь Нины и Генриха, которую назвали Гоар, в честь всемирно известной оперной певицы Гоар Гаспарян. В Санкт-Петербурге родились внуки четы Чтчян. Генрих никогда не забывал свои корни, свою родную колыхаль Армению, и был душой всегда с ней.

В 1965 году, выдержав труднейший конкурс, был зачислен в группу первых скрипок оркестра Мариинского театра, где работал почти до конца своих дней. Одновременно был солистом и концертмейстером ансамбля старинной музыки под руководством Владимира Федотова, с которым выступал постоянно в зале Академической капеллы, записывался на фирме «Мелодия». В архиве Г. Чтчяна сохранились высокие отзывы Д. Цыганова, Г. Бариновой, К. Мостраса и других выдающихся скрипачей о его выступлении на отборочном туре международного конкурса имени Дж. Энеску.

Часто Генриха приглашали в Симфонический оркестр филармонии для участия в зарубежных гастрольях. Совершать гастрольные туры с оркестром по Европе, США, Южной Америке, другим странам было очень почетно – высочайший профессионализм в этом ему помогал.

Беспредельная преданность музыке, безукоризненное отношение к своей профессии не остались незамеченными: Генрих Оганесович был удостоен государственных наград России. В 2003 году он был награжден медалью «В память 300-летия Санкт-Петербурга», а в 2009-м медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени.

Когда наш Мариинский оркестр прилетал на гастроли в Америку или Европу, мы встречали наших соотечественников

## IN MEMORIAM

ГЕНРИХ  
ОГАНЕСОВИЧ  
ЧТЧЯН  
(1935 – 2013)

– земляков, друзей-музыкантов, в разные годы покинувших Советский Союз. Нас приглашали во многие дома и семьи. Генрих был одним из самых уважаемых и желанных гостей.

... Слышу его игру в балете Арифа Меликова «Легенда о любви», где он солировал. Он не играл – он пел, и в этих прекрасных чарующих звуках была вся боль, скорбь, нежность, искренность, любовь его ранимой чистой и богатой души. Перед репетицией или спектаклем Генрих разыгрывался, повторяя сложные фрагменты оркестровой партии. Он всегда был готов к творчеству.

Из окна автобуса видел Генриха, идущего энергичным шагом от своего дома к театру... В театральном кафе, за чашечкой кофе мы беседовали о разном: о музыке, о политике, о наших семьях, детях... Он радовался, что наши взгляды чаще всего совпадали, что мы словно бы принадлежали к одной «политической партии».

Скромный, всегда безукоризненно аккуратный, элегантный, подтянутый, красивый – для всех нас он был человеком высочайшего достоинства, нашим нравственным камертоном. Горько сознавать, что этого многогранно одаренного музыканта и человека больше нет с нами, но он всегда останется в нашей памяти – благородный рыцарь, дорогой наш Генрих!

Борис МЕЖВИНСКИЙ,  
виолончелист

В большом Белом фойе Мариинского театра состоялся концерт памяти Генриха Оганесовича Чтчяна. Артисты театра – певцы и инструменталисты – преподнесли ему прощальный символический музыкальный букет из тех произведений, что он играл и любил. Нельзя было лучше выразить любовь и уважение к своему коллеге.

В центре фойе установлен портрет Генриха Чтчяна, афиша с программой концерта, посвященного его памяти. Вступительное слово произносит скрипач оркестра Артур Джавадян, отдавая долг другу и коллеге. Свою речь Артур продолжает, взяв в руки скрипку и исполнив пьесу Комитаса «Абрикосовое дерево».

Музыканты оркестра выступают, чередуясь друг с другом; звучит музыка, которая была так близка душе Генриха. Романс его сестры Гегуни Чтчян на слова Паруйра Севака исполняет Екатерина Попова. «Ушел из жизни честный человек и музыкант – так сказал о нем А.Г. Будагян».

Выражаем сердечную благодарность всем участникам концерта памяти Г.О. Чтчяна за великолепную игру и прекрасное пение, за теплоту и любовь к нам.

Семья Чтчян



Три концерта второй части полного собрания симфоний и концертов Шостаковича в исполнении Симфонического оркестра Мариинского театра под руководством Валерия Гергиева привели в восторг Концертный зал Плейель.

Три продолжительных концерта, прошедших в переполненном Концертном зале Плейель подряд в течение трех дней, стали второй частью исполнения полного собрания симфоний и концертов Дмитрия Шостаковича Симфоническим оркестром Мариинского театра под управлением его харизматичного дирижера Валерия Гергиева

В программе первого вечера значился концерт для фортепиано с оркестром в обрамлении двух симфоний. Первой прозвучала Симфония № 9 ми-бемоль мажор. Эта написанная в августе 1945 года и впервые исполненная в ноябре того же года под управлением Евгения Мравинского симфония, делящаяся менее получаса, вызвала неудовольствие у Сталина. Ведь «отец народов» ждал от Шостаковича грандиозного произведения с солистами, хором и множеством музыкантов наподобие Девятой симфонии Бетховена, которое прославляло бы самого Сталина и победу Красной армии над фашистской Германией. Однако композитор не оправдал ожиданий, и его произведение получило более чем прохладный приём. Шостакович, действительно, решил избежать помпезной торжественности и просто выразить своё ликование и свою радость, не сумев скрыть за оптимизмом, диктуемым поводом её создания, своей личной тревогой. Драматическое Largo с низкими звуками тромбона и прекрасными речитативами фагота произвело наибольшее впечатление.

Радостно, но более непосредственно звучит Концерт № 1 до-минор для фортепиано с оркестром (струнных и солирующей трубы), написанный в начале 30-х годов. Шостакович сам сел за рояль во время его первого исполнения в Ленинграде 15 октября 1933 года. В этом произведении немало не очень весёлого юмора и даже гротеска, особенно в тех его самых поразительных местах, где композитор цитирует Гайдна и Бетховена. В свои 22 года пианист Даниил Трифонов обнаружил удивительное мастерство, гармонизовавшее с виртуозными соло трубы, на которой играл 36-летний солист Симфонического оркестра Мариинского театра Тимур Мартынов. Исполнение последней части концерта пианистом поразило слушателей своим блеском, и, к их огромному удовольствию, Гергиев исполнил всю эту часть на бис.

Завершённая в 1936 году после разгромной статьи в газете «Правда» об опере «Леди Макбет Мценского уезда», Симфония № 4 до минор – одно из самых масштабных произведений Шостаковича. В симфонии с такой очевидностью звучат незабываемые автобиографические ноты, что композитор предусмотрительно решил отказаться от её исполнения, хотя оркестр уже начал репетировать. Шостакович достал партитуру из ящика стола лишь четверть века спустя, когда 30 декабря 1961 года её впервые исполнил Симфонический оркестр Московской филармонии под управлением Кирилла Кондрашина. Среди всех симфоний Шостаковича именно Симфония № 4 больше других отдаёт дань Густаву Малеру, в первую очередь, в обширном финале, столь же развёрнутом, как и первая из трёх частей Симфонии. Финал начинается гротескным траурным маршем, почти сразу же превращающимся в саркастический вальс, потом – в галоп, а затем погружается в атмосферу безысходного отчаяния под звуки до-минорного аккорда, одного из самых бесконечных в истории музыки. На такой душераздирающей ноте Гергиев и завершил первый из трёх концертов второй части его выступлений с симфоническими произведениями Шостаковича в Париже.

Безукоризненный в своём мастерстве Симфонический оркестр Мариинского театра, уже завоевал достойное место среди крупнейших музыкальных коллективов мира. Внимательный и чуткий Валерий Гергиев поразили глубиной прочтения исполняемой музыки. Бережно подчёркивая её самые неуловимые интонации, скрупулёзно выполняя малейшие послы, энергично отбивая такт и бросая многозначительные взгляды в направлении музыкантов оркестра, он был в своей стихии.

В программе второго концерта прозвучали Симфония № 5 ре минор (самая популярная симфония Шостаковича) и Симфония № 14 для сопрано, баса, малого струнного оркестра с ударными – одно из важнейших и, в то же время, сравнительно редко исполняемое произведение этого композитора. Её замысел возник в 1962 году, когда Шостакович трудился над оркестровой вокальной циклом Мусоргского «Песни и пляски смерти», а написана она была весной

## ШОСТАКОВИЧ В ПАРИЖЕ

### ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СИМФОНИЙ И КОНЦЕРТОВ

## L'intégrale Chostakovitch

**1 Pour Valery Gergiev. Seul le chef du théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg, stakhanoviste de la baguette, pouvait présenter à Paris un projet pareil : diriger à la salle Pleyel en huit concerts, l'intégralité des Symphonies de Dmitri Chostakovitch (1906-1975). Comme si cela ne suffisait pas, il y présentera aussi quatre des six concertos du maître russe.**

**2 Pour découvrir des chefs-d'œuvre. Telle la Symphonie n° 8, que Gergiev vient d'enregistrer. Elle fut composée en 1943, époque où Chostakovitch était, à l'instar de la poétesse Maria Tsvetaïeva, condamné à « écrire comme un loup l'est à hurler » pour dénoncer la guerre et le stalinisme. On comprend dès lors la violence des dynamiques, la véhémence des chocs harmoniques, la beauté tragique et glacée des adagios. Le final, qui s'achève sur un pianissimo, conclut avec des points de suspension ce drame dostoïevskien.**

**3 Pour le témoignage humain. « Chostakovitch est un peu le Mahler russe, explique Gergiev : son langage symphonique est proche de celui du compositeur viennois, mais avec un lyrisme typiquement russe. » La musique de Mahler est un journal intime ; celle de Chostakovitch, la voix et la conscience de tout un peuple. Comme la nature russe, qu'elle incarne comme peu d'autres, elle ne vaut pas tant pour sa beauté et son pittoresque que pour son étendue, sa puissance et sa thématique : la souffrance, la révolte et un certain fatalisme. On ajoutera aussi le sens du sacrifice propre au caractère du compositeur, pour en faire un bouleversant témoignage humain. ●**

**Bertrand Dermoncourt**

### Intégrale des symphonies et concertos.

Salle Pleyel, Paris (VIII<sup>e</sup>).

Du 1<sup>er</sup> au 3 décembre

et du 16 au 18 février 2014.

**CD : Chostakovitch.**

**Symphonie n° 8,**

dir. Valery Gergiev (Mariinsky).



J. MIGNOT

CHOC Gergiev dans un cycle Chostakovitch : immanquable!

1969 года, после длительного пребывания композитора в больнице. Её премьера состоялась в Ленинграде 29 сентября 1969 года под управлением Рудольфа Баршая. Симфония № 14 напоминает в некотором роде «Песнь о земле» Малера или «Лирическую симфонию» Александра фон Цемлинского.

Посвящённая Бенджамену Бриттену, Симфония № 14 Шостаковича состоит из одиннадцати частей, связанных между собой стихотворениями разных поэтов – двумя стихотворениями

испанца Федерико Гарсиа Лорки, шестью стихотворениями французского поэта Гийома Аполлинера, двумя стихотворениями немца Райнера Мариа Рильке и одним стихотворением русского поэта Вильгельма Кюхельбеккера. Стихи зарубежных поэтов переведены на русский язык и, все вместе, дают композитору возможность углубиться в размышления о смерти.

Оркестр превращается в камерный, и струнные инструменты часто исполняют свои партии divisi, особенно в части на стихотворение Апол-

линера «Самоубийца», где звучание виолончели сливается с роскошным сопрано Вероники Джиоевой, и в великолепной девятой части на стихотворение «О Дельвиг, Дельвиг!» одноклассника Пушкина Кюхельбеккера, где гжучий бас Михаила Петренко ведёт разговор с тремя виолончелями и двумя контрабасами, звуки которых прихотливо чередуются. От певцов, исполняющих его произведение, Шостакович требовал, в первую очередь, естественности декламации. Выразительная и строгая, иногда почти ледяная, но исполненная просветлённой надежды интерпретация Гергиева постоянно подчёркивает драматический и суровый характер музыки этой симфонии, обнажившей самые сокровенные мысли Шостаковича о смерти и рассказавшей, тем самым, очень многое о своём создателе. Симфонический оркестр Мариинского театра передал своей непревзойдённой виртуозностью и выразительной пластичностью звучания всю изощрённость музыкальной ткани симфонии и почти осязаемые образы, которые она воплощает собой в этом произведении.

Вместе с редко исполняемой Симфонией № 14 Гергиев включил в программу концерт Симфонию № 5 ре минор, ор. 47, самую популярную из пятнадцати симфоний Шостаковича. Её замысел возник через год после неудачи с оперой «Леди Макбет Мценского уезда», постановка которой в московском Большом театре, вызвала негодование у Сталина. Симфония № 5 была написана за три месяца в 1937 году. Её премьера состоялась в том же году в Ленинграде, где её исполнил 21 ноября Симфонический оркестр Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского. По словам самого композитора, эта симфония должна была стать «его ответом на справедливую критику». Надо сказать, что во время её написания в Советском Союзе свирепствовал сталинский террор, жертвами которого стали такие близкие Шостаковичу люди, как театральный режиссёр Всеволод Мейерхольд, преследования которого начались за десять лет до его расстрела ещё в 1930 году, сестра композитора, сосланная в Сибирь, его попавший на допрос шуринок. Поэтому композитор предпочёл отказаться от премьеры своей Симфонии № 4, законченной в 1936 году, и заняться Симфонией № 5, которая должна была больше притянуть по вкусу режиму своим «оптимистическим финалом». Насколько вымученным был этот гипертрофированный оптимизм, сразу стало понятно ужаснувшимся слушателям. Запомнилось сдержанное, технически совершенное исполнение этой симфонии петербургскими музыкантами под деликатным управлением Гергиева.

Третий и последний концерт второй части полного собрания симфоний и концертов Дмитрия Шостаковича начался исполнением Симфонии № 6 си минор, созданной через два года после Симфонии № 5 и впервые сыгранной 5 ноября 1939 года вновь под управлением Мравинского. Первая часть (Largo) Симфонии № 6, делящаяся более половины этого 28-минутного произведения из трёх частей, выражает траурные и горькие размышления. Сумрачная инструментовка вновь отсылает слушателя к симфониям Малера, а также Сибелиуса. Завершают симфонию два скерцо, одно Allegro, а другое Presto. Первое звучит резко и жестко, а второе, – блистательно и внешне бесечно.

Концерт для виолончели с оркестром № 1 ми-бемоль мажор – одно из самых знаменитых симфонических произведений Шостаковича. Написанный летом 1959 года, он был впервые исполнен 4 октября того же года виолончелистом Мстиславом Ростроповичем, которому и был посвящён. Концерт замечателен виртуозными соло, которые Готье Капюсон искусно извлекал смычком из своей прекрасной виолончели, изготовленной в 1701 году венецианским мастером Маттео Гофрилером. Увы, он даже пренебрёг общей атмосферой произведения, занявшись настройкой своего инструмента между Allegro вступления и Moderato.

Однако слушатели, среди которых было немало фанатов Капюсона, пришедших послушать его игру, были вознаграждены, когда Капюсон, не заставив себя упрашивать, исполнил на бис две известные в его исполнении музыкальные пьесы – «Песнь птиц» Пабло Казальса и «Марш» из Двенадцати лёгких пьес для фортепиано, ор. 65 Сергея Прокофьева.

Концерт завершился Симфонией № 10 ми минор, ор. 93. Работа над этой симфонией была начата вскоре после смерти Сталина. Её премьера состоялась 17 декабря 1953 года в Ленинграде под руководством Евгения Мравинского. Гергиев дирижировал исполнением этого драматического произведения, как архитектор, возводящий монументальное здание.

Завершился один из самых широких и представительных мировых музыкальных фестивалей, Шлезвиг-Гольштейнский, проведенный нынче 28-й раз. Его основал хорошо знакомый петербургцам пианист и дирижер Юстус Франц, который спустя несколько лет был отстранен от руководства фестивалем из-за крупных финансовых недостатков. Пост интенданта занял его бывший партнер по фортепианному дуэту, ставший впоследствии выдающимся дирижером, Кристоф Эшенбах. Последние пятнадцать лет во главе фестиваля стоял хоровой дирижер и руководитель музыкальных коллективов Северо-Германского радио (NDR) Рольф Бек, при котором утвердился особый репертуарный принцип: центральное место в программе занимала музыка какой-то определенной страны или группы стран. С будущего сезона приступит к своим обязанностям новый интендант, музыковед и менеджер Кристиан Кунт, и, как уже объявлено, изменится принцип формирования афиши – вместо «географического» вводится «монографический». Первым из композиторов, чьи сочинения будут доминировать в программах, станет Мендельсон.

Ну, а объектом последнего «географического» фестиваля была музыкальная культура Прибалтики – Латвии, Литвы и Эстонии. В аннотациях к программам особо акцентировались необычайно высокая массовая культура хорового пения в этих странах, которая находит полное выражение в традиционных всенародных праздниках песни, а также бурный расцвет композиторского и исполнительского творчества в XX веке. Подчеркивалась также самобытность каждой из национальных культур. Все это призваны были доказать – и это им удалось – многочисленные артистические коллективы, дирижеры и солисты, в числе коих мастера, пользующиеся мировой известностью: Гидон Кремер со своей «Кремератой», Виолетта Урмана, Кристиан Ярви, сестры Байба, Лаума и Линда Скриде, Ивета Апкална и еще многие. В этом кратком обозрении я ограничусь лишь одним объектом от каждой из трех стран.

**Литва:** республиканский Камерный оркестр – так и тянет сказать по привычке, Саулюса Сондецкиса. Хотя уже несколько лет прославленный маэстро, чье 85-летие празднует в этом году музыкальный мир, находится с созданным им коллективом «в разводе». Не стану углубляться в эту грустную историю, увы, весьма типичную для нынешних времен, когда проблема гонора оказывается важнее, чем то, за что его платят, когда кто-то один может подбить остальных на необдуманное, неблагородное, замешанное на черной неблагодарности «общественное выступление», в результате которого теряют все. Но коллектив и впредь в обиходе будут именовать оркестром Сондецкиса, сравнивая его современное звучание с тем, каким оно было, когда маститый дирижер стоял за пультом. Сразу же замечу, что нынче оркестр, как показалось, находится в приличном состоянии и в лучшие мгновения приближается к прежней творческой кондиции. Функции художественного руководителя оркестра исполняет скрипач Сергей Крылов. На фестивале же коллектив выступал под управлением любимца здешней публики, выдающегося виолончелиста Давида Герингаса. Те, кто еще его не видели и не слышали в этой ипостаси, уже через несколько минут могли удостовериться, что перед ними не очередной солист, подававший коварному искуслению помахать палочкой, а дирижер-профессионал, знающий, чего он хочет и как этого добиться. Герингасу прежде всего обязан оркестр значительным художественным уровнем музицирования и успехом.

Я слушал Литовский оркестр дважды подряд. Первый концерт состоялся в главном зале, Schloss, портового города Киль, столицы земли Шлезвиг-Гольштейн. Второй – на территории живописного замка Ватерзен, в переоборудованном зале для верховой езды. Первое отделение обоих вечеров было предоставлено солистам – искусством сопровождения Литовский камерный прежде славился! Это двое талантливых музыкантов из Прибалтики, ныне постоянно работающие в Гамбурге: эстонец Калев Кульяс, солист-гобоист оркестра NDR, и литовец Витаутас Сондецкис, виолончелист, один из концертмейстеров того же оркестра (признаюсь, увидеть фамилию Сондецкиса на афише вильнюсского коллектива было по-особому приятно: Витас – младший из сыновей Саулюса Сондецкиса, его главные учителя – мать, профессор Сильвия Сондецкиене, ученица Ростроповича, и профессора Анатолий Никитин и Давид Герингас). В Киле играли музыку Баха и его сыновей. Концерт И.С.Баха A-dur для гобоя d'амур дал возможность полно проявиться дарованию Кульюса – абсолютной свободе владения инструментом, живому темпераменту и склонности к образной характеристичности. Музицирование В.Сондецкиса – он солировал в одном из известнейших произведений К.Ф.Э.Баха, Виолончельном концерте A-dur – покоряет теплотой тона, естественностью и прочувственностью. Особенно ярко прозвучала медленная часть. С отменным чувством ансамбля обоими была исполнена Sinfonia concertata F-dur И.Х.Баха. На следующий день солисты выступали в русском репертуаре. Мало известные и в России Вариации Римского-Корсакова на тему романса Глинки «Что, красotka молодая» подтвердили

редкостные виртуозные возможности гобоя и игравшего на нем артиста. Виолончелист же порадовал ощущением единства противоположных образов в популярнейших Вариациях на тему рококо Чайковского. Нечего и говорить, что оркестр и Герингас, сам многоопытный солист, аккомпанировали чутко, выводя лидеров на передний план, предоставляя им необходимую свободу маневрирования и интенсивно поддерживая там, где это необходимо.

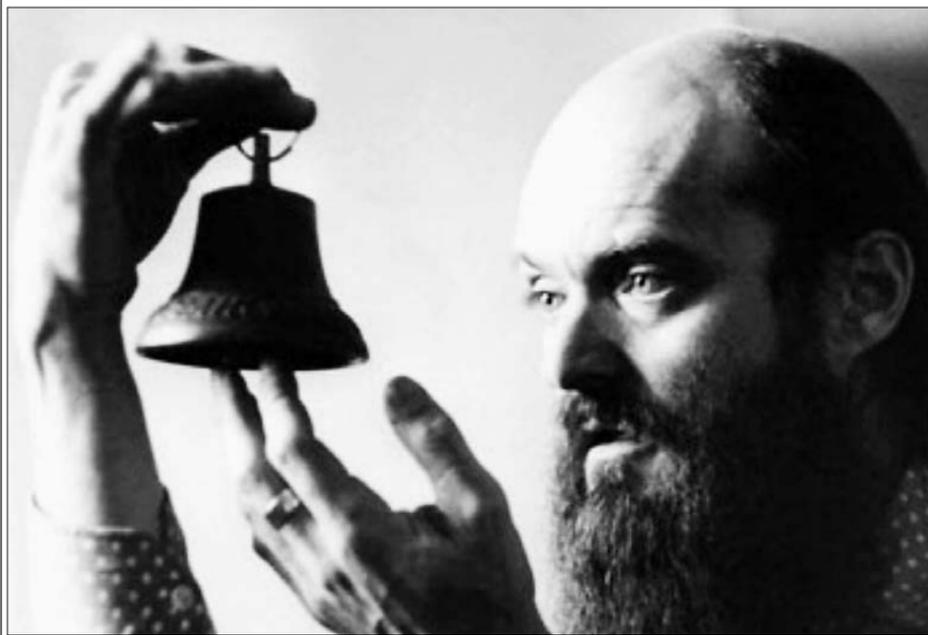
Еще одним вариационным циклом дополнила русскую программу струнная группа оркестра – то были проникновенно прозвучавшие Вариации Аренского на тему детской песни Чайковского «Был у Христа-младенца сад». Во втором отделении обоих вечеров исполнялась Пятая симфония Шуберта, В-dur, как известно, созданная композитором в 19 лет. Традиции Гайдна,

сильскому политическому узнику свою Четвертую симфонию.

Духовной музыке Пярта лучше всего, конечно, в храме. Так оно и было на фестивале. Концертный цикл был открыт в главном гамбургском соборе Санкт-Михаэлис знаковым созданием композитора, Канон покаянен. Длительное полтора часа, написанное на церковно-славянский текст, сочинение это исполнено истинно молитвенной кротости и силы духа. Оно прозвучало впервые в 1998 в Кёльнском соборе, в рамках празднования его 750-летия, в интерпретации Камерного хора Эстонской филармонии, созданного и руководимого выдающимся мастером Тёну Кальюсте. Многократно спевшие этот опус в разных странах, осуществившие его запись, дирижер со своим хором представили его также нынче, и их трактовку – это и мнение автора – можно

МИХАИЛ БЯЛИК

## ФЕСТИВАЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ



Арво Пярт.

Моцарта и Бетховена (жившего совсем неподалеку от Шуберта) претворены тут с осязаемой уже самостоятельностью и достойной величии предшественников классицисткой соразмерностью. Этой соразмерностью, гармонией контрастов, единством частей и целого (во многом, благодаря найденному Герингасом отличному соотношению темпов) впечатлила и интерпретация симфонии. Особенно стройно и раскованно она прозвучала во второй раз.

**Эстония:** Арво Пярт. Выдающемуся, быть может, самому востребованному современному композитору в рамках фестиваля была посвящена специальная серия мероприятий. На протяжении трех дней состоялось пять концертов. С одним из них был смонтирован известный кинопортрет Пярта, выполненный режиссером Дорианом Супиным, неотступно сопровождавшим композитора на протяжении трех лет, дабы запечатлеть его в мгновения творчества, размышлений, общения с разными людьми. Присутствие Арво, его жены Норы и детей с внуками на этих концертах придавало последним особую значимость и шарм.

Пярт в жизни и в творчестве лишен какого бы то ни было наигриша. Он – олицетворение правдивости, естественности и раскованности. «Правду говорить – легко и приятно» – вспоминается, когда видишь его, знаменитая цитата. В его облике есть что-то от святого. Арво – свободный человек, и стал им не вчера, а давно, когда это было очень трудно, почти невозможно. Будучи советским композитором, он однажды решил, что будет писать духовную музыку – от лично себе представляя, с каким идеологическим противодействием столкнется. Но это обстоятельство его ни на секунду не поколебало. Крещенный во младенчестве лютеранином, он в зрелом возрасте перешел в православие – и из-за того, что был покорен красотой русских церковных песнопений. Конечно, он понимал, что его поступок не одобрят многие соплеменники, но и это его не остановило. Овладев современными техниками музыкального письма и пресытившись ультрасложностью, он стал сочинять простую, доступную и органичную музыку – не побоявшись, что радикально настроенные коллеги нарекут его ретроградом. Его примеру, однако, последовало еще несколько видных авангардистов. Он и сегодня поступает лишь так, как диктует ему сердце. Восхищаясь силой духа Михаила Ходорковского, он посвятил рос-

считать близкой к идеалу.

Следуя православной певческой традиции, Пярт на ней не замыкается. Подобно своим коллегам А.Шнитке, М.Кагелю, С.Губайдулиной, К.Пендерецкому, он, благодаря углубленному изучению исторических звуковых пластов, начиная с древнейших, монодии и григорианского хора – но также благодаря наитию – постиг музыкальные традиции разных религий. В своем творчестве он сопоставляет их, дает им взаимодействовать. Очень впечатляющим в этом плане был следующий концерт, состоявшийся в другом гамбургском храме, Санкт-Якоби. К Камерному хору на сей раз присоединился Таллинский камерный оркестр, также детище Т.Кальюсте, прошедшего как дирижер все пяртовские программы в Гамбурге. Прозвучали три вокально-оркестровых сочинения, Жалоба Адама, Salve Regina и Te Deum, а также два инструментальных опуса, Fratres (солист-скрипач Гарри Траксман) и Кантус памяти Бенджамина Бриттена, которые не нарушили царившего на протяжении всего вечера мистериального настроения. Жалоба Адама, написанная на текст причисленного к лику святых афонского монаха русского происхождения Силуана (1866-1938) – волнует неподдельной искренностью запечатленного горестного чувства. Сильно воздействует своей, какой-то концентрированной, сакральностью Te Deum, где музыканта-профессионала не может не восхитить драматическое взаимодействие одноголосия и многоголосия, как и то, что композитор, все время следуя за текстом и добившись абсолютной непринужденности повествования, создает сквозную форму, все же подчиненную некой внутренней логической закономерности.

Пярт, подобно тому, как поступали старинные мастера, охотно «переоркеструет» некоторые свои опусы, делает переложения хоровых сочинений для инструментальных составов. Для ансамбля Cello8tet Amsterdam, глубоко преданного композитору содружеству даровитых молодых музыкантов из разных стран, он создал большую концертную программу, где преобладают произведения «вокального происхождения». Октет исполнял ее в разных странах и привез нынче в Гамбург. Она демонстративно открывается написанным почти полвека назад и очень известным в своей изначальной хоровой версии «Сольфеджио», которое и в инструментальных тембрах сохраняет присущее автору свойство – с большим воображением опери-

ровать минимальными выразительными средствами. Лишь два сочинения из многих прозвучавших – «инструментального происхождения»: Псалом и Песнь Силуана, но они тоже первоначально были предназначены для иных составов. Заключительный концерт цикла, состоявшийся, как и предыдущий, в Радиостудии имени Рольфа Либермана, был составлен из симфонических опусов Пярта. На этот раз Т.Кальюсте выступил во главе оркестра NDR Radiophilharmonie из Ганновера. Прозвучали три крупных сочинения, созданных композитором в разную пору: Lamentate (2002) для фортепиано с оркестром (солистка Маррит Герец-Траксман), Третья симфония (1971) и Tabula rasa (1977), концерт для двух скрипок, струнного оркестра и препарированного рояля (солисты-скрипачи Барнабас Келемен и Йу-Еун-Хои). Однажды Арво был поражен увиденной им в лондонской галерее Tate Modern, в турбинном зале, гигантской, 150-метровой длины, пластической композицией в виде стальной лопасти, окрашенной в ярко красный цвет. Ее изваял индийско-британский скульптор Аниш Капур и нарек Marsyas – по имени известного из греческой мифологии злосчастного музыканта, решившегося состязаться с самим богом Аполлоном. Тогда и возник замысел музыкальной композиции Lamentate, которую режиссер Питер Селларс использовал, наряду с поэтическими текстами, для живой инсталляции, дважды, 7 и 8 февраля 2003, продемонстрированной под сенью *сверхкультуры*. Видимо, в таком «экстремальном» контексте эта музыка производила иное и более сильное впечатление. А, вот, Симфония, в свое время обозначившая стилевой перелом в творчестве Пярта, тронула искренностью чувства и заинтересовала тем, как приемы старинного музицирования, в частности, григорианского пения, спроецированы в современность. Что же касается Tabula rasa, инспирированной Г.Кремером пьесы, запись которой на диск сразу же принесла композитору мировую известность, то, как и три с половиной десятилетия назад – несмотря на то, что новые солисты играли великолепно – она мне не близка. Я мог бы повторить от своего имени приведенные Арво в его рассказе о премьеры слова самых первых исполнителей: «А где же музыка?»..».

Совсем кратко – о пяртовском минимализме. Маэстро выработал собственную технику письма – нет, больше, свой способ музыкального мышления, который наименовал тинтинабули (по латыни колокольчики). Суть его – в возвращении к истокам музыки, когда «связь меж собой даже двух-трех звуков – это глубоко запрятанная космическая тайна». «Я открыл, что достаточно уже, если будет красиво сыгран один-единственный звук, – сообщает композитор. – Этот один звук, тишина или молчание успокаивают меня. Я работаю с очень небольшим количеством элементов, с одним голосом, с двумя голосами. Я строю из примитивнейших материалов: трезвучия, определенной тональности. Три звука трезвучия – словно бы звон колокольчика. Я и назвал это тинтинабули». Вот еще одно примечательное высказывание Пярта: «То, как мы живем, зависит от нашего отношения к смерти; то, как мы делаем музыку – от нашего отношения к тишине».

Всякое самоограничение воспринимается почтительно (с каким одобрением, к примеру, реагируют миллионы людей на пример самоограничения, подаваемый папой Римским Франциском!). Что касается музыки, то склонность к аскетизму должен проявить не только композитор, но и слушатель. Признаюсь честно, я далеко не всегда способен следовать за Пяртом в его стремлении ограничиться минимумом выразительных приемов. Простота в отдельных случаях оборачивается для меня опрощением. Я не нахожу смысла и оправдания отказу от того невероятного богатства выразительных возможностей, которое накопила музыка минувших веков. Нет, я не хочу солидаризироваться с германским критиком Матиасом Шпором, писавшем в 1993 о минимализме Пярта как «добровольной бедности, приносящей деньги» – хотя бы потому, что убежден: не материальным стимулом руководствуется композитор. И все же... Когда перед упомянутым ранее фильмом пианистка Ульрике Пайер сыграла (и, нужно сказать, превосходно) фортепианные пьесы Пярта, созданные в разные годы, одни меня захватили, другие заинтересовали, третьи же – показались скучноватыми. То же происходило в других концертах, с развернутыми сочинениями: одни их разделы мне нравились, другие – нет. К счастью, музыки, которая волнует и обогащает, у Пярта много больше.

Билеты на все его авторские концерты были заранее раскуплены – такого никакой рекламы не добьешься (ее, кстати, ввиду ненужности, почти не было). Люди идут слушать Пярта, заранее уверенные, что их ждет живая музыка (а не мертворожденная, как в иных, энергично рекламируемых, программах современного искусства). Это очень важно!

**Латвия:** Марис Янсонс с Оркестром Баварского радио. Их выступление оказалось едва ли не вершинным событием фестиваля. Янсонс возглавил коллектив в 2003, став преемником Лорина Маазеля и останется, согласно договору, его главным дирижером до 2018. Оркестр входит в первую десятку согласованного критиками раз-

ных стран списка лучших в мире симфонических оркестров (первое место в этом списке принадлежит оркестру Амстердамского Концертгебау, которым руководит, с 2004, тот же Янсонс).

Я помню Мариса учеником Ленинградской музыкальной десятилетки, в серой школьной форме, примостившегося у колонны филармонического Большого зала, сосредоточенного на звучащей музыке и тех, кто ее производит. С тех пор минуло много лет. Уже полвека длится дирижерская деятельность М.Янсонса, и вся она – перед моими глазами и, если можно сказать, ушами. Я не перестаю удивляться: его творческий путь – непрерывное crescendo! В своем стремлении к совершенству он не дает себе послаблений, и каждый новый этап его карьеры ярче предыдущего. Собираясь исполнить сочинение, уже многократно им игранное, он заново вчитывается в партитуру, тщательно ее анализирует, отыскивая все новые, прежде не обнаруженные смыслы – дабы сделать последние достоянием оркестровых музыкантов и публики. Более того. Ему надлежит, считает он, досконально знать не только собственно музыкальный текст, но и все то, что имеет к нему отношение, пусть даже косвенное: другие сочинения автора, направление его творческой эволюции, его взгляды, эпоху, в которую он жил. Если же он готовится к исполнению оперы, то в радиусе его внимания оказывается, конечно, также и литературный текст – либретто и его первоисточник. Дирижера интересует не только время создания оперного произведения, но и время, запечатленное в нем. Исследуя музыкально-словесную драматургию сочинения, он, обсуждая затем с режиссером, художником, исполнителями проблемы интерпретации, готов объяснить каждый сюжетный поворот, каждый поступок того или иного персонажа.

Если иметь в виду стиль работы, основывающийся на несуетной, очень основательной предварительной подготовке, задолго до начала репетиций, к исполнению того или другого произведения, то Янсонс, конечно же – прямой наследник Мравинского, чьим ассистентом был когда-то (я знаю о большой симпатии и доверии, которые Евгений Александрович испытывал к своему совсем молодому тогда коллеге). Не хотел бы я, однако, говоря о формировании стиля жизни и работы Мариса, преуменьшить роль его консерваторского профессора Николая Семеновича Рабиновича, ну, и, разумеется, отца, Арвида Кришевича Янсонса, выдающегося дирижера, всегда остававшегося для сына главным образцом и учителем.

Простой, доступный, благожелательный, скромный, внимательный к людям, Марис Арвидович мало похож на того дирижера-диктатора, чей тип был распространен в былые времена. В этом отношении он, конечно, более похож на своего отца, чем, скажем, на Мравинского или Караяна. На репетициях ему не приходится повышать голос, требовать, угрожать. На музыкантов он воздействует прежде всего примером собственного ответственного отношения к делу. Артисты его оркестров говорят: «Он просто не понимает, как может музыкант прийти на репетицию не подготовленным». Конечно, работать с Янсонсом, быть участником руководимого им оркестра – радость и честь для любого профессионала. В условиях жесточайшей конкуренции за место в процветающем оркестре дирижер имеет возможность выбирать самых лучших. Так что слушая оркестр Баварского радио, испытываешь наслаждение буквально от каждой исполненной замечательными солистами фразы, так же, как от редкостной сбалансированности групп, от того, как каждый музыкант слушает партнеров. Звучание этого оркестра уже само по себе – впечатляющий эстетический фактор. Однако, главное – не это, а то, какой мощный заряд энергии несет с собой маэстро, поднявшись на подиум. Подтянутый, элеган-

ный, он выглядит много моложе своих лет, ну, а диапазон эмоций, излучаемых им – совершенно юношеский. Мне кажется, что в молодые свои годы он не был столь щедрым в расходовании душевных сил. Он воспламеняет музыкантов, воспламеняет публику.

Программу концерта в гамбургской Laeiszhalle (Лаэйс – фамилия семейства, на чьи деньги построен зал) составили две созданных в России Шестых симфонии, и обе – в h-moll, Шостаковича и Чайковского. Янсонс ощутил между ними некую родственность, что подтверждено объединяющим оба творения названием программы: Schicksalstöne – Звуки судьбы. Родственность эта отнюдь не очевидна, не лежит на поверхности (хотя проницательные исследователи,

было эффектов и преувеличений. Замечу, что он не акцентирует во второй части, на 5/4, «вальсовость» (так поступал и Арвид Янсонс), что тут много грусти – предвещающей скорбь финала. Дирижируя третьей частью, маэстро всячески сдерживает напор эмоций (отчего их сила лишь возрастает), ничего подобного распространенной матрице «несущийся с обрыва поезд» в слушательском воображении не возникает. Это торжество активнейшей жизнедеятельности, которая, однако же, не может отменить смерти. Горестный финал – оплакивание, воспоминания, молитва.

Шестую симфонию Шостаковича принято было считать неким облегченным интермеццо между величественными драмами, Пятой – с одной

а музыкальным обывателям повторять эту нелепость. Минули десятилетия, музыка Шостаковича утвердилась в массовом восприятии, смысл ее образов, ее построения стали для множества людей гораздо яснее и определеннее. И вот, то, как прочел ее нынче Янсонс, как прозвучала она в тандеме с Шестой Чайковского, опрокидывает расхожее представление об этом творении – на самом деле, очень глубоко, серьезно, заключающем в себе огромную силу обобщения.

Медленная первая часть исполнена глубочайшей грусти и редкостной красоты. Грусть не остается неизменной, ее оттенки все время меняются, от прозрачного (как у Пушкина, «печаль моя светла») до безнадежно сумрачного. Трагедийным накатом это Largo потрясает, пожалуй, не меньше, чем скорбные медленные части знаменитых соседних симфоний, Пятой и Седьмой, «Ленинградской». Наследственная связь с финалом Шестой Чайковского (подтвержденная, напомним, общностью тональности h-moll) несомненна. Конечно, источником тоски, запечатленной в музыке, была страшная советская действительность – сталинский террор, бессмысленное убийство миллионов соотечественников, среди них – замечательных, любимых Дмитрием Дмитриевичем людей. Как известно, лишь из-за благой случайности ему самому удалось избежать их судьбы. Та эпоха ушла в прошлое, наступила новая, но и она дает немало поводов для горестей и сожалений. Скорбь, воплощенная в гениальной музыке, многими поколениями будет восприниматься как их собственная.

Но вот начинается первое скерцо, Allegro, оно несет с собой беспечность, веселье, шутку, но и какой-то настораживающий излом, издевку. Вот, и одна из тем первой части, волевая, патетическая, явно позитивная, здесь подозрительно окаррикатурена. Впрочем, все происходящее – где-то далеко, за окном. Во втором же, финальном скерцо, Presto, жизненный поток врывается и хватает тебя. Пронесутся темы, долетевшие из прошлого – гайдновско-моцартовско-россиниевского склада, символизирующие беззаботную жизнелюбность. С ними перемешаны обрывки современных Шостаковичу бодрых, напористых спортивных песен советской молодежи. Былое веселье помножено на нынешнее – но тебе вовсе не радостно, скорее страшно. Очертания тем болезненно искажены, а в их вихревом беге ощущается какая-то злая, насильственная воля. Она все более укрепляется, обретая зловещую агрессивность. Янсонс своей интерпретацией ничего в этой музыке не упрощает и не утрирует, не делит образы на светлые и темные, на положительные и отрицательные. Образы эти изначально – многозначные. Дирижер только поддерживает невероятно быстрый темп, на пределе исполнительских возможностей. Каждая характеристическая деталь при этом различима, точна, реалистична, целое же внушает ужас. В какой-то миг тебе открывается истинный смысл изображаемого: «этот безумный, безумный, безумный мир». Врачи говорят, что у людей, страдающих психическими расстройствами, отдельные высказывания и поступки могут быть логичными и правильными. Но последовательность их мыслей и действий образует цепь, которая далеко уводит от нормы. Этот процесс с поразительной художественной силой воспроизведен в симфонии. И снова констатируем, что в пору ее создания у автора было достаточно оснований считать окружающий его мир сумасшедшим. Но исчезли ли схожие основания у нас, сегодняшних – когда беспредельно накапливающиеся нетерпимость и злоба могут в любой момент взорвать этот мир?

Сейчас, когда пишутся эти строки, по германскому радио передают сообщение о том, что только что президент Федеративной республики торжественно вручил Марису Янсонсу за его заслуги перед искусством высшую награду страны...



Давид Герингас.  
Марис Янсонс.

например, М.Д.Сабина, ее заметили). Шестая Чайковского, несомненно – одна из величайших написанных языком музыки трагедий. Она обречена потрясать сердца и потрясла их ныне. Янсонс ведет ее строго, избегая каких бы то ни

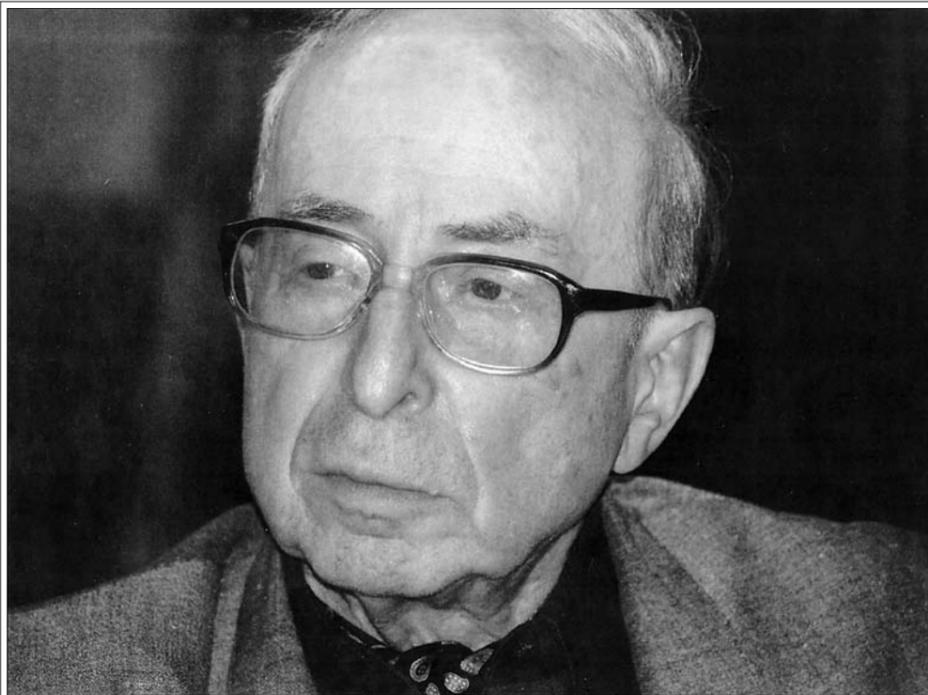
стороны – Седьмой и Восьмой – с другой. При появлении своем, в 1939, она показала странной, несуразной: всего три части, Largo и два скерцо – что дало повод одному критику язвительно наименовать ее «симфонией без головы»,

Старейшина нашего музыковедческого цеха празднует в наступившем месяце славный юбилей. М.Г. Бялик – автор книг и брошюр о современных отечественных композиторах, автор бесчисленных статей в журналах и газетах России, а также ближнего и дальнего зарубежья.

Историк-музыковед, музыкальный критик, профессор нашей консерватории, активный музыкально-общественный деятель, Михаил Григорьевич завоевал уважение и признательность не только среди коллег-музыкантов, но и в широких кругах любителей музыки. На протяжении нескольких десятилетий он вел в стенах Ленинградской – Санкт-Петербургской филармонии слушательский семинар, и его живые и увлекательные лекции, выступления перед концертами воспитывали ту взыскательную аудиторию, которой всегда славился наш город. Сегодня опыт минувших лет неплохо бы взять на вооружение в условиях, когда в филармонические залы и в музыкальные театры пришла новая публика, ждущая яркого и заинтересовывающего слова о музыкальном искусстве.

М.Г. Бялик деятельно участвовал в филармонической жизни города; в пору существования художественных советов театров активно сотрудничал в них. С первых дней появления нашей газеты в обновленном виде, на протяжении всех двадцати лет Михаил Григорьевич – наш постоянный автор. Его статей и рецензий ждут читатели «Мариинского театра», к его метким суждени-

## МИХАИЛУ БЯЛИКУ – 85!



ям прислушиваются композиторы и музыканты-исполнители. Живя вот уже более десятилетия в Германии, М.Г. Бялик сохраняет тесную связь с Россией, с невольной столицей. Об этом говорят его регулярные публикации в газетах города, в журналах «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь»... Это и отклики на премьеры в театрах и концертных залах Санкт-Петербурга и Москвы, и фестивальные обзоры, знакомящие российских читателей с богатой музыкально-театральной жизнью Европы, и полемические заметки.

Нельзя не сказать и о том, как много сил М.Г. Бялик отдает продвижению русской музыки, музыки современных отечественных композиторов на европейской арене. В начале марта в одном из известных учебных заведений Гамбурга – Интернациональной музыкальной академии имени Альфреда Шнитке была торжественно открыта Русская музыкальная библиотека. Свое обширное собрание книг о музыке, нотных изданий, грампластинок и дисков М.Г. Бялик передал в дар Академии (подробно об этом читайте в следующем выпуске газеты).

Вместе с читателями нашей газеты мы поздравляем Михаила Григорьевича Бялика – заслуженного деятеля искусства России, почетного члена Санкт-Петербургского филармонического общества, кавалера ордена Дружбы – со знаменательным юбилеем и желаем ему здоровья, благополучия и новых творческих свершений. Многая, многая, многая лета!

Фламандская опера открыла сезон 2013-2014 «Тристаном и Изольдой», включившись таким образом в празднование 200-летнего вагнеровского юбилея. Одновременно премьера стала первой в цикле «Фатальные привязанности». Этот цикл распространяется на весь сезон и включает оперы о любви, предательстве и смерти.

Постановка целиком фламандская: постановщик, сценограф, художники по костюмам и по свету – фламандцы. Режиссер-постановщик Стеф Лернос является директором экспериментального театра Abattoir Ferme в городе Мехелен. Это его вторая совместная работа с Фламандской оперой. Музыкальный директор театра Дмитрий Юровский впервые дирижировал «Тристаном и Изольдой». Солисты, как теперь водится, международные. Но в основном, немецкие. Во время нашего короткого интервью Дмитрий Юровский сказал, что в связи с юбилейным годом многие оперные театры поставили «Тристана», и им было трудно найти свободных вагнеровских солистов на главные роли. Но в конце концов он доволен выбором и составом исполнителей.

Мне трудно комментировать постановку. Я просто расскажу, как режиссер сценически интерпретировал либретто композитора, надеюсь, читатели меня поймут. Согласно Вагнеру, в первом действии герои плывут на корабле к берегам Корнуолла. Во время этого путешествия они выпивают любовный напиток, который оказывается фатальным действием на их судьбу. Согласно же режиссеру, действие происходит перед входом в кинотеатр где-то в Германии в начале 1950-х годов (при этом слова либретто остаются теми же). Слева машина скорой помощи, посреди обезглавленный труп, который полицейские прикрывают простыней; это убитый Тристаном Морольт. Из тела торчит меч. Над входом в кинотеатр сверкает огнями реклама фильмов для взрослых. Справа кафе-бар, в котором Тристан проводит время, пока корабль несется к берегам Корнуолла.

Второй акт – кульминация оперы, любовное свидание – бесконечный любовный дуэт, завершающийся ранением Тристана, длится в общественном туалете. Изольда – на женской половине, а Тристан – на мужской. Третий акт – смерть Тристана и Изольды происходит в баре на берегу моря. Во всем этом трудно увидеть связь либретто со сценическим действием. Публика спокойно взирала на сцену и тепло аплодировала солистам и хору. Критики, собравшиеся на премьеру, единодушно согласились не обсуждать постановку, а сконцентрировать внимание на работе оркестра, дирижера, солистов.

Сценография тоже на службе режиссера. Правда, после всех абсурдных новаций опера закончилась на высокой ноте. Герои удаляются в ночь. Остальные действующие лица куда-то исчезают. Только за стойкой бара остаются пять онемевших официантов. Курвенал не сражался. Мелот не убит. Король Марк закончил свою арию. Брангена остается лежать там, где и лежала.

Из самых поразительных идей сценографа стоит отметить зоркий глаз Брангены во втором акте во время свидания Тристана и Изольды. На него было неприятно смотреть. Но, может быть,

ЛАРИСА ДОКТОРОВА

## «ТРИСТАН» ВО ФЛАНДРИИ



«Тристан и Изольда». Сцены из спектакля.

этого и хотел режиссер. Публика же на режиссерский эпатаж реагировала вяло: сказывается усталость от приевшегося абсурда.

Художник по свету умело оформил сценическое действие. Удачный пример – начало второго акта. В полумраке кажется, что это двор вну-

три замка. Но когда свет разгорается, зрители видят общественный туалет с теми же кирпичными стенами. Красиво и завершение оперы: задник в глубине сцены с яркими драматическими тонами заката взят из постановок «Тристана» в XIX веке.

Художник по костюмам не ставил своей задачей облагородить героев, представить их привлекательными. Скорее наоборот: я подозреваю, костюмы были одной из попыток сделать героев антиромантичными. Изольда на протяжении всех трех актов остается в ярко зеленой короткой юбке, белой блузке, рыжих сапогах. Тристан – в кожаном пиджаке, который он быстро снимает и остается в рубашке с короткими рукавами, из-под которой торчит его живот. Единственный, кто сохраняет достоинство на протяжении всей оперы – король Марк в темном пальто с меховым воротником. Во втором акте появляется злодей Мелот в темно красном кожаном пиджаке.

Статистов было чрезмерно много: в первом акте два десятка их толпились перед кинотеатром, взирая на мертвое тело: женщины – в мини-юбках и в брючных костюмах, полицейские – в форме. Во втором акте появились охотники короля Марка в традиционных охотничьих костюмах, сапогах и бриджах. А в третьем акте официантки и бармен взяты напрокат не из легендарного дворца короля Марка, а с современного вечернего приема.

Дмитрий Юровский замечательно подготовил оркестр и держал его под жестким контролем. У всех солистов – сильные привлекательные голоса, но по-настоящему вагнеровским певцом был только один Анте Еркуница в роли короля Марка. Остальные к середине спектакля выдохлись и начали форсировать голоса, включая самого Тристана. Хотя итальянский тенор Франко Фарина, специалист по вердиевскому репертуару, обладает объемным голосом с богатыми обертонами. Следуя Франко Фарина, Изольде (немецкое меццо Люба Браун) пришлось делать то же самое, но зачем? Антверпенский театр небольшой, и слышно отовсюду прекрасно.

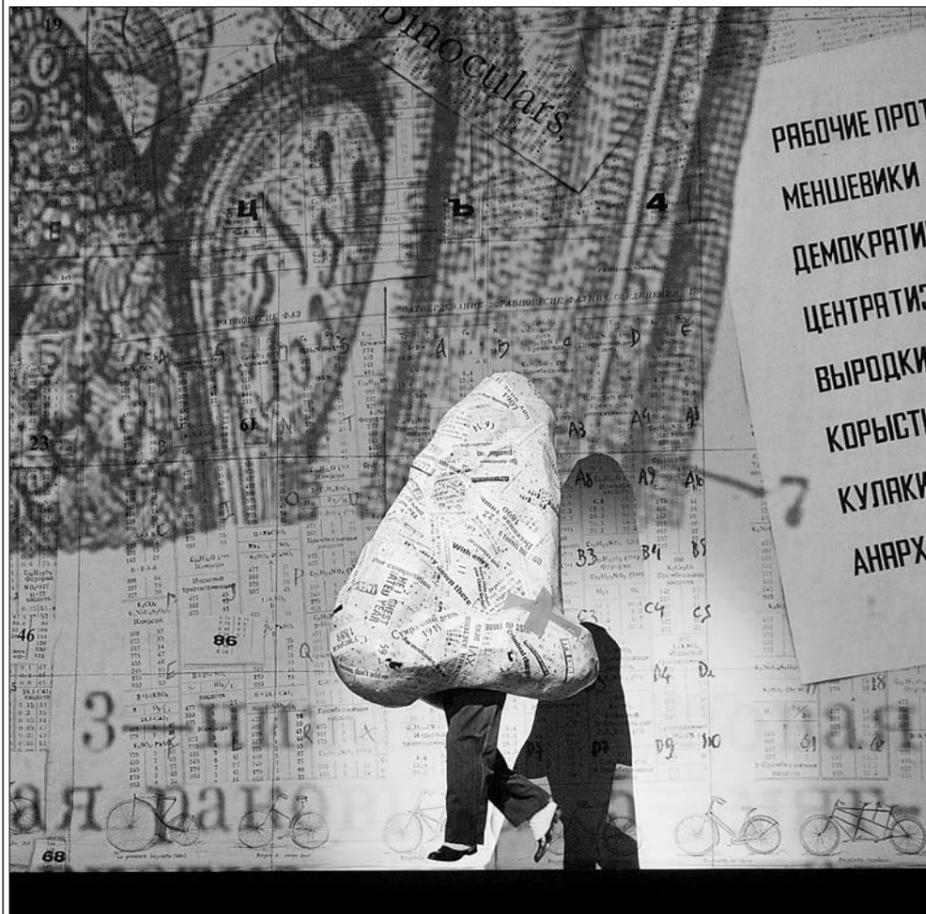
Хорватский бас Анте Еркуница, обладатель богатого голоса «темного» тембра не только замечательно провел партию короля Марка, но артистично сыграл достоинство и благородство своего героя.

В немецком баритоне Мартине Гантнере было трудно увидеть Курвенала, верного оруженосца Тристана. Его светлый современный костюм, поведение на сцене, скорее напоминающее бизнесмена из русских сериалов, никак не вяжутся с образом романтического героя. Впрочем, может быть, это еще одна попытка низведения героев с их романтического пьедестала. Но вот английский тенор Кристофер Леммингс в роли злодея Мелота был вполне убедителен. Но тогда налицо несоответствие всех со всеми. Если одни стараются следовать образам, созданным Вагнером, а другие – замыслу режиссера – что может быть непоследовательнее?!

Экстравагантные идеи режиссера снизили уровень заинтересованности не только зрителей; такие постановки расхолаживают солистов, и они играли не так увлеченно, как могли бы. Эта постановка – типичный пример «eurotrash», тенденции осовременивать оперы и с позволения сказать, «приближать» их к зрителю. Режиссеры думают, что они приближают оперу к аудитории, а зрители все чаще от них удаляются. Если опера перестанет существовать или потеряет свою популярность, то это произойдет по вине оперных режиссеров.

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

## «НОС» В МЕТРОПОЛИТЕН



«Нос». Сцена из спектакля.

Начало сезона в Метрополитен выдалось очень русским. На открытии показали «Евгения Онегина» с Анной Нетребко, а через несколько дней на сцену вернулся «Нос», премьера которого состоялась в 2010-м году. Обе оперы поставили в расписание знаменитых кино-трансляций, а в один из субботних октябрьских дней они встретились вместе: дневным спектаклем оказался «Нос», а вечерним «Онегин». Музыкальное руководство обоих спектаклей легло на Валерия Гергиева.

«Нос» – совместная продукция Метрополитен, Лионской оперы и Экс-ан-Прованса. Известный южноафриканский художник Уильям Кенридж, выступивший в качестве режиссера и сценографа, создал на сцене настоящее произведение искусства. Богатый художественный опыт позволил ему найти ключ к решению непростой оперы Шостаковича. В 2006-м Кенридж посетил Мариинский театр и познакомился с постановкой Юрия Александрова. Трудно сказать как отозвалось в нем увиденное, но, как говорит он сам, сильное впечатление на него тогда произвели антикварные магазины Петербурга, где и родились художественные образы будущего спектакля.

Настроение оперы Шостаковича сильно отличается от повести Гоголя. В первоисточнике потеря носа становилась экстраординарным событием, произошедшим на фоне обыденной текущей серой действительности. Музыка Шостаковича, наоборот, полна энергии, юмора, гротеска и никакой скучной рутины не подразумевает. Однако было бы неправильно пойти на поводу у соблазна «похулиганить» и создать нагромождение бессвязных фантазмагорических сцен, как это сделал Юрий Александров. Кенридж же, наоборот, создает очень целостное произведение, находя ключ в дизайне, объединяя им и короткий метраж сцен и такую разную музыку.

Порывистость и сатира музыки Шостаковича, как нельзя лучше подходят двадцатым годам прошлого века – времени изменения социальных устоев и государственных устройств, высвобождения человека как индивидуума, времени

общества на пороге научных открытий. Характерной чертой того периода стало настоящее буйство печатного дизайна: плакаты, газеты, шрифты, особое внимание к заголовкам и лозунгам. Этот набор лег в основу сценографии обильно дополненной видео-проекциями и анимацией, часто сделанными с тонким юмором, непременным абсурдизмом и всегда со вкусом (Нос – музицирующий Шостакович, Нос – танцующая Павлова). Кенридж конструирует два мира: прошлое – маленькие окошечки-клетки замершего мещанского существования (Ковалев, Иван Яковлевич и Прасковья Осиповна) и будущего – живой, бурлящий до колосников всемирный ветер перемен. Красивые визуальные решения найдены для каждого симфонического антракта. Заявленная Кенриджем идея находит полную поддержку в экспрессивной трактовке Валерия Гергиева, виртуозно ведущего оркестр через тернии партитуры Шостаковича.

В партии майора Ковалева выступил бразильский баритон Паоло Жот. Так же в спектакле заняты солисты Мариинского театра: роскошный бас Владимир Огновенко (Иван Яковлевич), Андрей Попов (Квартальный), Геннадий Беззубенков (Доктор), Сергей Скороходов (Иван). Яркое впечатление произвело исполнение китайской певицей Иинг Фонг партии дочери Пелагеи Подточиной.

На этот раз повезло и тем, кто смотрел спектакль в прямой трансляции (за дирижерским пультом Павел Смелков). Уже доводилось писать о том, что одним из главных недостатков видео-трансляций Метрополитен оперы являются постоянные крупные планы и практически полное отсутствие изображений сцены целиком. Благодаря обилию крупномасштабных видео-проекции и анимации, операторы уделили необычно много времени общим планам, что позволило зрителям иметь полное представление о происходящем на сцене. К излюбленным крупным планам операторы Мет вернулись в трансляции новой постановки «Евгения Онегина». Да и как им было поступить иначе, если спектакль в Нью-Йорке ставили для Анны Нетребко?

Богема» и «Питер Граймс» в Канадской опере. Натали Дессей в сопровождении Мишеля Леграна в Королевской Консерватории.

О новой постановке «Богемы» (совместная продукция Торонто, Хьюстона и Сан-Франциско) трудно сказать что-то плохое, но и обозначить нечто выдающееся тоже очень тяжело. Визуально запоминается интересная сценография, возвращающая в сегодняшний день уже порядком позабытые живописные декорации (сценография и костюмы англичанина Девида Фарлея). Каждая плоскость представляет из себя несколько отдельных живописных полотен, которые вместе составляют единое целое словно отражение в разбитом на крупные куски зеркале – полотна перекрывают друг друга, где-то дублируют изображение одного и того же фрагмента. Вместе с мягким приглушенным светом (дизайнер из Хьюстонской оперы Майкл Джеймс Кларк) это выглядит очень эффектно. Правда, уже к середине спектакля глаз начинает уставать от одной и той же пестрой сине-желто-бурой цветовой гаммы.

В спектакле детально и с большой выдумкой проработаны сцены из жизни обитателей парижской мансарды в первом и последнем действии, а так же массовая сцена в Латинском квартале. Известный английский театральный режиссер Джон Кайрд плетет настоящие кружева из движений артистов. Хуже обстоит дело с главными героями. Вокально итальянка Грация Доронцио (Мими) перепела американца Дмитрия Питтаса (Рудольф), но актерски оба исполнителя не смогли наполнить жизнью свои образы. Добротные мизансцены проигрываются ими автоматически. Никакой «химии» между их героями не чувствуется. Как только они остаются наедине, сразу становятся заметными наигранность и фальшь. Чем эти двое отличаются от окружающих? Почему именно им суждено быть вместе? Кажется останься в мансарде не Рудольф, а Шонар или Коллен, ни Мими ни зрители не заметили бы разницы. Самой запоминающейся стала работа итальянского дирижера Карло Риччи, которому удалось то, что оказалось не по силам актерам на сцене – его трактовка пуччинневских характеров получилась много тоньше и глубже актерских работ. Окажись на месте главных героев другие исполнители и постановка имела бы больше шансов на успех.

Постановщик «Питера Граймса» австралиец Нил Армфилд работает не только в опере, но также в кино и на драматической сцене. Обычно, при таком положении вещей, опера оказывается «бедной родственницей», наименее удачной областью приложения творческих сил, куда приходят для престижа, или для легких денег. Но не в случае Армфилда. Два его спектакля, «Сон в летнюю ночь» и «Ариадна на Наксосе», показанные ранее в Канадской опере, проявили его незаурядное умение заставить зрителя воспринимать происходящее на сцене как действие не требующее словесных объяснений: то, что происходит, – по другому происходит не может. В отличие от режиссеров, пытающихся растолковать зрителю свои намерения путем вычурных мизансцен, Армфилд работает так тонко, что проанализировать его метод воздействия на зрителя вряд ли получится с первого раза. Инструментарий его системы скрыт видимой простотой – кажется что режиссер в спектакле вообще отсутствует, что спектакль развивается сам собой в каком-то магическом завораживающем движении. Сам Нил Армфилд на этот раз в Торонто не приехал поскольку был занят выпуском первого австралийского «Кольца нибелунга» в Мельбурне. Вместо него «Питера Граймса» переносила известный оперный балетмейстер и менее известный оперный режиссер, давний творческий партнер Армфилда, Денни Сейерс, работавшая в Мариинском театре по своему основному профилю в «Женщина без тени» Джонотана Кента. Другая замена произошла за несколько дней до выпуска спектакля, когда состояние здоровья не позволило Бену Хеппнеру спеть генеральную репетицию и премьеру. За спасением Канадская опера обратилась к американскому тенору Антони Дину Гриффи. Два исполнителя главной партии оставили диаметрально противоположные впечатления о постановке.

Нил Армфилд решает «Питера Граймса» в более понятном, с точки зрения режиссерской техники, ключе. Опираясь на упоминание в опере персонажа по имени Доктор Крэбб ( Джордж Крэбб – автор поэмы «Городок», одна из новелл которой легла в основу сюжета) Армфилд выводит его образ на первый план. Однако идея его присутствия не так четко очерчена как бы хотелось. Даже если знать историю создания сюжета, не прочитав пояснений режиссера, трудно увидеть связь между пожилым, одетым в тройку мужчиной и автором литературного первоисточника. Режиссер пытается запечатлеть сам процесс создания поэмы, когда, на протяжении спектакля, Крэбб, время от времени, записывает что-то сидя за небольшим столом. Его сценическая роль заключается в стороннем, почти бесстрастным наблюдении за происходящим, что делает его больше похожим на исследователя с холодной головой чем на автора с горячим сердцем, впечатленного жизнью деревушки на берегу моря. Перенос действия во время создания оперы и даже в конкретное место (Армфилд называет декорацию «версией» знаменитой британов-

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТОРОНТО



«Богема». Сцена из спектакля.  
«Питер Граймс». Сцена из спектакля.  
Мишель Легран и Натали Дессей.  
Фото из архива театра

ской сцены в Олдборо), вряд ли добавляют к реализации его идеи большую ясность. Кроме того, начало спектакля указывает на то, что Граймс не просто один из персонажей пишущей новеллы, но непосредственный соавтор Крэбба. Когда поднимается занавес зрители видят немую сцену, где всё, включая неподвижную публику, приготовлено для заседания суда. Доктор выводит Граймса, сажает его на стул подсудимого и только после этого начинается опера. Выжди доктор один, и воспринимать его как автора было бы много проще, но его появление с Граймсом, среди застывших фигур, делает их обоих реальными персонажами, отодвигая всех остальных героев в область пересказа, словно доктор возвращает пациента в прошлое, записывая историю с его слов. Это совместное появление устанавливает между ними неразрывную связь, поддерживать которую на протяжении спектакля удастся только Граймсу в исполнении Антони Дину Гриффи, но не Бену Хеппнеру.

Гриффи перевоплощается в человека со сломанной психикой, находя в этом повод для

го интереса и как характер получается самым блеклым из всех персонажей оперы. Никакой связи с Доктором Крэббом у Граймса Хеппнера не существует, отчего постоянное присутствие доктора на сцене кажется бессмысленным.

Разница в исполнении была такой же очевидной, как и в актерской игре. Блестящий вокал Гриффи оценили и критики и публика, в то время как сдавленный, хриплый голос Хеппнера, появившегося уже в первом послепремьерном спектакле, был, пожалуй, худшим что мне когда-либо удавалось слышать на сцене Канадской оперы. Вряд ли кому-либо из певцов стоит выходить на сцену в такой вокальной форме. Исполнителю с таким послужным списком как у Хеппнера это должно быть понятно. Как всегда самых лучших слов заслуживают хор и оркестр Канадской оперы и музыкальный руководитель Йоханес Дебюс.

Натали Дессей берет творческий отпуск и покидает оперную сцену. На время или навсегда пока что сама не знает. Главной причиной называет возраст и, как следствие, ограничение репертуара: «Я уже не молода и не чувствую себя подходящей для ролей, где мне необходимо перевоплощаться в девушек, встретивших первую любовь. Я не хочу бесконечно играть Люцию, Офелию и даже Манон. Мне нужны какие-то новые цели». Новых целей долго искать не пришлось – для дебюта в новом качестве она выбрала в партнерши песенного и джазового классика, композитора, музыканта и дирижера Мишеля Леграна. Записав диск его песен «Entreelletlui» (буквально: «Между ним и ею») и подготовив совместную концертную программу, Дессей сразу дала понять, что ее вторая карьера состоится, причем, вероятнее всего, с таким же признанием публики, как и ее победы на оперном поприще.

Два года назад, здесь же, на сцене Королевской Консерватории Торонто, вступала другая оперная знаменитость, переходящая в пост-сценическое существование, – Анна Софи фон Оттер. В части Мишеля Леграна репертуар этих двух концертов во многом пересекается, что не дает удержаться от попытки сравнения манеры подачи одного и того же музыкального материала. Фон Оттер пела Леграна как королева, загадочная, магическая, притягательная кинематографическая дива. Пела величественно и прямо, словно купаясь в каком-то почти что декадентском мареве звуков леграновской музыки, создавая ощущение, что несказанного и таинственного за спетыми словами осталось гораздо больше. Исполнение Дессей напротив лишено этого потаенного смысла, оно много ближе той естественной свежести, юности и незамутненности, о которых всегда писал и пишет Легран, ведь даже драма и печаль у него светлы. На концерте этот свет Дессей несет в каждом своем выходе к публике будь то веселые песенки из фильма-сказки «Ослиная шкура», молитва «Папа, слышишь ли ты меня?» из «Йентел» или песня «Мой последний концерт» на слова известного французского поэта и джазового исполнителя Клода Нугеро умершего в 2004-м и никогда не слышавшего песню Леграна.

Дессей родилась через год после выхода на экраны «Шербурских зонтиков», а «Ослиная шкура» пришла на ее детство, когда музыкой Леграна уже дышало все вокруг. Кажется, что дух композитора и понимание того, как его нужно исполнять, она впитала с воздухом Франции. «Петь с Мишелем, говорит она, – это как будто бы снова стать шестилетней девочкой!». В свою очередь он замечает: «...я чувствую, как мое сердце наполняется грустью и счастьем, словно я никогда эти песни не слышал и не чувствовал, насколько они наполнены жизнью. Это было как настоящее откровение, которого я раньше никогда не испытывал». Глядя на то, как горят его глаза, и какое неподдельное удовольствие он получает от работы с ней на сцене, верится, что это не просто вежливые дежурные фразы, полагающиеся по случаю совместной работы. Используя вокальный и актерский багаж, накопленный за годы блестящей оперной карьеры, Дессей превращает эти хорошо известные песни в нечто новое, необычайно свежее, современное и очень живое.

Программа концерта получилась шире и разнообразнее записанного диска прежде всего за счет сольных номеров Леграна с прекрасным канадским камерным оркестром «Les Violons du Roy». Прозвучали не вошедшие в альбом джазовые импровизации, в частности на музыку Леграна к кинофильмам «Девушки из Рошфора» и «Йентел», и на его же джазовый альбом «Dingo» (приемия «Гремми» в 1991 году). Другая отличительная черта концерта – музыкальные номера в исполнении артистки, жены Леграна, стальной седовласой красавицы Катрин Мишель, умело вплетенные в звучание оркестра. Самыми узнаваемыми для публики стали два дуэта Леграна с Дессей: знаменитая оскароносная «Ветряные мельницы твоего сознания» из «Аферы Томаса Крауна» (1968), первые аккорды которой аудитория встретила аплодисментами, и, конечно же, дуэт из «Шербур(г)ских зонтиков», который на диске Натали Дессей исполняет с мужем, баритоном Лораном Наури. К сожалению в концерт не вошла «Песня Любви» из «Рождественского пирога» Даниэля Томпсона, спетая на чистом русском. С этой необычной работой можно познакомиться, послушав альбом Натали Дессей и Мишеля Леграна.

Во втором сезоне после открытия отреставрированный Льежский оперный театр представляет смелую программу, оперы редко исполняемые, либо оперы, трудные для исполнения. Среди последних «Ромео и Джульетта» Шарля Гуно.

Для ноябрьской премьеры был собран замечательный состав исполнителей, среди которых была французская певица Анник Масси, знаменитое лирическое сопрано, певица с большим стажем исполнения ролей французского репертуара, выступающая в главных оперных театрах мира. Ее партнером выступил венесуэльский тенор Акилес Мачадо, родившийся и получивший образование в Каракасе, но в течение ряда лет работающий в европейских и американских театрах. Большинство остальных солистов – французы и бельгийцы. Постановщик и музыкальный руководитель спектакля ввиду трудности ролей и обилия французского текста решили остановить свой выбор на певцах, для которых французский язык является родным. Постановкой дирижировал английский маэстро Патрик Дэвин, ученик Пьера Булеза и Питера Этвуса, частый гость в брюссельском театре Ла Монне и в Льежском оперном театре, где он является главным приглашенным дирижером.

Французский постановщик Арно Бернар начал свою карьеру как музыкант, потом переключился на оперную режиссуру и за последние 20 лет стал одним из самых востребованных режиссеров по обе стороны Атлантики. В России он ставил в Михайловском театре «Иудейку» Галеви и «Богему» Пуччини. Судя по названиям поставленных им опер, режиссер отдает предпочтение французскому и итальянскому репертуару XIX века. Например, я не нашла ни одного им поставленного произведения немецких композиторов.

Театр не стремился осовременить классическую оперу, но представил ее такой, какой она была задумана композитором и либреттистами.

Режиссер воссоздал атмосферу итальянской городской жизни XIII века, в которой, по его мнению, опасность, насилие, драки, перерастающие в смертельные схватки, были повседневным явлением. Никто не выходил на улицу без оружия, которое легко пускалось в ход. И вражда двух кланов – одна из составляющих общей картины тогдашней действительности. Любовники оказались в сети обычаев, из которой им не удалось выбраться.

Гуно заканчивает оперу смертью любовников. Никакого примирения кланов на сцене не происходит. Тем более сильное впечатление производит их заключительный дуэт «Le reve etait tres bon».

Постановку можно охарактеризовать как минималистскую. Но она не выглядела такой, ибо были соблюдены все атрибуты эпохи, и в смысле сценографии, и в смысле костюмов, и в смысле

ЛАРИСА ДОКТОРОВА

## «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В ЛЬЕЖСКОМ ОПЕРНОМ



Памятник Андре Гретри перед Оперным театром в Льеже.

психологической характеристики героев и их отношений.

Присутствовали главные элементы обстановки: балкон – проходящая над всей сценой галерея, постель в любовной сцене, фонтан в сцене смерти Меркуцио и катафалк на постаменте в финале. Вот только келья отца Лоренцо сценографом (Бруно Швенгл) была лишена и религиозного характера ее предназначения, и романтизма. Светлое бюро от IKEA было единственной мебелью в пустой комнате, представляя пример минимализма, доведенного до крайности.

На протяжении всех актов сохранялся трехрочный пролет в глубине сцены, отсылая зрителя к итальянской архитектуре, часто действие происходило на двух уровнях, на сцене и на галерее, расширяя сценическое пространство.

Среди самых привлекательных моментов спектакля лучшим мне показался карнавал. Монтеки и Капулетти отличались по цвету плащей, белые у Капулетти и черные – у клана Мон-

текки, но в этот момент они все перемешались в танце, мелькали маски, кинжалы, как вдруг наступила пауза – встреча Ромео и Джульетты.

Другая эмоциональная сцена – смерть Джульетты. Она выпивает медленно действующий яд, что дает ей возможность одеться к венцу и принять участие в свадебной процессии, во время которой она падает бездыханной на ковер.

В цветовой гамме сценограф использовал преимущественно светло-голубой цвет, иногда оживляя его солнечными бликами или лунными тенями. На этом фоне четко выделялись фигуры в темных традиционных костюмах, и только на Джульетте было роскошное платье эпохи Ренессанса (художник по костюмам Бруно Швенгл) – черно-красное с золотой отделкой и широкими малиновыми рукавами.

Арно Бернар не в первый раз обращается к этой опере, но со временем его концепция менялась. При постановке «Ромео и Джульетты» в Чикаго в 1999 году спектакль украшали велико-

лепные костюмы и декорации. Все выглядело пышно и богато, но, по его словам, он понял, что от зрителей ускользнули главные мотивы поведения героев. Их глаза затмила красота оформления, а психологическая сторона спектакля осталась на втором плане. Теперь он решил ее вывести вперед, поэтому и сделал постановку сдержанной.

Итак, Арно Бернар сделал главный акцент на психологии героев. Особое внимание он уделил раскрытию жестокости и различному отношению к жизни между старым и новым поколениями. В результате эта постановка одинаково удовлетворила приверженцев традиционной интерпретации опер и тех, кто терпимо относится к осовремениванию классического репертуара.

Постановщик объяснил: «В драме Шекспира присутствуют насилие и жестокость. Я много работал с солистами, чтобы добиться страсти и неистовства, добиться от певцов того, что приближается к реальности и может затронуть сердца».

«Певцы должны умирать правдиво. Когда их ранят, они должны страдать. Улицы Вероны должны быть реальными, то есть опасными. Кроме того, я искал равновесие между медленным началом оперы и стремительным продолжением».

Начало спектакля как нельзя лучше служит иллюстрацией концепции постановщика. Еще до вступления оркестра на сцене завязывается молчаливая драка. Четверо атакуют целующуюся пару, отталкивают и избивают молодого человека, насилуют девушку. Потом все разбегаются, и начинается увертюра. Со звуками музыки смешиваются стоны раненых. И вдруг звучит арфа, и вступает хор, который, как в греческой трагедии, рассказывает историю вражды двух кланов.

Отметим прекрасное вокальное исполнение своих партий солистами, особенно хороша была Анник Масси. Последняя ее ария была настолько трогательной, что вызвала слезы. Выразительное пение продемонстрировали Пьер Доуэн в роли Меркуцио и Мари-Лор Конжертс в роли пажа Ромео Стефано. Певица вложила в каватину третьего акта (которая служит вставным номером, замедляющим приближающуюся трагическую развязку) предчувствие неотвратимого и вместе с тем шутовство.

Постановщик не оставил без внимания важные черты персонажа Джульетты, в частности ее независимость. Она первая предлагает Ромео жениться, отважно принимает яд, и она, не колеблясь, кончает жизнь самоубийством. Как это поведение далеко от традиционного облика ее матери. Шекспир и вслед за ним Жюль Барбье и Мишель Карре показали переход от средневековой идеологии к Ренессансу. Всегда приятно видеть на сцене внимательное и скрупулезное прочтение музыкального и литературного текста, пиетет перед композиторской партитурой.

Концертное исполнение «Бориса Годунова» в парижском зале Плейель Национальным оркестром Капитолия Тулузы под управлением Тугана Сохиева с Ферруччо Фурланетто в главной партии иначе как триумфом не назовешь. После двух с лишним часов возрастающего драматического и эмоционального напряжения (оригинальная версия оперы 1869 года шла без перерыва) публика испытала еще и шоковый катарсис в завершающей сцене смерти Бориса. Овациям после концерта не было конца, а французская пресса на следующий день возвестила об этом концерте как о выдающемся художественном событии. Российским слушателям это тоже дает повод для радости, потому что Туган Сохиев только что назначен главным дирижером Большого театра и нынешний «Борис» – это своеобразное кредо его художественных предпочтений. Представителям журнала «Опера+» посчастливилось побывать на концерте в Париже.

Нынешний «Борис Годунов» стал еще и личным триумфом Ферруччо Фурланетто, который спел главную партию оперы. Фурланетто – единственный западный певец, который исполнил Бориса Годунова на сценах Большого и Мариинского театров в России, в Италии он пел русского царя в Римской опере, в миланском Ла Скала, во Флоренции и Венеции, в США – в Сан-Диего и Чикаго. В Венской опере другого Бориса Годунова и представить себе не могут, а Франция и Испания знакомятся с Борисом в его исполнении впервые. И знакомство это стало настоящим потрясением для публики. В концертном исполнении Фурланетто предстал полнокровным, живым Борисом, личностью сильных страстей, исполненной противоречий, но при этом полной душевной красоты и благородства. А если прибавить к этому идеальную согласованность его партии с оркестром, скульптурную законченность каждой музыкальной фразы и превосходный русский язык, то становится понятным, почему Туган Сохиев после совместной работы над оперой в Вене, другого Бориса не мог себе и представить.

В чем уникальность Фурланетто? Пожалуй, сегодня одному только этому итальянскому певцу доступно с такой глубиной музыкальными средствами передать все переживания Бориса Годунова, сделать его живым и близким, удивительно человеческим в одном отношении и brutальным и жестоким в другом. Можно, конечно, говорить, о многообразии красок и нюансов в голосе, о том,

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

## «БОРИС ГОДУНОВ» В ПАРИЖЕ



Ферруччо Фурланетто – Борис Годунов. Фото из архива театра

что техника бельканто у Фурланетто удивительно хорошо подходит для передачи семейных сцен или предсмертного прощания царя с сыном, а его драматический талант положительно электризует воздух в сценах с Шуйским или в момент его безумных видений, но на концерте все это отступает перед живым, непосредственным переживанием драмы, может быть самого привлекательного из русских царей. И когда все завершается пронзительной сценой смерти Бориса, в которой сливается все – и страстная мольба к богу, и раскаяние, и «я царь еще!», и наконец «смерть ... простите...», – хочется долго сидеть в молчании со слезами в глазах, ибо так действует эта сцена на слушателей в исполне-

нии великого итальянца. Поистине, перед нашими глазами прошла судьба человеческая!

Опера Мусоргского населена множеством характерных персонажей, и каждый из них оттеняет высокую драму Бориса. Надо отдать должное Сохиеву: интернациональный состав этого концертного исполнения был превосходным. Каждый из певцов обладал своей особой неповторимостью, той изюминкой, которая заставляет запомнить исполнителей даже маленьких ролей.

Предсказуемым стопроцентным соответствием образу был Пимен Айна Ангера, обладателя роскошного голоса и внушительной внешности, привнесшего удивительную смиренную наи-

вность в созданный им образ истово верующего монаха-затворника. Англичанин Джон Грэхем-Холл добавил в роль Шуйского чуточку маньеризма, представ этаким интеллектуальным бесом, наблюдающим за мучениями Бориса и цинично доводящим его до сумасшествия. У них с Борисом явно была общая точка соприкосновения: Шуйский тоже может «переступить» через человеческие законы, только вот раскаяние ему не было дано. Анастасия Калагина в роли Ксении блеснула хрустальным тембром, создав нежный и хрупкий образ дочери Бориса. Запомнилась и Светлана Лифарь в роли Федора. Александр Телига в роли Варлаама обратил на себя внимание комедийным даром и надежным вокалом, однако и Василий Ефимов в роли Мисаила не был отнесен на второй план. Марьян Талаба, постоянный Григорий Венской оперы, был несколько прямолинейным, но достойным Самозванцем. Обе арии Щелкалова в исполнении Гарри Маги прозвучали с благородной грустью. Голос Станислава Мостового идеально подошел для роли Юродивого, которого он даже и в концерте сыграл достаточно убедительно, а молодой Павел Червинский чувствовал себя уверенно в двух маленьких ролях – Митюхи и Никитича.

Оркестр Капитолия Тулузы предстал полнокровным участником оперы и под управлением Сохиева прозвучал ярко и уверенно с идеальным балансом оркестровых групп. Впечатляющим было и участие хора Орфеон Доностиарра, разместившегося в амфитеатре. При этом отдельные фразы диалога между бабами и мужиками в Прологе были отданы хоровым группам, а женская группа хора пела «за детей» в сцене с Юродивым. Сам же Сохиев оказался настоящим демиургом происходящего, представив оперу как симфоническое полотно, где все герои, не теряя своей яркой индивидуальности, становятся полноправными участниками разворачивающейся перед слушателем музыкальной драмы.

Поэтому, очищенная от режиссерского концептуального произвола опера «Борис Годунов» предстала перед парижанами, почти в том самом виде, в каком Мусоргский представил свою партитуру в дирекцию Императорских театров, и произвела необычайно сильное и целостное впечатление, чему способствовала практически идеальная гармония всех частей исполнения. Опера с этим же составом исполнителей была исполнена также на концертах в Тулузе, Памплоне и Овьедо и везде вызвала восторженную реакцию публики.

Дни проводились в третий раз (до этого – в 2008-м и 2009-м), как обычно, в рамках международного музыкального фестиваля «Ереванские перспективы», справляющего в этом году 15-летие. В 2014 году «Ереванские перспективы» обещают порадовать приездами Берлинского филармонического оркестра с Даниэлем Баренбоймом и Лондонского симфонического оркестра с Валерием Гергиевым.

Во время фестиваля, посвященного 80-летию композитора, состоялась встреча с ним в центральном кинотеатре «Москва», где был показан документальный фильм «Тропинки по лабиринту» (реж. Анна Шмидт, 2013). Возвращенный в сад Кшиштофа Пендерецкого в Луславице ботанический лабиринт символизирует творческий поиск самого композитора, имя которого ассоциируется со многими достижениями в мировой культуре. Видный новатор в области сонористики, Пендерецкий всегда находил средства эмоционально-духовного воздействия на слушателя. Так, в ранних партитурах применяя графику кардиограмм, он, казалось, омузыкалил ритмическую пульсацию сердечной мышцы. Композитора притягивала духовная история человечества, запечатленная в древних и священных текстах, в литургических действиях, в Слове Божьем – читаемом, распеваемом в духе кантillationии...

Прозорливо найденное 25-летним выпускником Высшей музыкальной школы Кракова, (ныне Музыкальной академии, которую в 1972-1987 годах Пендерецкий возглавлял как ректор), гармоническое единство полярных устремлений обусловило масштаб Пендерецкого-художника. В 1958 году он создает два разных по музыкальной эстетике произведения: «Эманации» для двух струнных оркестров и «Псалмы Давида» для смешанного хора и ансамбля, определившие будущий диапазон творчества. Стремительное развитие таланта композитора в 1960-е годы увенчалось достижениями, среди которых оркестровые «Плач по жертвам Хиросимы», «Полиморфия», «De natura sonoris», вокально-инструментальные «Строфы», «Меры времени и тишины», оратория «Страсти по Св.Луке» и опера «Дьяволы из Лудена».

Экспериментирование со звуковым пространством и современное претворение духовно-культурных традиций – эти два полюса творческих интересов стали для Пендерецкого источником звуковой экспрессии и совершенствования драматической выразительности музыки. На протяжении десятилетий композитор параллельно работал в разных жанрах: сакральный продолжают «Затреня», «Magnificat», «Песнь Песней Соломона», «Te Deum», «Польский рекевию», «Семь врат Иерусалима», оперный – «Потерянный рай», «Черная маска», «Король Убю»; оркестровый жанр – симфонии и концерты для солирующих инструментов с оркестром. Не избегая цитирования и стилизации музыкального материала прошлого, Пендерецкий подчинял его современному восприятию, актуализировал потребность художника в сохранении позитивного художественного опыта.

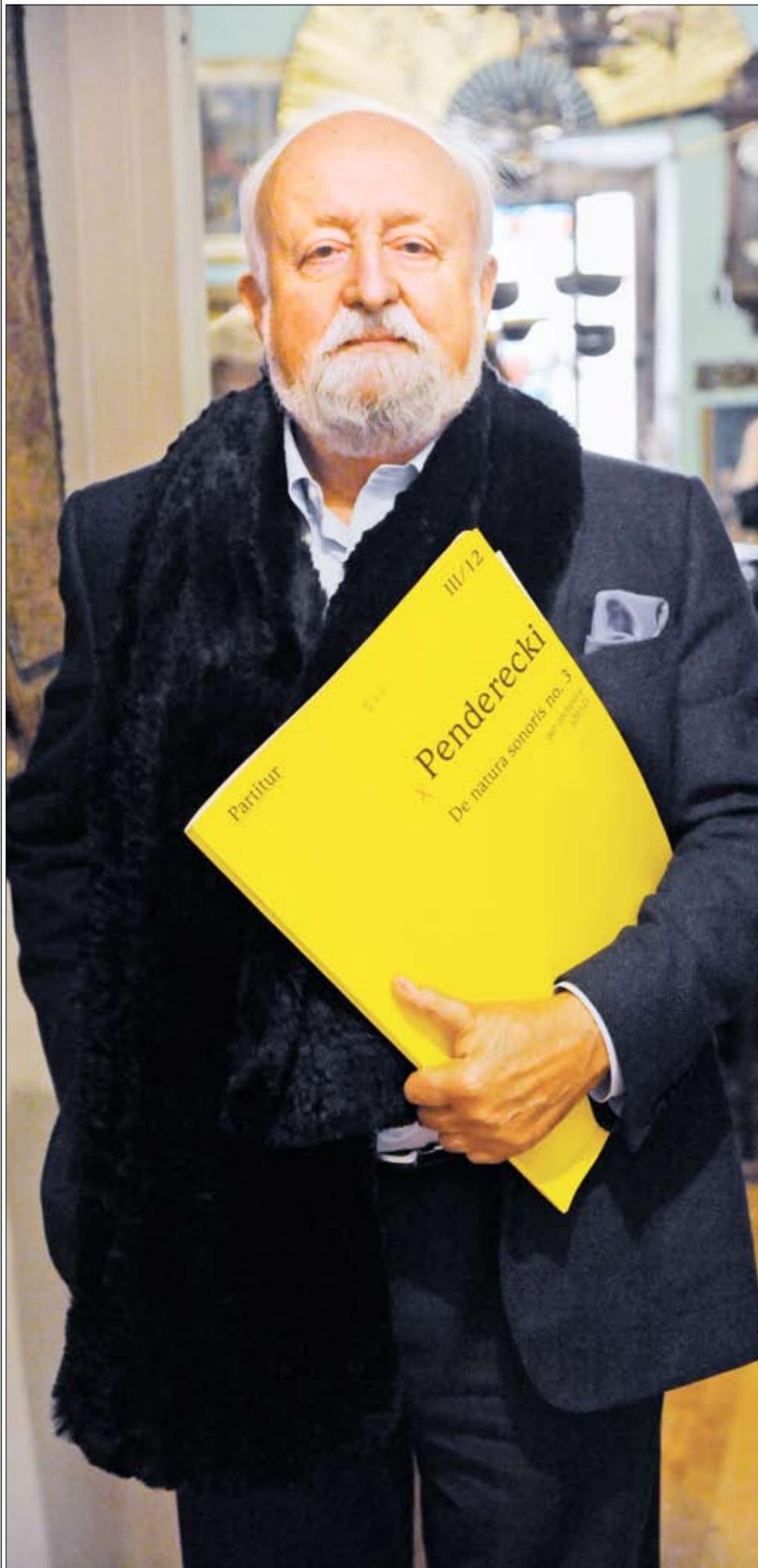
В этом вновь убедил юбилейный фестиваль. В январе в Ереване состоялись четыре концерта: симфонические в зале «Арам Хачатурян», камерные – в Доме камерной музыки и в Центре искусств «Гафесчян», в которых выступили Филармонический оркестр Армении (дирижеры Кшиштоф Пендерецкий, Эдуард Топчян), Молодежный симфонический оркестр Армении (дир. Сергей Смбалян), Камерный хор «Овер» (дир. Сона Ованесян), солисты Массимо Мерчелли (флейта), Дарко Брлек (кларнет), Бартош Козяк, Арам Талалян (виолончель), Агата Шимчевска, Ани Карапетян, Лусине Арутюнян (скрипка), Роберт Кабара, Яна Дарян (альт).

Программы включали как ранее исполненные, так и новые сочинения: Concerto doppio для скрипки, альты и симфонического оркестра (2010) и «De natura sonoris» №3 для оркестра (2012), прозвучавшие под управлением автора. Сочинения симптоматичны для позднего Пендерецкого, который, с одной стороны, посредством стилистических оттенков варьирует область неориторической экспрессии, а с другой – апеллирует к своему раннему экспериментальному опыту, находя в сонористических средствах новый импульс для творчества. Композитор не исключает и сближение сторон посредством общего тематизма, в частности, в обоих сочинениях темброво разрабатывается идущий от Струнного трио (1991), и его оркестровой версии – Симфонии №1 (1992), характерный ритмический мотив.

Индивидуальный почерк автора выдает и специфическая дискретность изложения материала, в «De natura sonoris» усиленная разнообразием приемов артикуляции, особенно у струнных, в конце пьесы приводящих к звуковому фейерверку («Fluorescences» – согласно названию одного из сочинений). В «Concerto doppio», развернутая форма которого дробится изменчивыми по интенсивности и внутренней динамике стадиями развития, дискретность проявляется в постоянстве принципов концертности – у солистов и всех групп оркестра. Произведения стали несомненным украшением фестиваля. А исполнители – автор за дирижерским пультом и солисты из Кракова (А. Шимчевска и Р. Кабара) одухотворили интерпретацию красками своей отчизны.

СВЕТЛАНА САРКИСЯН

# ДНИ ПЕНДЕРЕЦКОГО В АРМЕНИИ



Кшиштоф Пендерецкий в Музее Сергея Параджанова.

В числе ереванских премьер – Четвертая симфония «Adagio» (создана к 200-летию Великой французской революции), исполненная Молодежным симфоническим оркестром Армении с полной творческой отдачей и вдохновением – качества, естественно, исходившие от дирижера, ненавязчиво подчеркнувшего идущую от Чайковского (в частности, Шестой симфонии) трагически преломленную патетику. Написанная для большого оркестрового состава, длящаяся 33 минуты, одночастная симфония отличается полифонически насыщенной фактурой, – что присуще Пендерецкому со времени его неоромантической ориентации (при этом он часто использует фугато с угловатой по рит-

мике темой; с его помощью автор осуществляет движение к кульминации). Симфония статична – словно некий монумент, однако она богата внутренними оппозициями инструментов: между струнными и духовыми, между сольными тембрами, отвечающими различным эмоциональным состояниям.

Молодежный оркестр, как и на предыдущих «Днях Пендерецкого», сыграл «Серенаду» для струнного оркестра (1997), затем Концерт для виолончели, струнного оркестра, ударных и челесты (1984) с польским солистом Б. Козяком. Это произведение, уже исполнявшееся в Ереване виолончелистом Иваном Монигетти и альтистом Григорием Жислиным (оно имеет несколь-

ко исполнительских версий), относится к числу этапных для композитора.

В одночастном Концерте монолог солиста задает тон дальнейшему развитию. Риторика мелодической линии во многом близка Шостаковичу: краткие, прерывистые мотивы, аperiodически дробящиеся фразы. Постепенно от «говорящих мотивов» (А. Швейцер) обретая живительную силу, музыка наполняется пафосом драмы. Происходит ускорение темпа, смена ритмической пульсации, появление в оркестре острых, режущих мотивов в верхнем регистре. Соло виолончели, уже гася кульминацию, завершает первый раздел Концерта. Процесс повторяется в новых фазах развития и с повышенной интенсивностью. В общей динамике формы, развивающейся по логической схеме: движение – торможение, важную роль выполняет кульминация. «Тихой» кульминацией становится долго тянущийся звук виолончели на фоне шелестящего звучания оркестра: эффект достигается с помощью групп ударных и виолончелей. Преобразование драматического повествования в лирическое и исповедальное характерно для последующих инструментальных произведений Пендерецкого. Примером могут служить двухчастное Струнное трио, 1991 (и его версия – Симфонии №1 для струнных, 1992) и особенно Квартет для кларнета и струнного трио, 1993, преобразованный в Симфониетту №2 для кларнета / флейты и струнного оркестра, 1994. Правда в Симфониетте №1 преобладают жанровые и композиционные идеи барочной музыки: сопоставления solo-tutti, solo-soli, фугато, моторное perpetuum mobile, синкопированная графика фактуры. В Кларнетовом квартете – соответственно, и в Симфониетте №2 (в них солировали музыканты экстра-класса – Д. Брлек, с бархатистой палитрой и тембровыми аллитерациями кларнета, и М. Массими, с магическими, словно протянутыми в пространство вечности, звуками флейты) лишь скерцо напомнило неориторичность Струнного трио (Симфониетты №2). Основной пасторальный образ создают Notturmo (I часть), Serenade (III часть) и Abschied (IV часть) – музыка тишины, отдохновения, душевного покоя. Орелом покоя и статики было освещено «Adagietto» для флейты и струнного оркестра.

В камерных концертах было исполнено несколько пьес раннего периода, а также – написанная для Конкурса им. П. Чайковского – «Violoncello totale» в виртуозной интерпретации А. Талаляна. Одно отделение было посвящено хоровой музыке, где звучали преимущественно духовные сочинения. Из экспериментальных сонористических опусов – знаменитая «Ecloga VIII» для вокального секстета (1972, текст из «Буколики» Вергилия), ереванская премьера которого состоялась в 2008 г. на организованном мною концерте в честь 75-летия композитора. Вокальный секстет хора «Овер», преломляя экспериментальное сонорное звучание в 17 видах артикуляции, – то сливался в сложное полифоническое уплотнение, то высвечивал разноголосую ритмическую пульсацию, то становился инструментальным, выходя за пределы чисто певческой выразительности, – словом, показал равное мировым стандартам мастерство.

Из духовных сочинений прозвучали а'cappell'ные хоры «De profundis» (из духовной симфонии «Семь врат Иерусалима», 1996), «Agnus Dei» (из «Польского рекевиема», 1981), «Иже херувимы» (на старославянский текст, 1986) и отличающаяся религиозным ригоризмом, шестичастная «Missa brevis», (скомпонована в 2012 г., ряд частей писались в 1990-е годы). Камерный хор «Овер» и его руководитель С. Ованесян, снижавшие признание со стороны автора, подтвердили многогранность вокальных возможностей, стилевую точность в интерпретации современной музыки.

Фестиваль венчала Вторая симфония «Рождественская», на этот раз исполненная Филармоническим оркестром под руководством Э. Топчяна (на первых «Днях Пендерецкого» ею дирижировал автор). Монументальность, повествовательный характер, монотематические связи, постоянные репризы-возвраты в развитии в условиях расширенной сонатной формы, а также оркестровый стиль с тщательной проработкой материала во всех инструментальных группах – все ассоциируется с романтической эпохой, прежде всего с музыкой Брукнера. Увлеченный ею главный дирижер, увидел и в музыке Пендерецкого вселенскую мощь и одновременно христианское смирение. Верно осмысленные драматургия, распределение локальных и генеральной кульминаций, как всегда, подкрепленных фугато, и общее тембровое решение симфонии (с подчеркнутой важной функцией виолончелей, «божественными» воззваниями медных) – от экзальтации к просветлению и уходу в вечность – дали возможность оценить масштаб музыки классика нашего времени.

«Дни Пендерецкого в Армении» вызывают большой резонанс, поддержанный всеобщим признанием музыки польского композитора. Он удостоен высших наград Армении, является почетным профессором Ереванской консерватории. Есть еще одна причина общественного энтузиазма. Это армянская родословная (со стороны отца композитора), вызвавшая ответные чувства к древней культуре: на материале духовной музыки с использованием псалмов на армянском языке Кшиштоф Пендерецкий замыслил хоровое сочинение памяти жертв Геноцида армян.



Фото: Валентин Барановский