МАРИИНСКИЙ ТЕАТР
№ 3-4 2014

«ТРОЯНЦЫ» В ПЕТЕРБУРГЕ

«Троянцы». Екатерина Семенчук – Дидона. Сергей Семишкур – Эней.
Фото: Наталья Разина

XIV МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»

ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ

«Венгерская рапсодия». Хореография Максима Севагина. Учащиеся Академии русского балета им. А.Я. Вагановой.

«Камера обскура». Хореография Юрия Смекалова. Мария Ширинкина, Юрий Смекалов.

«Adulte». Сцена из спектакля. Хореография Ильи Живого. Виктория Терешкина, Илья Живой.

«Игры разума». Хореография Ирины Толчильщиковой. Ирина Толчильщикова, Владислав Шумаков, Нелли Смирнова.

«Парящие». Хореография Ксении Зверевой. Наиль Еникеев, Анастасия Лукина.

«Сохраняйте спокойствие». Хореография Владимира Варнавы. Василий Ткаченко, Злата Ялинич.

Все фото Натальи Разиной

ПРЕМЬЕРА

«ТРОЯНЦЫ»
мнения о премьере

«ТРОЯНЦЫ».
Большая опера в 5-ти действиях.
Музыка – Гектор Берлиоз. Либретто – Гектор Берлиоз по мотивам «Энеиды» Вергилия. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев.
Режиссер и художник-постановщик – Яннис Коккос. Художники по костюмам – Яннис Коккос, Тибо Вельхлин.
Режиссеры-ассистенты – Стефан Грёглер, Кристина Ларина. Драматург – Анн Бланкар. Художник по свету – Виничо Кели.
Хореограф – Эмиль Фаски. Видеодизайнер – Эрик Дюранто. Главный хормейстер – Андрей Петренко.
Ответственный концертмейстер – Наталия Мордашова. Репетитор по французскому языку – Ксения Клименко.
Сергей Семишкур (Эней), Алексей Марков (Хореб), Олег Сычев (Пантей), Эдуард Цанга (Нарбал), Дмитрий Воропаев (Иопас), Людмила Дудинова (Асканий), Млада Худолей (Кассандра), Екатерина Семенчук (Дидона), Екатерина Крапивина (Анна), Александр Михайлов (Илас), Тимур Абдикеев (Приам). Артисты хора, балета и миманса Мариинского театра.
Премьера на Новой сцене Мариинского театра 28 мая 2014 года.
Фото: Валентин Барановский

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

В 2009-м Валерий Гергиев после нескольких концертных исполнений этого громоздкого сочинения Берлиоза решил пополнить афишу полноценным спектаклем. Для изготовления которого ангажировали каталонскую бригаду «Ла фура дельс Баус». Те наворотили на исторической сцене всякого хайтека, народ взапуски летал по воздуху, а костер Дидоны запалили на экранах десятков ноутбуков. Но художественно осмысленных элементов в этом вареве было два: оркестр и Екатерина Семенчук – Дидона.

Теперь «Троянцы» явились уже на Новой сцене, зато в куда более консервативной версии Янниса Коккоса. В прошлом сезоне он поставил и оформил в Мариинке «Дон Кихота» Массне – дюжинный старомодный спектакль (который спасал Ферруччо Фурланетто в заглавной партии). Видимо, за традиционализм – в противоположность испанскому квазиавангарду – Коккоса позвали делать очередных «Троянцев» (как объясняет афиша, «по мотивам» его постановки в Театре Шатле в 2003-м).

Коккос, опять выступивший и сценографом, в качестве задника установил наклонное зеркало... Планшет поделен на участки, которые сдвигаются-раздвигаются, открывая уходящие в преисподнюю широкие ступени. Когда по ним из Аида восстают тени троянских героев, чтобы воззвать к Энею, отлынивающему от предначертанной судьбой поездки в Италию, – сначала появляется отражение фигур, а потом над полом вырастают их реальные головы, – это выразительно. Столь же выразительны удвоенные зеркалом маневры хора и танцы юных троянцев. Екатерина Семенчук превратила премьеру «Троянцев» Берлиоза в Мариинском театре в свой бенефис. Несмотря на нелепые платья и парик, Семенчук умудряется быть живой и настоящей. Ее дивного тембра меццо буквально плавит воздух, ее страсть, жар, нежность, отчаянье захватывают, как могут захватить только большие трагические актеры.

Vedomosti.ru

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

Нынешний спектакль, придуманный и поставленный Яннисом Коккосом – маститым и весьма востребованным оперным режиссёром, – развивается в замедленном темпе античных мистерий. Торжественная пластическая симфония величавых шествий разворачивается на нескольких уровнях одновременно.

Коккос не стремится шокировать или оригинальничать, он, напротив, опирается на архаику, античный театр, любит эстетизировать, подчёркивать каждый жест. Герои его спектаклей носят даже не одежду – одеяния, ниспадающие красивыми тяжёлыми складками. Сейчас ни один оперный спектакль не обходится без визуальных эффектов, но «Троянцы» в этом смысле получились необыкновенно красивы. Картинка в каждой сцене впечатляет цельностью, изысканным колоритом, глубиной и яркостью красок, прихотливой игрой форм. И, вместе с тем, спектакль Коккоса дышит каким-то внутренним спокойствием; он гармоничен и сбалансирован по подаче материала, по подчёркнуто простым, но исправно работающим антитезам: день – ночь, чёрное – белое, война – мир, земля – море. Эти антитезы изначально составляют структуру авторского текста дилогии: Берлиоз рисует два мира, играя на их противопоставлении. Режиссёр лишь усиливает эти генеральные оппозиции и тем достигает внутренней цельности всего спектакля.

Второй важный принцип сценической организации – зеркальность: сцена отражается в огромном наклонном зеркале. Миры двоятся, верх и низ перепутаны. Послойное раскрытие пространства – третий конструктивный принцип, применяемый Коккосом. И тут уже разум окончательно отказывается понимать, как устроена сцена. И ты, сдавшись на милость постановщика, просто смотришь на сцену, наблюдаешь за торжественными выходами хоров, слушаешь очень красивую музыку. И наслаждаешься ярким, полнокровным, очень тонко дифференцированным звучанием мариинского оркестра под управлением Валерия Гергиева.

Мы привыкли к броскому, порой экстатически возбуждённому тонусу игры мариинцев; тем более ценны оказываются моменты тишины, филирования звука, тихих звонов, наивных соло флейты, нежных переборов арфы. В премьерном спектакле таких отрадных оазисов тишины, лучезарного покоя было множество. Назову лишь два: щемяще красивый, исполненный неизбывной нежности любовный дуэт Дидоны и Энея и поэтичнейшая оркестровая картина ночного леса, полнящегося таинственными шорохами листвы и трелями соловья.

Партию Дидоны вдохновенно спела Екатерина Семенчук: гордая стать, яркое звучание богатого меццо с роковыми, эротичными нотами в нижнем регистре. Природный темперамент и артистизм сквозят во всех её оперных характерах: совсем недавно Семенчук блистательно спела партию цыганки Азучены в «Трубадуре». На премьере «Троянцев» на Семенчук сразу же сконцентрировалось внимание зала – и она держала его цепко и сильно до самого конца. Сцена самоубийства на белой лестнице, ведущей к небесам, была проведена пронзительно и поставлена зашкаливающе эффектно. Фактически спектакль «сделали» две певицы – Млада Худолей и Екатерина Семенчук. И хотя их партнёры – великолепный баритон Алексей Марков (Хореб) и Сергей Семишкур (Эней) также были хороши, однако женский напор, жертвенность, энергетику мужчины затмить так и не смогли.

«Невское время»

ДМИТРИЙ РЕНАНСКИЙ

«Троянцы» дома уже успели заслуженно получить (и еще, как пить дать, дополучат) вполне благосклонную критику, а вот предсказать реакцию на европейскую премьеру спектакля очень и очень непросто. Тут, видимо, нужно сказать, что петербургский спектакль Янниса Коккоса – не оригинальная постановка, а максимально приближенная к оригиналу реплика «Троянцев» одиннадцатилетней давности, показанных осенью 2003 года в Париже: собравшая обширный корпус аналитических и критических текстов и выпущенная вскоре после премьеры на DVD, эта представленная к 200-летию композитора версия берлиозовского opus magnum уже давно стала вехой истории европейского оперного театра.

Заслуга режиссера в том невелика: культурно-немногословная, лаконично-стильная постановка Коккоса радовала глаз французских оперманов, не отвлекая публику Шатле от трактовки Джона Элиота Гардинера, впервые исполнившего вместе со своим «Революционно-романтическим оркестром» партитуру Берлиоза на исторических инструментах.

По-менеджерски расчетливый и одновременно простодушный почерк интенданта Эдинбургского фестиваля Джонатана Миллса угадывается невооруженным взглядом – с Валерием Гергиевым он сотрудничает не первый год, так почему бы не повторить в театральной столице Шотландии успех его «Троянцев»?

За пять лет, прошедших со времен первого обращения Мариинского театра к «Троянцам», в своих взаимоотношениях с этой партитурой Гергиев продвинулся далеко вперед – и если на премьере постановки La Fura dels Baus в декабре 2009-го можно было усомниться в стилистической адекватности исполнителей материалу, то сегодня и дирижер, и оркестр, и солисты (исключая разве что по-прежнему мало чем радующий хор) говорят на французском Берлиоза вполне уверенно, пускай и с заметным русским акцентом.

http://www.colta.ru/articles/music_classic/

ВЛАДИМИР РАННЕВ

Пользуясь лексикой из как будто далекой, но в чем-то и близкой оперному делу области, можно сказать, что Яннис Коккос прекрасный маркетолог. Режиссер не забывает, что опера – это прежде всего вид культурного досуга, элитарного и демократичного одновременно. Режиссер предложил конструкции мизансцен, образы героев и действия хористов из ассортимента проверенных десятилетиями решений, кажущихся органичными в силу своей привычности. Яннис Коккос очень грамотно – на уровне «красного диплома» – развел солистов и хор, декорировал место действия стильной и эргономичной сценографией, не забыл про видеопроекции, задействовал некоторую сценическую машинерию (раздвижной пол, подвесные конструкции, огромное зеркало в качестве наклонного задника). И все это выполнено на высшем уровне, если под таковым понимать безупречный профессионализм. Последний и помог скупой на нетривиальные идеи постановке выйти добротным зрелищем – на любой вкус, кроме взыскательного.

По музыкальной же части все наоборот – это работа именно на взыскательного слушателя. Не секрет, что драматургическая конструкция «Троянцев» при всей прелести музыки довольно громоздкая, и развернуть ее с необходимыми логикой и драйвом – задача непростая. Поэтому захватить слушателя может только очень хорошее исполнение. Такое, какое и досталось публике в этот долгий – более пяти часов – вечер. Про вокал Екатерины Семенчук (Дидона), Млады Худолей (Кассандра), Сергея Семишкура (Эней) и остальных солистов можно сказать вроде те же, что и про постановку, слова – органичность, безупречность. Но в их случае это не означает тривиальность. Трудно сказать почему – мастерство, харизма, крепкое плечо оркестра и его дирижера? В любом случае слушать было интересно. Особенно в местах наибольшего экстатического накала или, наоборот, тишайшей психоделики, убеждавших, что темам «смерти мира» и «гибели человечества» все-таки тесновато в интерьерах непринужденного шоу, пусть и высококлассного.

«Коммерсантъ»

ИРИНА МУРАВЬЕВА

«Троянцы» Берлиоза заканчиваются проклятием троянского героя Энея – хором карфагенян, выкрикивающих: «Вечная ненависть... Пусть жестокий бог войны всегда посылает наших сыновей против его сыновей!». Это звучит сегодня как приговор не только древней цивилизации, погибшей от развязаной ею бесконечной цепи войн, но и современному человечеству. Греческий режиссер Яннис Коккос не напрягает специально политические смыслы, не вываливает на сцену автоматы, пушки, солдат в камуфляже (хотя в финале «Взятия Трои» такого рода эпизод имеется). Наоборот, он уводит действие «Троянцев» в мифологическую, даже эстетизированную плоскость, представляя происходящее как гигантское отражение мира, который уже пережил свой разрушительный опыт. Действие на сцене развивается в удвоении (над сценическим пространством нависает гигантское зеркало-экран). Через ледяную плоскость этого «мистического» зеркала отражается все – и то, что видит зритель, и то, что происходит «за сценой» – в том числе массовое самоубийство троянских жен, заколовших себя кинжалами, чтобы не достаться грекам. Здесь же компьютерные «кунштюки» – призрак убитого Гектора, зависающий над спящим Энеем, заливающие сцену «мертвые» морские волны, бесплотный шелестящий лес в любовном свидании Дидоны и Энея. Коккос намеренно избегает батальных сцен, возвращая действие к «эпосу», – к рассказу, к почти античной статике. Дидона в исполнении Екатерины Семенчук – страстная, взрывная, исступленно переживающая каждую ноту как миг любви, концом которой может быть только смерть. Валерий Гергиев – напротив, почти бесстрастный, обрушивающий звуковые махины берлиозовской партитуры с ее резкими воинственными фанфарами, мрачной барабанной дробью и литаврами, гибкими карфагенскими танцами и громовым финалом «проклятия». Катарсис в этом мире наступить уже не может. Есть только надежда на новую цивилизацию – «Италию». Ее должен основать Эней. Уже проклятый.

«Российская газета»

ПРЕМЬЕРА

«INFRA»
мнения о премьере

«ИНФРА».
Одноактный балет.
Концепция, хореография – Уэйн МакГрегор. Музыка – Макс Рихтер. Дирижер – Алексей Репников.
Сценография – Джулиан Опи. Костюмы – Мориц Юнге. Дизайн света – Люси Картер. Звуковой дизайн – Крис Экерс.
Постановка – Антуан Верикен. Ассистент – Миранда Линд.
Исполнители – Виктория Терешкина, Анастасия Матвиенко, Надежда Батоева, Виктория Брилёва,
Екатерина Кондаурова, Злата Ялинич, Кимин Ким, Кирилл Леонтьев, Александр Сергеев, Филипп Степин, Василий Ткаченко, Андрей Ермаков.
Премьера в Мариинском театре 5 апреля 2014 года.
Фото: Наталья Разина

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

«Инфра» – первая встреча танцовщиков Мариинского театра с творчеством знаменитого хореографа Уэйна МакГрегора.

Сценограф спектакля Джулиан Опи разделила пространство сцены на два горизонтальных объема: светодиодный экран занимает верх сцены, и по нему, словно по тротуару, спокойно и бесстрастно двигается поток пешеходов – видеофигуры горожан, спешащих по своим делам. Это город с его шумом, свистками полицейских, звуками громкоговорителей. А внизу, на планшете сцены, двенадцать танцовщиков рассказывают свои истории, каждая из которых – маленькая исповедь о любви и разочаровании, одиночестве и грусти.

Дуэты сменяют друг друга, поражая разнообразием хореографической лексики, ощущением виртуозности, которая никак не связана с традиционными балетными приемами. Внутренняя страстность танца закована в графически рациональную форму со своим внутренним ассоциативным ходом и собственной логикой развития. МакГрегор создает пластические зарисовки-иероглифы, где тела танцовщиков возникают в быстро меняющихся ракурсах, ритмах, плоскостях. Композитор Макс Рихтер создал индивидуальную музыку для каждого дуэта в зависимости от его смысла и настроения – урбанистическая электронная музыка нередко уступает место задушевным мелодиям струнных или трогательному соло скрипки.

Великолепно освоили технику Макгрегора танцовщики Мариинского театра. Запомнились своим эмоциональным накалом и совершенством фразировки дуэты Екатерины Кондауровой и Андрея Ермакова, Виктории Терешкиной и Ким Кимина, Александра Сергеева и Надежды Батоевой.

Финал спектакля трагичен: среди счастливых влюбленных пар возникает скорбная фигура одинокой женщины (Екатерина Кондаурова), так и не сумевшей обрести свое счастье. В отчаянии она падает на пол и заходится в безмолвном крике. Гаснет светодиодный экран, и на сцене появляется кордебалет в уличной повседневной одежде. Это «сходит с экрана» электронная толпа, созданная Джулианом Опи. Равнодушно проходят люди мимо лежащей женщины – мегаполису чужды сострадание и душевная боль.

После окончания спектакля состоялось вручение приза «Бенуа де ла Данс» Уэйну МакГрегору. Приз был присужден ему еще в 2009 году именно за постановку «Инфры», однако из-за плотного рабочего графика он тогда не смог приехать в Москву. Приз вручали примабалерина Мариинского театра Екатерина Кондаурова и театральный критик Александр Колесников.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ЕЛЕНА ФЕДОРЕНКО

Уэйн МакГрегор ставит балеты-экстримы. Его пластика заоблачно сложна, он скрещивает ее с компьютерными технологиями, увлекает зрителя тайнами нумерологии, антропологии и психологии.

Есть у него еще одна страсть: доказать безграничность возможностей тела, в чем он следует за Каннингемом и Форсайтом. МакГрегор, однако, идет дальше, связывая движения с работой мозга и добавляя достижения мультимедиа.

Infra оказалась балетом человечным и трепетным. Пространство разделено на две горизонтальные части: в верху – видеопроекции (художник Джулиан Опи), где «компьютерные» мужчины и женщины проходят мимо и сквозь друг друга. Их ритм не зафиксирован, они то тормозят, то ускоряют свой ход. Внизу, на сцене, пронзительный и прекрасный танец: соло, дуэты, ансамбли. Актерам на репетиции МакГрегор объяснил, что придумал спектакль в шоковом состоянии от терактов в лондонском метро: вверху – люди, идущие по земле, внизу – обреченные в подземке. Однако смысл балета вышел значительно глубже: он не только о жизнях, оборванных слепым взрывом, но и о несостоявшихся судьбах, утраченных иллюзиях, напрасных расставаниях и упущенном счастье. Танцовщики обнажают свою боль. В одной из сцен на черных подмостках высвечивается шесть прямоугольников: в каждом – пара, и каждая рассказывает танцем о своей грусти-печали. Дуэты распадаются, появляются новые, отражаясь на планшете сцены, как на озерной глади, позвоночники испытываются на прочность, стрелы ног «взрываются» шпагатами, зашкаливающими за двести градусов. Смятение чувств плетется из уймы мелочей, складываясь под щемящий плач струнных (музыка Макса Рихтера) в толстовское: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

В финале оживают компьютерные человечки, и реальная толпа проходит по сцене мимо одиноко скорчившейся рыжеволосой девушки, обреченной на разлуку. Она (блестящая работа Екатерины Кондауровой, впрочем, хороши все 12 исполнителей безымянных героев) больше не может притворяться и прикрывать одиночество улыбкой. Но каждого «благополучного» из толпы ждут ночные слезы отчаяния.

Послесловием в Infra возникает удивительное любовное адажио: мужчина и женщина не могут оторваться друг от друга – танец уходит в бесконечность: упавший занавес ни движений, ни эмоций не обрывает.

http://portal-kultura.ru/articles/best/

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

...Сюжета нет – разве что в том смысле, какой имел в виду Баланчин, сказавший: мужчина и женщина на сцене – уже сам по себе сюжет (здесь в том числе и женщина / женщина, вступающие в острый волнующий пластический диалог, мужчине остается лишь отстраненно стоять рядом). Кстати, о Баланчине – хореография МакГрегора, пришедшего в балет из contemporary dance, обнаруживает подробное знакомство с творчеством самого мистера Би, Уильяма Форсайта и других неоклассиков.

Ноги кочергой и всякие брутальные поддержки, когда тело закидывают на плечи едва ли не как баранью тушу, соседствуют с вполне классическими арабесками и жете, кроме разве что сложных прыжков.

Под прохладно-нервные созвучия (струнные, рояль) немецкого композитора-минималиста Макса Рихтера, перемешанные с шумами города, разворачиваются дуэты и ансамбли, где партнеры стремятся друг к другу, а вместе им трудно, норовят друг друга помучить, но и быстро приласкать... В общем, если очень упрощенно – это про жизнь и все, что в ней меж людьми случается. Особенно интересна сцена, когда все 12 солистов, шесть пар, выходят вместе и танцуют каноном: текст у разных пар то совпадает, то расходится, то вторит с отставанием, и пары – то соседние, то через одну, то на разных концах линии, в которую они выстроены.

Бывает хореография исполнительски непотопляемая, которую как ни танцуй, она будет производить впечатление. Хореография МакГрегора, напротив, от исполнителей зависит, и, будь они скверными, она, вполне вероятно, увяла бы. Из Мариинской труппы Уэйн выбрал сильный состав, артисты придают каждому движению законченность, чеканность – а потому значительность. Точны и стремительны, как клинок, заноски Виктории Терешкиной, поют опасную песню нежные хищные руки Екатерины Кондауровой, выразителен, как всегда, в каждом жесте и повороте Александр Сергеев, да и все остальные работают с большим пониманием того, что они делают, и не меньшей самоотдачей.

«Деловой Петербург»

АННА ГАЛАЙДА

Фестиваль балета «Мариинский», открывшийся старомодной «Сильвией» Фредерика Аштона, продолжился радикальной «Инфрой» Уэйна МакГрегора

На то, чтобы перепрыгнуть из золоченых карет античных богов в виртуальную реальность современных технологий, у петербургских танцовщиков были всего сутки. Таков традиционный режим фестиваля «Мариинский», который старается во всех ракурсах продемонстрировать свою труппу, даже когда показывает тенденции, господствующие на другом конце мира.

Уэйн МакГрегор как раз и воплощает один из магистральных путей современной хореографии. Его постановки, сжатые, как вспышка, сюжет заменяют идеей, и иногда ее соединение с танцем кажется чистым безумием. Так, «Инфра» стала реакцией на террористические взрывы, потрясшие Лондон в середине 2000-х. 12 танцовщиков в повседневных бесцветных маечках-купальничках выходят соло, парами, маленькими компаниями, решая собственные задачи, – одни мягко тянутся, другие упруго скачут, третьи сосредоточенно ищут точку опоры с поддержкой или без. Лексика МакГрегора узнается без труда, хотя петербургские тела придают ей непривычную безупречность, прямо-таки безапелляционную сталь выговора.

Беспокойство вносят мультипликационные человечки, проецирующиеся на ленту светодиодного экрана над сценой (сценография Джулиана Опи, дизайн света – Люси Картер). Они куда-то беспорядочно спешат и не позволяют впасть в медитацию от индивидуального мастерства Виктории Терешкиной, Екатерины Кондауровой, Анастасии Матвиенко, Кимина Кима, Филиппа Степина, Андрея Ермакова – состав подобран действительно завораживающий.

Пожалуй, лучше всего в фестивальном спектакле это удалось Александру Сергееву. Он уловил, что полагаться стоит не на воспоминание о красоте, отпечатанной в зеркале балетного класса, а на реакцию собственных нервных окончаний. Через его тело, кажется, проходит тот ток высокого напряжения, который выделяет МакГрегора среди других хореографов. Танец Сергеева позволяет убедиться, что идеи хореографа способны резонировать с сегодняшним днем.

«Ведомости»

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Петербуржцы интерпретировали изощренную и технологичную хореографию МакГрегора с традиционной русской задушевностью, в меланхолически печальной тональности, без явного трагического подтекста.

Этот балет в исполнении танцовщиков Мариинского театра, наверное, можно назвать «новым заветом» хореографии: двенадцать танцовщиков рассказывают семь танцевальных историй-таинств о пяти человеческих чувствах. Двенадцать танцовщиков в белом и черном, словно двенадцать клавиш, на белых полосках пешеходного перехода одновременно «говорят» об одном и том же (хореографический прием, когда движение, начатое одной парой танцовщиков, подхватывается и продолжается другой). Но эта полифония распадается на микролейтмотивы, оставаясь субъективными «мыслями вслух» отдельного индивидуума. Финал печального и пронзительного ансамбля все же, несмотря ни на что, предельно оптимистичен – исполнители, так и просуществовавшие в непересекающихся плоскостях, уходят вглубь сцены, каждый по своей белой полосе, в полном соответствии с интернет-мемом: «Твоя жизнь состоит из чередующихся белых и черных полос? Отлично, когда достигнешь белой – меняй направление и иди вдоль!» В доверительный диалог двух подруг (Виктория Терешкина и Екатерина Кондаурова, две ведущие балерины Мариинского театра, редко встречающиеся в одном спектакле, обнаруживают отличнейшее чувство пластического партнерства) вплетаются иронические мотивы. Герой их разговора то проверяет набойки на виртуальных ботинках, то нетерпеливо смотрит в окно в ожидании кого-то, то мается животом. А в кульминационный момент их беседы на сцену вдруг врывается толпа – реальная, а не виртуальная: так в компьютерной игре сыплющиеся сверху кубики отбивают окончание игрового периода. Завершает «Инфру» удивительно чуткий по настроению дуэт (Анастасия Матвиенко и Александр Сергеев): в нем преодолен дисбаланс и противоречия предыдущих историй, найдена точка опоры. В этом дуэте – словно квинтэссенция пяти органов чувств: танец рождается из чутких нежных прикосновений, из дыхания, в нем неотрывный контакт глаза в глаза, способность слышать друг друга.

«Коммерсантъ»

ПРЕМЬЕРА

«СИЛЬВИЯ»
мнения о премьере

«СИЛЬВИЯ».
Балет в 3-х действиях.
Музыка – Лео Делиб. Хореография – Фредерик Аштон. Реконструкция хореографии – Кристофер Ньютон.
Постановка – Анна Тревьен и Сьюзан Джонс. Сценография и костюмы – Кристофер и Робин Айронсайд.
Дополнительный дизайн – Питер Фармер. Художник по свету — Марк Джонатан. Дирижер — Гавриэль Гейне.
Действующие лица и исполнители:
Виктория Терёшкина (Сильвия), Владимир Шкляров (Аминта), Юрий Смекалов (Орион), Алексей Тютюнник (Эрос),
Татьяна Ткаченко (Диана), Андрей Арсеньев, Олег Демченко, Анна Лавриненко, Надежда Двуреченская, Оксана Марчук, Ярослав Байбордин,
Виктория Брилёва, Александр Белобородов, Елена Фирсова, Григорий Попов, Алиса Содолева, Камиль Янгуразов.
При участии артистов балета Мариинского театра.
Премьера в Мариинском театре 3 апреля 2014 года.
Фото: Наталья Разина

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Конец марта – начало апреля в Санкт-Петербурге проходит под именем Фредерика Аштона. Не успели стихнуть аплодисменты после премьеры «Тщетной предосторожности» в Михайловском, как состоялся первый показ «Сильвии» в Мариинском театре, открывший XIV фестиваль балета.

В 1952 году Аштон сочинил «Сильвию» как оммаж классическому балету XIX века, но в относительно свободной и подвижной манере. Он не пожелал распутывать туго закрученный сюжет, ведь балеты прошлого тем и хороши были, что никто не требовал от сценария откровений, но лишь бы был повод к танцам.

Практически каждый отдельно взятый ансамбль, дуэт или вариацию из «Сильвии» смело можно называть шедевром или по крайней мере высоким образцом классической хореографии. Невероятно поэтичен открывающий «Сильвию» кордебалетный танец сатиров и нимф, воинственно брыкается ножками в прыжках свита Дианы, древнеримские крестьяне задорно скачут в сиссонах, размахивают цветами и бьют в тимпаны, рабы Ориона в пряной восточной вариации крутят колеса, а Диана грозно машет кулаками, словно вдова Симона в «Тщетной предосторожности». Коегде промелькнет явный «привет» Мариусу Петипа: в параде персонажей древнегреческая Персефона убегает от древнеримского Плутона аки Красная Шапочка от Серого Волка, козочка с козликом танцуют парафраз танца Белой Кошечки и Кота в сапогах. Но там, где Аштон иронизирует по поводу балетных штампов и привычно ожидаемых пластических рифм, петербургские артисты танцуют всерьез – какникак статус хранителей академической классики обязывает! И «Сильвия» Мариинского театра предстала обыкновенно добротным и тяжеловесным классическим балетом.

Впрочем, к Виктории Терешкиной эпитет «обыкновенная» отнести невозможно. За 2 часа 20 минут (столько продолжается «Сильвия») балерина танцует в нем, кажется, объем двух «Спящих красавиц», и танцует блистательно, уверенно и бесстрашно. Сильвия практически не покидает сцену. Выходная вариация, построенная на больших прыжках, сменяется милым девичьим щебетанием пальцевой техники, разгневанная нимфа расшвыривает вращения, словно оплеухи, лирическая тема входит в ее жизнь замедленными темпами адажио и непоколебимыми апломбами, защита добродетели – возмущенными батманами. Венчает все это вариационное великолепие знаменитое пятичастное пиццикато, во время которого балерина пропрыгала на пальцах как минимум двухсотметровую дистанцию. Владимир Шкляров, исполнивший безынициативного Аминту, был весьма убедителен в издевательски-медленной вариации первого акта, в спартакообразном соло третьего и в уверенном выносе балерины на одной руке в финальном адажио. Особой художественной ценностью отличались его ползания по сцене в первом акте со стрелой в пузе – тут явно сказался опыт Блудного Сына. А стреляют в «Сильвии» предостаточно, словно на Олимпийских играх. Поэтому появление этого балета в репертуаре Мариинского театра можно сравнить с пристрелкой. Пришли, постреляли, куда-нибудь да попали, зачет получили. А вот убьет ли эта стрела, или возбудит в сердце публики жаркую любовь, надо еще подождать. Ведь и Сильвия, вынув из груди стрелу Эроса, далеко не сразу воспылала любовью к Аминте.

«Коммерсантъ»

АННА ГАЛАЙДА

Античный сюжет взывает к богам, любуется миром наяд, не забывает радостей крестьянской жизни, легко манипулирует бурями и грозами: трехактный спектакль 1952 года рассчитан на мощь производственных технологий и большую труппу. Но театр пригласил из Лондона знатоков аштоновского наследия Анну Тревьен и Сьюзан Джонс, рекрутировал в репетиционные залы свои лучшие силы, и к премьере были готовы два равнозначно интригующих состава.

В первом за любовь всемогущей балетной царицы Виктории Терешкиной, по сюжету нимфы Сильвии, боролись прыгучий Владимир Шкляров в костюме пастуха Аминты и Юрий Смекалов, демонстрирующий в роли коварного похитителя Ориона богатый опыт изображения злодеев всех мастей. Кажется, для балерины текст Аштона, этот ловко выстроенный частокол из самых немудреных элементов классического экзерсиса, хотя и фаршированных под соусами разных подходов, ракурсов и амплитуд, вообще не составил труда. Даже длиннющую вариацию третьего акта, действительно виртуозную, она исполнила на едином легком дыхании. Во втором составе красавица Алина Сомова позволила любоваться собой в дуэтах с Ксандером Паришем в партии Аминты и ориентальных танцах в гроте Ориона, а также сопереживать своей героине, когда на нее обрушился гнев богини Дианы, неистовой в представлении Софьи Гумеровой.

И если бы не финальный третий акт, можно было бы подумать, что между постановщиком громоздко-серьезной «Сильвии» 1952 г. и Аштоном упоительной «Тщетной предосторожности» 1960 г. нет ничего общего. Но на торжестве в честь Сильвии и Аминты хореограф соединил Козочку и козлика с Персефоной и Плутоном и Терпсихору с Аполлоном. Этот задорный перепляс не оставляет сомнений: под прикрытием античного балета в большом стиле хореограф сочинил еще одну комедию. И пышущая самоварным гневом Диана, которой Эрос демонстрирует ее бурные объяснения с Эндимионом, и потрясающий всклоченной бородой Орион, и бронзовеющий в откровенном трико Эрос, да и ловко пляшущие с граблями крестьяне оказываются героями комического балета, стилизованного под старину. Обжить этот мир изящной британской насмешки еще предстоит.

«Ведомости»

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

XIV международный фестиваль балета «Мариинский» театр открыл поистине императорским по размаху трехактным балетом Лео Делиба «Сильвия».

У этого балета счастливая сценическая судьба: замечательная музыка, которой восхищался Чайковский, привлекала хореографов. Впервые поставленный на сцене Парижской оперы в 1876 году знаменитым балетмейстером Луи Мерантом, балет просуществовал на столичных подмостках более восемнадцати лет. В XX веке не обошли своим вниманием «Сильвию» такие выдающиеся балетмейстеры, как Серж Лифарь, Джон Ноймайер, а в России – Лев Иванов, Павел Гердт, Самуил Андрианов, Георгий Алексидзе.

Сюжет «Сильвии», заимствованный из пасторали итальянского поэта эпохи Возрождения Торквато Тассо «Аминта», много раз трансформировался. Балет то обретал развернутые академические формы, то становился одноактным спектаклем, где хитросплетения сюжета сводились к главному: любви нимфы Сильвии и пастуха Аминты, вызвавшей гнев богини Дианы.

Выдающийся английский хореограф Фредерик Аштон создал свою версию балета в 1952 году, используя всю красоту и разнообразие форм пленительной музыки Делиба. Мастер острого пластического видения, редкой художнической интуиции, хореограф наполнил мифологический сюжет «Сильвии» живыми и яркими образами, где героика сочетается с юмором, а поэтическая приподнятость – с бытовой реальностью. Аштон не воспринимает античность всерьез, отношения его персонажей – состязание разнообразных человеческих характеров. Порой создается впечатление, что однажды вечером исполненные задора и сил молодые люди решили облачиться в античные наряды и разыграть спектакль о превратностях судьбы и игре случая.

В партии Сильвии выступила примабалерина театра Виктория Терешкина, показав рафинированную академичность. В ее танце были поразительная чистота, элегантное совершенство формы, благородно-сдержанная манера. Для каждой музыкальной формы – вальса, баркаролы или знаменитого пиццикато – танцовщица нашла свою психологическую окраску и тонкую нюансировку.

Бесстрашный охотник Аминта в исполнении Владимира Шклярова покорил зрителей сочетанием силы и легкости танца, в котором было кипение жизни, упоение игрой-охотой, счастливый, вольный порыв.

Грубой, животной силой насытил образ влюбленного в Сильвию охотника Ориона Юрий Смекалов, яркий танцовщик-актер. Напором, гневом и коварством пронизаны его пластика и жест.

Немало забот выпало на долю бога любви Эроса: ему нужно пронзить стрелой отвергающую любовь Сильвию, вернуть к жизни убитого Аминту, спасти Сильвию из плена Ориона и напомнить целомудренной богине Диане, что и она когда-то пылала страстью к пастуху Эндимиону. Алексей Тютюнник создал забавный образ античного Фигаро, всегда оказывающегося в нужном месте в нужное время.

Кордебалет проявил все черты петербургской школы – безупречность и красоту линий, единое «дыхание» в сложных ансамблях, тонкую музыкальность. Прелесть музыки Делиба мастерски передал оркестр театра под управлением Гавриэля Гейне, утонченно прозвучали скрипичные соло в исполнении Людмилы Чайковской.

После окончания спектакля и зрители, и актеры наградили овациями английских балетмейстеров-постановщиков Анну Тревьен и Сьюзан Джонс, которые бережно перенесли на сцену Мариинского театра один из шедевров Фредерика Аштона.

«Санкт-Петербургские ведомости»

АННА ГОРДЕЕВА

Мариинский фестиваль в Петербурге открылся спектаклем об английском прошлом, а смотрит – в российское будущее

В девяностых Мариинский фестиваль, бывало, хвастался балетами Баланчина – вовремя покинувший страну артист Мариинского театра Георгий Баланчивадзе превратился в Джорджа Баланчина и создал в Америке свой театр, а спустя более чем полвека петербургская труппа с увлечением приветствовала спектакли соотечественника, разбиралась в сложной графике, сияла «Драгоценностями» и училась-училась-училась, счастливо и влюбленно, знакомясь с шедеврами, что были спрятаны за железным занавесом. Теперь Мариинка для открытия феста выбирает Фредерика Аштона, его «Сильвию», поставленную 60 с лишним лет назад для английского Королевского балета – и это совсем другая интонация.

Аштон – умница и талантливейший человек, сочинивший немало славных танцев. И он – один из основателей английского Королевского балета (в Британии до 30-х годов XX века почитали только оперу, танцы на сцену не пускали – одно из следствий влияния пуритан). Такой поздний старт обрек английский балет на поиск учителей и кумиров – и в учителя островитяне выбрали русских классиков. В спектаклях Аштона это благоговейное ученичество видно где-то в большей, где-то в меньшей степени – а в «Сильвии» 1952 года, что теперь танцуют в Мариинке, заметно невооруженным глазом. Парадный балет, выстроенный «на балерину», рассказывает древнегреческо-мифологическую историю о пастухе, влюбившемся в нимфу из свиты богини Дианы, что был убит воинствующей девственницей, воскрешен Эросом и прощен самой Дианой (при этом танцев у самого пастуха не очень-то много).

Но структура спектакля и отдельные его танцы говорят о том, что Аштон почтительно переписывал «Спящую красавицу» – а нет, как известно, большей лести, чем подражание. И сейчас, восторженно аплодируя мариинской приме Виктории Терешкиной, с легкостью «проговорившей ногами» сложный текст, публика снисходительно похлопывала давно перебравшегося в лучший мир английского автора по плечу – мол, понимает, что мы лучше всех, и знает, что лучше никто сделать не может. Время. Выбор. Очевидная интонация.

http://www.mn.ru/culture_theater/

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

АННА БАРКОВА

БАЛЕТНЫЙ HI-TECH, ИЛИ АГОНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

«Инфра». Сцена из спектакля.
Фото: В.Луповской

Хореография Уэйна МакГрегора ворвалась в поток современного танца, словно болид Формулы-1 на городские улицы. Хореограф нашел себя в стиле hi-tech: высокая скорость, точность и технологичность движений; изощренность и детализация; акцент на работу корпуса – сильные «волны» и перегибы; растяжка в минус; универсальный танцовщик-андрогин (в универсальном костюме: майка и трусы). К этому необходимо добавить активное включение в спектакли компьютерных технологий и видеодизайна, в том числе 3D проекций; соединение живой и электронной музыки; применение результатов научных изысканий в области психофизиологии танцовщика (полученных на кафедре экспериментальной психологии Кембриджского университета). Хореограф нашел свой путь – это аналогия научно-технического прогресса в мире танца. Развитие исполнительской техники, равно как и внедрение новых технологий, неизбежно, и именно это направление форсирует МакГрегор. Его кредо – эксперимент. Поиск пределов возможностей человеческого тела придает его хореографии спортивность. Следующим этапом, следуя логике МакГрегора, должно стать появление танцовщика-гимнаста-йога, который сможет складываться уже не вдвое, а вчетверо, выполнять необычайной сложности трюки в экстремальных условиях и на базе научно-технического эксперимента.

Можно сказать, что МакГрегор – успешный и модный – попал в тренд. Первый штатный хореограф Королевского балета Великобритании (с 2006 года), работающий в области не классики, а современного танца. Обладатель ордена, званий и премий, испытавший себя, как это часто случается у современных хореографов, в самых разных проектах: от танцев и пластики в фильме про Гарри Поттера до барочной оперы; плюс клипы, показы мод, инсталляции, мюзиклы и драматические спектакли...

«Инфра» – это уже третий балет МакГрегора в России (премия BenoisdelaDanse, 2009). В 2011 году в Большой театр был перенесен спектакль «Chroma» (2006), а в феврале 2014-го, в рамках «Золотой маски», «Atomos» (2013), для просмотра которого необходимы 3D очки.

«Инфра» (2008) создавался в память о терактах в лондонском метро 2005 года. Близость к человеческому здесь превышает средний для МакГрегора уровень. В спектакле о трагедии не говорится напрямую: это словно вспышка осознания, точка отсчета для философских размышлений хореографа. Остались тревожные отзвуки: прерывистый телеграфный сигнал, гудки поездов и видеопроекция (Джулиан Опи) – белые рисованные человечки: городские жители, мужчины и женщины, ходят, не замечая друг друга, по невидимой линии над сценой. Под ними, будто под землей, двигаются танцовщики. Они проявляются из темноты, один за другим: сначала трое мужчин, затем дуэты и ансамбли в разных комбинациях, позже через сцену пройдет уже живая толпа, не замечая опустившуюся на пол рыдающую девушку. Можно представить, что появляющиеся из темноты люди со своими монологами и диалогами – это наши случайные встречные на улице или соседи в вагоне метро, выхваченные из толпы взглядом. И, словно в луче мысленного рентгена, мы начинаем слышать их внутренний монолог, осязать их чувства, хотя и смутно, будто расшифровывая закодированную в танце энцефалограмму. Идеи вполне ясны: стандартизованная жизнь мегаполиса, одиночество в толпе, множество одинаковоразных историй, стертых городом в безликую массу. Дуэты, следующие один за другим, как будто рассказывают об отношениях в разных парах, но в них нет яркой характерности, отличий, внятного смысла. «В этом балете много мыслей, идей: у каждого человека есть какая-то своя история, но в толпе эти истории теряются; занимаясь привычными повседневными делами, люди могут быть глубоко одинокими. Такие идеи я хочу донести. Я не буду говорить: «Эта фраза значит то-то и то-то». В этом поле идей артистам надо проявить себя», – поясняет хореограф в интервью Ольге Макаровой. Для МакГрегора важен фактор импровизационности, влияния артиста на роль, соучастие зрителя. Он вводит понятие индивидуальной «физической подписи» танцовщика, которая вносит изменения в уже созданный хореографический текст.

«Infra» (лат. – «ниже, под») – многозначительное название, как говорится, «копайте глубже»... В финале все снова растворяются в черноте кулис: одинокая плачущая девушка уходит вслед за толпой, исчезают и виртуальные горожане. Остается единственная пара – это наиболее гармоничный в отношениях дуэт, завершенный многоточием: занавес скрывает танцующих... Можно предположить, что через точку полного отчаяния хореограф все жепытается найти путь к просветлению, но скорее через экстремальный опыт, близость смерти.

Музыка в балете не вызывает доверия. Несомненный плюс – сочетание электронной и живой музыки (пять струнных и фортепиано) создает сильный эффект. Однако, не подкрепленный сценическим текстом, он пропадает втуне. Минус – прямолинейность манипуляций зрительскими эмоциями, словно в дурном кино. Большую часть вербализуемого смысла мы постигаем не из хореографического текста, а из видеодизайна, музыки, количественного комбинирования танцовщиков. Попробуйте выключить звук и проекцию. Что останется?

Вообще, просмотр нескольких опусов МакГрегора подряд вызывает странное чувство, что все это – один большой work in progress. Танцовщик МакГрегора – это универсальное существо, механистической пластикой напоминающее высокоскоростного гуттаперчевого андроида. Не случайно в «Инфре» наиболее угнетающее впечатление производят именно рисованные белые пешеходы. Порой кажется, что герои балетов МакГрегора —это компьютерные человечки, люди из какой-нибудь антиутопии XX века, недороботы с недоизъятым человеческим содержанием – непонятным и невротически мучительно переживаемым атавизмом. Танец МакГрегора похож на длящуюся агонию человеческого.

Появление странного применительно к МакГрегору термина «неоформсайтизм» объясняется, по-видимому, ультраскоростями и гимнастическими подвигами танцовщиков. Действительно, Уильям Форсайт случился раньше, и есть внешнее сходство хореографии, да и сам МакГрегор упоминает в качестве истоков Рудольфа фон Лабана и Форсайта, но точнее будет вести его «родословную» от «случайных» компьютерных экспериментов Мерса Каннингема. По сути, МакГрегор и Форсайт занимаются разными вещами. Форсайт работает с движением изнутри, подобно ученому-генетику, создающему яблоко со вкусом клубники или вовсе новый фрукт. Созданные им генно модифицированные движения похожи на арабески и пируэты только внешне, но когда пробуешь их на вкус, в контексте целого, понимаешь – это что-то совсем другое. Форма у Форсайта столько же важна, сколь и неважна, потому что зависит от содержания. Форсайт может сочинить менуэт, но ощущение будет такое, словно это космический корабль. Для МакГрегора форма – все. Он занимается танцем с внешней стороны. Поэтому, как бы он ни ускорял, растягивал, швырял, нарезал кусочками или прокручивал свою хореографию в фарш, – его яблоко так и останется яблоком. В сущности – это изощренная неоклассика в стиле hi-tech. Форсайт – феноменолог танца, в каждом балете он совершает путь, аналогичный методу редукции, поэтому его сочинения не похожи друг на друга. МакГрегор – изобретатель, пытающийся сделать открытие, соединяя танец и физиологию с разными технологиями. Метод Форсайта рождает по-настоящему новое. Метод МакГрегора – пока что лишь апгрейд старого.

http://ptj.spb.ru/

ИОСИФ РАЙСКИН

КОГДА БЫ ГРЕК УВИДЕЛ НАШИ ИГРЫ ...

К ПРЕМЬЕРЕ «ТРОЯНЦЕВ» БЕРЛИОЗА

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну а мне – соленой пеной
По губам
Осип Мандельштам

Готов вместе с коллегами – музыкальными критиками и журналистами – разделить общую радость по случаю возвращения «Троянцев» Берлиоза в наш культурный обиход. Готов воздать должное Валерию Гергиеву, чья любовь к музыке Берлиоза подарила нам встречу – в концертном зале, на оперных подмостках – уже со многими шедеврами пылкого гения, необузданного романтика. Готов присоединиться к самым высоким словам в адрес солистов, хора, оркестра, и в то же время мог бы и оспорить иные из славословий или критических оценок...

Но все это отступает на второй план перед размышлениями, которые преследовали меня на премьере «Троянцев». Радость от живого общения с замечательной музыкой была бы куда больше (я говорю не только о своем «ближнем» профессиональном круге, но прежде всего, о широкой публике), если бы...

Если бы античность была сегодня со школьных лет необходимой частью культуры (лицеист Пушкин знал античную литературу лучше иных нынешних профессоров)...

Если бы в драматических театрах – не в виде редких исключений, а регулярно – шли трагедии Эсхила, Софокла, Эврипида... Если бы *древнеримские греки* (блистательная контаминация моего друга-остроумца) оживали на наших сценах в пьесах Расина и Корнеля... Увы, нам остается повторять за поэтом:

Я не увижу знаменитой «Федры»...
Я не услышу, обращенный к рампе,
Двойною рифмой оперенный стих...
Я опоздал на празднество Расина!..

Если бы наши музыкальные театры регулярно обращались к барочной опере – к сценическим произведениям Люлли и Рамо, Перселла и Генделя...

Если бы рядом с возвращенным в Россию Вагнером (спасибо Мариинскому театру и Валерию Гергиеву!), рядом с постоянно пополняющейся коллекцией шедевров Верди, вернулись бы на нашу сцену лучшие образцы так называемой «большой оперы», к примеру, шедшие и в советское время «Гугеноты» Мейербера (а хорошо бы еще его же «Пророк» и «Африканка»)...

Если бы возобновилась сценическая жизнь «Орфея», «Альцесты», «Ифигении» Глюка (пусть только «Орфея»!) и «Фиделио» Бетховена, да хотя бы «Вольного стрелка» и «Оберона» из опер Вебера...

Если бы даже часть этих пожеланий осуществилась, мы бы лучше представили музыкально-театральную «родословную» грандиозного создания Берлиоза. Не из книг и учебников по истории музыки, не из концертных аннотаций и театральных буклетов, а благодаря собственному слушательскому опыту. Конечно, сегодня кроме партитуры (клавира) на библиотечной полке, или живого сценического (концертного) исполнения, необыкновенно популярны аудио-видеозаписи. Думаю, в век интернета и он-лайн-трансляций настало время признать все эти CD и DVD (да еще в наилучшем исполнении!) равноправной формой бытования музыкально-театральных жанров. А все же, кто из меломанов не предпочтет оперу *живьем* даже самой совершенной записи?!

Мои слушательские претензии относятся не к одной Мариинке – уж она-то, как никакой другой театр, постоянно расширяет свой репертуар. Если бы вместо того, чтобы конкурировать друг с другом и ставить бесконечные режиссерские версии одних и тех же популярных опер (названия читатель впишет сам), все музыкальные театры взялись бы заполнять означенные мною лакуны... Если бы...

Признаться, вспоминая предыдущую (пятилетней давности) мариинскую постановку «Троянцев», я немного побаивался ее реинкарнации. Опыт общения с современной «режиссерской оперой» не настраивает на благодушный лад. Поэт, к которому дерзко навязываюсь в соавторы, оказывается, и это провидел:

Измученный безумством Мельпомены,
Я в этой жизни жажду только мира;
Уйдем, покуда зрители-шакалы
На растерзанье музы не пришли!
Когда бы грек увидел наши игры...

Ноябрь 1915 года, которым помечено стихотворение Осипа Мандельштама, – пора первого расцвета русского режиссерского театра, того великого театра, который зачинали Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, театра Чехова, Горького, Ибсена, Метерлинка... Пора мейерхольдовских «Орфея», «Тристана», «Бориса Годунова»...

Как современно, как *своевременно* звучание мандельштамовских строк, как широк и всеобъемлющ их адресат! Знал бы поэт, с какими *безумствами Мельпомены* (то бишь нынешними режиссерскими завихрениями), столкнутся его потомки спустя столетие! Среди *зрителей-шакалов* есть, конечно же, и критики: известно ведь, что критик – самый эрудированный, образованнейший зритель. Его роль (скажу осторожнее, – его главнейшая роль!), его призвание – быть посредником между театром и публикой, между автором и залом.

Увы, сегодняшние критики – не все, разумеется, но очень многие – предпочитают другие роли. Одни исходят из, казалось бы, справедливого постулата, гласящего, что критика – род литературы, что критика – самоценна, и что талант настоящего критика едва ли не столь же редок, как поэтический или музыкальный дар... Но доведенное до абсурда это утверждение приводит иных моих коллег по профессии, мягко говоря, к повышенной самооценке. Афорист и острослов Станислав Ежи Лец сказал о них: «Есть критики, считающие произведение автора эпиграфом к своей рецензии». Попросту говоря, такие критики превыше всего ценят собственное самовыражение. Как и режиссеры, полагающие партитуру композитора подножием, пьедесталом для воздвигаемой ими «авторской» концепции, а музыку – гениальную музыку! – саундтреком к поставленному ими спектаклю...

Увы, на помощь бесчинствующим режиссерам бросаются критики, на сей раз в еще одной излюбленной роли – «объясняющего господина» (читайте «Жизнь Клима Самгина» Горького). Они детально расшифровывают зрительской аудитории замысел постановщиков, объясняют аллюзии, разжевывают метафоры, открывают «новые смыслы» в осовремененных (сиречь перелицованных и переодетых) классических шедеврах. Но мне, зрителю, от этих лукавых мудрствований не легче, я готов повторить все за тем же поэтом:

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота.

Какое счастье, что Валерий Гергиев не удовлетворился предыдущей техногенной футуристической постановкой «Троянцев»! Сдается мне, услышав горестный возглас поэта: *«Когда бы грек увидел наши игры...»*, маэстро обратился к испытанной временем версии Яниса Коккоса, и в содружестве с греческим режиссером восстановил прерванный диалог с античностью.

И уже за одно то, что премьера «Троянцев» вызвала все приведенные выше размышления, Мариинскому театру и Валерию Гергиеву – низкий поклон!

ФЕСТИВАЛЬ

ГАЛИНА ОСИПОВА

ДЕНЬ, ПРОВЕДЕННЫЙ С МУСОРГСКИМ

Март месяц в Мариинском театре ознаменовался серией событий, которые были объединены в фестиваль, приуроченный к 175-летию со дня рождения Модеста Петровича Мусоргского (1839 – 1881).

Размах нынешнего Фестиваля Мусоргского в Мариинке был беспрецедентным. В его рамках на трех площадках были исполнены практически все сочинения композитора: оперы, оркестровая музыка, произведения камерно-вокальных жанров. Тщательность и дотошность организаторов фестиваля заключалась еще и в предоставлении слушателю и зрителю многократной возможности сравнения авторских редакций, оркестровых прочтений, исполнительских интерпретаций.

Напомним, что в настоящее время Мариинский театр – это единственный театр в стране и мире, в концертном и сценическом репертуаре которого присутствуют все оперные сочинения Мусоргского. Оба крупных театральных шедевра – «народные музыкальные драмы» «Борис Годунов» и «Хованщина» давал маэстро Валерий Гергиев (фестиваль открылся 3 марта авторской редакцией «Бориса» 1872 года в исторической британской постановке Андрея Тарковского – она является уникальной работой кинорежиссера в сфере музыкального театра). Также в полусценических и концертных версиях были представлены публике неоконченные оперы композитора «Сорочинская ярмарка», «Женитьба» и «Саламбо» (две последние – в блистательной инструментовке Вячеслава Наговицина). Вокальный цикл «Песни и пляски смерти» исполнялся дважды – как авторский клавир и в оркестровой версии Шостаковича, а цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» прозвучал три раза (в оригинале, в переложении для брасс-ансамбля и в оркестровке Мориса Равеля). Привлекла внимание тематическая программа «Мусоргский с улыбкой» (режиссер-постановщик Александр Маскалин), вечер хоровой музыки композитора подготовил главный хормейстер театра Андрей Петренко, монографический сольный концерт – меццо-сопрано Екатерина Семенчук (перечисление можно продолжить). И по сложившейся в нынешнем сезоне традиции, программу заключительного концерта 31 марта определяли сами слушатели в ходе онлайн-голосования на сайте театра.

В этом плотном графике – дважды в Концертном зале и на протяжении четырех дневных концертов в камерных залах Мариинки-2 – песенное творчество Мусоргского в полном объеме представили солисты Академии молодых певцов под руководством Ларисы Гергиевой. Свежий взгляд, не скованный авторитетами (справедливости ради отметим, что авторитетов в дискографии песенного наследия Мусоргского немного), артистизм и кураж, искренность и воодушевление – эти естественные для молодых талантливых певцов состояния подходят музыке Мусоргского (столь же искренней и не скованной предписаниями) как нельзя лучше. Академия потрудилась и была вознаграждена: все камерные концерты проходили с аншлагами, порой и мест в залах не хватало.

Но безусловной кульминацией фестиваля стал ДЕНЬ С МУСОРГСКИМ В МАРИИНКЕ-2. В череде солнечных дней марта это был день «без солнца», воскресенье 23-го. В 15 часов начался музыкальный марафон – захватывающее путешествие по камерному творчеству композитора, а также по лабиринтам и камерным залам Новой сцены. Их четыре: Зал Щедрина, а еще Нижний хоровой, Зал-амфитеатр и Верхний хоровой, которые с недавнего времени именуются, соответственно, Зал Прокофьева, Зал Стравинского и Зал Мусоргского.

В уже сложившейся традиции русской песни и романса Мусоргский создал небывалый для своего времени интонационно-образный мир – глазами мужчин и женщин, детей и взрослых, крестьян и дворян. Композитор опережал время, и ему нередко трудно было найти подходящую для своих идей поэзию. В таком случае он сам брался за перо, и выходили оригинальнейшие тексты, так появились «Светик Савишна», «Семинарист», «Классик», музыкальный памфлет «Раек», цикл «Детская». Но были и Пушкин, Лермонтов, Кольцов, Некрасов, Мей, Алексей Толстой в особом «мусоргском» прочтении. Музыкальный марафон представил эту галерею образов и портретов. Из четырех концертов солистов Академии (каждый длился около часа) трудно выделить какой-либо один, не менее трудно отдать предпочтение кому-либо из исполнителей: с такой заинтересованностью и самоотдачей подошли к этому материалу молодые певцы, столько души, артистизма и удовольствия вложили. Поблагодарим их всех за доставленную радость и все же отметим колоритный бас Льва Эльгардта, темперамент Регины Рустамовой, благородную красоту тембра Эвелины Агабалаевой, естественно «льющийся» тенор Дмитрия Колеушко. Как уже очевидно сложившиеся артисты с прекрасными голосами выступили Юлия Маточкина и Елизавета Захарова. Прозвучали две очень разные интерпретации «Детской»: изумительная точность интонации, ровность и прозрачность тембра a la «травести» у Маргариты Ивановой – и более яркая вокальная подача и театральность у Элеоноры Виндау. (Добавим, что «Детскую» в оркестровке Р. Щедрина с солисткой оперной труппы Анастасией Калагиной маэстро Гергиев включил в программу открытия XIII Московского Пасхального фестиваля.) Завершением музыкального марафона стал выход на сцену сразу шести певцов: Артура Исламова, Андрея Тульникова, Дмитрия Гарбовского, Павла Стасенко, Григория Чернецова и Ярослава Петряника. В исполнении этого необычного «гала» баритонов музыкальный памфлет «Раек» звучал и в лицах, и дуэтами, и хором – безумно смешно и оригинально. Миф о «невокальности» и непреодолимой сложности языка Мусоргского был в очередной раз развенчан. Остался заключительный реверанс в сторону концертмейстеров Анатолия Кузнецова и Василия Попова: они выступили как настоящие соавторы и помощники в создании ансамблевого целого – тонко, чутко, свободно и в высшей степени профессионально.

Программа вечера 23 марта на сцене Мариинки-2 под управлением Валерия Гергиева – «Песни и пляски смерти» в оркестровке Шостаковича (солистка народная артистка России Ольга Бородина) и «Картинки с выставки» в оркестровке Равеля – представляла собой своего рода адаптацию Мусоргского в тот век, новации которого он во многом предсказал и где он был наконец-то понят и оценен. При этом, если версию Шостаковича хотелось бы назвать погружением в материал и творческим импульсом (работа над текстом Мусоргского вызвала к жизни 14 симфонию), то опус Равеля – роскошным и благодарным «музыкальным приношением» французского классика русскому гению. Тот факт, что Мусоргский слишком масштабен и значителен даже в камерных жанрах (будь то вокальный цикл или фортепианный), что в его новаторском языке есть скрытые темброво-фактурные возможности – подтвержден многочисленными редакциями, оркестровками и переложениями, появившимися преимущественно в XX столетии. Мусоргский практический рекордсмен по привлечению внимания других (и каких!) композиторов (и не только) к своей музыке, среди них – Римский Корсаков, Равель, Стравинский, Шостакович, Щедрин, а также Л. Стоковский, С. Горчаков, В. Ашкенази, И. Томита. Только «Картинки» получили свыше 20 оркестровых версий и свыше 30 неоркестровых обработок (включая органные, контрабасовые, баянные, джазовые, электронные, «роковые» и др. – Мусоргский не перестает волновать и будоражить).

«Песни и пляски смерти». Солистка – Ольга Бородина.
Солисты Академии молодых певцов.
Елизавета Захарова, партия фортепиано – Анатолий Кузнецов.
Фото: Валентин Барановский, Наталья Разина

Завсегдатаи дирижерских выходов Валерия Гергиева, поклонники примы Мариинского театра Ольги Бородиной, ценители музыки Мусоргского до отказа заполнили зал. Публику ожидали сюрпризы. Первый из них – весьма полезное начинание, действующее на Новой сцене с января 2014 года под названием «Воскресное предисловие с Виктором Высоцким». Увлекательный рассказ В. Высоцкого в зале-амфитеатре (зале Стравинского), подкрепленный показом за роялем, в композиторско-музыковедческом и режиссерском ракурсах вводит слушателей в атмосферу музыкального вечера, в стиль и смыслы исполняемой музыки, подготавливая тем самым восприятие спектакля в нужном направлении. На предисловие желающие могут прийти за час до начала, и своя публика у В. Высоцкого (напомним – арт-директора международного проекта «Опера – всем!»), безусловно, уже образовалась. Несмотря на предполагаемую непринужденность и свободу перемещения, слушатели достаточно быстро сплотили ряды вокруг докладчика, к роялю было не пробиться, а в буфете этажом ниже аншлага не наблюдалось.

В качестве второго сюрприза концерт открывало не заявленное ранее выступление духовых ансамблей солистов оркестра Мариинки. Выделим, прежде всего, Брасс-ансамбль с участием ударных и мастерски сыгранную ими фантазию на темы из «Хованщины» (обработка А. Репникова и В. Иванова). Днем раньше музыканты представляли отдельную программу в Концертном зале. Но в этот вечер обновленно-«медное» звучание бессмертных тем Мусоргского («Рассвет на Москве-реке», песня Марфы, хор «Ой ты, родная, матушка Русь», сцена стрелецкой казни) задало высокий эмоциональный тон всему происходящему далее.

Практика показала, что на Новой сцене оркестр театра в концертном качестве звучит прекрасно. В этой программе маэстро Гергиевым был найден идеальный баланс в динамическом соотношении солистки и оркестровой партии, при этом Ольга Бородина наполнила изначально камерную вокальную линию «Песен и плясок смерти» не только детальной тонкостью нюансировки, но и оперной мощью. В одном из интервью Наталии Тамбовской певица сказала: «Если я не буду возвращаться в Россию, я потеряю духовную опору, которая сейчас во мне есть, потому что я здесь живу, потому что я впитываю в себя те же боль и страдание, которые запечатлены в музыке Чайковского и Мусоргского». Страдание человека и зловещее величие Смерти – вот два эмоциональных полюса этого вокального цикла на стихи Арсения Голенищева-Кутузова. Ольга Бородина воплотила их с внутренней силой и благородством. Ее голос, завораживающе мягко звучащий в начальной «Колыбельной», достиг в финальном марше «Полководца» подлинного размаха.

По сложности и автобиографичности замысла, по неординарности композиционного решения, в котором уживаются сюита и сквозная цикличность, наконец, по ошеломляюще яркой образности «Картинки с выставки» можно сопоставить разве только с шумановским «Карнавалом». Эта музыка, написанная сердцем в память об ушедшем друге – художнике и архитекторе Викторе Гартмане, рождалась в творческой «горячке»: «Звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге» (из письма композитора В.В. Стасову). Мусоргский, практически не работавший в фортепианном жанре, создал органичное целое вопреки всем фактурным нормам романтического пианизма. А чего стоят причудливые названия частей на разных языках или отдельная «жизнь» персонифицированной «Прогулки»? Равелю удалось приблизиться к пониманию такой замысловатой программности, проникнуть в сущность этого многослойного текста и извлечь из него даже не существующее – глиссандирование струнных с horror-эффектом в «Гноме», соло альтового саксофона в «Старом замке», дробь малого барабана в «Быдло». Партитура изобилует труднейшими сольными партиями, и в целом все удалось, позволим себе только, стремясь к безупречности, посетовать на легкие погрешности в медных соло (знатоки ожидают их с особым пристрастием). Действительно безупречной стала генеральная кульминация «Богатырских ворот». Гимническое и колокольное ликование, усиленное контрастом деревянной и медной групп, мощью и разнообразием ударных, грандиозным tutti при достаточно сдержанном темпе вызывали внутренний трепет. Как же хорошо, что гартмановский проект триумфальной арки в древнерусском стиле не остался на бумаге и так своеобразно осуществился: Мусоргский возвел это величественное архитектурно-музыкальное строение, ставшее символом России, образом ее прошлого, настоящего и будущего.

День, проведенный с Мусоргским, закончился, но впечатлений и размышлений осталось на целую неделю. Такой он, Модест Петрович Мусоргский – вселенский и «свой», петербургский, естественный как дыхание и раздражающе нарочитый, узнаваемый в каждом движении, неудобный и шероховатый, как всякий гений, и невыразимо прекрасный.

ФЕСТИВАЛЬ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ЛИКИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИЗМА

Похоже, что фестиваль с таким названием стал уже привычной частью музыкального ландшафта Петербурга, проходя три раза в год: осенью, зимой и летом. С одной стороны, это не может не радовать, с другой... Задуманный как единое целое Мирой Евтич, фестиваль постепенно преобразился во что-то иное: парад звезд первой и второй величины, напоминая, порою до удивления, цикл обычных филармонических программ.

Вглядываясь в имена пианистов на сводной афише, мучительно размышляешь: что их объединяет? И еще: куда пойти, что выбрать? И не потому вовсе, что разбегаются глаза от обилия предвкушаемых впечатлений. Ну, посудите сами, как выбрать между Ириной Беркович и Александром Сердаром, Юки Ованскайненом и Александром Кобриным? Учениками Евгения Королева Степаном Симоняном, Варварой Непомнящей и Адамом Лалумом? Предлагая слушателю такие имена, вероятно, стоит провести какую-то предварительную рекламу, рассказать о них, дать их интервью (такие, как содержащиеся в программке фестиваля интервью с Евгением Королевым и Алексеем Володиным). Иначе так и не будет заполнен даже новый Зал имени Прокофьева (увы, с малопригодным для сольных концертов дребезжащим роялем «Ямаха»). А в Концертный зал Мариинского театра будут приходить толпами несведущие слушатели, которые аплодируют не только между частями сонаты и концерта, но даже между отдельными пьесами цикла этюдов или прелюдий Шопена.

Очевидно, понимая, что фестиваль такого уровня немыслим без участия журналистов и критиков, организаторы пригласили на него музыкального критика из Нью-Йорка Майю Прицкер. Она выступила с лекцией, тема которой звучала как приглашение к полемике: «Пианизм или пианисты: выбор публики». Но содержание откровенно разочаровало. Кроме набора банальностей, вроде: существуют либо виртуозы, либо глубокие музыканты (последние, очевидно означают пианизм, а первые – пианистов – или наоборот? – понять не удалось), в лекции было только виртуозное заполнение времени аудитории бессмысленной саморекламой, вялыми рассказами о встречах с пианистами и пустой болтовней по принципу: «что говорить, когда нечего говорить». Особенно удивило то, что в качестве примеров были предложены фотографии пианистов и только два крохотных музыкальных примера – записи разных сонат Скарлатти двумя разными пианистами. Еще один штрих просто привел в изумление – окончив лекцию, Майя Прицкер обратилась к публике с вопросом: «Скажите, в вашем городе существует профессиональная музыкальная газета, в которой пишут профессиональные музыкальные критики?» – и публика безмолвствовала. «Ну что ж, – удовлетворенно завершила свое миссионерское выступление музыкальный критик, – я так и думала». Остается недоумевать, зачем было приглашать такого лектора и какая польза публике от этого выступления.

Но теперь – к концертам. Были среди них и очень хорошие.

На открытии фестиваля выступил со своими учениками Анной Винницкой и Степаном Симоняном и женой Люпкой Хаджи-Георгиевой гамбургский пианист Евгений Королев, признанный исполнитель баховской музыки, играющий большую часть клавирных сочинений великого мастера. На своеобразном музыкальном марафоне в один вечер были исполнены все его клавирные концерты (в сопровождении Камерного оркестра Мариинского театра, дирижер Лоренц Настурица-Гершовичи). Это был живой, не музейный Бах, оказавшийся созвучным нашему времени. Огромная ценность этого концерта состояла прежде всего в его просветительской миссии.

Вновь на фестивале выступили пианистка Мира Евтич и тенор Эндрю Гудвин, уже полюбившиеся слушателям своим мягким романтичным исполнением. На этот раз подлинной вершиной концерта стало их исполнение цикла Роберта Шумана «Любовь поэта».

Грамотным и достаточно объективным было исполнение Ириной Беркович 31 и 32 сонат Бетховена. Жаль, что пришлось ей играть в зале имени Прокофьева, инструмент в котором не давал возможности пианистке раскрыть в полной мере свою тембровую фантазию.

Это же, вероятно, и послужило причиной не слишком удачного в отношении звукового баланса выступления на следующий день Александра Сердара с экспромтами и балладами Шопена. Думаю, что так же трудно было играть в этом зале Шумана Юки Ованскайнену, Брамса и Мусоргского Александру Кобрину. Понимая, что устроители хотят дать как можно более полный срез фортепианного искусства сегодня, возможность выступить большему числу пианистов, все же не соглашусь с идеей проводить фортепианные сольные концерты в репетиционном хоровом классе – нынешнем зале имени Прокофьева. Эта площадка явно не подходит для таких целей.

Совершенно иначе запомнились вечера в Концертном зале Мариинского театра.

Прежде всего, сольный концерт Юлианы Авдеевой. Лауреат последнего шопеновского конкурса исполнила романтическую программу, состоящую из пьес последнего года жизни Шуберта (D.946), «Данте-сонаты» Листа и 24 прелюдий Шопена. Кто-то назвал Авдееву «демон во фраке», и это довольно точно определяет ее амплуа, в котором сочетаются демоническая виртуозность листовского толка и продуманность всех деталей интерпретации, взрывной темперамент и хладнокровный расчет. Вершиной концерта явилось исполнение «Данте-сонаты», которая у пианистки выглядела масштабной и стройной композицией, а не набором пустых импровизационных каскадов октав и аккордов, как это зачастую бывает. Грандиозность замысла Листа, явно и дерзновенно соперничающая с Данте, оркестровость звучания рояля – вот что поражало в этом исполнении. Авдеева явно входит в разряд выдающихся современных листианцев, которым внятен дух листовского пианизма.

Шуберт был сыгран с идеальным самоконтролем и технически совершенно, но как-то чересчур рационально, не хватало теплоты и обаяния в звуке, вообще певучесть интонирования и непринужденность – не самая сильная черта Авдеевой.

От прелюдий Шопена осталось очень хорошее впечатление прежде всего благодаря тому высочайшему мастерству, с которым пианистка владеет формой целого. Цикл был сыгран ею на едином дыхании, причем в каждой миниатюре был свой продуманный план, часто идущий вразрез с общепринятыми канонами. Можно было с чем-то не соглашаться, но убедительность концепции заставляла воздержаться от споров. Пусть в этом Шопене больше листовской декламационности и виртуозности, но он звучит интересно и захватывает своим масштабом.

Андреа Луккезини сыграл свою программу 18 апреля в Концертном зале Мариинского театра. Этот итальянский пианист учился в свое время у одной из лучших исполнительниц Скарлатти Марии Типо, сегодня он преподает в Академии Санта Чечилия. Отечественной аудитории он почти не известен, хотя и записал несколько дисков, отмеченных музыкальными критиками, в том числе 32 сонаты Бетховена. Его исполнение 30 и 31 сонат Бетховена на фестивале произвело глубокое впечатление благодаря тонкому вкусу, глубине и одухотворенности интерпретации. Главное достоинство пианиста, на мой взгляд, – это удивительно благородный тон фортепианного звука, настоящее пение на фортепиано, фортепианное bel canto. Его концерт стал музыкальным событием, своего рода тихой кульминацией фестиваля.

Выступление Дениса Мацуева, исполнившего фортепианную партию в поэме Скрябина «Прометей» (за пультом в тот вечер стоял Вале-

Евгений Королев, Люпка Хаджи-Георгиева, Анна Винницкая, Степан Симонян. Дирижер Лоренц Настурица-Гершовичи.
Валерий Гергиев и Нельсон Фрейре.
Мира Евтич и Эндрю Гудвин.
Фото: Наталья Разина

рий Гергиев), напротив, стало самым шумным событием фестиваля. Гигантский виртуозный потенциал исполнителя и яркое звучание оркестра служили созданию скрябинского идеала «высшей грандиозности». Действительно, мощь кульминаций превышала все представления о возможном. Но – не впечатляла. Слишком уж реален и материален получился скрябинский экстаз, не хватало «высшей утонченности», а ее отсутствие не восполняли ни сила звука, ни длительность кульминаций. Вообще, Скрябин, как мне кажется, Мацуеву пока что противопоказан. В этом только убедили два биса – этюды до-диез минор, ор.2 и ре-диез минор («Революционный»), ор.8. Отсутствие гибкой фразировки и скрябинской полетной педализации привело к тому, что эти два этюда прозвучали чрезмерно прямолинейно и грубо. Жаль.

Выступление Нельсона Фрейре, сыгравшего Четвертый фортепианный концерт Рахманинова с оркестром под управлением Гергиева, стало, напротив, выдающимся музыкальным событием – несмотря на то, что техническое мастерство (в особенности, если под ним иметь в виду скорость и силу звука) у артиста уже не то, что в молодости. Сложную партитуру концерта Фрейре и Гергиев исполнили на редкость ясно и подробно, целеустремленно и убедительно представив непростую музыкальную драматургию позднего Рахманинова, изобилующую запутанными интонационными коллизиями, сложными гармоническими оборотами, и отличающуюся непрерывно развертывающейся мелодической линией. На бис Фрейре изумительно сыграл «Мелодию» Глюка из оперы «Орфей» в обработке Сгамбати. Слушая хрустально чистое звучание парящей в верхнем регистре мелодии, удивляешься аристократическому пианизму и поневоле забываешь обо всех огрехах и несовершенствах элементарного технического свойства.

Все петербургские слушатели с нетерпением ждали выступления Мирослава Култышева, и они не обманулись в своих ожиданиях. Сегодня молодой пианист находится на пике своего мастерства. Двадцать четыре этюда Шопена были сыграны им не только технически безупречно (хотя при таком уровне мастерства смешно говорить о критериях техники), но на едином дыхании, как единый и целостный цикл с кульминацией в трех последних этюдах, сыгранных подряд, attacca на сплошном динамическом нарастании. Отдельные этюды вспоминаются своей глубиной и точностью воплощения – особенно запомнился трагический монолог медленного, 19-го, причудливо скерцозный 16-й, мятущийся и тревожный 9-й... Хотелось бы услышать запись этих этюдов в исполнении Култышева на диске – это стало бы таким же образцом для студентов, как и хрестоматийная запись Владимира Ашкенази.

ФЕСТИВАЛЬ

Юлиана Авдеева.
Даниил Райскин и Алексей Володин.
Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

Во втором отделении Мирослав Култышев исполнил Большую Сонату соль мажор Петра Ильича Чайковского – непростую для охвата масштабную композицию великого композитора, исполнил с подлинным симфоническим размахом, цельно и крупно, но не пренебрегая тонкими деталями. Особенно удалась пошумановски взволнованная вторая часть, а также карнавально стремительный финал. Не многим пианистам удается вдохнуть жизнь в преувеличенный пафос интродукции к первой части, но Култышев смог сыграть этот раздел по-настоящему живо и искренне, не потеряв масштабности. Сложная система интонационных арок и тематических перекличек, скрепляющих целое, прозвучала в его исполнении очень рельефно и ясно, что и определило успех воплощения архитектоники Сонаты, ясно и наглядно представшей перед слушателями. Для такого исполнения не достаточно просто музыкальной чуткости или виртуозности, это требует зрелости музыкального мышления и композиционного мастерства, которое и отличает сегодня игру Култышева от исполнения сотен талантливых пианистов и делает его уникальным музыкантом.

Осталось сказать о завершающем концерте. Это был – как принято в Мариинке в последнее время – очередной музыкальный марафон, во время которого пианист Алексей Володин и оркестр Мариинского театра (дирижер – Даниил Райскин) исполнили все фортепианные концерты Бетховена. Нельзя не отметить великолепную работу с оркестром молодого, но уже опытного дирижера. Такой изумительной точности всех деталей, выверенности штрихов и динамики, истинно академического отношения к тексту – но без буквализма, а с живостью и одухотворенностью исполнения давно не приходилось слышать. Ансамбль пианиста и дирижера был абсолютным и не формальным, казалось, что они дышат вместе, и подпитывают своей энергией друг друга. В общем, это был настоящий праздник, и аудитория не устала за вечер, а, наоборот, с каждым концертом воспламенялась все больше, следя за каждой деталью этого увлекательного и азартного состязания (ведь концерт как жанр – всегда соревнование, игра, по-гречески – *агон*), в котором не было побежденных, но все – победители.

В общем и в целом фестиваль получился интересным, и вспоминая его, замечаешь больше хорошего, чем плохого, больше удач, чем просчетов. И все же – в фестивале такого уровня просчетов быть не должно.

РЯДОВОЙ СПЕКТАКЛЬ

ИОСИФ РАЙСКИН

«БОМБАРДИР СЕМЕН КОТКО...»
ОТ ПРЕМЬЕРЫ К ПРЕМЬЕРЕ

«Семен Котко». Сцена из спектакля.
Фото: Валентин Барановский

Прокофьевский фестиваль, проведенный Валерием Гергиевым в 1991 году (к столетию со дня рождения композитора), сделал Мариинский – театром Прокофьева. Последовавшие девяностые годы только укрепили эту репутацию. К «Игроку», «Огненному ангелу», «Любви к трем апельсинам», «Войне и миру» присоединились «Обручение в монастыре» и «Семен Котко». Добавим к этому последнюю оперу Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (снятую властями после единственного закрытого просмотра в декабре 1948 -го) и «Маддалену» – первый театральный опыт двадцатилетнего композитора – представленную весной 1999 года в концертном исполнении. Таким образом, Мариинский стал первым в мире театром, в стенах которого звучала музыка всех восьми опер Сергея Прокофьева!

Помнится, почти пятьдесят лет назад мы – в ту пору студенты – уходили потрясенные с «Семена Котко». А ведь это был даже не спектакль! Два дня кряду Ансамбль советской оперы ВТО сперва в Доме актера, а потом в Доме композиторов давал эту совершенно неизвестную тогда оперу Прокофьева в концертном исполнении. Да не с оркестром – под рояль! Правда за роялем сидел фантастический концертмейстер Григорий Зингер, а в грандиозной сцене пожара в третьем акте еще и колотили в рельсу!

Но главное – слушатели уносили с собой ощущение совершенно нового оперного языка. Ни тебе арий, ни каватины Людмилы, ни ариозо Ленского, ни импозантных величественных хоров или буйных плясок – а ими всегда славилась русская опера. Но мы (правда, послушав дважды), «растащили» оперу Прокофьева на «крылатые слова» – музыкальные фразы, которыми стали обмениваться в обыденной жизни, словно со школы знакомыми речениями из грибоедовского «Горя от ума».

Эти вкусные – лукавые, с очаровательной неправильностью смешанной русско-украинской речи (суржика) – фразы: «Вза-и-и-мно», «И с тем до свиданьичка...», «Тебе не видать, мене же видать...», или самый короткий музыкальный портрет на акцентированных словах: «Бомбардир Семен Котко». А остроумный урок артиллерии в партизанском лагере: «Значится... Какой же мы видим пред собою предмет?.. Пушку образца девятьсот четвертого года...». А скорбный «Заповит» на слова Тараса Шевченко, а это без конца повторяемое, за душу хватающее причитание обезумевшей Любки: «Нет, нет то не Василек, нет то не Василечек...»! Но конечно, с благодарностью принимали и те, сравнительно немногие закругленные номера – ариозо, дуэты, в которых еще более ярко расцветал дар Прокофьева – гениального мелодиста. Мы сразу влюбились в «Семена Котко»!

В гениальную партитуру влюбился Валерий Гергиев! Концертное исполнение «Семена Котко» стало вершиной «Звезд белых ночей-98». Надо было видеть и слышать, с каким энтузиазмом откликнулась вся оперная труппа. К ожерелью опер Прокофьева в репертуаре театра добавлялся драгоценнейший камень!

«Семен Котко» нелегко дается в режиссерские руки. С ним не совладали до конца и Георгий Товстоногов с Русланом Киреевым в Кировском театре в 1960 году, и Борис Покровский в Большом в 1970-м. В 1999 году режиссер Юрий Александров и художник Семен Пастух задумали не очередную инсценировку оперы к очередной «красной» дате, а жестокую и искреннюю повесть о российском XX веке. «Россия нам кажется, – говорит режиссер, – одиноким астероидом и одновременно платоновским «Котлованом», который летит в космосе со своей судьбой, отдельной от всего остального мира. История не бывает ни плохой ни хорошей – это наша история. Это история о брате, восставшем на брата, о дочери, предающей отца, о русских людях, теряющих Родину в кровавом вихре Гражданской войны...».

Очень важно, что вопреки искушениям препарировать авторскую партитуру, Гергиев и Александров не стали менять в ней ни ноты, ни слова. Режиссер прибег к «остранению» финала оперы в духе абсурдистской драмы. И то сказать, разве не была советская действительность, мягко выражаясь, «странной», настоящим, не придуманным театром абсурда! Режиссеру Александрову удалось это услышать и воплотить в совершенно парадоксальной форме.

Критики – и у нас, и на гастролях за границей – высоко оценивали работу театра, особенно ее музыкальную часть (фантастический оркестр, ведомый Гергиевым, хор, многочисленных солистов этой весьма «населенной» оперы); и с некоторыми оговорками – режиссуру Александрова и сценографию Пастуха.

К числу тех, кто не все принимает в режиссуре и сценографии отношу и себя. Самый главный упрек могу адресовать центральной сцене оперы – ее генеральной кульминации. В сцене пожара и сумасшествия Любки так много сценической суеты, обильных изобразительных деталей, световых и звуковых эффектов, костюмных экстравагантностей и т.п., что они отвлекают внимание слушателей-зрителей, особенно новых, неискушенных. Пиротехническое шоу с огнеметами, которые изрыгают пламя и ... заглушают гениальную музыку – попросту «из другой оперы». Но избыточность режиссуры, идущая от неуемной фантазии постановщиков, не может помешать высоко оценить спектакль в целом. «Семен Котко» – безусловный прорыв в нашем оперном театре, по достоинству отмеченный всеми мыслимыми наградами на фестивалях и конкурсах.

Только что, в мае состоялась премьера-возобновление «Семена Котко», на этот раз на новой сцене Мариинского-2. Начну с удивления: это был 15-й спектакль со дня премьеры в 1999 году – пятнадцатый за пятнадцать протекших лет! Право же, мы не дорожим своими собственными богатствами. А пели и играли все так же хорошо – и Виктор Луцюк (Семен), Татьяна Павловская (Софья), Варвара Соловьева (Фрося), Станислав Леонтьев (Микола), и потрясающий Геннадий Беззубенков (Ткаченко), и Ольга Сергеева, блестяще дебютировавшая в роли Любки... перечисление всех исполнителей заняло бы изрядную часть текста. Но как не сказать о мариинских хоре и оркестре, под рукой Валерия Гергиева зажигающих пожар почище любых спецэффектов (да и попросту «зажигающих», на нынешнем сленге)! Как не сказать, сколь современным предстает спектакль о событиях столетней давности в отблесках пожара, бушующего ныне в Украине! Как не подивиться еще раз финалу, казалось придуманному Юрием Александровым, а вот поди ж, ты – осуществившемуся наяву!

ПРЕМЬЕРА

АННА КОЛЕНЬКОВА

СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ: ЖИТИЕ С ПРИСТАВКОЙ «АРТ»

Приношение великому святому. Сводный хор Санкт-Петербургской епархии.
Фото: Евгений Комаров

Премьера арт-жития «Преподобных подвигов эпоха», посвященное 700-летию со дня рождения Сергия Радонежского состоялась на новой сцене Мариинского театра 5 мая. Авторами постановки стали сценарист и режиссер Алена Поликовская и иерей Илия Макаров. Уникальное событие в русской музыкальной культуре было организовано Советом по культуре Санкт-Петербургской епархии совместно с руководством одного из самых известных театров мира. Ректор Санкт-Петербургской православной духовной академии архиепископ Петергофский Амвросий перед началом премьеры отметил, что «сегодняшнее мероприятие – это новое прочтение жизнеописания святого».

«Арт-житие преподобного Сергия наглядно иллюстрирует отношение Церкви к подлинному искусству. Церковью приветствуется любое искусство, в том числе и современное, не входящее в рамки церковных канонов, если оно совершается трепетно и с благоговением, умножает добро, имеет целью проповедовать нравственные, христианские ценности и евангельские истины», – отметил архиепископ Амвросий, добавив, что «нынешний концерт – новое слово в современном искусстве, с которым люди творчества обращаются к обществу для того, чтобы показать им красоту подвига преподобного Сергия. Церковь это приветствует».

Перед началом действа со сцены к присутствующим обратились Митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Варсонофий и вице-губернатор В.Н. Кичеджи.

Вице-губернатор поздравил зрителей с наступающим Днем Победы, отметив, «что празднование в честь преподобного именно в эти дни весьма символично. Задача власти – помнить и проводить традиции, которые, слава Богу, сегодня сохранились».

Благословение свое дал митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Варсонофий: «Этот вечер посвящен великому святому – Сергию Радонежскому. Преподобный Сергий стал игуменом земли русской, основал вместе с учениками более сорока монастырей. Конечно, он и сегодня укрепляет в вере наше государство и Отечество. Господь прославил преподобного Сергия за подвиг миротворчества. Именно этого я желаю в сегодняшнее время и всем нам», – подчеркнул митрополит Варсонофий, напомнив, таким образом, что юбилейное торжество в честь великого святого, радевшего за единство Руси, проходит в очень непростое и тревожное для всего Русского мира время.

Литературный духовный жанр жития со строгими канонами зазвучал со сцены Мариинского театра в духе мистерии. Связь времен и культурных традиций были воссозданы в уникальном арт-проекте, который воплотил высоту и значимость жизненного подвига Сергия Радонежского. Современное прочтение жития Преподобного позволило многим зрителям различных поколений соприкоснуться с духовным миром на понятном и доступном языке. Арт-житие иллюстрирует новый креативный подход церкви в ее миссионерско-просветительской деятельности, направленной на современную молодую аудиторию.

Идея соборности пронизывала все действо, происходящее на сцене. Уникальность арт-жития заключается в сочетании различных жанров не только русской, но и европейской культуры – оратории, православной Литургии, Страстей, драматического театра, изобразительного искусства.

Хор духовенства Санкт-Петербургской митрополии под управлением Ю. Герасимова; женский хор Санкт-Петербургской митрополии под руководством заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь И. Матюхова; мужской и сводный хор Санкт-Петербургской православной духовной академии под управлением иеромонаха Матфея (Шарова) словно комментировали события жизни Сергия Радонежского через духовные гимны и тропари, песнопения эпох от Д. Бортнянского до А. Шнитке. Рассредоточенно звучащие хоры, вначале рождавшее стереофонический эффект, воссоединились в заключительном «Тебе Бога хвалим»!

Декламация жития известными артистами и деятелями культуры приобрела оттенок теплоты и человечности. Актеры Н. Буров, С. Паршин, Д. Дюжев, А. Мельникова, ведущий ТВ В. Татаров, прима-балерина Мариинского театра У. Лопаткина огласили исторические строки жития жизнеутверждающе-ликующе, повествовательно, с нежным трепетом, покаянием, внутренней молитвой и преклонением. Литургический оттенок действу придало торжественное начало в честь праздника Светлой Пасхи. Все действо зародилось в зале Мариинского «храма» как отклик на приветствие митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Варсонофия – «Христос Воскресе! – Воистину Воскресе!». И далее, двумя священническими трио, вознесущими весть из зала словно из толпы, о Воскресении, и вышедшими символично образуя православный крест, был исполнен тропарь «Христос воскресе из мертвых» совместно со всеми присутствующими. Так, с самых первых минут, зритель стал соучастником события.

Мультимедийная инсталляция состояла из работ заслуженного художника России Ю. Люкшина из цикла «Сергий Радонежский» и его учеников. Портреты святого транслировались параллельно с действием особым кинематографическим приемом – проникновением одного полотна в другое с особым акцентом на глазах лика, через которые ощущалось присутствие Всевышнего. Апофеозом стало появление рублевской Троицы, написанной по повелению игумена Троицкого монастыря Никона Радонежского, – под руководством которого великий иконописец начал свой путь монаха, – «в похвалу Сергию Радонежскому».

Вневременной характер арт-жития был подчеркнут внешней отстраненностью. Отсутствие видимого действия на сцене, нарочитая статичность словно замедлили несущееся вперед время, объединив присутствующих в общей молитве.

ТЕАТР – ДЕТЯМ

АЛЕКСАНДР ХАРЬКОВСКИЙ

В ТЕАТРЕ ВСЕ НАСТОЯЩЕЕ

«В гримерке Шаляпина».
Фото: Дмитрий Ралко

«В гримерке Шаляпина» – так назывался цикл представлений сезона 2013-2014, проведенный в рамках проекта для школьников «Игры в бисер: внутри музыки и за ее пределами». В концертном зале им. Р. Щедрина (здание Новой сцены Мариинского театра) шестиклассники Второй Санкт-Петербургской гимназии попробовали себя в роли солистов оперы, хористов, костюмеров, декораторов, бутафоров и осветителей.

Цикл «Игры в бисер: внутри музыки и за ее пределами», созданный по инициативе заместителя художественного руководителя театра Анны Кучеровой и музыковеда Натальи Энтелис, включал в себя лекции-концерты как самой Натальи Леонидовны, так и композиторов Настасьи Хрущевой и Игоря Рогалева, музыковеда Леонида Гаккеля и театроведа Александра Платунова. Тематический диапазон этих встреч своей широтой обязан разновозрастности публики (от начальной школы до старших классов) не менее, нежели разнообразию интересов самих лекторов. Здесь и первые шаги в мире музыки: «На композиторской кухне», «С чего начинается театр», «Люди театра», «Мариинский театр: три века вместе с Петербургом». Здесь и – для старших – серьезный разговор о великих (Моцарт, Бетховен, Шостакович); знакомство с жанрами водевиля, оперетты и мюзикла; обсуждение связей музыки с математикой, литературой, визуальными искусствами.

Свой скромный вклад в этот проект посчастливилось внести и автору этих строк. Об этой части проекта, будучи «носителем ценного опыта», расскажу поподробнее.

Как сделать, чтобы шестиклассники, приведенные воспитателями на лекцию-концерт и рассаженные в камерном зале, не только послушали (по возможности внимательно) отрывки из опер и пояснения к ним, но и постарались вникнуть в устройство театра? В материальное устройство: где рампа, где колосники, зачем оркестровая яма и кулисы. В организацию: какие в большом музыкальном театре имеются цеха, чем они заняты. И во внутреннюю, смысловую организацию: скажем, что такое оперное либретто, что в нем должно быть сказано, а чего не должно... И, в конце концов, главное: о чем, к примеру, заботится певец, работая над ролью?

Речь, подчеркну, об 11-12-летних детях. Каждый из них в любой момент может просто заскучать или, еще хуже, достать из кармана электронную игрушку. Тогда все, конец – и лекции, и пояснениям, и всей представляемой нами «великой музыке». Выход? Сделать так, чтобы не было ни лекции, ни «отрывков из опер», ни камерного зала. А чтобы был – театр. Игра, фокус, история. Чтобы были персонажи, с которыми хочется познакомиться, а познакомившись – встретиться снова. Чтобы пафос сбивался юмором, а юмор сменялся лирикой. Да, и чтобы в каждом представлении был сюрприз – например, «а вдруг меня (или мою подружку) позовут на сцену?»

Тогда и «отрывки» – уже не отрывки, а... ну, пусть будет сценическая репетиция. Пусть Борис Годунов поет, обращаясь не к воображаемому сыну Феодору, а к конкретному твоему однокласснику – вот он стоит в свете юпитеров в накинутом на плечи кафтане царевича. Отчего так? А вот театральный царевич заболел, нужно кем-то заменить. Для этого порепетировать вначале реплики Феодора (про «чертеж земли Московской»). Порепетировать всем вместе, хором, всем залом. А потом уже на сцене пропоет один смельчак.

А еще лучше, если на сцене партию Бориса будет репетировать певец не современный, а легендарный. Кто из певцов «самый легендарный» – и к тому же пел в Мариинском? Ясно, Федор Шаляпин. Вот доносятся звуки сцены коронации – и Федор Иванович собственной персоной, но в полном Борисовом коронационном облачении, сходит к нам по лестнице из зала. И оказывается – где? В своей гримуборной. Вот здесь-то все и происходит. И выяснение, что заболел Царевич. И репетиция. И суета – знакомства, споры, закулисные байки и розыгрыши. Театр в театре, гримерка на сцене камерного зала... Здорово! И атмосфера времени появляется, особый стиль разговора – вдумчивый, ласковый! И фактура вещей – старый чемодан, массивная чернильница, хрустальный графин на затейливом столике...

Примерно таким был ход мысли, когда в спорах и обсуждениях мы выдумывали общую концепцию своей серии представлений. Мы ее так и назвали – «В гримерке Шаляпина». Мы – это сценаристки и актрисы Анна Харьковская и Александра Андреева, а также ваш покорный слуга. Мысль простая: раз речь идет о театре – делаем театр. Не рассказываем о нем, а делаем (лишь иногда немного поясняя). В этом делании, конечно, примут участие и певцы-актеры, и концертмейстеры, и бутафоры, костюмеры, осветители, звукорежиссеры, даже монтировщики. И – зрители.

В итоге, во всех трех сюжетах – посвященных трем русским операм – участвовали сквозные персонажи: наивная и восторженная девушка Маша, помощница костюмера (Анна Харьковская), старый Театральный Сверчок (автор этих строк) и собственной персоной Федор Иванович (солисты театра Владимир Ванеев и Эдем Умеров – Шаляпин в роли Бориса Годунова, Владимир Феляуэр – Шаляпин в ролях Кончака и Фарлафа). В рассказе о «Князе Игоре» на сцене появлялась Медея Фигнер с каватиной Кончаковны (Любовь Соколова, Мариам Соколова), а теплую летнюю ночь воссоздавало видео с фрагментом фокинских «Половецких плясок». В представлении, посвященном «Руслану и Людмиле», к числу персонажей добавилась «характерная тетушка» Олимпиада Палимпсестовна, вдова знаменитого либреттиста (актриса Александра Андреева), персонажем здесь стала и концертмейстер с искрометными мини-импровизациями на фортепиано (Мария Ралко и Екатерина Ильина).

Зрители же в одном случае наряжались Царевичем и пели (то есть наряжался, разумеется, один, а вот пели на одном из представлений даже впятером). В другом случае зрители-«декораторы» ставили черную ширму («ночь»), «шумовики» имитировали конский топот в половецкой степи, «осветители» включали фонари, «костюмеры» и «бутафоры» в нужный момент подавали доспехи с оружием Шаляпину-Кончаку. В третьем – зал делился на партии и школьники хором репетировали (с учителями заодно) реплики из импровизированного либретто воображаемой оперы, дети тут же подсказывали оперные термины... А заодно – и узнавали что-то важное: сюжеты опер, имена музыкантов, исторические события.

Но главное – музыку слушали всякий раз в реальной сценической ситуации: вот Шаляпин репетирует со Вдовой Либреттиста комическую сцену Фарлафа и Наины, вот Кончак-Шаляпин, обращаясь к зрителю-Игорю, предлагает ему (драматический момент!) – заодно с «булатом заветным» – что называется, сотрудничество в военной сфере... При первом же представлении мы рискнули и выиграли: огромный трагический монолог умирающего Бориса шестиклассники слушали затаив дыхание – это ощутили и солисты, опытным чутьем уловив внимание и понимание зала, – слушали абсолютно всерьез, искренне сопереживая герою и его сыну. Казалось бы, по нашей «легенде» это была просто репетиция для новичка-царевича, но... Не всякий театр в театре обращает дело в игру. Подчас возникает род магии: «В театре все настоящее!» – как говорит «наш» Шаляпин. Мы это видели и чувствовали: все становится настоящим, когда начинает звучать музыка, текст, человеческий голос. Возможно, это главный урок, вынесенный не только слушателями (надеюсь, так!), но – что называется, в порядке обратной связи, – и довольно искушенными участниками этих представлений.

За это сердечная благодарность всем слушателям, всем участникам представлений, а вместе с ними и тем бесчисленным помощникам – режиссерам, звукорежиссерам, администраторам, костюмерам, бутафорам, монтировщикам – без которых этот скромный, но поучительный опыт состояться бы не смог. Искренне надеемся, что замучили всех не слишком...

ИНТЕРВЬЮ

СЬЮЗАН ДЖОНС:
«Я РАДА, ЧТО СВИДАНИЕ СОСТОЯЛОСЬ»

Четырнадцатый Международный фестиваль балета «Мариинский» был открыт премьерой трехактного балета «Сильвия» в хореографии Фредерика Аштона. Балет на музыку Л. Делиба уже шел на сцене театра в XIX веке. Его поставили Л. Иванов и П. Гердт. В одной из второстепенных ролей была занята легендарная русская балерина Анна Павлова, выступление, которой впоследствии определило жизненные устремления юного Аштона. И он навсегда связал себя с миром балета, став одним из ведущих английских хореографов. Свою версию «Сильвии» Аштон создал в середине прошлого века. В начале нынешнего, над ее переносом – с труппой балета работала Сьюзан Джонс, педагог репетитор Американского театра балета (АБТ).

– Сьюзан, как по вашему мнению, не разочаровали бы сэра Фредерика Аштона артисты балета, принимавшие участие в премьере его спектакля на сцене Мариинского театра?

– Если бы он увидел прекрасный кордебалет и блестящих солистов, участвующих в спектакле, то он, безусловно, не был бы разочарован. В репетиционном зале у Аштона было два любимых выражения. «Гните корпус» и «еще сильнее гните корпус». Эти слова он повторял постоянно. Здесь, в России, у артистов балета, представителей Вагановской школы, – это так же основное правило, суть их подготовки, неотъемлемое требование русской балетной школы. Так что во время работы проблем никаких не возникало.

– Аштон ставил многие свои балеты, исходя из индивидуальности английской балерины Марго Фонтейн. Она была его музой. Что, по-вашему, привнесли сейчас в исполнение партии Сильвии принимавшие участие в премьере солистки Алина Сомова и Виктория Терешкина? Балерины, которые сами по себе являются неповторимыми и абсолютно различными индивидуальностями.

– Все вышеупомянутые – три совершенно разные балерины. Об обеих исполнительницах премьерных спектаклей я могу сказать, что они на абсолютно верном пути. Но им, конечно, еще нужно время, чтобы окончательно дозреть до тех задач которые перед ними стоят.

– И все же... Что в Марго Фонтейн многие годы вдохновляло Аштона на создание одновременно драматических и виртуозных женских партий?

– Марго Фонтейн демонстрировала чрезвычайно музыкальный и динамичный танец. Она сама являлась музыкой. Может, арабеск и прыжок у нее и не были такими высокими, как сейчас принято... Но Фонтейн, благодаря глубокой, всепоглощающей музыкальности, могла достоверно и выразительно рассказать свою историю зрителям.

– Была ли у вас возможность посмотреть балетные спектакли нашего театра во время работы? Известно, что русский балетный стиль – это тот источник, из которого в начале своего пути черпал вдохновение Фредерик Аштон.

– Его вдохновило, в первую очередь, творчество Анны Павловой. Конечно, он не мог не быть вдохновлен и хореографией Михаила Фокина. В его балетах заметно, насколько кордебалет вписан в действие в целом. Он как бы является оформлением спектакля. А рядом с Фокиным возникают имена Мясина и Баланчина... Я смогла увидеть только вечер балета «Русских сезонов». «Шопениана» также представлена в репертуаре Американского балетного театра, где я работаю. Но там она носит несколько иной характер. Более свободный, на мой взгляд. Я бы сказала, что-то в версии АБТ мне нравится больше, а что-то несомненно лучше исполняется здесь.

– Вы видели «Шопениану», где солировал Ксандер Париш, который исполнял главную партию и в вашей премьере «Сильвии». Каково ваше мнение о первом в истории театра нового времени английском солисте на русской сцене?

– Здорово! И выглядел он замечательно. Он многому научился здесь за это время. Впитывал знания и умения, как губка. Это счастливое совпадение.

– Смог он привнести что-то свое в исполнение партий, по вашему мнению?

– Думаю – да. Что-то английское он принес с собой. Это дорога с двусторонним движением. Обе школы, как говорится, совместимы.

– Вы много работали в АБТ с русским артистами – Барышниковым и Макаровой, когда они создавали свои версии классических балетов. Расскажите об этом опыте.

– Я узнала много нового для себя и от Михаила, и от Натальи во время работы с ними. Это были мои личные университеты. Барышников стал моим наставником, ментором. А Макарова передала очень много знаний по технике. И понимание,что дух – обязательно идет впереди техники. А в Алексея Ратманского, который сотрудничает с АБТ, я просто влюблена! Я им восхищаюсь. Мне нравятся его юмор, его креативность и спонтанность. Мы счастливы видеть его в нашем театре.

– А с нашим городом вы успели познакомиться ближе?

– Сегодня я была в Русском музее. Вчера посетила Эрмитаж. И много гуляла по вашим улицам и площадям. Ваш город в списке городов, которые я обязательно должна посетить, стоял в самом начале. Я очень рада, что это свидание состоялось.

Беседовала Светлана АВВАКУМ

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

ИННА СКЛЯРЕВСКАЯ

БЛЕСК И... ТЩЕТА СТИЛЯ
ПРЕМЬЕРА «СИЛЬВИИ» В МАРИИНКЕ

Фестиваль «Мариинский» открылся премьерой балета «Сильвия» в известнейшей постановке английского хореографа Фредерика Аштона, созданной в 1952 году. Творчество Аштона представляет собой ту грань классического танца, которая петербургским балетом до сих пор освоена не была. И вдруг в этом сезоне оба наших музыкальных театра, и Мариинка, и Михайловский, синхронно к нему обратились: Михайловский поставил «Тщетную предосторожность», Мариинка – «Сильвию».

Балетная классика бывает разной. Это космополитичное по своей сути искусство в конце XIX-начале XX века бурно развивалось именно в России, затем было экспортировано Дягилевым в Европу, а позднее Баланчиным в Америку – и пережило на Западе яркий расцвет. Как и в СССР. Обе эти ветви классического балета – мировая и советская – наследовали русской академической школе, однако дальше закрытие советских границ пустило их по несколько разным путям. И очень скоро новые западные классические (и неоклассические) школы уже не были идентичны школе советской – тоже на самом деле новой. Понятно же, что советский классический балет это не чистый Петипа – исполнительское искусство развивалось не только «там», но и «тут». Однако в СССР все были глубоко убеждены, что мы (и только мы) владеем подлинной классикой. И что, конечно, «в области балета мы впереди планеты всей».

Это самоуверенное чувство впоследствии порождало проблемы при освоении нового для нас репертуара. Так, на рубеже 1980-90-х, когда наши театры стали ставить Баланчина (а это ключевая фигура балета XX века), отечественные артисты долго не принимали его стилистику, считая ее искажением классики. Они старались танцевать его «по-русски», приспосабливая его модернистскую неоклассику к привычному для себя пониманию движения, что в данной хореографии выглядело архаикой и фальшью. Однако Баланчина за прошедшие с тех пор годы наш балет отлично переварил и усвоил, сделал своим, и теперь (а вовсе не тогда, когда его пытались затащить в лоно современной отечественной школы!) можно даже говорить о новой русской – и высококлассной! – манере исполнения Баланчина.

И вдруг оказалось, что сейчас, четверть века спустя, артисты Мариинки так же не чувствуют Аштона.

По отношению к классическому движению, к темпам и к музыке его можно назвать баланчинистом. Но, в отличие от Баланчина, который занимался разработкой чистых хореографических форм в бессюжетном балете, Аштон как раз сюжет очень любит. Ему интересны человеческие характеры и человеческие отношения – то, что вообще-то для наших артистов всегда было своим. Но тут-то и таился подвох: видимо, привычная сюжетность помешала им уловить специфику аштоновского стиля, и они стали танцевать «Сильвию» в духе привычных штампов.

А «Сильвия» – французский постромантический анакреонтический (антично-пасторальный) балет, да еще и в английской версии середины XX века. Таких у нас нет.

Создавалась «Сильвия» одновременно с «Лебединым озером», музыку написал великолепный Лео Делиб, который для французского музыкального театра значит не меньше, чем для нас Чайковский. Зазор между этой серьезной музыкой и малоубедительным либретто из жизни греческих нимф сослужил балету плохую службу. Берясь за Делиба, хореографы как бы обречены были ставить многозначительные серьезные произведения. Про охотниц, презирающих любовь, нежного пастуха, брутального охотника и богов Эроса и Диану. С луками и стрелами.

Секрет же Аштона в том, что он не стал относиться к этому серьезно, но и осмеивать не стал – ни в коем случае, это же балет! В который Аштон абсолютно влюблен. Его «Сильвия» наполнена юмором, только не ситуационным, а чисто хореографическим. Юмор как танцевальный блеск – и остроумие как принцип построения па. И скорость, и легкость! И виртуозная женская партия в центре. Сам же балет строится как смена ансамблей, небольших, но очень мобильных и стремительных, в обрамлении которых разыгрываются сюжетные сцены, похожие на множество других сцен из множества других балетов (антагонист героя, полувосточный мачо, похищает героиню, парад персонажей в финале, как в «Спящей красавице»), но все это решено в чисто аштоновском ключе. А это, повторяю – скорость, легкость, точность и чисто хореографическое, танцевальное остроумие. И, конечно, виртуозность и блеск. Без всех этих качеств в «Сильвии» нет смысла, и никакой Делиб ее не спасет.

Кроме главных партий, индикаторами аштоновского аспекта классики я бы назвала три вещи. Первая – полная непринужденность в отношениях с формальным каноном. Беспечно изменен традиционный порядок гран-па (сначала вариации, потом адажио, а не наоборот), а после хореографического финала следует острая драматическая развязка (а не наоборот). Вторая – пластика переодетого бога Эроса в широком плаще и шляпе, подобная пластике персонажа комедии дель арте, что снимает всякий пафос. А третья – дуэт Козлика и Козочки, симметричный Коту и Кошечке из «Спящей красавицы», но решенный принципиально иначе. Оба дуэта – смешные, но Кошечка-Кот смешны тем, как они ласкаются и царапаются, а Козочка-Козлик – тем, как они выдают обойму стремительных и синхронных прыжков с поджатыми ногами. И тем, что кокетливая поза Козочки напоминает позу мюзик-холльных герлс.

Что же мы видим в Мариинском театре? Видим, что артисты очень старались. Видим добросовестное исполнение сложных па и добросовестное «проговаривание» хореографического текста (если все сатиры должны быстро оглядеться, повернув головы в такт музыке, то поворачивают). Слышим мощный топот прыжков. Как когда-то в первых спектаклях Баланчина, артисты делают акцент не на специфике, не на различиях, а тянут хореографию к своему, к знакомой стилистике. Получается такой почти что «Корсар». А изящнейшие и иронично поставленные ансамбли кажутся простенькими. Если Аштон стремился влить в старые (и потому чужие) формы новое (и собственное) дыхание, то Мариинский старательно воспроизводит чужое с плотным собственным «произношением». И от этого легкий и блестящий Аштон выглядит замшелой архаикой.

Второй подводный камень «Сильвии» – балеринская партия. Роль эта, созданная для соратницы и музы Аштона Марго Фонтейн, проходит через несколько градаций. В первом акте это героическая партия, в последнем – лирическая, а посередине – большая сцена кокетства, лукавого и азартного обольщения. То есть, балерина должна продемонстрировать универсальность своего амплуа и пройти сквозь три типа виртуозности, не теряя при этом цельного ощущения стиля. Прекрасная Виктория Терешкина, балерина яркая и сильная, безусловная виртуозка, с блеском провела сложную вариацию, но художественно органична была только в героической части: двух дальнейших метаморфоз с нею не произошло. То же и Владимир Шкляров: яркий танцовщик, но стилистически то, что он здесь делает – это всё мимо. Стилистически точен только один артист – исполнитель главной мужской роли во втором составе: Ксандер Париш, который по мариинской табели о рангах даже не солист, а только корифей (это пониже, чем второй солист, корифеи нередко танцуют в двойках-четверках). Но зато он – англичанин, воспитанник Королевской школы балета, с 2005 по 2010 год танцевавший в Лондоне, а потом поступивший в труппу Мариинского театра. Для него-то Аштон свой, и вот – манера его исполнения явственно отличается от манеры остальных. Где Шкляров искренен, там Париш элегантен, где у Шклярова порыв, там у Париша «порода», где у Шклярова истовость – там у Париша легкая отстраненность.

В итоге прелесть «Сильвии» оказалась нивелирована. Получилось зрелище одновременно тяжеловесное и эклектичное. Кстати, один анакреонтический балет в репертуаре Мариинки был, и совсем недавно: реконструированное Сергеем Вихаревым «Пробуждение Флоры» Петипа. И там артисты отлично чувствовали другой язык, другой стиль. А здесь – пока что нет.

Фонтанкарy

ОКНО В РОССИЮ

НАТАЛИЯ ТАМБОВСКАЯ

«ОПЕРА БЕЗ ГРАНИЦ»

«Травиата». Владимир Мороз – Жермон, Оксана Шилова – Виолетта.
После спектакля: Владимир Мороз, Андрей Лебедев, Оксана Шилова.
Татьяна Михайловна Гатова и Лариса Абисаловна Гергиева.
Фото: Татьяна Зубкова

Масленичную неделю в этом году мне выпало провести в Краснодаре. Удивительное место! Кажется таким далеким из Петербурга, но когда попадаешь туда, осваиваешься моментально. Может, потому что – весна? И воздух – хоть и южный, но все-таки прохладный. А может – строгая геометрия улиц невольно напоминает линейную планировку Васильевского острова... И конечно, когда видишь знакомые лица на афишах, чувствуешь себя совсем как дома. С 24 февраля по 2 марта в Краснодаре проходил оперный фестиваль и в его рамках – Первый международный конкурс молодых оперных певцов «Опера без границ». Оба форума устроены по инициативе и под художественным руководством Ларисы Гергиевой совместно с Министерством культуры Краснодарского края и творческим объединением «Премьера» имени Л.Г. Гатова

Сейчас кажется по меньшей мере странным, что в нашей постоянной рубрике «Окно в Россию» Краснодарский край до сих пор ни разу не фигурировал. Кубанский казачий хор и Театр балета Юрия Григоровича – этими двумя «брендами», пожалуй, ограничивалось представление о музыкальной культуре города, претендующего, однако, на статус культурной столицы Юга России. Поэтому так поразила строчка на фестивальной афише: 80-й сезон Музыкального театра.

Возникший интерес моментально себя оправдал. На самом деле оперная история Екатеринодара (встречающийся повсюду вензель – заглавная буква имени императрицы – позволяет предположить, что и этому городу когда-нибудь вернут историческое название) начинается в середине XIX века, когда еще не было профессиональной труппы, но любительские спектакли пользовались большим спросом. С появлением же стационарных театров, Летнего, а потом и Зимнего, город стал притягательным для настоящих звезд, среди которых Леонид Собинов и Федор Шаляпин. Краснодарцы с гордостью произносят имена своих земляков, признанных на мировой оперной сцене, – «русский Таманьо» Василий Дамаев, Клавдия Кудряшова, Галина Ковалева, Мария Рядчикова, ну и, конечно, Анна Нетребко.

В начале 1930-х сформировалась постоянная труппа театра, который впоследствии был преобразован в Театр оперетты и лишь много позднее, в 1997 году, стал Краснодарским музыкальным театром. Впрочем, переломным в судьбе коллектива является год 2002-й. Именно тогда, в преддверии празднования 65-летия Краснодарского края, Музыкальный театр вошел в состав Творческого объединения «Премьера».

Рассказ о «Премьере», этой музыкально-театральной империи, носящей сегодня имя своего легендарного основателя Леонарда Григорьевича Гатова, мог бы получиться очень долгим. Тем, кого заинтересует захватывающая история стремительного превращения многомиллионного края из провинциального захолустья в значимый на карте России культурный центр; кто, быть может, не поверит, что за считанные годы в одном городе появилось несколько оркестров, театров, фундаментально реконструированных залов; тем, кому захочется познакомиться с биографией Л.Г. Гатова, н.а. России, талантливого режиссера и гениального импресарио-преобразователя, имя которого ставят в ряд с именами Сергея Дягилева и Сола Юрока, – всем рекомендую книгу Н.В. Тен-Ковиной «История трубача» (Краснодар, 2011).

Ну, а если коротко... Созданная в 1990 году «Премьера» сегодня объединяет полтора десятка творческих коллективов и организаций. В репертуаре Музыкального театра наряду с традиционными операми и мюзиклами – более 20 оперных спектаклей. Имена постановщиков в представлении петербуржцам не нуждаются: Алексей Степанюк («Кармен», «Травиата»), Александр Петров (Любовный напиток»), Роман Виктюк («Иоланта», точнее – «Дочь короля Рене»), Дмитрий Бертман («Евгений Онегин»)... В течение первого десятилетия «премьерной» жизни театра его художественным руководителем и главным дирижером был замечательный музыкант Владимир Зива. В 2012-м его преемником стал Андрей Лебедев, учившийся в Санкт-Петербургской консерватории у Равиля Мартынова, работавший с разными симфоническими и оперными оркестрами страны, в том числе – в Челябинском театре оперы и балета и в «Новой Опере» имени Евгения Колобова.

Переходя к событиям фестиваля, сразу скажу: оркестр немало удивил высоким уровнем звучания. По всем основным параметрам – объемные, некричащие tutti, уверенные соло, сбалансированные и проинтонированные ансамбли – и музыканты, и их руководитель достойны самой искренней похвалы. Единственное возражение вызвала склонность Андрея Лебедева к чересчур быстрым темпам и, как следствие, форсированным эмоциям. Но солистам и хору театра это заметных трудностей не создавало, а скорей всего – наоборот, помогало избежать некоторых академических, вокальных и актерских, проблем: все-таки безболезненное совмещение амплуа артиста оперетты (по преимуществу) и оперного певца редко кому удается.

Фестиваль искусств, о котором идет речь, называется «Четыре времени года», проводится впервые, представляет разные жанры и длится на протяжении всего юбилейного сезона. Опере, по замыслу организаторов, выпала последняя неделя календарной зимы. Программа оперного фестивального блока показалась бы скромной (два спектакля и гала-концерт), если бы не активное участие солистов Мариинского театра и, что еще существенней, проведение Первого международного конкурса молодых оперных певцов с перспективным названием «Опера без границ». Столь радикальное укрупнение масштаба произошло благодаря счастливой случайности – встрече генерального директора ТО «Премьера» Татьяны Михайловны Гатовой и Ларисы Абисаловны Гергиевой, чья поражающая размахом и результатами деятельность, направленная, прежде всего, на повсеместную пропаганду и поддержание престижа оперного искусства, вот уж поистине не знает границ. Академию молодых певцов Мариинского театра знают во всем мире, а мир – это не только столицы России, Европы и других континентов, а впрочем... как раз столицы! Потому что именно наличие процветающего оперного театра и просвещенной публики в городе является, по глубокому убеждению Ларисы Абисаловны, одной из главных характерных примет столичности. Лучший пример тому – Владикавказ, где в этом году уже в девятый раз проходит фестиваль «В гостях у Ларисы Гергиевой», принять участие в котором стремятся самые-самые из мировой музыкальной элиты.

Сегодня, если вдуматься, в любом областном центре найдется *сто* заинтересованных *лиц*, но важно, чтобы хоть одно из них было заинтересованным фанатично...

Итак, встретились две незаурядные дамы, и Краснодар в очередной раз преобразился. Бесспорно, именно вокальный конкурс стал главным событием фестивальной недели. И не только потому, что для города это – прецедент, положивший, Бог даст, начало хорошей традиции. Удивительно, что даже в нынешней ситуации, когда число проводимых конкурсов немногим уступает числу участвующих в них соискателей, первый краснодарский опыт оказался настолько впечатляющим, что жюри пришлось утроить (!) количество лауреатов и спешно учредить несколько специальных призов. В состав жюри под председательством Ларисы Гергиевой вошли Галина Горчакова, Аскар Абдразаков, Ариане Холлендер-Каликс, директор артистического агентства (Вена) и Вячеслав Егоров, солист Краснодарского музыкального театра.

ФЕСТИВАЛЬ

Во втором туре соревновалось 30 участников (предварительный отбор был осуществлен заранее). По условиям каждый исполнял две арии на выбор. И вот еще одна приятная неожиданность – произведения почти не повторялись! Для публики – удовольствие, для концертмейстеров – испытание, с которым, впрочем, Арина Скугарева и Зарина Джатиева справились вполне достойно. 17 финалистов – огромный процент успешных выступлений (к слову, у меня в блокноте оказалось 16 плюсов, и практически все имена совпали с выбором жюри!) и опять – тяжелейший экзамен, теперь уже для Кубанского симфонического оркестра под управлением Дениса Ивенского. Для коллектива, не специализирующегося на оперном репертуаре, проаккомпанировать практически с листа полтора десятка сложнейших романтических арий начинающим певцам – подвиг. И надеюсь, он себя оправдал не только особой благодарностью жюри конкурса, но и открытием музыкантами в самих себе новых, не реализованных еще возможностей и желанием ими воспользоваться с полной отдачей.

Обладательницей Гран-при стала Антонина Весенина, выпускница Воронежской академии искусств, в настоящее время представляющая Санкт-Петербург. Она единственная предпочла в финале классику и – победила! В арии Царицы Ночи, словно сквозь увеличительное стекло, проступили неоспоримые достоинства молодой певицы – красивый тембр, отточенная артикуляция, нежные верха, твердые окончания и, конечно, – воля, проявившаяся даже в намеренном напряжении рук, все время вытянутых «по швам» и только в финальном такте неспешно взмывающих в царском жесте.

Первую премию разделили Юрий Евчук (Киев), запомнившийся великолепной кантиленой, свободным дыханием, естественным артистизмом – особенно во втором туре, где пел Кончака и Короля Филиппа, и Регина Рустамова (Баку), которой на жеребьевке достался самый невезучий, первый, номер. Может быть, из-за этого выбранная для финала песня Эболи прозвучала менее эффектно по сравнению со Стансами Сафо Гуно и арией Изабеллы («Итальянка в Алжире» Россини). У Регины впереди, видимо, не самый простой путь – ее колоратурное меццо в сочетании с мощным темпераментом невольно наводит на мысль об амплуа Чечилии Бартоли... Очень обязывающее сравнение.

Если бы был учрежден специальный приз за обаяние, его получил бы Савва Хастаев (Улан-Удэ, II премия). Каварадосси, Молодой цыган, Хозе – в каждом образе можно было выделить трогательную эмоциональную черточку, за которую прощаются некоторые технические огрехи. Еще один обладатель второй премии Динар Джусоев (Казань) покорил безупречной интонацией, пропетыми колоратурами, бархатными нижними и сияющими верхними нотами, особенно – в арии Феррандо из «Трубадура».

У Анны Бархатовой (Омск, III премия) – очень красивый, серьезный голос, но совершенства в умении создавать с его помощью живые образы пока недостает. Оганесу Нерсесяну (Ереван, III премия) тоже хотелось бы пожелать большей вокальной гибкости, хотя музыкальности певцу не занимать. Равно как и Илье Селиванову (Санкт-Петербург, IV премия). Ярослав Петряник (Санкт-Петербург, IV премия) уверенно представил балладу Томского в финальном туре, точнее – спел уверенно, несколько забыв о смысловом подтексте.

Среди многочисленных дипломантов и призеров конкурса я бы выделила наделенную сокрушительным трагическим дарованием Марианну Мартиросян из Еревана, прирожденную пуччиниевскую певицу, и подкупающую какой-то особой свежестью голоса Татьяну Старкову из Перми.

Конкурс действительно получился ярким и интересным. Будем надеяться, что если ему суждено стать регулярным, жители Краснодара полюбят интригу открытых прослушиваний так же горячо, как они приветствуют спектакли родного театра.

Для фестивальной программы выбрали, разумеется, самое любимое: «Кармен» и «Травиату». Как уже было сказано, среди солистов были гости из Мариинского театра. Трогательный и страстный Ахмед Агади в партии Хозе, нежная и гордая Оксана Шилова – Виолетта, жестокий в своем морализаторстве Владимир Мороз, перевоплотившийся в Жермона... Эта троица, что там говорить, добавила драматизма и правдоподобия обеим постановкам, уже изрядно расшатавшимся с момента премьеры. Среди солистов краснодарской труппы нельзя не выделить красавицу Наталью Бызееву (Кармен) и любимца местной публики Владимира Кузнецова (Эскамильо). Можно искренне позавидовать шквалу «браво» и аплодисментов, которым сопровождался каждый их выход. Та же история повторилась и во время завершившего фестиваль гала-концерта.

Вообще, наличие кумиров среди своих артистов – факт очень отрадный! Значит, публика – живая и жаждущая. А что может быть лучшим стимулом для непрерывного развития музыкальной культуры края, недра которого хранят бесценные сокровища скифской и античной цивилизаций?..

ФЕСТИВАЛЬ

С 23 о 28 апреля в Петербурге прошел очередной XIII фестиваль балета DANCE OPEN. «Тринадцатый – это не повод для суеверных страхов», – заявила его директор Екатерина Галанова, – «это повод для раздумий и изменений». И изменения произошли. На этот раз вместо гала-концертов организаторы фестиваля рискнули показать публике выступление трех зарубежных балетных трупп с современной хореографией.

ИРИНА СОРИНА

ТРИНАДЦАТЫЙ DANCE OPEN

Безусловно, главным событием фестиваля, а, может быть, и всего года, стал приезд национального балета Нидерландов, одной из лучших мировых трупп, в котором танцуют такие суперзвезды, как Мэтью Голдинг, Юргита Дронина, Анна Цыганкова. Dutch National Ballet показал программу под названием «Ханс ван Манен. Повелитель движения», подготовленную специально для DANCE OPEN. В нее вошло пять балетов, поставленных для труппы Хансом ван Маненом, крупнейшим балетмейстером современности. В отличие от Бежара, Килиана или Ноймайера, с ван Маненом в России познакомились совсем недавно, и в Санкт-Петербурге он известен мало. В свою авторскую программу мастер включил работы разных лет. Некоторые из них знакомы российскому зрителю («Три гносианы», «Соло»). Другие, как, например, одноактный балет «Corps» («Кордебалет») в России увидели впервые. Миниатюру «Вариации для двух пар» ван Манен поставил к своему 80-летию. Сейчас балетмейстеру 82 года, но он по-прежнему полон энергии и творческих идей. Об этом свидетельствует его последний балет, первое исполнение которого состоялось совсем недавно 16 апреля в Амстердаме. Отличительной чертой его стиля является внешняя простота и изысканность, глубочайшее погружение в музыку.

Ван Манен, не изобретая новые па, использует лексику классического танца. Но при этом его балет абсолютно современен. Он приверженец малых форм, самый длинный из его балетов занимает 30 минут. «В миниатюрах можно выразить так же много, как и в многоактных балетах», – считает балетмейстер. И добавляет: «Я очень люблю адажио, медленный танец. Танцовщик для меня фантастичен, если он в адажио может выразить всю массу эмоций». В балетах он сосредоточен на человеческих взаимоотношениях. Его дуэты полны эротики и внутреннего напряжения, в них отсутствуют привычные для нас открытые эмоции, маэстро не любит широкие жесты, «большие» руки, все движения очень сдержаны и компактны. Эмоции же идут от музыки, она – главное в его композициях, она диктует хореографию, его интересуют только музыка и человеческое тело. Может быть, поэтому он никогда не ставил сюжетных балетов. Иногда работа над музыкальным материалом занимает не один год, и только потом ван Манен переходит в репетиционный зал и начинает работать над постановкой.

Иллюстрацией этого может служить создание последнего балета «Танцы с арфой»: встретившись с молодым арфистом Рэми ван Кестероном около двух лет назад, он решил сделать совместный проект. Все это время они напряженно работали, выбирая музыку и выстраивая все акценты. В итоге остановились на Бахе и испанском композиторе Федерико Момпу. Арфист сидит на авансцене вполоборота к зрителю, так, что хорошо видны завораживающе выразительные движения его рук. Именно эти руки являются полноправными, если не главными, участниками действия. А аккомпанируют ему три дуэта; все три адажио очень разные, но все предельно эротичны. Когда же звучит piano, а piano на арфе – этот чуть слышный шелест, то ощущаешь, как наэлектризован зал.

Знаменитые «Trois Gnossiennes» на музыку Эрика Сати прекрасно станцевала наша землячка, выпускница Вагановского училища, бывшая балерина Мариинского театра Лариса Лежнина, ныне заканчивающая свою карьеру примы Нидерландского балета. Кстати, петербуржцам этот номер хорошо знаком в исполнении Ульяны Лопаткиной. Завершился же вечер исполнением шедевра Ханса ван Манена – балетом «Кордебалет» на музыку Альбана Берга. В этот день голландский патриарх еще раз доказал, что он великий хореограф. И замечательно, что сейчас он готовит программу из своих балетов с артистами Мариинского театра, обещая, что, когда он лучше узнает труппу, то поставит специально для нее новые номера. С нетерпением будем ждать появления его имени в афише Мариинского театра.

Complexions Contemporary Ballet. «Луна над Юпитером».
Ballet Biarritz. «Magifique».
Фото: Николай Круссер, Olivier Houeix

Открыла же фестиваль труппа Complexions из США, отмечающая в этом году свое двадцатилетие. Это их третий приезд в Санкт-Петербург. В предыдущие визиты они произвели гораздо более сильное впечатление. Может быть, благодаря уникальному таланту великого танцора, одного из основателей труппы Дэзмонда Ричардсона, за свою кошачью пластику прозванного «черной пантерой». Но год назад он оставил сцену. А, может быть, благодаря более удачным программам, показанным в предыдущие гастроли. На этот раз труппа привезла два балета другого основателя коллектива Дуайта Родена: «Луна над Юпитером» на музыку Рахманинова и «Innervisions» на песни Стиви Уандера. Второй балет сочинен в прошлом году и здесь произошла его европейская премьера. Балеты Родена заставили вспомнить слова ван Манена о механическом использовании музыки некоторыми балетмейстерами. Он называет это «музыкальными обоями». Холодная скучная хореография совершенно не соответствовала эмоциональности Рахманинова. Гвоздем программы считался балет «Innervisions». Зная, что Роден (как и Ричардсон) работал раньше у Элвина Эйли, можно было ожидать от композиции на песни Стиви Уандера такой же сумасшедшей энергетики, как и у его учителя. Но «зажигала» только музыка. Третьим балетом была европейская премьера работы Джей Ман Джу «Возвращение», которая тоже не вызвала восторга у зрителей. Единственно, что приятно отметить, – это высокий профессионализм танцовщиков.

Еще одним участником фестиваля стала французская труппа Ballet Biarritz под руководством балетмейстера Тьерри Маландена. Тьерри Маланден– хореограф, идущий на провокационные игры с культурным прошлым, но не отделяющий себя от него. На этот раз он решил взяться за балеты Чайковского: его «Magifique» поставлен на оркестровые сюиты из балетов «Спящая красавица», «Лебединое озеро» и «Щелкунчик». Пожалуй, с наибольшим интересом этот балет будут смотреть именно в России, где очень хорошо знают балеты Чайковского и с удовольствием увидят аллюзии на оригиналы. Его интерпретация выглядит достаточно милой и остроумной, хотя хореография несколько банальна. Оригинально оформление балета в виде движущихся зеркальных панелей, которые как бы умножают картинку. Как рассказал Маланден, он с детства был влюблен в балеты Чайковского. В балете два главных лирических героя: один взрослый, олицетворяющий автора сегодня, другой ребенок, мальчик, каким он был много лет назад. Поэтому и название балета отсылает к детским годам балетмейстера. «Слова *magifique* во французском языке нет. Просто в детстве я не мог выговорить *magnifique* и, пытаясь выказать свое восхищение, говорил именно так. Это «детское» слово я и решил сохранить».

Завершился фестиваль традиционным гала-концертом, в котором, помимо номеров из известных классических балетов, были исполнены и современные миниатюры.

Теперь с нетерпением будем ждать, кто приедет к нам на будущий фестиваль. Надеюсь, что организаторы сохранят нынешнюю концепцию, и, благодаря весеннему фестивалю DANCE OPEN и осеннему «Дягилев.P.S.», петербургская публика, не слишком избалованная современным балетом, сможет ознакомиться с достижениями современной хореографии, не покидая город. А, может быть, и Мариинский театр пригласит на свой фестиваль балетные труппы ведущих мировых театров, что под силу только ему.

ФЕСТИВАЛЬ

ГРИГОРИЙ КОРЧМАР

«ШЕСТИДЕСЯТНИКИ»

ЗАМЕТКИ О КОНЦЕРТЕ-ОТКРЫТИИ 50-Й «ПЕТЕРБУРГСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЕСНЫ»

Юлия Маточкина, Владимир Альтшулер.
Фото: Лидия Иванова

В Большом зале филармонии 11 мая состоялся концерт-открытие юбилейного, 50-го международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна» – старейшего в нашей стране и авторитетного в мировом пространстве форума, посвященного современному отечественному (в первую очередь – петербургскому) и зарубежному композиторскому и исполнительскому творчеству. Знаменательная дата в жизни этого «детища» Союза композиторов Санкт-Петербурга закономерно вызвала желание организаторов подвести итоги и осмыслить художественные достижения фестиваля за его богатую полувековую историю, вспомнить и исполнить существенную часть того лучшего, что впервые прозвучало на предыдущих 49-ти «Веснах» и в дальнейшем обрело долговременную концертную жизнь, а также представить новые сочинения, отражающие реалии нынешней музыкальной действительности. Программа концерта-открытия под названием «Шестидесятники» символизировала время «хрущевской оттепели», годы надежд на обновление общественной и художественной жизни, период бурного взлета и расцвета таланта многих молодых творцов, которые сейчас считаются классиками отечественного искусства. Это название впрямую относится и к истокам фестивальной истории – именно тогда (в апреле 1965 года) состоялась первая «Ленинградская музыкальная весна».

В концерте были собраны воедино произведения, созданные пятью композиторами нашего города в период четырех десятилетий «Весны» и в разные годы на ней исполненные: так, к 60-м годам принадлежат творения В. Гаврилина и Б. Тищенко, к 80-м – опус В. Успенского, к 90-м – увертюра Ю. Фалика, 2000-е годы открывает сочинение А. Петрова. А мировой премьерой явилось совсем новое (прошлогоднее) создание С. Слонимского.

Нет необходимости подробно представлять имена названных авторов – все они давно являются широкоизвестными и знаковыми фигурами российского и, можно с уверенностью сказать, мирового музыкального искусства. Творческие достижения каждого из них отмечены высоким званием «Народный артист России», многочисленными престижными государственными наградами и премиями. Большинство из них (Ю. Фалик, В. Успенский, С. Слонимский, Б. Тищенко) блистательно проявили свои таланты на поприще консерваторской педагогической работы, многие из них стали авторитетными музыкально-общественными деятелями (так, В. Успенский в течение многих лет был одним из руководителей петербургского Союза композиторов и деканом теоретико-композиторского факультета Консерватории, Ю. Фалик возглавлял ведущую творческую секцию Союза, а А. Петров, на протяжении рекордных 42-х лет бывший Председателем этой организации и ставший, по сути дела, создателем и «душой» фестиваля «Музыкальная весна», за выдающиеся заслуги был удостоен звания «Почетный гражданин Санкт-Петербурга»).

Увертюра «Виват!» (1991) была создана **Юрием Фаликом** по заказу Чикагского симфонического оркестра. (Находившийся в ту пору в США автор, помимо композиторских трудов, активно занимался преподавательской и исполнительской деятельностью, в том числе – и в качестве дирижера этого оркестра). Ю. Фалик давно известен и почитаем не только как цельная, своеобразная художественная натура и профессионал высокого класса, но и как блестящий знаток оркестрового ремесла. Созданная в русле многочисленных «праздничных увертюр» прошлого, увертюра Ю. Фалика во многом выгодно выделяется свежестью музыкального языка и конструкции, а мастерство автора позволяет ему избежать трафаретных шаблонов, свойственных иным образцам этого непростого жанра. Увертюре присущи и броский тематизм, и энергичная ритмическая пульсация в сочетании с переливчато сверкающим оркестровым колоритом, а ее «виватный» характер как нельзя лучше создал праздничный «зачин» юбилейной «Весне».

«Ноктюрны» для голоса с оркестром Владислава Успенского (1980) – одно из тех произведений, в которых полнокровно раскрылось яркое лирическое дарование композитора. По существу это – одночастный инструментальный концерт с солирующим меццо-сопрано. Для автора «Ноктюрнов» избранный жанр – арена столкновения полярных сил: жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти, то есть вечных тем, ставших центральными в творчестве композитора. Это эмоционально наполненное и выразительное сочинение можно смело поставить в ряд лучших образцов отечественной вокально-оркестровой музыки. Недаром «Ноктюрны» в разные годы исполняли такие выдающиеся певицы как И. Богачева и Л. Филатова.

Тридцать третья симфония Сергея Слонимского (2013) в тот вечер ожидала своей мировой премьеры. В настоящее время С. Слонимский – один из немногих истинных «рыцарей» симфонии, и остается только поражаться непреклонности, с которой композитор отстаивает право на существование и дальнейшее развитие этого великого жанра, восхищаться изобретательностью и мастерством, с которыми он в каждом новом опусе по-разному решает проблемы симфонической драматургии. В основе симфоний С. Слонимского всегда лежит музыкальная драма, конфликт между истинными и ложными ценностями. Эти мотивы типичны и для «новорожденной» Симфонии, представляющей двухчастный цикл с симптоматичными названиями – «Жалоба» и «Пляска смерти» с кратким Эпилогом. Первая часть Симфонии, написанная в свободно развитой форме с элементами репризности, в соответствии с замыслом автора воссоздает собирательный элегически окрашенный образ праведного человека и по сути является воспоминанием-плачем о его прожитой нелегкой жизни и неизбежности перехода в мир иной. Вторая часть носит многозначный характер – это, прежде всего, сосредоточение сил зла, олицетворенное триумфальной пляской смерти, сопровождаемой кривлянием и ухмылками, ужимками и хохотом... Однако по мере развития музыка обнаруживает «второе дно» и парадоксальным образом перерастает в свою противоположность, которую можно было бы назвать «пляской презрения к смерти». И динамичная форма этой части с чертами сонатности, и «вкрапленная» в нее фуга, исполняемая ударными инструментами (вспоминается строка из «Плясок смерти» А.Блока: «То кости лязгают о кости»), и использование голосовых и визуальных элементов театрализации – все эти сильнодействующие средства подчинены одной цели – созданию поистине инфернальной картины. Наступающий затем лаконичный Эпилог можно было бы прокомментировать замечательными строками М. Цветаевой: «Настанет день – печальный, говорят! – /Отцарствуют, отплачут, оттворят, –/Остужены чужими пятаками, –/Мои глаза, подвижные, как пламя./ И – двойника нащупавший двойник – Сквозь легкое лицо проступит – лик». И действительно, в этой музыке можно услышать, как почти наглядно сквозь тленные личины проступает лик нетленный и благообразный. Последовательно, талантливо и впечатляюще убедительно проведенная С. Слонимским сквозь все сочинение тема преодоления смерти придает Симфонии особую художественную силу и высокое гуманистическое звучание.

Концерт № 1 для скрипки с оркестром Бориса Тищенко (1958/1964) – первый оркестровый опыт девятнадцатилетнего консерваторского студента. Через шесть лет, будучи аспирантом Д.Д. Шостаковича, Б. Тищенко основательно переработал своего «первенца» и придал ему окончательный вид. Художественная натура композитора всегда была предрасположена к чему-то новому, необычному, стремилась вобрать в себя все неизведанное, пережить его в себе и отобразить по-своему, «по-тищенковски». Эта тенденция особенно явственно проявилась в его творчестве 60-х годов, когда молодой композитор полной грудью вдыхал подувшие «свежие ветры», что, разумеется, в значительной степени отразилось в его Первом скрипичном концерте. В результате родилось сочинение яркое, дерзкое, во многом нестандартное, но, вместе с тем, и глубоко почвенное. Первая часть Концерта написана в достаточно традиционно трактованной сонатной форме с усеченной репризой, скорее выполняющей роль коды. Главная партия – певучая лирическая мелодия почти пасторального характера, скерцозная связующая часть – отголосок веберновского пуантилизма, а исполненная энергичной поступи побочная тема, наперекор канонам изложенная в главной тональности, напоминает «колкие» жизнерадостные прокофьевские марши. Динамичная разработка, впрочем, достаточно быстро разрешается наступившим первоначальным просветленным состоянием. Возникшая в первой части коллизия в полной мере получает свое развитие в следующей части, являющейся драматическим центром сочинения. Едва слышными пассажами кларнет начинает «вить» бесконечную звуковую ниточку, на которую накладывается тема солирующей скрипки, выполняющая функцию своего рода остинатного cantus firmus. На эту, на первый взгляд, безобидную «ниточку» постепенно нанизываются все новые и новые инструменты, и она превращается в огромный клубок, настоящую звуковую вакханалию, которая грозным валом накатывает и в конце концов совершенно накрывает одинокий беспомощный голос скрипки. Разгул бесовских сил продолжается: ритмический костяк «ни-точки» скандируют ударные, на фоне которых духовые победно провозглашают основной мотив, приобретающий жуткий, поистине апокалиптический характер. Здесь наступает кульминационная драматическая точка произведения. Но и это еще не все: после «срыва» оркестра следует развернутая скрипичная каденция, играющая роль нервозной реакции солиста на прозвучавший оркестровый «шабаш» и, в то же время, постепенного перехода в образный строй Финала. Заключительная часть Концерта – это своего рода рефлексия на произошедшее. Над мягким оркестровым сопровождением словно парит красивая скрипичная тема с вальсовым подтекстом, а основной ниспадающий октавный мотив придает ей оттенок меланхолического вздоха. В наступившей коде впечатляющий «призрачный» диалог скрипки и челесты приводит к конечному кластерному, но при этом очень светлому и умиротворенному ре-мажорному аккорду... Концерт блистательно открывает череду выдающихся творений Б. Тищенко-симфониста.

«Русская тетрадь» Валерия Гаврилина (1964) уже давно – одно из самых репертуарных сочинений в отечественной вокальной музыке. Сочиненное двадцатипятилетним молодым человеком, недавним консерваторским выпускником, оно буквально сразу стало пользоваться ошеломительной популярностью и вскоре после создания (в 1967 году) было удостоено высокой награды – Государственной премии РСФСР (случай в истории отечественной музыки уникальный). Своеобразие гаврилинской музыки заключается и в том, что, базируясь на русском крестьянском и городском песенном мелосе, В. Гаврилин чудесным образом сочетает его особенности с использованием знаковых примет западноевропейской романтической музыки (известна и слышима нежная привязанность композитора к вокальной лирике Р. Шумана и И. Брамса). В результате выкристаллизовался удивительный в своей органичности стилистический «сплав», звучащий «по-гаврилински» неповторимо. Как известно, «Русская тетрадь» была создана автором для меццо-сопрано и фортепиано, а спустя почти сорок лет петербургский композитор Владимир Сапожников искусно и тактично инструментовал это сочинение. В этой версии страницы гаврилинской «Русской тетради» красочно и задушевно «ожили» перед благодарной слушательской аудиторией.

«Блистательный Санкт-Петербург» Андрея Петрова (2000) – симфоническое произведение, созданное в преддверии 300-летинего юбилея нашего города и впрямую связанное с его неповторимым обликом. Тема Петербурга в творчестве А. Петрова занимает важнейшее место. Композитор вдохновенно живописует портрет создателя города на Неве (опера «Петр I»), музыка А. Петрова отображает разные исторические эпохи его существования (кинофильм «Бедный, бедный Павел», телефильм «Петербургские тайны»), воссоздает образы великих поэтов, творивших в Санкт-Петербурге (балет «Пушкин», опера-феерия «Маяковский начинается»). Героическим защитником Отечества предстает этот город в «Поэме памяти погибших в годы блокады Ленинграда». Наконец, город по сути становится одним из действующих лиц восхитительной трагикомедии Г. Данелия «Осенний марафон» с очаровательной музыкой А. Петрова...

Название исполненному в заключение концерта произведению было подсказано композитору последним четверостишием стихотворения из цикла «Странный город» Н. Агнивцева. В буклете одной из предыдущих «Музыкальных весен» об этом произведении справедливо сказано: «”Блистательный Санкт-Петербург” – оркестровая пьеса, состоящая из двух частей. Вальс и Марш, полные цитат и аллюзий, ироничные и, вместе с тем, ностальгические, выступают здесь как отчетливо читаемые музыкальные символы Петербурга периода расцвета – XIX – начала XX века». Хочется добавить, что в этих жанровых зарисовках слышатся и отзвуки музыки великосветских петербургских салонов (с искусной инкрустацией грибоедовского Вальса), и фанфары сигнальных рожков, раздающиеся из казарм с расквартированными в них военными полками, и горделивая столичная поступь... И вся эта звуковая материя подается с присущим А.Петрову и подкупающим талантом, артистичностью, изяществом, тонкостью и элегантностью

Большой слушательский успех, сопровождавший открытие 50-ой «Музыкальной весны», далеко не в последнюю очередь был обусловлен замечательным исполнительским мастерством участников концерта. В тот вечер в самом лучшем свете предстал Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии. Безупречным за дирижерским пультом в исполнении насыщенной и сложной программы был Владимир Альтшулер – талантливый и высокопрофессиональный музыкант, чье трепетное отношение к современной петербургской музыке может вызвать лишь глубокую признательность. Ярко и эмоционально насыщенно, с легкостью преодолевая значительные исполнительские трудности Концерта Б. Тищенко, солировал Михаил Крутик – одаренный скрипач и композитор. Украшением концерта стали и выступления двух талантливых молодых певиц – представительниц славного Мариинского театра. Наталья Евстафьева, исполняя сольную партию в «Ноктюрнах» В. Успенского, блеснула артистизмом и ювелирной отточенностью вокального мастерства. Тембральным богатством и глубоким проникновением в суть гаврилинской «Русской тетради» покорила публику Юлия Маточкина, не оставив сомнений в том, что впереди у этой певицы – большое артистическое будущее.

Многолетнее плодотворное содружество Союза композиторов с Мариинским театром и его замечательным коллективом. Неоднократно и успешно в концертах «Музыкальных весен» выступал Симфонический оркестр Мариинки, в рамках этого фестиваля несколько прекрасных камерных концертов в разные годы дали молодые мариинские «академисты». О плодотворности такого сотрудничества свидетельствовали и композиторские имена, представленные в прошедшем концерте. Так, на сцене Мариинского театра в различное время ставились произведения В. Успенского, С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Петрова. Сочинениями Ю. Фалика, С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Петрова блистательно дирижировал маэстро Гергиев, в приветствии одной из предыдущих «Музыкальных весен» определивший этот фестиваль как традиционно важный музыкальный форум, «одна из задач которого состоит в популяризации произведений ныне действующих петербургских композиторов. Здесь наши интересы сходятся».

ФЕСТИВАЛЬ

ИОСИФ РАЙСКИН

ДО И ПОСЛЕ «ВЕСНЫ»

Санкт-Петербургский академический симфонический оркестр. Дирижер – Александр Титов.
Фото: Лидия Иванова

Город, властно покоряющий, властно удерживающий в плену всякого, кто проникся его красотой, Петербург уже спустя столетие после рождения был уникальным городом-замыслом, городом-концепцией, городом-симфонией. Вот чуткое свидетельство повидавшего не одну европейскую столицу поэта-современника: «Какой город! Какая река!.. Единственный город!.. Смотрите – какое единство! Как все части отвечают целому!..» (К.Н. Батюшков).

Удивительно ли, что застывшая музыка петербургской архитектуры бессчетно оживет в партитурах русских композиторов, породив и самый тип художественного миросозерцания, слышания, «видения мира в духе музыки» (Игорь Глебов), и строгую законченность исполнительского стиля (с тех пор именуемую «петербургским-ленинградским академизмом»), и, наконец, высокую культуру слушательской аудитории (с последней сегодня не все ладно, но, верится, новый молодой слушатель растет и не уронит репутацию российской музыкальной столицы).

На берегах Невы было положено начало представлениям оперных трупп в России (сперва итальянских, а затем и русских). Здесь было основано в числе первых в Европе «Санкт-Петербургское филармоническое общество» (1802). Здесь же возникли «Императорское Русское музыкальное общество» (1859), «Санкт-Петербургское общество квартетной музыки» (1872), первая в России консерватория (1862), «Бесплатная музыкальная школа» (1862). Известный меценат М.П. Беляев организовал в Петербурге в 1865 году «Русские симфонические концерты»; начиная с 1891 года он же проводит «Русские квартетные вечера». В первые годы XX века возникли «Вечера современной музыки», знакомившие слушателей с яркими новинками отечественной и западной музыки (Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Дебюсси, Равель, Регер и др.).

Но вот о чем, словно забыли (во всяком случае, не напоминают, как следовало бы), – Петербург по инициативе Антона Рубинштейна стал (начиная с 1899 года) местом проведения первых в мировой истории регулярных международных исполнительских конкурсов, сделавшихся впоследствии важнейшим институтом современной концертной жизни.

Еще одна забытая страница из музыкальной жизни предвоенного Ленинграда. В середине 30-х годов наш город стал ареной первых в СССР музыкальных фестивалей. «Правда» от 21 мая 1934 года: «Вчера блестящим концертом оркестра Ленинградской филармонии под управлением греческого дирижера Дм. Митропулоса открылись музыкальные торжества, организованные «Интуристом» совместно с филармонией. Основная цель музыкального фестиваля – широко ознакомить интуристов с состоянием советской музыкальной культуры...». Накануне в «Известиях» Игорь Глебов анонсировал фестивальную декаду: «27 мая в б. Михайловском – теперь Малом оперном театре – будет показана опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», а 29 мая в Филармонии Шостакович играет свой фортепианный концерт...».

«Литературная газета» (2 июня) писала: «Музыка сопровождала интуриста повсюду... Имена Шостаковича, Мясковского, Книппера, Мосолова становятся постоянными участниками программ лучших европейских дирижеров. Тосканини, Стоковский, Коутс рьяно пропагандируют за рубежом советских композиторов... Но этого мало. Музыкальным деятелям Запада нужно собственными глазами посмотреть обстановку, которая окружает советского артиста, почувствовать атмосферу, которой он дышит».

Следующая встреча состоялась спустя год на Ленинградском фестивале искусств (1 – 10 июня 1935 года). «Правда» (4 июня) живописала концерт-открытие фестиваля – «...своеобразный парад молодого творческого и исполнительского искусства Советской страны», называя имена Давида Ойстраха, Валерии Барсовой, Тихона Хренникова, Евгения Мравинского...

Цитируя газеты 30-х годов, я хочу привлечь внимание к первым советским (первым ленинградским) музыкальным фестивалям. В них, при всей их специфической ориентации на западного «интуриста», прослеживаются отдельные черты, угадывается атмосфера будущих «Музыкальных весен». Правда, уже следующая весна 1936 года не наступила; она оказалась отложена на двадцать лет – до XX съезда партии.

Зима 1936 года была необыкновенно суровой. Начинался ледниковый период. Вот – в газетных заголовках – краткая сводка погоды первых месяцев всеобщего оледенения, охватившего советское искусство.

28.01.1936. Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда». «Правда».

06.02.1936. Балетная фальшь. Балет «Светлый ручей», музыка Шостаковича. «Правда».

14.02. 1936. Против формализма и левацкого уродства в искусстве. «Комсомольская правда».

18.02.1936. Лестница, ведущая никуда. «Комсомольская правда».

20.02.1936. Какофония в архитектуре. «Правда».

24.02.1936. О формалистах и «отсталом зрителе». «Литературная газета».

01.03.1936. О художниках-пачкунах. «Правда».

Ледниковые периоды, по законам природы, сменялись межледниковыми. Последние, впрочем, были кратки (или совпадали с испытаниями военных лет) и не давали простора для возобновления прерванных фестивальных традиций. Когда же вслед за робкой, но столь памятной, «оттепелью» ворвалась бурная весна 1956-го, когда имена величайших композиторов XX века вновь стали появляться на афишах, – вот тогда пришло время фестивалей современной музыки.

«Ленинградская музыкальная весна» встала рядом со знаменитыми, но знакомыми, увы, более понаслышке, «Пражской весной» и «Варшавской осенью». Следом появились фестивали-«побратимы», крупнейший из которых «Московская музыкальная осень», фестивали-«конкуренты», представляющие новейшие течения в современной музыке («Звуковые пути», «reMusik»), историю художественного авангарда («От авангарда до наших дней»)... Особо скажу о задуманном Валерием Гергиевым фестивале «Новые горизонты». На концертных и сценических площадках Мариинского театра обрели новую жизнь произведения Сергея Слонимского и Бориса Тищенко, Оливье Мессиана и Анри Дютийе, Галины Уствольской и Софии Губайдулиной, Валентина Сильвестрова и Николая Каретникова... Но среди изобилия ныне проходящих фестивалей «Музыкальная весна» сохраняет свое лицо. Вот уже полвека перед нами – живая, обновляющаяся панорама творчества ленинградских-петербургских композиторов. Многие сочинения задуманы и написаны с «прицелом» на их первых интерпретаторов. Любовь исполнителей к современной музыке стимулирует композиторские решения.

Отдавая дань благодарности всем артистам и музыкальным ансамблям, особо отмечу вклад Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра (ГАСО) и его дирижера Александра Титова.

У оркестра славная история. Основанный в 1967 году выдающимися дирижерами Николаем Рабиновичем и Карлом Элиасбергом камерный «Оркестр старинной и современной музыки» – такое имя он получил при «крещении» – очень скоро завоевал популярность у ленинградской публики. И это при том, что исполнял оркестр преимущественно малоизвестные, именно, непопулярные произведения разных эпох – от забытых старинных шедевров до музыкального авангарда XX века. Почему и получил вскоре в филармонической среде забавное прозвище-псевдоним: оркестр странной и несвоевременной музыки. И, надо сказать, все, кто стоял за дирижерским пультом оркестра – и «отцы-основатели», и Эдуард Серов, и Равиль Мартынов, и Василий Петренко – стремились поддержать эту сложившуюся репутацию. В середине 80-х оркестр вырос до большого симфонического и получает статус государственного, а с 1988 года начинает выступать в Зеркальном зале дворца князей Белосельских-Белозерских.

С 2007 года во главе оркестра талантливый и разносторонний дирижер Александр Титов. Бесспорный авторитет в сфере новой музыки, он знакомит слушателей с классикой XX века, возвращает в культурный обиход забытые, подвергшиеся незаслуженной критике произведения (Первая симфония Гавриила Попова – красноречивый пример). Под руководством Титова оркестр записал около двух десятков дисков грандиозного цикла «Музыка военной поры» – беспрецедентной антологии произведений советских композиторов, противостоявших врагу своим искусством.

Концерт в фестивальном цикле «Листая партитуры “Музыкальных весен”» – свидетельство крепнущих связей музыкантов с Союзом композиторов Санкт-Петербурга. Партитуры петербуржцев за несколько последних десятилетий оркестр и дирижер перелистали с любовью и тщанием, стараясь отобразить их жанровое многообразие.

Здесь и «Праздничная музыка» Анатолия Королева, восстанавливающая атмосферу городских народных гуляний, торжеств под звуки пушечной пальбы и славильных кантов... И одно из лучших произведений Геннадия Банщикова – увы, редко звучащая «Дама пик», симфония в портретах и сценах по мотивам повести А.С. Пушкина. Музыка этой психологической музыкальной драмы – не только благодаря аллюзиям и цитататам, но и всем своим строем – апеллирует к творчеству П.И. Чайковского... И мощная кантата Александра Смелкова «Demetrius Imperator» на пророческие стихи М. Волошина о неизбывности вековечной русской смуты (солист – артист Мариинского театра Август Амонов)... И отливающий эстрадным блеском Концерт для трубы, фортепиано и струнных Анатолия Затина (солисты В. Кафельников и автор) рядом с «Симфоническими этюдами» – виртуозным концертом для оркестра Юрия Фалика, маленькой «энциклопедией» техники современного оркестрового письма... Перед нами отчетливое кредо устроителей фестиваля, прокламирующих и его будущее – тот самый пресловутый mainstream, в котором сливаются традиция и авангард.

НАТАЛИЯ БОГАЧЕНКО

НОСИТЕЛИ ТРАДИЦИЙ

Ансамбль «Дивертисмент». Илья Иофф, Николай Мажара.
Фото: Лидия Иванова

Многократно разработаны авторами Петербурга традиции петровских кантов. Яркий пример – использование их в опере Андрея Петрова «Петр Первый». Названную линию развивает Григорий Корчмар в «Рассвете на Неве-реке», петровском канте для струнного оркестра (2003). Произведение было написано и исполнено к 300-летию С-Петербурга и удостоено премии Правительства нашего города. Это своеобразная реплика «Рассвету на Москве-реке» М. Мусоргского. Григорий Корчмар, взяв за основу любимый кант Петра Первого, создал блестящее, свежее сочинение, несложное в восприятии, однако, сложнонасыщенное в смысле профессиональной техники и авторской изобретательности. На каркас сонатной формы здесь наложен непрерывно фонтанирующий идеями-блестками вариационный цикл. В финале сочинения мелодия жизнеутверждающего канта преображается в солнечную песню-гимн.

Композитор и педагог Борис Тищенко, один из любимых учеников Дмитрия Шостаковича. И вот, после кончины Бориса Ивановича, все чаще уже о нем говорят: «Учитель», имея, конечно, в виду всю цепь великой композиторской школы. Концерт для скрипки, фортепиано и струнного оркестра ор. 144 (2006), последнее крупное сочинение Тищенко – просветленное прощание. Арка к исполненнму на открытии фестиваля первому произведению этого жанра (ор. 9) делает Концерт еще более весомым. Под шаржированным весельем, смехом, иногда таинственной сказочностью – подспудно проступает трагедийность. Просветленный финальный романс обрывается бряцанием пустых струн солирующей скрипки... Но произведение напоено жизнью! Если вскоре после смерти автора, слушая ор. 144, зал пребывал в скорби, то сейчас, через несколько лет, Двойной концерт как будто дарит радость встречи со светлолюбивой и многогранной душой создателя.

Дочь А.П. Петрова и ученица Б.И. Тищенко, Ольга Петрова – давно уже зрелый, известный композитор. Кантата «Источник» для сопрано, флейты, гитары и струнного оркестра на текст из «Песни песней» (1986) сочинена ею на втором курсе консерватории. В совсем юном возрасте О. Петрова сумела написать произведение, глубоко трогающее искренностью, изяществом, неординарностью мелодики и тембровой палитры. «Источник» не раз исполнялся, и до сей поры не утерял обаяния. Исповедальная кантата в утонченно-восточной и сдержанной стилистике запечатлевает пламенеющую песнь сердца, давая знаковое название всему концерту.

Ромуальд Гринблат (1930 – 1995) – автор многих крупных сочинений, музыки к кинофильмам, один из первых советских авангардистов. Им создан ряд опер, музыка к театральным постановкам, среди которых ярко выделилась музыка к спектаклю «Жизнь Мольера» по пьесе М. Булгакова «Кабала святош». Из этой музыки была составлена сюита для чембало и струнного оркестра в четырех частях (1973). Параллельно с Альфредом Шнитке Ромуальд Гринблат культивировал в сюите оригинальный музыкальный язык, где необарокко и приметы иных эпох образуют сложную, новаторскую полистилистическую музыкальную ткань. Музыка сюиты давно обрела независимую от театральной пьесы жизнь.

Камерный оркестр «Дивертисмент» под управлением Ильи Иоффа искрометной игрой просто открыл заново все исполненные в концерте сочинения. Замечательные солисты чутко уловили и подхватили нерв музыки: Сауле Искакова (вокал), Павел Штейнлухт (флейта), Константин Ильгин (гитара), Михаил Блехер (чембало). Кульминация пришлась на солирующий дуэт Николая Мажары (фортепиано) и самого Ильи Иоффа (скрипка) в Двойном концерте Б. Тищенко. Знаково, что закончился юбилейный фестиваль очаровательными пьесами его основателя, Андрея Петрова – «Забытая мелодия» и «Юмореска» (обе из известных кинофильмов). Еще в 2003-м их транскрипции предложил оркестру нынешний художественный директор фестиваля, Григорий Корчмар. Перекличка жанров, времен, традиций соединила открытие и закрытие «50-й весны», рельефно обозначив истоки ее прошлого и ростки будущего.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

КЛАССИКА: ДИАЛОГ ИЛИ ПЕРЕЗАГРУЗКА?

ГЕНДЕЛЬ И МОЦАРТ НА КАРЛОВОМ МОСТУ В ПРАГЕ

Основной идеей концерта, состоявшегося в Большом зале Филармонии в январе, стало объединение произведений, принадлежащих разным эпохам, но так или иначе перекликающихся между собой. В двух сочинениях первого отделения совпадал вынесенный в название жанр: Concerto grosso (Гендель и М. Крутик), в двух других – во второй части концерта – фигурировал Моцарт как автор «Пражской симфонии» и как некий лирический персонаж (Ф. Караев «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге»). Публику привлекали три «маячка»: спокойное достоинство классики (Гендель, Моцарт, Concerto grosso), яркие неординарные солисты (Михаил Крутик – скрипка, Георгий Долгов – флейта, Николай Мажара – клавесин и фортепиано) и, наконец, новая, не звучавшая прежде музыка.

Обращение к барочным жанрам подразумевает некий диалог с прошлым, в том числе – исполнительский. Размеренность и церемонность – все эти фижмы и реверансы генделевского стиля – у оркестра получались не очень гладко: порой пассажи не укладывались в размеренную сетку, задаваемую клавесином. Зато здесь была игра – та самая концертность, по правилам которой практически каждый инструмент камерного состава на какой-то момент становился солирующим. На первый план выходили то скрипки, то виолончели, то гобой или фагот, то перекликались друг с другом группы струнных и духовых.

В Concerto grosso Михаила Крутика музыкальное пространство оказалось разделено. Три солиста творили свою звуковую ткань, каждый раз новую, стремительно скользя по эпохам, меняя ритмы, стили, композиторские техники. Начав с барокко, они закончили современными электро-микрофонными звучаниями. Мы могли бы ожидать жанровых контрастов, вариационных трансформаций тематизма применительно к разным временным срезам, игры в «высокое – низкое» внутри каждой выбранной эпохи. Но преобладала монтажная экспозиционность, эпизоды не заканчивались, а обрывались, развитие полностью отсутствовало. Соположение разнородных элементов не приводило к их синтезу.

В противоположность прописанным партиям солистов, оркестр на всем протяжении произведения оставался безликим, тематически неоформленным. Он то присоединялся к солистам, вторя им и размывая заданные интонации, то обрушивался на них, то создавал тремолирующие фоны, оставаясь все время единым, нерасчлененным, – звуковым «задником».

К сожалению, автор был лишен возможности услышать свой опус со стороны, сравнить его звучание с одноименным произведением гениального предшественника. Выступая в обоих сочинениях в качестве солиста, он вынужденно сконцентрировал внимание на одной из центральных партий, упустив из виду общий контекст.

Второй «диалог» вечера также не состоялся – уже «по вине» классика. Моцарт был скучен и надоедлив. Оркестр со школьной добросовестностью повторял одни и те же пассажи, гармонические обороты, кадансы. Филигранность? Лукавство? Театральные эффекты? – Мажор – минор, чуть громче – немного тише... И это «Пражская симфония»? Оставалось расслабиться и дождаться конца.

Фарадж Караев нечасто звучит в наших залах. Достаточно давнее сочинение – еще без элементов характерного впоследствии для композитора инструментального театра – тем не менее, эпатирует своим названием. («В последний раз в Праге... Вы что, не были в Праге? Ни разу? Там есть Карлов мост, и мы с Моцартом... – ну да, с Вольфгангом, с Амадеем...»).

Тема прощания в музыке обозначена сразу же: в оркестре сначала лишь у двух голосов, а затем – имитациями, распространяясь по всему составу, заполняя все звуковое пространство, звучит интонация, предваряющая вступление хора в знаменитой «Lacrimosa». Играя наслоениями, Караев добивается богатого, глубокого, насыщенного и живого звучания оркестра.

II часть – фуга – строится на кружащихся, перекатывающихся по оркестру пассажах, вовлекающих все новые тембры. Вот их пронизывают звуки трубы, вплетаясь, как блестки, в общий клубок. При чрезвычайно плотно прописанной оркестровой ткани – создается видимость прозрачной, легкой фактуры. Наконец она прореживается, пассажи замедляют кружение и словно бы вытягиваются, распластываются и – застывают фантасмагорическими сталактитами аккордов третьей части (хорал). В концерте она выглядела неоправданно затянутой (но, может быть, ей просто также не повезло, как до того – «Пражской симфонии» Моцарта?).

В последней части возвращаются интонации моцартовского Реквиема. Флейта, словно суммируя, собирает их в одну лирическую фразу и повторяет второй раз, третий, – как будто оглядываясь назад...

Окинем еще раз взглядом программу: сверстанная по формальным внешним признакам, она оказалась неровной. Некоторые вещи можно списать на нехватку времени, репетиций, но, право же, это обидно, когда на сцене такие опытные музыканты: Академический симфонический оркестр филармонии и дирижер Ф. Леднев.

«ГАЗПРОМ-ИНВЕСТ» В МАЛОМ ЗАЛЕ

Этот концерт с самого начала вызывал вопросы. Уже позади 2013 год, объявленный годом российско-голландского сотрудничества. Он вместил в себя множество событий: фестивали и форумы, встречи, концерты, выставки, салоны. Официальное закрытие Года состоялось в ноябре при участии знаменитого Королевского оркестра «Консертгебау».

В Малом зале филармонии «Российско-голландская премьера “Мост в романтику”», – проект, призванный, согласно анонсу, «показать имеющиеся многолетние связи стран в области культуры в Санкт-Петербурге». Ощущение дежавю и непонимание, что же именно премьерного в этом событии, явно следующем вдогонку за прошлогодними масштабными акциями.

В анонсе были заявлены фрагменты из оперы «Петр Первый», созданной Андреем Петровым в 1975 году, Концерт для арфы и камерного оркестра, ор. 69 Бориса Тищенко, написанный в 1977-ом. Единственное из анонсированных новое произведение – увертюра-картина «Волшебная скрипка из Голландии» ученицы Тищенко, голландского композитора Анны Баккера – было заменено фрагментами из оперы «Ульрика Майнхоф», писавшейся более десяти лет назад. Кроме того, первое отделение завершала музыка А. Петрова к кинофильмам «Петербургские тайны» (1994) и «Человек-амфибия» (1961). В финале концерта были исполнены популярные танцы из балетов Шостаковича. Все, за исключением сочинения нашей голландской гостьи, – музыка, давно и хорошо знакомая петербуржцам, и не только им, – по-настоящему проверенная временем.

Что касается связей с Голландией, то опять же, кроме участия Анны Баккера, они были чисто внешними. Можно бы ожидать, что из оперы Петрова будет выбрана голландская фреска «Амстердам», но вместо нее концерт открывал финальный хор-славление. Каждую страницу глянцевой программки украшала фотография памятника «Царь-плотник» с Адмиралтейской набережной, подаренная городу правительством Голландии в 1996 году. У Бориса Тищенко новоявленная физик-композитор стажировалась в начале 2000-х. Сам Тищенко был учеником Д. Шостаковича. Оба они состояли членами Союза композиторов, Петербургским отделением которого руководил Андрей Петров... (Не кажется ли Вам, что следуя этой системе и знаменитой теории шести рукопожатий в этот ряд можно вписать еще немало имен?)

Недоумение вызывала жанровая и стилистическая пестрота программы. Экспрессионизм музыки А. Баккера (героиня ее оперы в исполнении замечательной певицы Матаньи Ван ден Бос страдает, борется и сходит с ума от одиночества в тюрьме) – соседствовал с «Эй, моряк, ты слишком долго плавал!», а арфовый концерт Б. Тищенко вообще был сыгран не весь. То ли не справившись с партитурой, то ли для того, чтобы в концерте прозвучало побольше популярной музыки, устроители ограничились третьей, четвертой и пятой частями.

Вся звучавшая музыка была, вне сомнения, хорошей. Вот только беспорядочно перемешав составляющие концерта, устроители получили нечто на уровне «Голубого огонька» со «Старыми песнями о главном».

Исполнение было неровным. Балетные сцены Шостаковича – даже такие простые с виду, как «Лирический вальс» и «Полька Бюрократ», – требуют значительно более тщательной отделки. А в тонкой звукописи концерта Тищенко – с перекличкой оркестра и арф (помимо привычного нам инструмента композитор использовал значительно меньших размеров античную арфу) – необходима чрезвычайно бережная выверенность тембровых деталей. И уж совершенно не к месту нечисто поющее сопрано.

Международный симфонический оркестр «Таврический» и его руководитель и дирижер Михаил Голиков имеют и свой репертуар, и свою публику. И совершенно нет сомнений: на финальных концертах конкурсов песни и романса этот коллектив более чем уместен. В эстраде, киномузыке все иное: отношение к звуку, стилистика поведения на сцене, правила составления программы. В Малом зале практически каждая деталь вечера диссонировала с его благородно-сдержанным декором, нарушала давно сложившиеся традиции этого места.

Неакадемическим было оформление сцены: на нее водрузили синий рекламный щит с надписью «Газпром-инвест». Вел концерт – также в свободной клубной манере – сам дирижер. Он широко жестикулировал, подсказывал слова Анне Баккера, выступавшей в роли соведущей вечера и делившейся своими воспоминаниями. «Можно продолжать аплодировать» – обратился М. Голиков к залу, когда и без того жидкие аплодисменты совсем сникли. Оркестранты тоже чувствовали себя свободно: в антракте не все ушли со сцены, кто-то махал знакомым в зале, кто-то – повторял свою партию. А когда, наконец, приходил черед любимых эстрадных мелодий, не только дирижер пританцовывал, всем телом повторяя каждое глиссандо тромбона, но и оркестранты вскакивали: «Ух-хо!», крутились, подпрыгивали. «Тумба-румба, тумба-румба оп-ля-ля!» – и первый контрабас ловко вращал инструмент. «Как отжигают!» – заворожено сказала пожилая дама...

А ведь действительно, Газпром – «Голубой огонек» – «зажигать» – слова одного смыслового ряда.

ОЛЬГА ГЛАДКОВА

«БОГИ ЛЕГКОНОГИ»

Александр Изосимов (в центре) с исполнителями его музыки.
Фото: Василий Воронцов

Жизнь музыканта складывается поразному. Можно окончить консерваторию, а после всю жизнь играть Бетховена и Брамса, боясь и чураясь современного искусства. Можно получить диплом с отличием и тихо-мирно исследовать сонаты Моцарта; иметь превосходный голос и не заглядывать дальше Россини и Верди.

Можно поступить иначе: с молодости выйти на передний край музыки, биться за все талантливое и яркое, исполняя опусы, никем не игранные и доставая с пыльных полок «обруганный» и запрещенный авангард. Постигая новый, сложный мир, который наше время только-только приоткрывает – классику XX и XXI века...

Таких солистов и ансамблей немного в нашей стране, но каждый заметен, особенно тот, кто имеет опыт, имя и высокий рейтинг – такой, как у МАСМа (Московского ансамбля современной музыки), недавно гастролировавшего в Петербурге.

Концерт, состоявшийся в Доме композиторов, включал Трио петербурженки Галины Уствольской, дожидавшееся издания двадцать один год, и ее же Большой дуэт, опусы москвича Эдисона Денисова, которые некогда вычеркивались из репертуарных списков, как «не отражающие подлинного лица советской музыки». Сегодня они звучат в Европе и Америке. По-прежнему чаще, чем в России, весь музыкальный мир отмечает 95-летие со дня рождения Г. Уствольской и 85-летие Э. Денисова. Третьим – не лишним – в звездном окружении оказался петербургский композитор Александр Изосимов, которому до солидных юбилеев пока далеко..

Московский ансамбль уже бывал в Петербурге. Здесь знают каждого из музыкантов – первоклассного кларнетиста Олега Танцова, скрипача-виртуоза Владислава Песина, виолончелиста Илью Рубинштейна, пианиста Михаила Дубова; каждый из них сложившийся, опытный солист и отличный ансамблист, тонко чувствующий природу авангардного искусства.

Большой дуэт для виолончели и фортепиано – с него начиналось восхождение Галины Уствольской в Германии и Голландии – одно из самых исполняемых сочинений современного репертуара, звучащее за рубежом (а теперь и у нас) не только в оригинале, но и в контрабасовой версии.

Музыка Эдисона Денисова, даже после ее многотрудного возвращения в московские залы, до северной столицы доходит непросто. Сыгранную в концерте кларнетовую Сонату и квартет DSCH, посвященный Шостаковичу (Дмитрий Дмитриевич был музыкальным «крестным отцом» Денисова, настойчиво советовавшим студенту-технарю из Сибири оставить математику и заняться композицией) можно счесть филармонической редкостью: немногие из слушателей вспомнят, где и когда в последний раз в петербургских залах звучала музыка Денисова. Ее холодновато-сдержанный стиль, ясное и конструктивное письмо оттенили открыто-экспрессивное музыкальное слово Уствольской. Кстати, именно Денисов и его ученики по Московской консерватории стояли у истоков МАСМа.

В начале 90-х, когда Г. Уствольская уже положила перо, а Э. Денисов приближался к концу своей не слишком долгой жизни, Александр Изосимов, недавно окончивший Ленинградскую консерваторию, был в начале пути. Он стажировался в Гамбурге, где удостоился внимания и похвалы Альфреда Шнитке. Некоторые сочинения тех лет сегодня услышать нельзя: сам автор забраковал их, как «музыку роста», другим пришлось ждать свыше двадцати лет, (Второй струнный квартет, хоровая поэма «Сопереживание душе»). В последние годы музыка Изосимова активно исполняется в России – от Петербурга до Перми и Тамбова – и за ее пределами, звучит в теле– и радиопрограммах. Изобретенной композитором технике «дышащего лада» посвящаются диссертации и научные доклады.

«Хорошее легко, все божественное ходит нежными стопами», – эту фразу Ф. Ницше Изосимов считает эпиграфом к своей инструментальной композиции «Боги легконоги» для кларнета, бас-кларнета, виолончели и фортепиано. «Разыгрывается воображаемое действо. В первом акте боги парят в облаках, посылая на землю мягкий свет вечерней зари, во втором – затевают игры со светом и тенью, в третьем – надевают злые маски и пускаются в пляс... Но светлые ангельские глаза смеются сквозь щелочки масок», – говорит о своем сочинении автор. Тему света и тьмы продолжила пьеса для скрипки и фортепиано «Инфернале», принятая слушателями «на ура».

Полный зал... Дополнительные стулья, которые пришлось нести из фойе. Зрители, стоящие в открытых дверях. Вспомним расхожее мнение, будто на вечера современной филармонической музыки почти никто не ходит...

ОКНО В РОССИЮ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

XIII МОСКОВСКИЙ ПАСХАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ

ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ПЕРВЫХ СЕМИ ДНЯХ

Торжественное открытие фестиваля в Москве.
На концерте Брасс-ансамбля Мариинского театра.
Фото предоставлены пресс-службой Московского Пасхального фестиваля

Основанный маэстро Валерием Гергиевым в 2002 году Московский Пасхальный фестиваль в нынешнем году прошел в тринадцатый раз. География его охватила практически всю территорию страны. Фестивальные концерты состоялись в Москве, Санкт-Петербурге, Калининграде, Североморске, Мурманске, Беломорске, Петрозаводске, Казани, Екатеринбурге, Омске, Красноярске, Иркутске, Чите, Якутске, Владивостоке, Хабаровске, Новосибирске, Тюмени, Орле, Воронеже, Волгограде, Оренбурге, Пензе, Нижнем Новгороде и Пскове.

Фестиваль взял старт за несколько дней до своего официального открытия в Москве, в пасхальное воскресенье, которое в этом году пришлось на 20 апреля. Вот впечатления от первых семи фестивальных дней, в течение которых, находясь в эскорте Валерия Гергиева, довелось побывать на одиннадцати концертах и спектаклях под управлением маэстро.

14 апреля в рамках Пасхального фестиваля в Мариинском-2 была показана недавняя премьера – опера Родиона Щедрина «Левша». Спектакль под управлением маэстро Гергиева произвел большое впечатление. В этот вечер в зрительном зале были Родион Щедрин и Майя Плисецкая.

Ранним утром 15 апреля фестивальная команда вылетела из Санкт-Петербурга в Калининград – самый западный областной центр России. Первый дневной благотворительный концерт брасс-ансамбля Мариинского театра состоялся в Доме офицеров Балтийского флота. В зале были не только любители музыки со стажем, но и молодые офицеры и совсем юные кадеты. Музыканты-виртуозы исполнили программу из произведений русских композиторов Римского-Корсакова, Мусоргского и Шостаковича, продемонстрировав замечательную сыгранность, безукоризненную технику владения инструментами и их богатейшую тембровую палитру.

Вечерний концерт прошел в помещении старинного Кафедрального собора. В начале программы в исполнении оркестра Мариинского театра прозвучало вступление к опере Мусоргского «Хованщина» «Рассвет на Москва-реке». Пинхас Цукерман, один из выдающихся музыкантов современности, в сопровождении оркестра исполнил скрипичный концерт Бетховена. Игра Цукермана завораживает тончайшими лирическими откровениями. В заключение прозвучала Четвертая симфония Брамса. В этом, как и во всех других фестивальных концертах, стоящий за пультом Валерий Гергиев, подобно мощному аккумулятору, заряжал своей энергией исполнителей.

Особая атмосфера царила на концертах, которые прошли на следующий день, 16 апреля, в Заполярье, на Кольском полуострове, куда участники Пасхального фестиваля прилетели из Калининграда на самолете. Днем брасс-ансамбль Мариинского театра выступил перед военнослужащими и учащимися музыкальных школ закрытого военного города Североморска, являющегося главной базой Северного флота. А вечером в Мурманске программу в исполнении оркестра Мариинского театра и выдающихся солистов-инструменталистов открыл талантливый 19-летний южнокорейский пианист Сенг Чжин Чо, лауреат третьей премии на XIV конкурсе Чайковского, с блеском сыгравший Первый фортепианный концерт Чайковского. В исполнении Пинхаса Цукермана и канадской виолончелистки Аманды Форсайт прозвучал двойной концерт Брамса, в котором особенно ярко проявились индивидуальности музыкантов – склонного к мягким лирическим откровениям Цукермана и обладающей завидной энергетикой Форсайт. Апофеозом программы стало исполнение «Поэмы экстаза» Скрябина.

Утром 18 апреля пасхальный поезд прибыл в Карелию, в город Беломорск. В помещении местного Дома культуры маэстро и Страдивари-ансамбль Мариинского театра встретил самобытный коллектив Поморского хора. По окончании концерта, в котором прозвучали популярные произведения Моцарта, Грига и Чайковского, Валерию Гергиеву были вручены регалии присвоенного ему звания «Почетный гражданин Беломорска». Пришедшие на пасхальный концерт в петрозаводский Музыкальный театр жители столицы Карелии слушали в исполнении оркестра Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева сочинения Брамса, Стравинского и Вагнера.

После городов Северо-Запада и Заполярья XIII Московский Пасхальный фестиваль вернулся в Санкт-Петербурге, а затем переехал в Москву. На новой сцене Мариинского театра состоялся первый показ оперы Вагнера «Лоэнгрин» – возобновленной постановки 1999 года. Спектакль поразил грандиозными масштабами, великолепными сценографией и костюмами по эскизам украинского художника Евгения Лысыка. Режиссерско-постановочное решение спектакля лежит в русле реалистической традиции. Безупречное звучание ведомого Валерием Гергиевым оркестра дополнялось достойным вокалом исполнителей ведущих партий, которые к началу второго действия полностью «обрели себя» и предстали прекрасными вагнеровскими певцами. Это относится прежде всего к Сергею Скороходову – Лоэнгрину, Виктории Ястребовой – Эльзе, но особенно – к Ларисе Гоголевской – Ортруде.

По окончании спектакля маэстро Гергиев высказался по поводу своей оперной стратегии: «Сегодня мы возвращаемся к спектаклям, поставленным в 70-е, 80-е и 90-е годы XX столетия. Для меня важно, что эти спектакли представляют ту или иную эпоху. Восприятие мирового театра идет некими кругами: то, что не замечали раньше, сегодня выглядит красивым, простым и разумным. А то, что еще шесть-семь лет назад казалось таким новым, подчас шокирующим, сегодня представляется набором простых приемов, которые, будучи растиражированными, уже не убеждают, не обращают на себя внимание. И удивляешься тому, что они воспринимались как новаторство. Выживают постановки, по своей природе естественно «прильнувшие» к замыслу композитора. Хочу особо подчеркнуть, что такие спектакли, как «Лоэнгрин», обязаны своим появлением не глупым фантазиям и желанию попроказничать, придумать что-то невероятное, сделать «наоборот». Еще в 1986 году замечательный художник-львовянин Евгений Лысык поделился со мной своим замыслом оформления этой оперы. Но осуществить постановку «Лоэнгрина» в точном соответствии с его эскизами удалось только в 1999 году, когда художник уже ушел из жизни. И вот по прошествии полутора десятков лет мы воссоздали эту постановку «Лоэнгрина» на новой сцене Мариинки».

20 апреля, в день официального открытия XIII Московского Пасхального фестиваля, в Большом зале Московской консерватории прошло два концерта оркестра Мариинского театра под управлением маэстро Валерия Гергиева. В дневном концерте маститый бразильский пианист Нельсон Фрейре с безупречным ощущением стилистики позднего Рахманинова исполнил нечасто звучащий на эстраде Четвертый фортепианный концерт композитора, а Пинхас Цукерман сыграл Концерт для скрипки с оркестром Бетховена. Прозвучала также сюита из музыки к балету Стравинского «Жар-птица».

Программу концерта открытия фестиваля составили сочинения русских композиторов: сюита из оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», вокальный цикл Мусоргского «Детская» в оркестровке Родиона Щедрина, который исполнила солистка Мариинского театра Анастасия Калагина, а также «Поэма экстаза» и симфоническая поэма «Прометей» – «Поэма огня» Александра Скрябина, сочинения которого занимали особое место в программах нынешнего Пасхального фестиваля. В исполнении «Прометея» приняли участие пианист Денис Мацуев и детские хоровые коллективы: капелла мальчиков Нижегородского хорового колледжа имени Л. Сивухина и Московская хоровая капелла мальчиков.

Сразу после столичного концерта-открытия фестивальная команда, с которой автору этих строк пришлось проститься, отправилась в Казань.

Участие региональных детских хоровых коллективов в фестивальных концертах – принципиальное новшество нынешнего Пасхального фестиваля. Валерий Гергиев не устает повторять: создание в каждой школе страны детского хора – залог процветания отечественной культуры.

Валерий Гергиев: «Мы пришли к главному, кульминационному событию: созданию тысячеголосого Детского хора России, в составе которого тщательно отобранные во всех регионах страны дети восьми, девяти, десяти лет, обладающие замечательными голосами. Хор с огромным успехом выступил на закрытии Сочинской олимпиады, а этому предшествовал его грандиозный концерт на новой сцене Мариинского театра.

25 сентября прошлого года на Совете по культуре при Президенте России я высказал убеждение, что в каждом даже самом маленьком городке, в каждой деревушке должен быть свой детский хор. Это станет мощным фактором воспитания граждан России. К счастью, идея понравилась. Буквально через несколько дней было воссоздано Всероссийское хоровое общество, которое я возглавил.

Если в каком-то из регионов появится собственный тысячеголосый хор, мы отменим свои гастроли где угодно, чтобы выступить с таким коллективом. Мы будем приветствовать рождение детских хоров и готовы оказывать им всяческую поддержку, в том числе и с хормейстерами. Но ни я, ни Мариинский театр не сможем обеспечить решение этой задачи во всех 85 регионах России. Необходимы активное участие самих регионов и осознание того, что приобщение детей к миру прекрасного – это наш патриотический долг.

Мы все воспитаны в хорах. Об этом знают даже сорокалетние россияне. Ну а о тех, кто старше, нечего и говорить. В моей школе №5 в маленьком Владикавказе – тогда город назывался Орджоникидзе – был хор, который выступал в филармонии с симфоническим оркестром Северной Осетии и исполнял современные сочинения.

Создание детских хоров – это национальный проект, инвестиция в будущее, которая будет способствовать формированию совершенно иной культурной атмосферы в стране. Выступление Детского хора России стало самым ярким и, может быть, самым возвышенным акцентом церемонии закрытия Сочинской олимпиады. В моей жизни это один из ярчайших моментов. А как ликовали ребята, они вознеслись до небес!».

ОКНО В РОССИЮ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

ЛИКИ ЛЮБВИ

ОПЕРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «САМАРСКАЯ ВЕСНА» – 2014

Самарский весенний оперный фестиваль 2014 года назывался «Лики любви». Зрителям напомнили о драматических, а порой и трагических ликах этого высокого чувства. В кардинально обновленном за последние годы репертуаре Самарского оперного театра нашлись исключительно яркие и контрастные по своему характеру оперные постановки, которые сообщили фестивалю внутреннюю драматургию и редкостную динамику. Это хит прошлого сезона – вердиевская «Аида» и два новых спектакля: «Флория Тоска» Дж. Пуччини и «Евгений Онегин» П. Чайковского. Дирижер-постановщик всех этих спектаклей – художественный руководитель и главный дирижер театра Александр Анисимов. Он же был за пультом фестивальных спектаклей и заключительного гала-концерта.

Фестиваль открылся одним из лучших спектаклей в репертуаре театра – «Аидой» в постановке санкт-петербуржцев: режиссера Юрия Александрова и художника Вячеслава Окунева. Ведущие партии в этот вечер исполнили гастролеры. Солист Мариинского театра Ахмед Агади был превосходным Радамесом. Обладающая редким по красоте и силе меццо-сопрано приглашенная солистка Большого театра Ирина Макарова спела Амнерис. Певица – лауреат проходившего в 1997 году в Самаре XVII конкурса вокалистов имени Глинки, выступающая ныне на престижных мировых оперных подмостках. Заглавную партию исполнила приглашенная солистка Самарского и Латвийского оперных театров Ирина Крикунова.

Блестящим составом порадовала фестивальная «Флория Тоска», над которой в Самаре работал тот же санкт-петербургский тандем. Постановка Юрия Александрова далека от новомодных новаций, которые отнюдь не чужды режиссеру, и решена в традициях реалистического театра. Спектакль привлекает масштабом и монументальностью, хотя в основе сюжета оперы не героическая эпопея, а любовная история. Драматические перипетии этой истории на фоне реальных исторических событий начала XIX столетия в Италии разворачиваются в интерьерах знаменитых римских строений. В оформлении и костюмах Вячеслава Окунева не только точно переданы характер и стиль эпохи, в декорациях присутствует свойственное творческой манере художника тонкое «цитирование» деталей сохранившихся доныне исторических раритетов: католического храма Сант-Андреа дела Валле, роскошного палаццо Фарнезе и зловещей тюрьмы старинного замка Сант-Анджело, увенчанного монументальной бронзовой фигурой ангела с мечом. Световая партитура Ирины Вторниковой (Ростов-на Дону) подчеркивает масштабы сценических интерьеров, фокусирует внимание на ключевых мизансценах.

Имперская пышность визуального ряда «Флории Тоски» не входит в противоречие с остальными его компонентами. Гибкое, полнокровное, контрастное по динамике звучание ведомого маэстро Анисимовым оркестра раскрывает красоты партитуры Пуччини.

«Флория Тоска» – яркий пример действенной режиссуры на музыке. Очевидна детальная проработка Юрием Александровым всех без исключения мизансцен не только главных, но и второстепенных персонажей. Обросшую немалым числом постановочных штампов оперу Александрову удалось насытить множеством нетривиальных, психологически оправданных нюансов как в обрисовке характеров персонажей, так и в их сценическом поведении и способах проявления внутреннего эмоционального состояния. Вызывает неприятие, пожалуй, лишь одна идущая вразрез с музыкой режиссерская фантазия. Это придуманная Александровым вставная, никак не связанная с сюжетом оперы мизансцена, которая разыгрывается на фоне трепетной по колориту звучания оркестровой интродукции к третьему действию оперы, сводя на нет изображаемую ею поэтическую картину утреннего пробуждения природы.

Заглавная героиня – роскошная, чувственная, избалованная вниманием, не лишенная кокетства и не всегда способная контролировать себя примадонна. Она может запросто усесться на пол в храме, в порыве ревности отшвырнуть кисти, которыми рисует ее возлюбленный художник Каварадосси. В критической ситуации с пытающимся овладеть ею бароном Скарпиа Тоска вначале откровенно плюет ему в лицо, затем в состоянии аффекта убивает его с особой жестокостью, нанося все новые и новые удары ножом по распластанному телу жертвы, после чего чуть ли не приплясывает, впадая в подобие нервного транса.

Столь же живо и нестандартно представлен в спектакле молодой художник Каварадосси – отнюдь не борец за справедливость, а типичный лирический герой, поначалу абсолютно беспечный и раскованный в манерах. Каварадосси всецело погружен в творчество и безумно влюблен в Тоску, и это переполняет его счастьем. Бежавшему из тюрьмы республиканцу он помогает из чисто человеческой симпатии, не отдавая отчета в том, что это может сыграть роковую роль в его собственной судьбе.

Наиболее традиционной показалась режиссерская трактовка «вселенского злодея» – шефа римской полиции барона Скарпиа. Он откровенно циничен, коварен и жесток, но в то же время вальяжен и импозантен, сознавая свое всевластие. В сцене с Тоской Скарпиа беззаботно поигрывает десертным ножом, взятым с накрытого для ужина стола: пока что в сцене нет и намека на скорую кровавую развязку. А уже будучи умерщвленным Скарпиа неожиданно, к ужасу зрителей, судорожно вскакивает, опрокидываясь на свою убийцу – несомненно, это изощренная шутка режиссера.В «Тоске» нет места певческим и игровым «полутонам». Эта опера по плечу лишь подлинным мастерам. В фестивальном спектакле в заглавной партии выступила солистка Национальной оперы Украины Оксана Крамарева – певица с ярким драматическим сопрано и завидным сценическим темпераментом. В лучших итальянских традициях партию Каварадосси исполнил Ахмед Агади. Незабываемое впечатление произвел солист Национальной оперы Республики Беларусь Станислав Трифонов, создавший редкостный по психологической глубине и вокальному мастерству образ злодея Скарпиа.

Контрастом двум названным спектаклям, поставленным в Самаре с подлинным имперским размахом и роскошью, стал «Евгений Онегин», решенный драматическим режиссером Владимиром Петровым в ключе, близком к постмодерну, который постепенно начинает терять ведущие позиции на российских оперных подмостках. Петров признался, что для него «Евгений Онегин» – это легенда, миф, что-то отдаленное от быта, и он стремился сделать спектакль-барельеф, на котором выделены все персонажи и ничто не мешает слушать музыку.

Гала-концерт. Александр Анисимов, Оксана Волкова и Илья Говзич.
«Флория Тоска». Оксана Крамарева – Тоска, Станислав Трифонов – Скарпиа.
Фото: Елизавета Сухова

На протяжении всего спектакля на сцене не появляется практически никаких бытовых атрибутов. И в этом принципиальное отличие аскетичного, выдержанного в целом в минималистской, «эстетской» манере со статичными – за исключением ларинского бала – мизансценами самарского «Онегина» от нашумевших «авангардных» постановок этой оперы Дмитрия Чернякова в Большом театре и Александра Тителя в Московском музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Основным изобразительным средством спектакля стал подвижный планшет сцены. Уровни отдельных его сегментов постоянно меняются, концентрируя внимание на тех или иных мизансценах и персонажах и подчеркивая эмоциональные кульминации действия. Режиссерской манере Петрова свойственна метафоричность, но многие метафоры выглядят излишне прямолинейными. Это и «письмо» Татьяны в виде длинной белоснежной ленты, которую героиня разворачивает по мере «написания» и которая в заключительной сцене меняет белый, дарящий надежду цвет на траурный черно-красный окрас, свидетельствующий о драме героев, и высота подъема сценических площадок с персонажами – в точном соответствии с эмоциональным градусом той или иной мизансцены.

В этом спектакле довелось, кажется, впервые столкнуться с «внедрением» режиссера в составленное по тексту пушкинского романа либретто оперы, в сочинении которого принимал непосредственное участие сам композитор. Подобного не делал ни один из самых радикальных постановщиков «Евгения Онегина». В первой картине, ведя непринужденную беседу с Татьяной, вместо традиционного «Мой дядя самых честных правил...» Онегин произносит реплику «Как грустно думать, что напрасно...» из восьмой, заключительной, главы романа. Но это исполненное глубоких философских размышлений излияние, являющееся по существу авторским послесловием к роману, которое подводит итог прожитых Онегиным и окончательно опустошивших его лет после дуэли с Ленским, вряд ли уместно в начале действия, да и ситуация не та.

Спектакль идет с одним антрактом после четвертой картины – сцены ларинского бала. Это позволило связать воедино две последующие картины: дуэли и по сюжету отделенного от нее существенным промежутком времени греминского бала. После выстрела, который раздается из-за медленно опустившегося суперзанавеса, который скрывает соперников от зрителей, Ленский остается на сцене. Как бы заглядывая в будущее, он наблюдает венчание Ольги, а затем сочувственно выслушивает исповедь присевшего рядом с ним Онегина, после чего снимает с его плеч оставшийся с дуэли плащ, с которым и удаляется за кулисы.

В партии Онегина выступил солист московской «Геликон-оперы» Константин Бржинский. Выигрышная фактура, свободная манера сценического существования, а также свежий, полетный голос позволили артисту создать убедительный, лишенный ходульности, согретый искренним чувством образ. Партии Татьяны и Ленского исполнили солисты самарского театра Татьяна Ларина и Дмитрий Крыжский. В трактовке Александром Анисимовым партитуры Чайковского ощущаются абсолютная, сочетающаяся с уверенным волевым началом, свобода и выверенность мельчайших деталей, которые исключают спонтанность и непредсказуемые всплески эмоций.

Музыкально-исполнительской и эмоциональной кульминацией фестиваля стал заключительный гала-концерт, в котором наряду с популярной музыкой прозвучали фрагменты не идущих на самарской сцене, да и вообще редко исполняемых сочинений. Подлинный фурор сопровождал большую часть номеров, исполненных в концерте приглашенными солистами. Обладательница исключительно красивого, чистого, не обремененного паразитными обертонами меццо-сопрано солистка Минской оперы, приглашенная солистка Большого театра и «Метрополитен-опера» Оксана Волкова покорила мягкой кантиленой в источающей страстную чувственность арии Далилы из «Самсона и Далилы» Сен-Санса, солист «Геликон-оперы» Илья Говзич в буквальном смысле превзошел самого себя в победительной арии Калафа из пуччиниевской «Турандот», до глубины души тронула в их исполнении заключительная сцена из оперы Бизе «Кармен».

И еще две кульминации концерта. Первая – дуэт Леоноры и графа ди Луна из вердиевского «Трубадура», в котором мощный эмоциональный посыл Ирины Крикуновой все-таки доминировал над звучавшим не без напряжения в этом исключительно драматическом эпизоде баритоном Бржинского. Вторая – заключительная сцена из оперы Джордано «Андре Шенье», являющая собой классический образец бельканто, в которой Ирина Крикунова и Илья Говзич оказались достойными друг друга.

ФЕСТИВАЛЬ

ВЕРА САВИНЦЕВА

ОПЕРНАЯ «ЗОЛОТАЯ МАСКА»-2014
ИЗБРАННОЕ

Оперная программа «Золотой Маски» в этом году вновь представила немало образцов современной режиссуры. Наиболее радикальным оказался спектакль, признанный лучшей оперной постановкой, а также получивший «Маску» за лучшую режиссуру – это «Евгений Онегин» Михайловского театра в постановке Андрея Жолдака. Абсурдность и нелогичность этой постановки, возможно, призванной скорее удивить и озадачить оперную публику, чем раскрыть глубинные смысловые слои музыкальной драматургии, очевидное противоречие экстравагантной постановки А. Жолдака партитуре Чайковского неоднократно обсуждались в прессе, в том числе, и в газете «Мариинский театр».

Проекты Мариинского театра образовали особую программу, большей частью внеконкурсную. Вне конкурса была представлена опера «Дон Кихот» Ж. Массне, написанная в 1910 году для Федора Шаляпина. В спектакле Мариинского театра насыщенную философской проблематикой и исполненную лирической глубины партию спел знаменитый итальянский бас Феруччо Фурланетто. Постановку осуществил Янnис Коккос, который убедительно применил современные технические средства: театр теней, компьютерные проекции использованные для создания фантасмагорических образов, необыкновенных фантазий главного героя – чудака и мечтателя. Постановка убедительно раскрывает основные драматургические линии, образный мир оперы. Разочаровало в сценографии лишь некоторое однообразие цветовой гаммы, в которой преобладающими стали серо-черные оттенки.

Благородные фантазии странствующего рыцаря наглядно противопоставлены красочным картинам реальной жизни, ярким массовым сценам. В образе Дульсинеи на этом фоне эффектно выступила Анна Кикнадзе. Партию Санчо Панса, бессменного спутника, разделяющего и фантазии и тяготы странствий рыцаря печального образа, блистательно исполнил Андрей Серов. В музыкальной части спектакля под управлением Валерия Гергиева убедительно воплощены и философские раздумья, и темпераментные картины испанских праздников, и красота лирических тем, богатство мелодики, красочность партитуры Массне. Музыкальная часть спектакля раскрыла то многоцветие, которого несколько недоставало в сценическом решении оперы.

Специальной премии удостоена современная опера «Франциск» Сергея Невского (совместный проект «Опергруппы» под руководством Василия Бархатова и Большого театра). Композитор Сергей Невский признается, что идею написать оперу о жизни святого Франциска Ассизского ему подсказал дирижер Теодор Курентзис. Для воплощения этой идеи в 2007 году Сергей Невский обратился к немецкому драматургу Клаудиусу Люнштедту с просьбой написать либретто по первой биографии Франциска, составленной его учеником Фомой Челанским.

По мысли композитора, эта опера представляет собой монолог умирающего святого. Сергей Невский подчеркивает сложность и глубину своего героя, напоминает, что Франциск был не только проповедником бедности и другом животных, но очень образованным человеком, играл на скрипке, оказывал большое влияние на общество. «История Франциска доказывает, что вера, христианская этика не являются пакетом услуг, предоставляемых нам какой-либо институцией, а добываются в сомнениях, в борьбе с собой. Что святость может быть эгоцентричной, а любовь бестелесной», – говорит композитор.

В спектакле последовательно, возможно, несколько наивно проведена средневековая антитеза «верха» и «низа», отраженная в трехъярусной декорации. (режиссер Владимир Бочаров, художник Виктор Шилькрот, художник по свету Сергей Шевченко). В среднем ряду расположились оркестр и дирижер, в верхнем – хор (оркестр и хор Questa musica). Нижний ярус заполнили актеры-чтецы. На первом плане железная кровать, стол, в кровати лежит больной Франциск (эту роль исполняет контратенор Дэниел Китинг-Робертс).

Спектакль многослоен, его рассредоточенные элементы складываются воедино в восприятии зрителя. Либретто К. Люнштедта, написанное на немецком языке, читалось на русском и параллельно выразительным декламационным речитативом пропевалось на немецком, итальянском и латыни; на экране высвечивался перевод текста либретто.

Сюжетную основу составили монолог умирающего Франциска, его физические страдания и религиозные прозрения. За ним заботливо ухаживает некая женщина (в исполнении Натальи Пшеничниковой) – возможно, это мать или его последовательница св. Клара. Она полна заботы и внимания – готовит еду, подает ему пить, помогает подняться.

Внутренний монолог, обращенный к Богу, порой прерывается моментами утраты мистического контакта, что прямолинейно, в духе современного техницизма,обозначается в тексте как «помехи на линии». Франциск подводит итог своей жизни, произнося: «я свершил, что мог, Боже, сверши теперь ты», отдавая себя и свои деяния в руки Божьи. В третьей картине, названной «Ныне отпущаюши», Франциск наивно (вполне в духе средневековых представлений) карабкается по деревянной лестнице «в небо» и в последней картине иронически комментирует поведение духовников и собратьев на собственном прощании с миром.

В исполнении, кроме камерного оркестра, участвовали четыре ударные установки, расставленные по краям сцены. Им приходилось не столько исполнять ритмические фигуры, сколько скрипеть и скрежетать по поверхности инструментов, воссоздавая мир шумов, шорохов и скрипов. Музыканты использовали в качестве инструментов также наждачную бумагу, фанеру, камень, напильник, стекло, пилу «лисий хвост».

В музыкальном языке оперы большую роль играют хоровые педали и краткие рельефные мотивы-«всплески» (инструментальные и вокальные) на их фоне. Прислушивание к разнородным, разрозненным в пространстве и во времени, в том числе и шумовым звучностям, медленное течение времени, пристальное внимание к каждой пропеваемой фразе и каждому прочитанному слову св. Франциска наполнили почти часовое музыкальное действие интенсивным переживанием каждого мгновения (дирижер и хормейстер – Филипп Чижевский).

Глубине, серьезности и значительности философской проблематики, раскрытой в спектаклях «Дон-Кихот» Мариинского театра, и «Франциск» Большого, противостоял ошеломляющий «безумный день», представленный Пермским театром в спектакле «Свадьба Фигаро». Оркестр играл на исторических инструментах, и специальной премией был отмечен хаммерклавирист Максим Емельянычев. Это был первый случай в истории «Золотой Маски», когда награда досталась оркестровому музыканту. Весьма показательна и формулировка: «за чувство стиля и головокружительное упоение точностью».

Сценическое пространство в постановке режиссера Филиппа Химмельмана организовано условно: по мысли режиссера, «как на картинах средневековья, у нас действо происходит как бы в райском саду. Массе искушений подвергается человек возле пресловутой яблони. Но это условный универсум, поэтому задник сцены – созвездия. Музыка старинная, пространство условное, а тема такая актуальная!»

По сцене развешаны и разбросаны предметы гардероба, белье, простыни, наволочки. В костюмах персонажей преобладает белый цвет, в черное одеты герои «контрдействия» – граф Альмавива, Бартоло, Марцелина. Действие оперы происходит внутри замка, и за стеклом, снаружи, а сценические костюмы не принадлежат какой-то конкретной эпохе: предметами одежды разбрасываются, в них прячутся, применяют их также и по прямому назначению – для переодеваний, в соответствии с сюжетом и эстетикой комической оперы.

В спектакле выделена как одна из значимых социальная проблематика: ведь в опере Моцарта раскрыта «революционная» невозможность отличить слугу от господина. Различие социального положения героев раскрывается и в сценическом образе, и в музыкальной части. Для костюмов аристократов специально выбирались утонченные роскошные ткани, для костюмов слуг и служанок – простые материалы, например, лен. Слуги и аристократы, поющие в «дуэтах согласия» одинаковые музыкальные темы, также значительно отличаются и по манерам держаться, и по характеру интонирования. Сюзанна (Анна Касьян) – крестьяночка, чуть грубоватая по манерам; в ее дуэте с Марцелиной (Надежда Бабинцева), который представляет собой по музыке «дуэт согласия», на сцене едва не возникает потасовка; такое раскрытие подтекста наглядно, но все же несколько преувеличено.

Режиссерские приемы порой весьма наивны и, вместе с тем, символичны. Например, Керубино в момент выпрыгивания в окно улетает на тросах, переносящих его через барьер. Этот несложный, но неожиданный прием заставляет зрителей замереть, и реплика «как ветром сдуло» оказывается представленной почти буквально. Неловкость и наивность сценического поведения Керубино, то и дело попадающего в комические ситуации, сочетается с глубиной его музыкального образа. «Сам того не зная, он, когда поет свои песни, превращается в Эроса – в бога любви, на голос которого идут все женщины вокруг и он заражает любовью всё, что рядом с ним находится»,– так характеризует своего героя Наталья Буклага.

Утонченность трактовки заставляет слушателя погружаться в детали музыкальных характеристик: в «дуэтах согласия» интонации героев раскрывают неравенство и в социальном положении, и в жизненном опыте, особенно заметно это при исполнении дуэта Сюзанны и Графини. Здесь на первый план выходит разница не только социального положения: наивность и некоторая нескладность Сюзанны контрастирует глубине и цельности чувства Графини (Наталья Кириллова). Смысловым и драматургическим итогом становится финальный ансамбль «Contessa perdono» (контрасты в партии устрашающе-ревнивого и, как оказалось, благородного любящего супруга Графа Альмавивы убедительно воплотил Андрей Бондаренко). Это одна из важнейших «тихих кульминаций», смысловой акцент постановки. По словам Теодора Курентзиса, это «чистое ностальгическое сияние божественного и духовного счастья человека».

Музыкальная часть сочетала стремительность в развитии действия, порой необыкновенно быстрые темпы – и моменты «остановленного мгновения», глубину лирического чувства. По словам Теодора Курентзиса, «Моцарт не придумывает deus ex machina, он просто приглашает людей к молчанию, чтобы услышать голос божественной гармонии, который через него шепчет в тишине мира». Финал оперы заставляет также почувствовать музыкальную перспективу в будущее, к моцартианству композиторов XIX века: здесь слышна почти цитатная аллюзия с началом увертюры к «Руслану и Людмиле».

В целом, эта современная постановка не лишена некоторых натяжек и чрезмерности в сценическом движении, однако режиссер добивается живого переживания публикой комических ситуаций, непосредственного смеха в зале. Суматоха, порой беготня на сцене не приводит к дефектам вокала, к компромиссам в исполнении музыки. Не случайно, помимо номинации «лучший спектакль в опере», на фестивальную премию были номинированы и режиссер Филипп Химмельман, и дирижер Теодор Курентзис а также солисты Анна Касьян, Наталья Буклага, Алексей Бондаренко. «Свадьба Фигаро» Пермского театра производит впечатление ошеломляющей феерии, передающей перипетии «безумного дня».

«Дон Кихот». Ферруччо Фурланетто – Дон Кихот.
«Франциск». Дэниел Китинг-Робертс – Франциск.
«Свадьба Фигаро». Сцена из спектакля.
Фото из архиа фестиваля

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ВАЛЕРИЙ ГАВРИЛИН И ФОЛЬКЛОР

В 2014 году отмечается 75-летие со дня рождения выдающегося русского композитора Валерия Александровича Гаврилина. Последнее десятилетие – время открытия неизвестных страниц его творчества и удивительных сторон его многогранной личности. Был восстановлен и систематизирован архив композитора, изданы его дневниковые записи, а также – тексты бесед, интервью, публичных выступлений, литературных статей и эссе. Вышла в свет монография о композиторе А. Тевосяна. В числе недавних изданий – исследование К. Супоницкой, посвященное драматургии вокальных циклов Валерия Гаврилина.

Новым шагом в освоении наследия В. Гаврилина стала выпущенная в этом году монография Ирины Демидовой «Валерий Гаврилин и фольклор. Архивные материалы в творческом наследии композитора».* Монография – результат изучения личного архива композитора. Исследованы рукописи композитора, содержащие экспедиционные записи песен и инструментальных наигрышей, нотные расшифровки и редакции расшифровок для сборников. Определены общие принципы нотировки народных песен Гаврилиным, при которых сохраняются детали фольклористической расшифровки, но при этом привносится то новое, что является результатом собственно композиторского слышания. Автором рассмотрен жанровый состав фольклорных образцов в тетрадях Гаврилина, в результате чего выявлено преобладание жанров лирических песен и романсов, причитаний и частушек. Как известно, впоследствии интерес к перечисленным жанрам найдет отражение в содержании и драматургии сочинений Гаврилина, в которых им будет отведена решающая роль: например, жанру романса в «Русской тетради» и «Вечерке» или противопоставлению частушки и плача вокально-симфонической поэме «Военные письма».

Ирине Демидовой принадлежит заслуга открытия фольклорных источников тематизма «Русской тетради». Анализ рукописных материалов студенческих экспедиций выявил песенные темы, которые впоследствии вошли в состав «Русской тетради» либо в виде цитат, либо в свободной переработке.

Ценным вкладом в постижение творчества Гаврилина стало изучение и систематизация обширной фольклорной библиотеки, которую композитор собирал на протяжении многих лет. Автором были тщательно исследованы его пометки и закладки в книгах и сборниках, указывающие на то, что его наиболее интересовало. В ходе исследования фольклорной библиотеки И. Демидовой удалось установить прообразы некоторых сочинений Гаврилина: например, тексты из сборника В.С. Бахтина, которые в переработанном виде вошли в отдельные номера «Перезвонов» и «Военных писем». Детальная опись и рубрикация фольклорной библиотеки композитора представлена в одном из шести Приложений к книге.

Полезной для исследователей творчества Гаврилина является данная в Приложениях Сводная таблица образцов из сборника «Русские песни XVIII века, песенник И.Д. Герстенберга и Ф.А. Дитмара», где композитор фокусирует внимание на интересующих его текстах. С известной долей юмора и симпатии он выделяет наивные строки о прекрасном: «Ее глазки, ее брови // Божеством кажут любови» или «Без ума таки жить можно, // А без щастия никак». Вероятно, подобные тексты Гаврилин рассматривал в качестве материала для своих будущих сочинений – возможным результатом этой работы мог оказаться последний балет композитора «Женитьба Бальзаминова», главная тема которого – романс «Стонет сизый голубочек» – также возникла на основе заимствований из сборников XVIII века.

Материал исследования И. Демидовой излагается простым и доступным языком, а умелое введение в текст авторского слова и голосов современников из бесед и интервью создает очень живые, почти зримые иллюстрации сказанному. Особенно колоритна фольклорная речь, приведенная в рассказах и воспоминаниях односельчан композитора. Все эти северные «дедко», «чуёт», «стукатцё» с характерным северным «оканьем» позволяют ощутить атмосферу Вологодчины, где родился и вырос будущий композитор.

Завершающая глава исследования посвящена личным впечатлениям композитора, вынесенным из общения с народными певцами, рассказчиками, музыкантами – теми, кто нередко становился прообразами ряда сочинений мастера.

Евгения ШЕЛУХО

* *Ирина Демидова. «Валерий Гаврилин и фольклор». Архивные материалы в творческом наследии композитора. Издательство «Композитор Санкт-Петербург». 2014*

Всегда возвращаешься...
Арнольд Шёнберг

ФОНОТЕКА

МОСКВА – ПАРИЖ. ДУЭТ СОГЛАСИЯ

Концерт русско-французского фортепианного дуэта: Людмила Берлинская – Артур Ансель в Малом зале филармонии предваряла презентация диска, записанного музыкантами на «Фирме Мелодия». И это одно из тех событий, которые оправдывают выбранный нами эпиграф.

Созданная в 1964 году фирма – старейшая звукозаписывающая компания России. Созвездие музыкантов, чье искусство увековечено на выпущенных ею пластинках впечатляет. Крупнейшие мастера XX века: В. Софроницкий, С. Рихтер, Э. Гилельс, Д.Ойстрах, Л. Коган, Д. Шафран, М. Ростропович – назовем для примера эти имена из десятков, сотен выдающихся солистов и ансамблей. Магнитные ленты фирмы сохраняют целую культурную эпоху.

Минуем годы организационной разрухи и распродажи бесценных архивов, скажем о том, что в 2013 году «Фирма Мелодия» возродила выпуск виниловых пластинок (к признанию их ни с чем не сравнимого качества возвращаются музыканты и меломаны во всем мире). В то же время, не споря с веком, фирма регулярно выпускает новые цифровые релизы. В последние два десятилетия «Фирма Мелодия» переиздавала записи, осуществленные еще в советские годы. Диск Л. Берлинской – А. Анселя стал первым новым проектом, в котором фирма возвращается на музыкальный рынок и как изготовитель, и в качестве правообладателя записанной фонограммы. И это, наверное, лучший подарок к полувековому юбилею, отмечаемому «Фирмой Мелодия» в нынешнем году.

«Мы гордимся тем, – сказала Л. Берлинская на презентации диска, – что фирма выбрала нас как пионеров возобновления живых записей, а не только тиражирования старых архивных... Всего год прошел от замысла до выпуска диска. Запись сделана в студии №1 московского Дома звукозаписи, то есть, в «намоленном месте», хранящем память о великих музыкантах советской эпохи. В замечательной акустике студии зазвучали предоставленные фирмой «YAMAHA» концертные рояли, а звукорежиссером стал Андрей Демиденко, сын выдающегося пианиста Николая Демиденко, сам профессиональный пианист».

В юбилейный альбом «Фирмы Мелодия» вошли сюиты из балетов Сергея Прокофьева для двух роялей – «Ромео и Джульетты» в транскрипции Артура Анселя и «Золушки» в транскрипции Михаила Плетнева. Прекрасный повод поговорить о возвращении фортепианного дуэта как одного из популярных исполнительских жанров. В недавние – еще даже на нашей памяти – времена четырехручная игра за одним или двумя роялями была важной частью музыкального быта, подчас единственной возможностью познакомиться с симфонической музыкой в отсутствие живого оркестра. Индустрия усовершенствованной грамзаписи нынче позволяет слушать вдали от столиц лучшие оркестры под управлением выдающихся дирижеров при участии звездных солистов. Однако, как и сто лет назад, остается тяга настоящих любителей музыки к тому, чтобы самим участвовать в сотворении чуда – вспомните пушкинское: «...разыгранный “Фрейшиц” перстами робких учениц». В консерваторских классах по-прежнему за двумя роялями учитель и ученик готовят фортепианные концерты к выпускным актам или к конкурсным триумфам...

Но возвращается интерес и собственно к фортепианной транскрипции. Признание ее самоценности отсылает к временам, когда не существовало ни цветной фотографии, ни современной полиграфической техники для воспроизведения живописных полотен. Точно так же, как гравюра акцентирует рисунок художника, выводит на первый план совершенство линий, фортепианная транскрипция проявляет графику мелодических контуров, их хитросплетение.

«На стороне оркестра, – говорит А. Ансель, – богатство тембров, мощный звук, разнообразие, создаваемое многочисленными инструментами! Но два рояля способны выделить контрапункты, едва слышимые в оркестре,... а их слаженности могут позавидовать лучшие оркестры... Сюита, задуманная М. Плетневым, – настоящий подарок для пианиста. Его партитура предельно ясна, музыкальное письмо пианистично... соотношение голосов прозрачно...

Со своей стороны я также постарался отразить некоторые непростые особенности музыкального письма Прокофьева... передать почти невидимые и неслышимые голоса... иногда я повторяю тему, создавая эффект отзвука, в другом месте пальцы, стуча по дереву, заменяют ударные, та же функция порой отводится педали, а энергичные тремоло играют роль духовых... Воображение музыканта должно постоянно опережать звук, завлекая слушателя рассказываемой историей»,

Что ж, воображение слушателя, любящего «Ромео» и «Золушку», будет возвращаться к оркестру, но обогащенное знакомством с интерпретацией прокофьевских шедевров блистательным фортепианным дуэтом.

Иосиф РАЙСКИН

IN MEMORIAM

МОНИК БАРИКЕЛЛА
(1944 – 2014)

В понедельник 23 июня 2014 года мы получили внезапную, и от того еще более шокирующую и горькую весть о том, что не стало французского оперного критика Моник Барикелла. В конце мая–начале июня Моник приезжала в Петербург на открытие фестиваля «Звёзды белых ночей», на премьеру оперы Берлиоза «Троянцы» и на вагнеровское «Кольцо», Мы обсуждали постановку, работы певцов, делились впечатлениями после каждого спектакля и проводили Моник, договорившись, что она вернется на премьеру «Войны и мира» в июле. И вот Моник не стало...

Моник была давним и преданным другом Мариинского театра. Ее ежегодные приезды в Санкт-Петербург на оперные премьеры и фестиваль «Звёзды белых ночей» были необходимостью и важной приметой нашего сезона.

Моник знала и любила оперную труппу театра. Внимательно следила за карьерой многих солистов. Очень близко и заинтересованно воспринимала успехи мариинских артистов на международной сцене, радовалась за Евгения Никитина, Екатерину Семенчук, Михаила Петренко, Сергея Семишкура, Сергея Скороходова и за многих других солистов, чье формирование, чей рост происходили на глазах Моник, в те годы, когда она подружилась с театром и стала бывать на наших спектаклях и в Петербурге, и по всему миру. Моник Барикелла, наряду с видными музыкальными деятелями, входила в жюри международного конкурса «Балтика» в рамках фестиваля «Звезды белых ночей».

Моник любила вспоминать, как впервые услышала Анну Нетребко. Было это в 2000-м, тогда театр готовился к премьере «Сказок Гофмана» в постановке Марты Доминго (с Пласидо Доминго и его супругой Моник связывала долгая теплая дружба) и было назначено концертное исполнение акта с Антонией, партию которой готовила Нетребко. Моник тогда еще не знала нашей певицы, программки у нее не было, она сидела в зале, слушала и гадала о том, что же это за отличное французское сопрано театр пригласил на роль Антонии и как вышло, что ей эта певица незнакома.

Моник много писала о театре для французских журналов «Опера» и «Классика», была настоящим экспертом и чутким советчиком. Вот фрагмент из ее рецензии в «Мариинском театре» (№3-4, 2004): «Валерий Гергиев побил все рекорды, продирижировав за один сезон в Мет тремя очень разными спектаклями. На открытии сезона это была «Травиата» в постановке Франко Дзеффирелли с Рене Флеминг (дебют в партии Виолетты), Рамоном Варгасом и Дмитрием Хворостовским. Все отметили, с каким тонким и хрупким лиризмом маэстро Гергиев вел музыкальную линию спектакля. Кроме того была исполнена программа Стравинского («Соловей» с Ольгой Трифоновой, «Царь Эдип» с Евгением Никитиным), имевшая большой успех. И, наконец, маэстро еще раз подтвердил свои родственные отношения с немецким репертуаром, показав новую постановку «Саломеи», которая стала событием конца сезона в Мет... Рядом с Каритой Маттила, изумительной Саломеей, практически совершенный ансамбль: от терзаемого собственной похотью Ирода (Зигфрид Жерузалем) до немыслимой вокальной и актерской роскоши Ларисы Дядьковой (Иродиада)... Музыкальное прочтение партитуры Валерием Гергиевым пронизано глубиной и внутренней связью с композитором. Он бережно и внимательно помогает своей Саломее, подчеркивает колдовство и роскошь оркестровки, контрасты между чистым лиризмом и острым драматизмом музыки. Не позволяя упасть напряжению, маэстро удается совершить чудо: ни разу не «накрыть» голоса, ни на минуту не отпустить на волю оркестр, великолепный в своей спаянности и ясности звучания...».

В мае 2013 года, когда Валерий Гергиев отмечал свое 60-летие и мы открывали новый театр, Мариинский-2, Моник Барикелла тоже была в Петербурге. Она по личной инициативе помогла нам в подготовке буклета к 60-летию маэстро, прислав для публикации в газете «Мариинский театр» поздравления от звёзд мировой оперы, а также автографы с добрыми пожеланиями маэстро от Натали Дессей, Рене Флеминг, Чечилии Бартоли... Мы в долгу перед Моник и сохраним память о ней, уважение к ее преданному, поистине рыцарскому, бескорыстному служению театру. Спасибо, Моник!

Трудно и просто невозможно представить театр без нее. Помним и скорбим.

Оксана ТОКРАНОВА

ОКНО В ЕВРОПУ

Оркестр Мариинского театра из Санкт-Петербурга под управлением своего главного дирижера Валерия Гергиева выступил с двумя концертами в Верхней Австрии. По дороге на гастроли в Швейцарию и Мюнхен музыканты запланировали промежуточные остановки в концертном зале Брукнерхаус в Линце и в базилике монастыря Св. Флориана. Только ради этих двух концертов музыканты захватили в свой багаж две симфонии Антона Брукнера.

Оркестру – одному из старейших и наиболее уважаемых в России – и его главному дирижеру сопутствует громкая слава. Она в достаточной мере подтверждается исполнением музыки своей родины и других славянских стран. Тем сильнее можно было заинтриговать исполнением 1-й и 7-й симфоний Антона Брукнера у него на родине.

Совершенно великолепным, яростно-ликующим исполнением 7-й симфонии ми мажор на субботнем концерте в базилике монастыря Св. Флориана (округ Линц) оркестр подтвердил свой мировой класс – в том числе и перед Genius Loci, чей прах покоится в крипте церкви. Впрочем, к темпу, выбранному дирижером Гергиевым сначала надо было в известной мере привыкнуть. В отличие от предписаний композитора, он начал первую часть подчеркнуто медленно.

Наверное, это было данью «звенящей» акустике большого пространства церкви. Но уже Adagio, отмеченное брукнеровским переживанием смерти Рихарда Вагнера, соответствовало предписанному торжественному темпу. Scherzo закончилось там, где у других дирижеров (например, у Арнонкура) уже подходит к концу вся симфония. В финале блистали в первую очередь великолепные духовые, сопровождаемые не менее выразительными смычковыми. Сложилось впечатление, что Гергиев сфокусировал всю художническую сосредоточенность именно на этой симфонии Брукнера, и притом, именно в базилике монастыря св. Флориана. В любом случае, публика с полным основанием приветствовала дирижера и оркестрантов овациями стоя.

Накануне вечером в концертном зале Брукнерхаус в Линце все звучало несколько странно. Конечно, Первая симфония Брукнера – несмотря на то, что след ее просматривается и в более поздних симфониях – не столь любима публикой, как Седьмая. Впрочем, и оркестр, и дирижер уделили «первенцу» Брукнера не слишком много внимания. Исполнению 1-й симфонии недоставало таинственности, она производила впечатление поверхностной бравады, прежде всего в изначально танцевальном Scherzo.

По жестам дирижера нетрудно было распознать, что ему ближе прозвучавшие после антракта произведения Чайковского и Прокофьева. При этом увертюра «Ромео и Джульетта» и в еще большей степени – 7-я симфония Сергея Прокофьева оказались настоящими лакомыми кусочками из русского музыкального архива. Увертюра к «Лоэнгрину» Рихарда Вагнера в качестве номера на бис (в общем-то излишнего) завершила этот почти трехчасовой концерт.

Санкт-Флориан, округ Линц

ДИРИЖЕР ГЕРГИЕВ ВЫРАЗИЛ СВОЕ УВАЖЕНИЕ БРУКНЕРУ

Datum: 21.05.2014

NEUE LUZERNER ZEITUNG

Hauptausgabe

Neue Luzerner Zeitung AG
6002 Luzern
041/ 429 51 51
www.luzernerzeitung.ch

Medienart: Print
Medientyp: Tages- und Wochenpresse
Auflage: 75'518
Erscheinungsweise: 6x wöchentlich

Themen-Nr.: 800.007
Abo-Nr.: 1084696
Seite: 11
Fläche: 56'347 mm²

Protest wurde zur Nebensache

Erhob sich musikalisch über alle politischen Einwände: Valery Gergiev (hier in einem Archivbild) dirigierte sein vielleicht bestes Konzert im KKL.
PD/Alexander Shapunov

FRITZ SCHAUB
kultur@luzernerzeitung.ch

KKL Politisch steht das Duo Gergiev-Matsuev im Kreuzfeuer der Kritik. Musikalisch war ihr Auftritt im KKL diskussionslos gut, ja überragend.

Die Ukraine-Krise hat die Klassik-Szene erreicht, auch in Luzern. Denn am Montag traten der Dirigent Valery Gergiev und der Pianist Denis Matsuev im Rahmen der Migros-Kulturprozent-Classics auf. Dazu verteilten bei den Eingängen des KKL Mitglieder einer «Ukrainischen Initiativgruppe der Künstler in der Schweiz» unauffällig Flyer an die Konzertbesucher.

Flyer gegen Putin-Freundschaft

Auf einer Seite sind Gergiev und Matsuev Hand in Hand abgebildet, auf der andern in derselben Position mit drei bedrohlichen Boden-Luft-Raketen im Hintergrund und dem Hinweis «Nach 13. 3. 2014». Es ist das Datum, an dem die beiden mit 511 anderen russischen Künstlern einen Pro-Putin-Aufruf unterzeichneten, der das Vorgehen in der Ukraine und auf der Krim billigt.

Der Handzettel forderte die Besucher auf, ihre Abneigung zu zeigen, indem sie auf Applaus verzichteten. Aber die Besucher klatschten begeistert Beifall und hatten künstlerisch gesehen auch allen Grund dazu. Wie Hedy Graber, die aus Luzern stammende Leiterin der Direktion Kultur und Soziales beim Migros-Genossenschafts-Bund, denken weder das Verbier Festival noch das Lucerne Festival daran, auf die Auftritte Gergievs im Sommer zu verzichten. In München, wo der Russe als Chefdirigent der Münchner Philharmoniker vorgesehen ist, will er die von Teilen der Presse und Politik angemeldeten Bedenken mit einem Brief an die Abonnenten

ARGUS MEDIENBEOBACHTUNG

Medienbeobachtung
Medienanalyse
Informationsmanagement
Sprachdienstleistungen

ARGUS der Presse AG
Rüdigerstrasse 15, Postfach, 8027 Zürich
Tel. 044 388 82 00, Fax 044 388 82 01
www.argus.ch

Argus Ref.: 53938534
Ausschnitt Seite: 1/2

Под музыку Рахманинова, Чайковского и Римского-Корсакова завершило свой сезон Migros-Pour-cent-culturel-Classics, крупнейшее концертное агенство Швейцарии, созданное основателем национальной торговой сети.

С 18 по 21 мая по Швейцарии промчался маэстро Валерий Гергиев со «своим» Мариинским оркестром и пианистом Денисом Мацуевым в качестве солиста. Наверное, трудно представить себе более триумфальное завершение сезона для концертного агентства MIGROS. Мы уже неоднократно имели поводы рассказывать об этой уникальной организации, созданной, казалось бы, в не самый подходящий момент. В 1949 году, вскоре после завершения Второй мировой войны, основатель MIGROS Готлиб Дютвиллер осознал, что не хлебом единым жив человек, и решил приобщить самые широкие слои населения к высокой культуре, выделяя один процент доходов предприятия на некоммерческие программы, прежде всего. в области культуры и образования. В 1958 году в устав компании была внесена программа «Культурный процент», занявшая на равных с коммерческой деятельностью MIGROS место в списке ее стратегических целей. Не спешите презрительно пожимать плечами – мол, что такое один процент? В цифровом выражении бюджет программы достигает 130 миллионов франков в год.

Приятно видеть, что произведения русских композиторов и имена русских музыкантов регулярно присутствуют в концертных афишах. Объясняется это не только объективными достоинствами нашей музыки и исполнителей, но и личными пристрастиями директора программы Миши Дамева, с которым мы уже знакомили читателей и которого со многими российскими звездами связывают не только профессиональные, но и дружеские отношения. Вот и Валерий Гергиев, несмотря на свою безумную загруженность, уже не в первый раз принимает его приглашение выступить в Швейцарии.

– Я считаю Валерия Гергиева и Дениса Мацуева одними из лучших послов великой русской культуры, – поделился Миша Дамев с «Нашей газетой», – и свести их на сцене в рамках наших концертов – невероятная удача.

В программы прошедших концертов были включены как настоящие классические «хиты», так и редко исполняемые произведения. Однако, чтобы послушать их все, пришлось прокатиться вместе с оркестром по всем четырем городам, включенным в турне. Так 18 мая в Сант-Галлене и 20-го в Цюрихе оркестр Мариинского театра и Денис Мацуев исполнили Второй концерт Чайковского и симфоническую сюиту «Шехеразада» Римского-Корсакова, роскошную иллюстрацию к сказкам «Тысяча и одной ночи». А 19 мая в Люцерне и 21-го в Женеве прозвучали Первый фортепианный концерт Рахманинова и Четвертая симфония Чайковского, считающаяся первой в истории русской музыки симфонией – психологической драмой, сравнимой с симфониями Бетховена.

Согласно непререкаемой традиции «Культурного процента MIGROS», во всех его программах должны быть задействованы как иностранные, так и швейцарские композиторы или исполнители. На этот раз выбор организаторов пал на уроженца Аарау, выпускника консерваторий Люцерна и Базеля Дитера Амманна, теперь преподающего в Высших школах музыки Люцерна и Берна. Произведение для оркестра «Core», написанное 52-летним композитором в 2002 году, звучало в исполнении оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева все четыре вечера турне.

Надежда СИКОРСКАЯ
«Наша газета»
Nashagazeta.ch

Назначенный на должность главного дирижера Мюнхенского филармонического оркестра Валерий Гергиев в письме ответил на критику в свой адрес.

С некоторых пор бурлят дебаты вокруг политической позиции Валерия Гергиева, назначенного на должность главного дирижера Мюнхенского филармонического оркестра. Теперь российский звездный дирижер впервые сделал официальное заявление на эту тему. В минувшую субботу в Линце Валерий Гергиев встретился с главой мюнхенского департамента культуры Хансом-Георгом Кюпперсом и интендантом Паулем Мюллером. Валерий Гергиев обратился с посланием к владельцам абонементов на концерты Мюнхенского филармонического оркестра, в котором он обосновывает свою позицию. «Масштабы и ответственность, которые заложены в этой должности, я полностью осознаю, – пишет Гергиев, – но одновременно я – русский, и я тесно связан с моей страной». Гергиев рассматривает русскую культуру как европейскую. «Но с другой стороны, я также не могу оставить без внимания то обстоятельство, что российское общество исповедует отчасти иные фундаментальные принципы, нежели те, которые приняты в западном обществе». Основополагающую роль играет глубокая и тесная связь с православием. «Я ценю и уважаю то, что высоко ценится в качестве жизненных принципов людьми в России. К ним относится и соблюдение табу, которые с некоторых пор больше не действуют в западных странах, однако для их отмены у нас понадобится много усилий и много времени».

Но лично его нельзя упрекнуть в неправильном поведении или в неуважении. «Диалог нельзя прерывать, ни за что! – продолжает Гергиев – обязательно должна оставаться возможность для обмена мнениями».

Хельмут МОРО
Süddeutsche.de

Из разговора с Валерием Гергиевым, дирижером, художественным руководителем-директором Мариинского театра.

– Вы только что вернулись из большого тура с Симфоническим оркестром Мариинки по европейским странам. Как прошло турне?

– Я очень доволен этими гастролями. И хотя на фоне событий на Украине концерты начинались с раздачи двух десятков листовок примерно такого содержания: «Я (речь идет обо мне) хочу войны в Украине», заканчивались они стоячими овациями. Нас очень тепло, даже щедро приветствовала вся публика – и в Люцерне, и в Женеве, и в Мюнхене, и в Линце. Возле Линца мы выступили в базилике Санкт-Флориана, где когда-то Антон Брукнер работал органистом, там же он и похоронен. Это был потрясающий концерт: мы сыграли Первую и Седьмую симфонии Брукнера, и публика нас приветствовала очень тепло. В концертных залах люди думают о музыке. Также я остался очень доволен нашим Пасхальным фестивалем. Но меня удивило, что большие газеты нашей страны практически не освещали эти события, потому что почти отказались от материалов, посвященных классической музыке. Почему-то считается, что это не интересно людям. Так вот, мы проехали 26 городов России, и отношение к концертам Пасхального фестиваля было фантастическим. Аншлаги везде. У людей – огромный интерес к классической музыке. И мы должны делать все, чтобы наше подрастающее поколение, миллионы российских детей не прошли мимо мира классической музыки. Для себя лично я считаю сегодня это главным приоритетом.

– «Троянцы» Берлиоза звучат сегодня очень актуально. Однако в спектакле удалось избежать политической резкости. Это сознательная позиция?

– Возможно, кому-то покажется, что надо было бы напичкать этот спектакль гораздо большим количеством взрывов, пальбы, перебежек, но Яннис Коккос – сторонник чистой и немногословной режиссуры, и он давно отказался от попыток ставить с ног на голову исторические сюжеты, тем более Берлиоз написал яснейший текст либретто. Я считаю, Коккос – это мастер европейской режиссуры, и он поставил так, чтобы мы могли наслаждаться и красивой декорацией, и бесконечно красивыми дуэтами.

– Многие годы вы работаете с вагнеровским мифом. В чем, считаете, миф может служить опытом для современного человечества – в частности, троянский?

– Мы видим, что и тысячи лет назад, когда одна страна становится в конфронтацию к другой, когда народ наполняется яростью и ненавистью, это приводит к безвозвратно трагическим результатам. Исчезают целые народы. Исчезла некогда славная Троя, распалась Римская империя. Так происходит, потому что политики, которые ведут свои народы, далеко не все способны сохранить главное – человеческие жизни и целостность своих стран. Мне кажется, что Берлиоза в этом мифе привлекала невероятная историческая перспектива, когда впереди у героев появляется образ Италии. Пала Троя, герои, спасаясь, попадают в Северную Африку в Карфаген: он тоже не сохранится. Но уже зовет Италия. Это миг конца и начала цивилизаций. И следить за этими событиями безумно интересно. В августе мы повезем «Троянцев» на гастроли в Великобританию и покажем спектакль на Эдинбургском фестивале.

– А почему решили поставить новую «Войну и мир»? В Мариинке есть в репертуаре спектакль Андрона Кончаловского.

– Этот спектакль, думаю, мы сохраним в репертуаре. А новую постановку мы делаем специально под технические возможности сцены Мариинского театра-2. Посмотрим, что получится у Грэма Вика и Пола Брауна. Мы сейчас в поиске, но сразу скажу, что меня в этой опере меньше всего интересует политическая подоплека.

Ирина МУРАВЬЕВА
«Российская газета»

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

ИМИТАТОРЫ

«РЕЖИССЕРСКАЯ ОПЕРА» НА СЦЕНЕ КАНАДСКОЙ ОПЕРНОЙ КОМПАНИИ

Канадская опера показала зрителям три постановки, относящиеся к категории «режиссерского оперного театра». Все три созданы режиссерами «с именем». «Так поступают все» поставил Атом Эгоян, «Бал-маскарад» представили Йосси Вилер и Серджио Морабито, а со своим видением «Геркулеса» познакомил Питер Селларс. Если вы принадлежите к лагерю противников власти режиссуры на оперной сцене, постановщиккам вряд ли удастся поколебать ваши убеждения.

«Так поступают все». Сцена из спектакля.
«Бал-маскарад». Сцена из спектакля.
«Геркулес». Сцена из спектакля.
Фото: Chris Hutcheson, Michael Cooper

УРОК ПОЗНАНИЯ ЕСТЕСТВА

Внешне начало новой постановки «Так поступают все» смотрится многообещающим. Когда поднимается занавес с репродукцией полотна Фриды Кало «Две Фриды», зрители видят кабинет естествознания в духе классных комнат старинных университетов. Два стола и огромный антикварный шкаф забиты всякой всячиной: коллекции насекомых, ракушки, химическая посуда, античный бюст, линейки, треугольники, глобус, электростатический генератор... За столами работают студенты. О том, что история будет проходить под заголовком «школа влюбленных», Канадская опера без устали повторяла при каждой возможности до и после премьеры. Дон Альфонсо – седовласый профессор, по мысли Атома Эгояна «демонстрирующий молодым людям законы привлекательности». Гульельмо и Феррандо старшекурсники, заглянувшие проведать своих подружек – Дорабеллу и Фьордилиджи, которые выглядят как типичные студентки из американских комедий о школьной/университетской жизни – они длинноноги, длинноволосы и не обладают особым талантом к продолжительным мыслительным процессам. Всё вместе – не худший набор для комедии положений, однако Атому Эгояну такая задача кажется слишком простой – он задумывает переиначить всем известный сюжет о прожженном цинике, уговорившем молодых людей переодеться и предстать перед возлюбленными в неузнаваемом образе, дабы соблазнить подружек друг друга и доказать тем самым ветреность и непостоянство женской натуры. В программке к спектаклю Эгоян декларирует намерение показать, что девушки сразу узнают в переодетых «турках» своих ухажеров и заключают такое же пари между собой. На деле же получается, что если вы не знаете режиссерского замысла, догадаться о нем практически невозможно, а если знаете, то все время приходится прилагать усилия, заставляя себя по крупицам выискивать подтверждения идеи Эгояна – органично этот процесс не происходит. Но и в этом случае поиски доказательств режиссерского замысла заканчиваются на речитативе и рондо Фьордилиджи «Ei parte ... senti ... ah no!» из второго действия. С этого момента кажется, что и сам режиссер забывает о новой сюжетной линии и переходит к оправданию присутствия на сцене полотна Фриды Кало – видео-проекция начинает блуждать по увеличенным фрагментам картины (там где Фьордилиджи поет про сердце – показывают сердце, а там где смотрит на подаренный возлюбленным медальон – показывают медальон). Затем «Фриды» оказываются заброшены, и в рассмотрение вступает другая идея Эгояна – бабочки как символ свободы. Каждое из этих направлений могло бы послужить основой отдельной постановки. Ни одно из них не доведено в спектакле до логического завершения.

Довольно спорным кажется и «педагогический» метод Дона Альфонсо. Объясняя Деспине конечную цель ее присутствия в этой интриге, он вполне определенными жестами показывает, какого результата она должна добиться от молодых людей, и, «школа влюбленных» сразу превращается в «школу как побыстрее трахнуть подружку приятеля», с употреблением именно этого глагола, потому что никакого процесса соблазнения в спектакле нет. Зато в нем достаточно телесных контактов, хватаний, пиханий, сальных взглядов, и прямолинейных намеков на интимную близость. Но и это еще не все. Партию Деспины исполняет пятидесятидвухлетняя канадка Трейси Дал. Именно Деспина – тот инструмент, который активнее всего физическими действиями претворяет в жизнь идею пожилого профессора, неравнодушного, как оказывается, к созерцанию любовных игр юного поколения. Таким образам, получается четкое возрастное деление на обладающих не слишком чистыми помыслами, но наделенных властью «старших», и малоопытных в подобных интригах «младших», а учитывая, что все происходит в учебном заведении, спектакль невольно балансирует на тонкой грани, перейдя которую можно приобрести чуждый комедии подтекст.

Когда третье действие начинается со сцены, где Деспина, распевая про то, как «девушка в пятнадцать лет должна знать искусные уловки, привлекающие любовников», проворно подливает спиртное уже порядком набрашимся студенткам Дорабелле и Фьордилиджи, сидящим за столом, уставленным пустыми бутылками, становится страшновато. Начинает казаться, что Эгоян не так прост, что это уже такой мощный перебор, после которого вся история не может закончиться так, как прописано в либретто, что ситуация вот-вот выйдет из-под контроля морально несостоятельной компании «старших», и в финале произойдет трагедия. По крайней мере, если в этом случае были бы расставлены акценты на том, что есть «хорошо», а что «плохо», то наличие обширного арсенала приемов грубого сводничества обрело бы смысл. Но финалом спектакля становится пошлая свадьба на фоне подсвеченных бабочек, с бабочками на головах невест и, для тех кто еще не понял значения символа, с огромными бабочками, спускающимися с колосников. То, что девушки знали все об обмане изначально, никак не обыгрывается, а присутствие репродукции «Двух Фрид» никакого смысла не имеет. Написанная под впечатлением развода с Диего Риверой, картина изображает двух Фрид, одна представляет образ, который видит в себе сама художница, а другая – образ который видел и любил в ней Ривера. Это полотно могло бы войти в программу изучения «школы влюбленных», но той «школе», которая получилась у Эгояна, оно вряд ли понадобится.

Исполнительский состав в новой постановке тоже показался студенческим, и похвастаться можно разве что слаженностью ансамблей. Как исполнители, так и оркестр под руководством Йоханеса Дебюса были далеки от моцартовского стиля.

МАСКИ БЕЗ ЛИЦ

Тандем Вилер – Морабито традиционно переносит действие своих постановок много ближе к сегодняшнему дню, и, традиционно, результат их работы не дает внятного ответа на вопрос «зачем». «Бал-маскарад» не стал исключением. История разворачивается в 50-х годах в Соединенных Штатах, в ресторане при гостинице, где, по неизвестной причине, проживают граф, слуги, придворные и заговорщики. На заднем плане – барная стойка и сцена для представлений, на переднем – стулья кафе и кресла зрительного зала. Есть также две колонны, которые в сцене на кладбище становятся прозрачными и прячут в себе корявые, словно заспиртованные в мутной жидкости деревья. В этой же сцене люстры опускаются сверху на высоту человеческого роста, а вместо них наверху появляются двое повешенных. Тело одного из них принадлежит Ульрике, но затем она возникает на маскараде одетая в норковое полупальто, темные очки и сверкающую диадему.

Свою концепцию режиссеры начинают формулировать, обращая внимание на первоначальное либретто, где фигурировала цыганка Арведсон, превратившаяся в чернокожую Ульрику после переноса действия из Швеции в американский Бостон. В 1955 г. в Метрополитен-опере эту партию исполнила Мариан Андерсон, став первой чернокожей певицей, выступившей в знаменитом оперном доме. Режиссеры обозначают 50-е и начало 60-х как время серьезных социальных перемен в американском обществе, время борьбы с сегрегацией, и выводят характер Ричарда как лидера нации, реформатора, успешного политика, ведущего страну к светлому будущему, но потерявшего контроль над ситуацией, в результате чего с удивительной скоростью рушится многолетняя дружба, распадаются семьи (в сюжет введен образ «первой леди», стойко сносящей увлечение супруга), а после насильственной смерти Ричарда его страна будет пребывать в кризисе долгие годы. Главной задачей постановки режиссеры обозначают исследование хрупкости окружающего мира.

Даже если принять гостиницу за собирательный образ Соединенных Штатов или оправдать избирательной кампанией пребывание в отеле президента со всем окружением, провести параллель между намерениями постановщиков и получившимся спектаклем очень тяжело. Никаких убедительных ситуаций, подкрепляющих изящную концепцию Вилера и Морабито, в постановке не найти. Удачей можно назвать лишь введение в сюжет образа маленького сына Амелии и Ренато. В начале Амелия приходит с мальчиком к Ульрике, где ребенок находит спрятавшегося Ричарда, которому ничего не остается, кроме как начать с ним играть. А в третьем действии Ренато, вступив в союз с врагами Ричарда, отдает сына удивленным заговорщикам и предлагает им убить мальчика в случае неудачного покушения на графа. Через отношение к ребенку сразу становится понятно кто есть кто – результат, которого ждешь от работы режиссера. Но для Амелии постановщики уже ничего придумать не смогли, поэтому ее исполнительнице, канадке Адриене Печонке, досталось лишь испуганное выражение лица.

Где-то в середине спектакля режиссура вообще перестает восприниматься как нечто значащее и начинает казаться что ты присутствуешь при полу-сценическом исполнении. Благо вокальный состав к этому располагал. Прежде всего, это уже упомянутая Адриена Печонка впервые исполнившая Амелию. Печонка продемонстрировала сильный, красивый голос, мягкое пиано, немного неуверенные верхние ноты, но это можно простить хотя бы потому, что сама манера подачи звука, культура исполнения были на редкой в наши дни высоте. Достойным партнером ей стал английский баритон Роланд Вуд (Ренато). С той лишь разницей, что в его пении чувствуется напряжение и нажим, в то время как у Печенки голос льется легко и свободно. Странное впечатление оставил американец Дмитрий Питас (Ричард). Кажется, его голос обладает всеми атрибутами красивого вердиевского тенора, в то же время, солист может споткнуться во время исполнения на ровном, подчас не самом опасном, месте. Партию Ульрики исполнила Елена Манистина.

ИЛЛЮЗИЯ УСПЕХА

Когда говорят о работах Питера Селларса в опере, прежде всего вспоминают его давний, двадцатипятилетний давности, триптих моцартовских шедевров: «Дон Жуан», «Так поступают все» и «Свадьба Фигаро». Пересматривая эти постановки сегодня, понимаешь, что ни одну из них за образец режиссерского театра не возьмешь. Фантазия в области адаптации сюжетов к сегодняшнему дню заканчивается на переодевании героев в современные костюмы и переносе действия в необычные интерьеры, то в небоскреб, то в кафе. На удивление мало смысла удалось извлечь режиссеру из «Дон Жуана» разыгранного на Манхеттене, где Жуана и Лепорелло поют чернокожие близнецы. Однако, нельзя не отметить что работу с артистами Питер Селларс в молодости проделывал кропотливую, детально выстраивал мизансцены, плетя их порой из полужестов и полувзглядов, словно шепча и заставляя прислушиваться к происходящему. Из виденных спектаклей Селларса хочется выделить первую постановку «Никсона в Китае» Джона Адамса (1987) и инсценировку «Семи смертных грехов» Курта Вайля, записанную в 1993-м. Но «Грехи» – это зарисовки, «короткий метр», истории без начала и конца, поэтому «Никсон» видится наиболее законченной и сбалансированной работой раннего Селларса.

С возрастом он превратился в обвешанного бусами харизматичного мифического гуру, готового обнимать и любить всех вокруг, великого гуманиста, несущего за собой шлейф гениальности и легенд с привкусом гламура (ест один раз в день и чаще всего мороженое). Получился попсовый американизированный вариант Ганди. В творчестве пустое переодевание оперных сюжетов уступило место разнообразным попыткам актуализировать смысл через погружение зрителей в размышления посредством условностей: условные декорации, условные образы героев. Трудностей работы с хором Селларс так же избегает, наделяя хор условными жестами сродни сурдопереводу. Непременными спутниками его постановок стали встречи со зрителями, интервью, различные пояснения концепций, и в этих эмоциональных представлениях Питеру

Селларсу действительно нет равных. Его кругозор обширен, его понимание материала чрезвычайно глубоко и прочувствовано, его интерпретация общеизвестных фактов уникальна. Он может заплакать, когда говорит о том, что его вдохновляет, и ты плачешь вместе с ним, потому что он очень искренен в своей любви к человечеству со всеми его несовершенствами. Достаточно ли этих качеств, чтобы поставить оперный спектакль, который состоится как театр? Получается, что нет. Теоретически в основе каждой его работы заложена некая высокая идея, относящаяся к социальному или духовному аспекту. На практике все оказывается несколько сложнее. Селларс безусловно талантлив, но условность работает далеко не всегда, в то же время, выйти из-под влияния обаяния его харизматической личности бывает очень трудно. Кто же решится пустить критическую стрелу в сторону его абстрактной «Иоланты», если в финале вдруг возникает бьющая наповал своей красотой и неожиданной уместностью «Херувимская» из «Литургии Иоанна Златоуста»? «Геркулес» так же осенен «высокой» идеей – тяжестью посттравматического синдрома, развивающегося после участия в военных действиях. В данном случае взята конкретная американо-иракская война.

Это очень слабая постановка. Сегодняшняя любовь режиссера играть абстракциями и символами с самого начала вступает в серьезное противоречие с выбранной им же конкретной ситуацией – психологически травмированный человек вернулся домой с войны. Для начала никакого дома в спектакле нет. Георгий Цыпин, оформивший несколько постановок Селларса, расставил по периметру сцены девять греческих колонн разной степени разрушенности, а в центре расположил бесформенные глыбы излюбленного полупрозрачного пластика. Глыбы периодически подсвечиваются разными цветами, а без подсветки выглядят кучами грязного снега. Задумай Селларс реальный интерьер – ему пришлось бы работать с артистами, как в добрые старые времена, трудолюбиво выстраивая мизансцены, а так актерское ничегонеделание прекрасно подходит абстрактной декорации, и отсутствие действия списывается на присутствие высокой идеи, главное, что она страстно заявлена режиссером.

За исключением «Нейшнл пост», напечатавшей довольно ироничную статью о постановке, канадские медиа приняли «Геркулеса» восторженно. Что характерно, все хвалебные тексты строились по одной схеме: Селларс – гений, его задумка соединить оперу Генделя с войной в Ираке гениальна, исполнители... оркестр... Ни в одной рецензии нет ничего про спектакль, в частности, про поразившие мизансцены, характеры, про то, настолько удалось реализовать режиссерский замысел.

Чаще всего происходящее в «Геркулесе» Селларса никакой конкретики не несет, поэтому, к примеру, непонятно, страдает ли Деянира по мужу или просто мается от безделья, валяясь на мраморной скамье. Зато для пропитанной кровью туники кентавра Несса нужной символики не нашлось, и Деянира лишь протирает смертоносной жидкостью куртку Геркулеса. Какой-то проблеск смысла появляется в арии «The god of battle quits the bloody field», где главного героя бросает из жестокости в нежность и обратно, но нет ничего указывающего на то, что частые перемены настроения являются последствиями его пребывания на войне в Ираке, а не результатом, скажем, отсутствия родительской любви в детстве. В целом же никакой ощутимой связи сюжета оперы Генделя с посттравматическим синдромом Селларсу нащупать не удается.

Солисты и на этот раз спасли лицо Канадской оперы. Настоящей сенсацией для слушателей стала британское сопрано Люси Кроу (Иола), имеющая ангажементы лучших оперных площадок. Покорило сочетание большого голоса, прекрасной колоратурной техники, редкого сверкающего piano (не мягкого и бархатного как обычно, а блестящего, как холодный блеск стали) и полного контроля над голосовым аппаратом. Другая британская исполнительница Элис Кут (Деянира) также обладает голосом внушительной силы, однако часто при переходе в нижний регистр вместо пения она вдруг выдавала низкий речитатив. Очень ровно и мелодично провел свою партию американский контратенор Девид Даниелз (Лихас). Разочаровал лишь Эрик Оуэнс в партии Геркулеса – Генделю не его музыкальный материал.

P.S. *Все три спектакля имеют одну общую черту – неубедительная реализация намерений постановщиков, и, как следствие, отсутствие законченного, четко сформулированного и, самое главное, обоснованного режиссерского высказывания. Имитируя концептуальность, постановщики создают спектакли, искажающие зрительское представление о музыкальных произведениях и вызывающие недоумение пустотой и бессмысленностью происходящего на сцене. Это компрометирует режиссерский произвол в опере. Дистанция от красивой теории до столь же привлекательных результатов остается в этих постановках непреодолимой.*

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

АНАХРОНИЗМЫ И НОНСЕНСЫ

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» НА СЦЕНЕ МЕТРОПОЛИТЕН И НА ЭКРАНАХ КИНОТЕАТРОВ

«Евгений Онегин». Анна Нетребко – Татьяна.
Фото из архива театра

УЖЕЛЬ ТА САМАЯ ТАТЬЯНА?

Когда восемь лет назад мы разговаривали с Анной Нетребко в Мариинском театре, она только что записала «Русский диск», куда вошла Сцена письма из «Онегина». Тогда она говорила, что это «не ее территория» и она «вряд ли когда-нибудь будет петь Татьяну на сцене». Сегодня главной причиной появления партии в репертуаре певица называет уговоры гендиректора Метрополитен Питера Гелба, но, видимо, не только это повлияло на ее решение – отказалась же она от таких глобальных гелбовских проектов, как «три гофмановские возлюбленные» и вся «королевская серия» Доницетти… Кинотрансляция и живой спектакль в зале Мет неделю спустя оставили впечатление, что на сегодняшний день партия еще не до конца впета, а местами довольно неудобна для исполнительницы. Кажется, что Нетребко все еще примеривается к ней, постоянно думает, как ей спеть «то» или «это», как не дать полный голос, словно идет по тонкому льду. Бал в Петербурге и финал получаются намного увереннее, но это совсем другая Татьяна, которую ей и петь и играть значительно легче. Здесь и опора на голос, и внутренняя сила героини, и ее уверенность в своей правоте. Трудности исполнения она и сама прекрасно знает, говорит, что «очень много лирических низких фраз, довольно неудобных» и что «никакого надрыва быть не должно». Этим поиском мягкого звука, видимо, объясняется исчезновение ее фирменного, появившегося в последние годы, очень узнаваемого, красивого, густой окраски голоса. Другая трудность – оркестр. Нетребко четко определяет его ведущую позицию в «Онегине»: «голос выступает только как один из инструментов, а оркестр лидирует практически всегда». Музыкальная трактовка Валерия Гергиева довольно необычна своими медленными темпами, но, в то же время, очень рельефная и в этом рельефе спрятаны подводные камни. Например, когда «быть может это все пустое» поется одной краской, а в следующей фразе «обман неопытной души» Гергиев уводит оркестр в такое невесомое, практически прозрачное звучание, что малейшие шероховатости исполнения будут отчетливо слышны. Какие-то вопросы и к образу главной героини нужно адресовать не Анне Нетребко а команде постановщиков.

ДЫХАНИЕ ФАЛЬШИ

Формально совместная постановка Метрополитен и Английской Национальной Оперы (премьера 2011-го года) оказалась в Нью-Йорке без режиссера (Деборе Уорнер потребовался восстановительный период после внезапной операции). Ее заменила партнер Уорнер в творчестве и в жизни ирландская актриса, театральный и оперный режиссер Фиона Шоу. Посвятить себя всецело «Онегину» Фиона Шоу тоже не смогла, поскольку параллельно выпускала «Поругание Лукреции» Бриттена в Глайндборне. Но вряд ли именно дефицит времени повлиял на откровенную слабость режиссуры.

Подобный режиссерский стиль пассивного поверхностного изложения широко распространен на оперной сцене особенно среди «традиционалистов». Он заключается в пересказе сюжета, когда сложные процессы развития характеров, обусловленные сочетанием множества причин, заменены одной картинкой, констатирующей факт: «в этой сцене героиня грустна», «а в этой – уверена в себе». Таков же новый «Онегин». В нем нет правдоподобной истории, нет продуманных линий взаимодействия персонажей друг с другом, нет глубоких убедительных характеров, которые могут увлечь зрителя. Не имея сильной режиссерской концепции, солисты наполняют действие фальшивыми взглядами и ненужными движениями, превращая уникальные образы в тривиальные оперные персонажи. Верная краска, найденная Анной Нетребко для своей героини в сценах бала в Петербурге и финале, не достигает той эмоциональной силы, которой могла бы достичь, сумей режиссеры вписать эти находки во взаимодействие с партнерами по сцене и декорации. На Трике, Зарецкого и мсье Гильо постановщики вообще не обратили никакого внимания.

Два персонажа оперы Чайковского – Ленский и Филиппьевна, отданы на откуп исполнителям ролей. Ленский одинок изначально – он всем чужой. Для раскрытия его образа не так существенны глубина и проработанность характеров Ольги и Онегина – важнее показать, какими их видит Ленский. Кажется, Петер Бечала использовал все возможности и создал великолепный образ страстного и одновременно очень ранимого поэта, легко переиграв ничем не примечательного Онегина Мариуша Квеченя. А Филлиппьевна, напротив, объемлет всех, она как сама природа, как всеобщее добро – такая она и получается у Ларисы Дядьковой, каждый образ которой вызывает восхищение своей органичностью.

И ВКУС ФРАНЦУЗСКОЙ БУЛКИ

Кажется, главное о чем говорили до и после премьеры нового «Онегина», это перенос действия в конец XIX века. Для того, чтобы зрителю стало понятнее, о какой России идет речь, называлась более знакомая для западной аудитории ассоциация – «время Анны Карениной». Дебору Уорнер ничуть не смущает, что «Онегин» плоть от плоти романтизма, которого ко времени Карениной и след простыл. Как люди, так и настроения в обществе к этому времени сильно изменились. Личность Татьяны, сформированная литературой того периода, должна была отличаться от романтической натуры героини Пушкина-Чайковского, но в новой постановке перемены коснулись лишь фасонов одежды, придуманных Хлоей Оболенски (той самой, что создавала костюмы для экранизации «Онегина» Марты Файнс). Поклонник Канта и романтический поэт Ленский приезжает к Лариным в косоворотке и кожаных сапогах, а дамы непременно носят турнюр (подушечка под юбку, которую женщины надевали, следуя моде конца XIX века). В «сцене письма» Анна Нетребко выглядит почти как ее красотка Норина из «Дон Паскуале» – затянутая талия, пышная грудь, обнаженные руки и... турнюр. Куда уж там Станиславскому, настаивающему здесь на самой простой, народного покроя, широкой ночной рубашке. Другие костюмы Татьяны так же сомнительно соответствуют ее характеру, особенно оммаж кустодиевским купчихам (ларинский бал) и хищное, кроваво-красное «вамп» а la дзеффиреллиевская «Тоска» (бал в Петербурге). За исключением одежды никаких смысловых характеристик времени или особенностей характеров героев в спектакле Деборы Уорнер нет. Поменяйте костюмы на онегинскую эпоху и ничего в игре артистов не изменится.

Кроме временного переноса есть еще несколько режиссерских «новшеств». В сцене письма Татьяна несколько раз принимается за карандаш, но, написав несколько строк, страстно вырывает листки из тетради, комкает их и бросает на пол – в результате посылает Онегину не то что хотела и приходит в ужас – этот момент вне какой-либо связи со всем остальным действием. В самой постановке «сцены письма» нет ни деликатности, ни тонкости, к чему взывает музыка Чайковского, а падение обессиленной Татьяны на пол с последним аккордом на словах «И смело ей себя вверяю» – подлинное дурновкусие.

Онегин приходит на дуэль с наполовину съеденным батоном в руке. Стреляются на охотничьих ружьях. Выстрел делает лишь оружие Онегина. В зрительном зале Мет отчетливо слышно, что ружье Ленского дало осечку. В кинотрансляции звука осечки не слышно вовсе, отчего кажется, что Онегин просто опередил соперника. Никаких пояснений смысла произошедшего в спектакле не найти.

И самое «передовое»: два глубоких поцелуя между Онегиным и Татьяной. Один – в конце сцены объяснения в саду: он подходит к ней, как прожженный циник берет двумя пальцами за подбородок и целует. К тому блеклому образу Онегина, который получается у Мариуша Квеченя, этот «поступок» не имеет никакого отношения. Как и ответный поцелуй, бессмысленный и беспощадно долгий (в кинотрансляции этот эпизод оказался значительно короче), который Татьяна дарит Онегину в финальной сцене, не имеет никакого отношения к характеру героини. Сама финальная сцена, перенесенная на улицу, кажется непродуманной и сделанной наспех. В режиссуре здесь полная неразбериха – свидание это или случайная встреча, кто кого позвал и зачем? Все остальное – «пошлая, убийственная рутина» да «кидающиеся в глаза анахронизмы и нонсенсы», которых так боялся Чайковский при постановке этой оперы.

ЛИЦОМ К ЛИЦУ...

Если не считать удовольствия слышать живой оркестр под управлением Валерия Гергиева, то в остальном спектакль, показанный по трансляции, был качественнее того, что удалось увидеть в зале Метрополитен неделю спустя. В трансляции исполнители главных партий звучали гораздо ровнее, чем в живом спектакле, где больше всех разочаровал Петр Бечала. Неточная интонация, неудачные ферматы, резкие срывы с верхних нот стали характеристиками его пения в тот вечер. Основа кастинга – русские исполнители. Кроме Анны Нетребко – это Елена Заремба (Ларина), Оксана Волкова (Ольга), Алексей Тановицкий (Гремин). Если говорить о спектакле в целом, то кинотрансляция также представила «Онегина» в более выигрышном свете. Специфика съемки в Метрополитен, основанная на показе крупных планов лиц солистов, дает возможность сместить зрительское восприятие в область исключительно ответной реакции на актерские эмоции. Коммуникация между зрителями и певцами происходит благодаря богатству человеческой мимики и контакту «глаза в глаза», вызывая у публики ответное эмоциональное сопереживание. Многим зрителям этого достаточно для заключения о хорошей актерской игре и для положительной оценки спектакля, что на самом деле далеко не всегда – правда. Зритель в этом случае считывает лишь поверхностный слой происходящего, а о тонкостях развития истории или их отсутствии он чаще всего не догадывается. Кроме того, часто меняющиеся ракурсы, пролеты и проезды камер создают впечатление динамики, прячут режиссерскую беспомощность и отсутствие глубинного смысла. При просмотре из зрительного зала новый «Онегин» оставляет ощущение, что обе титулованные дамы, Дебора Уорнер и Фиона Шоу, обладают очень смутным представлением о необходимых требованиях, предъявляемых к оперному спектаклю в наши дни. Впечатляет скудность их фантазии по части раскрытия характеров героев и примитивность режиссерских приемов. Трудно спорить с тем, что для зрителей, которые выросли и существуют вне российской культуры, эта развесистая клюква с громадными колоннами, турнюрами, каракулевыми и норковыми воротниками – самый настоящий «Онегин» и есть. Но сегодня эволюция режиссерского ремесла в опере дошла до того уровня, когда перед создателями спектакля ставится задача преодолеть стереотипы и явить зрителю нечто большее, чем его, зрительское, представление о предмете.

ЭЛИНА ГАРАНЧА: «МЕЧТАЮ СПЕТЬ ТОСКУ»

Всемирно известная латышская оперная певица Элина Гаранча впервые выступила в Петербурге, правда, не в академическом концертном зале и не с большим сольным концертом, а в сборном гала-концерте на Дворцовой площади в День города. Но и трех номеров в ее исполнении публике хватило, чтобы высоко оценить масштаб ее вокального мастерства. Ее тембрально богатое, сильное, технически безупречное меццо-сопрано во всю мощь развернулось в Цыганской песне из «Кармен» Бизе, арии Далилы из «Самсона и Далилы» Сен-Санса и знаменитой «Гранаде» в сопровождении оркестра Михайловского театра под управлением Михаила Татарникова.

– На сцене вы всегда выглядите абсолютно бесстрашной, какой бы сложности музыку не приходилось исполнять.

– Никто не верит, но мне действительно страшно и каждый раз становится все страшнее. Когда-то я говорила на эту тему с мамой, которая рассказала, что ушла со сцены, потому что не могла больше выдерживать такого стресса. Теперь и я начинаю замечать за собой это. Наверно, растет ответственность. Так или иначе, но я просто выхожу на сцену и все – это как вызов самой себе. Если надо, значит, докажу, что могу.

– То есть с годами кураж сменяется повышенной ответственностью?

– Когда я была маленькая, я должна была доказывать, что я не только дочь известных мамы и папы, которые работали в Латвийской музыкальной академии, но и сама что-то собой представляю. Позже, когда я уехала из Латвии, а я уехала рано, в 1999 году, будучи студенткой, начала работать в Германии, во мне вдруг поселилась уверенность, что все так хорошо, мне так везет, я уже в театре за рубежом, работаю во Франкфурте, Вене, все могу, все мне удается. Прошли годы, и несколько лет назад у меня вдруг стали возникать мысли, зачем мне все это надо. Хотя открылось много дверей. Исполнение партии Кармен в Метрополитен задало очень высокую планку: все вдруг заметили и поняли, что я могу петь не только мальчиков, но и таких женщин тоже. И мне вдруг стало страшно.

– А Аннио в «Милосердии Тита» в Зальцбурге разве был менее высокой планкой?

– Там было другое. Знаете, когда молодой певец вдруг оказывается на одной сцене с такими мастерами, как Барбара Бонни, Микаэль Шаде, Доротея Рёшманн, а за пультом стоит сам Николаус Арнонкур, он не очень понимает, что с ним происходит, просто показывает себя наилучшими способом и радуется, что находится там. Лишь позже он начинает понимать, что произошло, что это был за прорыв.

– А в Рижской опере вы не пели?

– Я там экстерном сдавала экзамены уже после того, как уехала на Запад. На оперном классе мы пели «Севильского цирюльника», а в опере хотели его поставить. Я предложила спеть свой экзамен. И позже в 2007 году, когда там поставили новую «Кармен», я обкатывала партию перед дебютами в Лондоне и Нью-Йорке.

– Кто был вашим педагогом по вокалу?

– У меня много педагогов. В Амстердаме я училась у Маргарет Хониг, которая мне очень помогла собрать голос, настроила дыхание, позицию, качество звука. В Вене в начале своей карьеры я занималась у Ирины Гаврилович, которая дала много ценных советов по исполнению Россини и Моцарта. Сейчас я чаще обращаюсь к маме, к которой заодно привожу и двух своих дочек. Мама мне все время что-то подсказывает с самого начала моих занятий вокалом. Но должна сказать, что я старюсь находить разных педагогов для занятий над конкретным репертуаром. Так было, когда я работала над Моцартом, затем над бельканто, сейчас с бельканто перехожу на более драматический репертуар. Я убеждена, что не стоит доверять мнению только одного педагога – надо слушать многих. Один и тот же педагог со временем утрачивает остроту восприятия твоего голоса, перестает открывать для тебя новую перспективу, потому что у каждого педагога есть свой вкус, свое отношение к вокалу. А вдруг найдется другой репертуар, нежели тот, который в данный момент от тебя требует педагог.

– Вы очень аккуратно выстраиваете свой репертуар, двигаясь без резких рывков шаг за шагом, в чем вам помогает, вероятно, и отличное знание нескольких языков.

– Да, я знаю шесть языков: латышский, русский, английский, немецкий, итальянский, испанский. К сожалению, среди них нет французского, в отношении которого у меня выработался какой-то комплекс: я много понимаю, могу читать, но говорить на нем свободно не получается… При том, что я пела и Шарлотту, и Кармен, много чего записывала.

– Многие певцы мне рассказывали, что французский в пении сложен даже для самих носителей языка.

– Более того, многие французские певцы очень искусственно поют на родном языке, выясняя между собой, как лучше петь – добавляя больше «а» или «э». Этот язык не из легких, но если его понимать, то пойдет легко. А для меццо-сопрано действительно есть обширный репертуар на французском, на котором можно оттачивать разные вокальные нюансы как в более драматических, так и в легких тонах.

– Насколько я понимаю, сейчас вы находитесь в ситуации выбора, в какую сторону направиться после бельканотовых красот. Неужели вы оставите бельканто?

– Постепенно – да. Я прекрасно понимаю, что после рождения второго ребенка мой голос немного сел, сказывается некоторая усталость, поскольку я кормлю малышку. Мне казалось, что я вернусь на сцену раньше, но судя по всему, наверно, придется чуть-чуть поработать над возвращением формы. Хотя контракты заключены на годы вперед, но я смотрю на вещи реально, от чего-то, возможно, откажусь или поменяю репертуар. Запланированы и Сантуцца в «Сельской чести», которую я должна спеть вместе с Йонасом Кауфманом в Ла Скала и Эболи в «Дон Карлосе» в сезоне 2017-2018 годов. О партии Сантуццы я давно мечтаю. Сейчас обсуждается «Самсон и Далила», но это в 2018 году. Пока что посижу на легких партиях. Во всяком случае, до Амнерис еще дело не дошло. Плюс «Фаворитка» Доницетти – одна из последних бельканотовых опер, где я могу спеть. В 2016 году будет премьера «Кавалера розы» Штрауса в Метрополитен-опере, после чего я, наверно, постепенно скажу партии Октавиана «до свидания». Коль скоро хочется петь итальянскую и французскую музыку, надо чтобы голос лился, звучал legato. Немецкая музыка очень говорящая, тесно связана со словом, к тому же Штраус так написал партию, что она все время находится на переходных нотах, и голосу трудно. Итальянская музыка и музыка Рихарда Штрауса – совсем разные, недаром же существуют пуччиниевские и штраусовские певцы. А мечтаю я спеть Тоску, но в концертном исполнении.

– Насколько вам близка и понятна Сантуцца?

– Когда я выхожу на сцену, я не делаю своих героинь современными женщинами, но стремлюсь проникнуться образом женщины той поры, о которой повествует сюжет. Сегодня над такой девушкой, как Сантуцца, просто посмеялись бы, сочли за дуру. Но тогда на Сицилии это же было – страшное дело. Мне намного интересней подумать, как чувствовала себя моя героиня в то время.

– Вы погружаетесь в контекст, читаете литературу, прежде чем приняться за воплощение роли на сцене?

– Я не только читаю. Готовясь к Кармен, я сказала всем, что спою ее только тогда, когда побываю в Севилье, на Гибралтаре, попаду на Пласа дель торре. И я это сделала, побывала даже в пещерах, где живут, поют и танцуют цыгане, пообщалась с ними.

– Вы в той постановке «Кармен» еще и аутентично танцуете.

– Да, это было незабываемо, когда хореограф за месяц до премьеры начал ставить танцы, предложив танцевать и мне. Я говорила, что упаду в обморок. Певцы же, вообще-то, лентяи, нам не нравится двигаться и бегать. Благодаря настояниям хореографа я каждый день тренировалась в спортклубе, бегала...

– Какие партии вы считаете своими достижениями?

– Думаю, что это Кармен в Метрополитен-опере, потому что шесть недель репетиций не прошли даром, всем хотелось сделать что-то особенное. Каждый день мы ходили на репетиции с радостью. Ну, партии Моцарта, конечно, тоже принесли что-то свое, хотя со временем я почувствовала, что мне как будто чего-то не хватает. Спела спектакль, все прекрасно, но, повторюсь снова, чего-то не хватает. Вот когда Кармен спела – как хорошо поела: было и сладкое, и первое блюдо. Наверно, это связано с тем, что мой голос меняется, и я могу перейти на драматические партии. Есть певцы, которые всю жизнь поют только Моцарта и счастливы. Но если чувствуешь, что можешь что-то еще, то все же очень хочется это «что-то еще» попробовать. Мне очень нравится и Октавиан в «Кавалере розы» – изумительная партия. Я жила шесть лет в Вене, люблю этот город и думаю, что отправим детей туда учиться, поэтому снова вернусь туда.

– Будете чаще встречаться с Анной Нетребко.

– Да, наверно, хотя она в последнее время больше бывает в Нью-Йорке, в России, где у нее отец. Кстати, еще я очень люблю бельканотовую партию Джованны Сеймур из «Анны Болейн» Доницетти, которую я пела с Анной Нетребко в Вене.

– Вы ведь фактически одновременно с Анной Нетребко начали свое сотрудничество со звукозаписывающей фирмой «Дойче граммофон»?

– Да, когда она записывала свой первый диск, пригласили меня, а потом, когда она записывала второй, я уже пела свой контракт, но мы записали вместе «Монтекки и Капулетти» и «Анну Болейн». Сегодня Анна сильно поменяла репертуар, и то, что она поет сейчас, я еще не могу. К тому же меццо-сопрановые партии в тех операх не очень интересные. Но, может быть, однажды мы и встретимся… на «Аиде». И она подождет, и я дождусь, когда нам обеим стукнет под пятьдесят.

– А что вы думаете о барочных певцах?

– Знаете, это такой Feinschmeck, деликатес для любителей барокко. Я могу один раз послушать оперу Генделя, но не более, мне в ней чего-то не хватает. Я, конечно, слушаю своих коллег, особенно контратеноров, которые, вообще, особый типаж. Благодаря им мы слушаем оперы, о которых никогда бы не узнали. Они делают свое дело, и у них огромное число поклонников. Я тоже попробовала петь барокко, но это для моего голоса – не та чашка чая, как говорят.

– Вы записывали партию Андроника в опере «Баязет» Вивальди с блистательной командой солистов под управлением дирижера Фабио Бьонди и получили Gramm.

– Записывала, но все время чувствовала, что надо бежать, а ноги заплетаются. Повторюсь, что и голос мой, его тембр, вибрато, и гибкость, и беглость – не для барокко. И не совсем для Россини, которого я когда-то пела, но со временем понимаю, что это не совсем то... У россиниевских певцов есть особенное вибрато, если вспомнить, как поют Казарова, Бартоли, ди Донато, Миянович, Флорес – у них есть быстрое и нервное вибрато в голосе. А на бельканто, на итало-французскую музыку более льющийся голос нужен.

– Как вы относитесь к записям, насколько они важны в карьере?

– Они очень важны. Сегодня существует не так много певцов, которые могут гордиться, что есть компании, готовые их записывать, потому что все уже много раз записано. Записи помогают в продвижении, делают имя еще более ярким. Но с записями все труднее, потому что в студии уже почти никто не хочет записывать, слишком все дорого. А «живьем» страшно, потому что два раза запишешь и все. Да еще вопрос продаж. Если раньше нужно было 500 тысяч копий, чтобы получить платиновый диск, то сейчас – всего 25 тысяч. Разница огромная. Тем не менее, мы каждые полтора-два года стараемся что-то записать. Но я стараюсь делать это в свое удовольствие.

– Не так давно в Германии вышла ваша автобиографическая книга. Как возникла идея книги?

– Книга вышла пока только на немецком, но она очень хорошо пошла, один тираж уже распродан, теперь второй уже вполовину, поэтому, возможно, когда-нибудь выйдет и на английском. Написать книгу меня уговорили. Я сказала, что слишком молода, чтобы писать биографию. Я написала ее сама, хотя мне, конечно, помогли адаптировать ее, потому что несмотря на мой хороший немецкий, он не настолько литературен. Писала о том, о чем думаю сейчас, писала днями и ночами, иногда вскакивала в три часа ночи, если вдруг какая-то идея приходила в голову, что-то вспоминала, бежала записывать на бумажке, чтобы не забыть, о многом из того, что подзабылось за пять лет бурной карьеры, мне напоминали друзья. Почти три месяца я ни о чем другом думать не могла. В этой книге мне удалось написать о себе, начиная с детства. Зимой я жила в интеллектуальном мире Латвии, в нашем доме бывали певцы, музыканты, писатели, политики и режиссеры, у некоторых я сидела на плечах, с кем-то отправлялась на прогулку. А летом меня увозили в деревню к бабушке, где я и коров доила, и в поле работала. Получались два абсолютно разных мира, которые мне очень помогли, позволили уверенно стоять на ногах, чувствовать землю. Карьера и музыка – все это прекрасно, но не только это составляет мою жизнь, я не живу только ради этого. Мне все же нужна семья, то есть обычная жизнь...

Беседовал Владимир ДУДИН

ТАТЬЯНА МАМАЕВА

ДЖУЛЬЕТТА, РОМЕО И ТЬМА

Под занавес театрального сезона в государственном театре им. Абая в Алматы давали премьеру – оперу Винченцо Беллини «Капулетти и Монтекки». Театр взял сложный музыкальный материал, рискнул, но выиграл. Объяснение тому отнюдь не чудесное – это был совместный проект театра из Казахстана и Академии молодых певцов Мариинского театра.

На постановку был приглашен режиссер Алексей Степанюк, credo которого – почтительное отношение к классике и отменный вкус. В тандеме с ним работал дирижер Леонид Корчмар, уверенно дирижироваший казахским оркестром.

Опера Беллини сложна в вокальном отношении, она требует от исполнителей хорошего вкуса и чувства стиля.

Алексей Степанюк, ни на секунду не перенося фабулу оперы в иное временное пространство, тем не менее, создал спектакль, пронзительно современный. Спектакль, в котором мы с печалью узнаем реалии сегодняшнего дня. Верона и события в ней – это сколок с нашего настоящего. Город на грани гражданской войны, город стал заложником группировок двух амбициозных кланов, и уже не так важно, кто начал эту свару – Монтеккки или Капулетти. И, как всегда бывает в таких случаях, страдают невиновные.

Основа либретто – шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта» и ряд источников, которыми пользовался и сам великий английский драматург. Но в характере персонажей есть некоторые принципиальные различия.

Джульетта у Беллини – набожная католичка, она разрывается между любовью к Ромео и долгом дочери – честь семьи для нее необычайно важна. Это делает характер героини еще более трагическим. Перед нами человек эпохи Возрождения, которого коснулись заветы предыдущей эпохи. Любовь борется с долгом.

Ромео – не только пылкий влюбленный: искушенный в области интриг, он внес свою лепту в конфликт между враждующими кланами. Хотя в чувстве его к Джульетте нет сомнений.

История Ромео и Джульетты в спектакле Степанюка развивается на фоне живописных мотивов эпохи Возрождения. Автор сценографии художник Вячеслав Окунев нашел золотую середину между лаконичностью и пышностью живописного задника, выполненного в стиле мастеров Возрождения.

«Капулетти и Монтекки». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

Едва ли не самой важной проблемой в постановке могли бы стать певцы. Особенно это касается двух главных партий – Ромео и Джульетты. Решить проблему помогло сотрудничество театра с Академией молодых певцов Мариинского театра и Ларисой Гергиевой. Из стен Академии вышла целая плеяда исполнителей, поющих на самых престижных сценах мира. Можно с уверенностью предположить, что имена многих участников «Капулетти и Монтекки» также будут на слуху.

Прежде всего, это касается восходящей «звезды» – Зарины Алтынбаевой, исполнившей партию Джульетты; ее дебют можно считать сенсацией. Алтынбаева, начавшая учебу в консерватории Алматы, затем продолжившая обучение в двух университетах Лондона, сейчас солистка Академии. Вокальная и актерская школа, которую ей дает Лариса Гергиева, помогла молодой певице справиться со сложнейшей партией.

Обладательница сильного голоса с легкими «верхами» создала образ настоящей трагической героини. Ее Джульетта, нежная и страстная, – максималистка, не готовая к компромиссам. Любовь к Ромео для нее – и счастье, и тяжелый крест. Алтынбаева, обладательница замечательной сценической внешности, наделена, без сомнения, не только изумительным голосом, передающим малейшие нюансы психологического состояния героини, но и харизмой – и человеческой, и актерской. Когда она на сцене, от нее невозможно оторвать глаз.

Известно, для удачной актерской судьбы нужны три составляющие – талант, труд и… случай. Талант и трудолюбие у Алтынбаевой есть от природы, но произошел в ее судьбе и счастливый случай – встреча с Ларисой Гергиевой и Алексеем Степанюком, которые, без сомнения, помогут певице в ее дальнейшем продвижении.

Сцена в усыпальнице – самая трагическая из всей оперы – прожита актрисой на высшей точке накала. В мгновения меняется ее душевное состояние – от радости, что здесь, рядом с ней, Ромео, до всепоглощающего отчаяния, когда она понимает, что любимый умирает. Для такой цельной натуры выход один – последовать в мир иной за возлюбленным.

Партия Ромео была написана композитором для меццо-сопрано. Возможно, Беллини таким образом хотел подчеркнуть единство душ несчастных возлюбленных. Красивейшие места оперы – это именно дуэты Ромео и Джульетты. Партию Ромео было доверено исполнить так же ученице Ларисы Гергиевой Эвелине Агабалаевой. В этой партии можно услышать и талантливую молодую певицу Регину Рустамову.

Агабалаева создала образ юноши, овладев мужской пластикой (отдельный комплимент балетмейстеру спектакля Илье Устьянцеву). Молодая певица обладает незаурядными вокальными данными, хорошей школой, она темпераментна, органична на сцене.

Мир героев Беллини, которых все равно, хотим мы того или нет, соотносим с персонажами трагедии Шекспира, хрупок и трагичен. Они обречены, хотя и пытается помочь им добросердечный Лоренцо (Олег Татамиров). Высокая трагедия, а именно такой жанр выбрал для постановки Алексей Степанюк, заставляет нас на два часа выбраться из привычно-равнодушного кокона, в котором мы пребываем. «Любовь, исполненная отваги» трогает. Мы еще можем любить.

ДЛЯ ДРУЗЕЙ РУССКОЙ МУЗЫКИ

14 марта в культурной жизни Гамбурга произошло примечательное событие: в Интернациональной музыкальной академии имени Альфреда Шнитке была торжественно открыта Русская музыкальная библиотека. Обширное собрание книг о музыке, а также нот, грампластинок и дисков передал в дар Академии проживающий в Гамбурге видный ученый и музыкальный критик, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель польской культуры, почетный член Санкт-Петербургского филармонического общества, профессор Михаил Григорьевич Бялик. Корреспондент русского журнала «Мы в Гамбурге» встретился с маститым музыковедом, чтобы задать ему ряд вопросов.

На концерте в день открытия библиотеки. Виктория Мун, за роялем Михаил Бялик.
Фото: Mario Bandi

– Глубокоуважаемый профессор, редакции стало известно, что открытие библиотеки совпало со знаменательной датой вашей жизни. Обычно юбиляры получают подарки, вы же, выходит, делаете подарок другим?

– Да, накануне, 13 марта, мне исполнилось – страшно вымолвить – 85. То, что я оказался долгожителем и при этом адекватно, как мне кажется, реагирую на происходящее и никому не в тягость, считаю заслугой замечательной германской медицины, за что ей очень признателен. Что же касается подарков, то мне всегда было приятнее преподносить их, чем получать.

– Когда начали вы собирать библиотеку по специальности?

– Мои детство и юность прошли в Киеве, городе, к которому, из-за происходящих там драматических событий, приковано нынче внимание всего мира. Когда началась война, мне было 12 лет. Отец, врач, был мобилизован и с госпиталем направлен в Сибирь. Там я продолжил начатые ранее занятия музыкой, и тогда отец, заядлый библиофил, взамен своей библиотеки, погибшей в оккупированном фашистами Киеве, стал собирать для меня книги по искусству. Позднее, переехав в Ленинград, я продолжил начатое им. Так что собираю более 70 лет. Накопленное мною собрание оказалось среди подобных частных библиотек-фонотек едва ли не самым полным. В течение долгих лет я преподавал в Ленинградской–Петербургской консерватории и Театральной академии, сотрудничал как критик со многими журналами и газетами (что продолжаю и ныне), деятельно участвовал в работе творческих союзов – композиторов (одно время в должности секретаря Союза композиторов России), журналистов, театральных деятелей. Моя библиотека всегда была необходимым подспорьем не только для меня, но и для моих учеников и коллег.

– Почему ваш выбор пал на Академию имени Альфреда Шнитке? Были ли вы знакомы с замечательным композитором, чье творчество служит достоянием как русской, так и немецкой культур?

– Я хорошо знал Шнитке. Мы бывали друг у друга дома. Он, мне кажется, относился ко мне с доверием, я же преклонялся перед ним как талантливейшим художником и изумительным человеком. То, что учебное заведение носит имя выдающегося композитора и тут постоянно звучит его музыка, то, что оно находится под патронатом Ирины Шнитке, его жены и замечательной пианистки, и Марка Лубоцкого, друга и первого исполнителя его скрипичных сочинений, конечно же, расположило меня к Академии.

Здесь должен я особо сказать еще об одном человеке. Это основатель и многолетний руководитель Академии имени Шнитке Хольгер Лампсон – видный камерный певец, педагог, менеджер. Лейтмотивом всей многогранной деятельности Хольгера было способствовать распространению русской музыки в Германии и немецкой в России. Когда я сообщил ему о желании передать Академии свои библиотеку и фонотеку, он воспринял мою инициативу с энтузиазмом. И сразу же приступил к ее реализации.

– Но перевезти с Невских берегов на берега Альстера столь объемистое собрание книг, нот, звукозаписей оказалось, наверное, делом достаточно затруднительным?

– Невероятно сложным! Дело в том, что в России действовали нелепые, закостенелые таможенные ограничения, сохранявшиеся с советских времен. Так, через границу пропускали только книги, журналы, изданные за последние 50 лет (речь, разумеется, идет о ходовых публикациях, а не о редких изданиях, представляющих собой ценность как национальное достояние). Когда Хольгер в Санкт-Петербурге обратился в таможню, ему велели, прежде, чем вопрос будет рассматриваться, представить не только название и полные издательские данные каждого тома, каждой брошюры, но и измерения их объема и веса! А книг в собрании – тысяч десять! К счастью, времена меняются, правила пересматриваются. В Питере появилась немецкая фирма, связанная с Германским генеральным консульством, с одной стороны, и таможней, с другой. Фирма взяла на себя контроль, упаковку и доставку библиотеки. Лампсон сумел раздобыть немалые средства для транспортировки груза, заручившись поддержкой Управления культуры Гамбурга. Он приобрел также вместительные и красивые белые шкафы, и в них разместилось собрание, заняв одну из студий прекрасного особняка в Альтоне, где находится Академия имени Шнитке.

Лампсон утвердил дату открытия библиотеки и занимался подготовкой к церемонии. И вдруг – тяжкая болезнь (скоротечная меланома) сразила его. Он угас – для всех внезапно – в последний день января. Его смерть стала потрясением для многочисленных друзей, сотрудников, учеников…

Ни о каком грядущем торжестве мне не хотелось думать. Но минуло несколько дней, и я узнал, что питомцы и единомышленники Лампсона – вместе с ними и его жена Ольга – объединились, чтобы совместными усилиями продолжить дело, которому он отдал жизнь, сохранить Академию и, прежде всего, выполнить намеченные им планы.

– Не могли ли бы вы, хоть в общих чертах, рассказать о тематике содержащихся в библиотеке книг?

– Большинство книг – на русском языке и посвящено музыке России, народной, классической и современной: учебные курсы, монографии об отдельных жанрах, о жизни и творчестве композиторов, исследования конкретных произведений. Есть и книги на немецком, английском и других языках. Особую часть библиотеки составляют справочные издания, энциклопедии, словари. Издания объединяются в крупные разделы: музыкальная эстетика, история музыки, теория музыки – в ее подразделениях (гармония, полифония, инструментовка, анализ), музыка в ее связях с литературой, с изобразительными искусствами, с точными науками. Значительная часть собрания посвящена музыкальному театру – опере, балету, оперетте, мюзиклу. Еще один раздел – концертное исполнительство, и тут – множество монографий о жизни и творчестве крупных дирижеров, солистов-инструменталистов и певцов. Наряду с работами об академической музыке имеется и немало публикаций о джазе, рок-музыке, эстраде. Специальная часть собрания – книги о музыке для детей и педагогическая литература.

– Библиотекой будут, видимо, пользоваться студенты и педагоги Академии имени Шнитке. А прочие заинтересованные люди будут в нее допущены?

– Мне хотелось бы, чтоб к хранящимся там материалам имели свободный доступ, прежде всего, исследователи русской музыки, как нынешнего, так и будущих поколений. Ну, и также все интересующиеся предметом.

– Как прошла церемония открытия? Сопутствовало ли ей, помимо положенных приветствий, еще что-либо?

– Да. Мы – молодая певица Виктория Мун, одна из лучших выпускниц Академии, и я в качестве ее аккомпаниатора – дали небольшой концерт из вокальных сочинений Танеева. Сергей Иванович Танеев, выдающийся композитор и музыкальный ученый, любимый ученик Чайковского, друг Толстого, недостаточно известен в Германии. Его романсы, среди которых – шедевры высочайшей пробы, крайне редко исполняются и в России. Полагаю, что для специалистов и меломанов они стали приятным открытием. Ну, а затем мы не преминули осушить бокал-другой шампанского!..

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

reMUSIK
II САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ НОВОЙ МУЗЫКИ

Паоло Виньяроли, Каролина Оуман.
Фото: Евгений Пронин

ИСКУССТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ЖЕСТА

22 мая в рамках Международного фестиваля «reMusik» звучали сочинения, которые в Петербурге практически невозможно услышать в живом исполнении. Их авторы – крупнейшие современные европейские композиторы: финка Кайя Саариахо, француз Паскаль Дюсапен, швейцарцы Эрик Годибер и Юрг Виттенбах, немец Хельмут Лахенман.

Более всего разворачивающееся действо напоминало театр – звуковую пантомиму, разыгрываемую на бархатно-черном фоне Новой сцены Александринского театра. Впечатление еще более усиливалось благодаря освещению – не концертному, а театральному, выхватывающему из затемненного пространства лишь помост с исполнителями. Двумя персонажами были флейта и виолончель – Паоло Виньяроли и Каролина Оуман.

Программа строилась на чередовании сольных и дуэтных номеров. Ее обрамляли пьесы Кайи Саариахо. Первая – «Oi Kuu» («О, Луна») – создавала пространство, сближающее столь разные инструменты. Пространство это характеризовали интонационное единство и поиск, обнаружение общих тембров. Звук басовой флейты казался более мясистым, а виолончельный – безвибратный, напротив, менее наполненным. Флажолеты напоминали прозрачное легкое флейтовое дыхание, пиццикато – яркую атаку («плевки»), тремолирующие ноты – фрулато. И даже шероховатость звука была схожа – у флейты за счет усиления тока воздуха, у виолончели – от нажима на смычок.

В завершающей программу пьесе «Mirrors» («Зеркала») композитор также играет на подобиях: «отражались», повторяясь зеркально, то ритмы, то движения исполнителей, то тембр, то собственно мелодические элементы. И лишь слова, произносимые флейтистом одновременно(!) с игрой, вплетаясь в общее звуковое пространство, не находили отражения.

«Canzone» Эрика Годибера была воспринята слушателями как дань памяти ушедшего в 2012 году композитора. Прозрачная гладь тихих флажолетов в высоком регистре, в которую инкрустированы другие звуки, извлекаемые теми же инструментами. Чуть сипловатые тембры флейты и виолончели создают ощущение усилия, затрудненности дыхания. Почти вся пьеса идет на тихих звучностях, «легким смычком». Это не «песня», а лишь воспоминание о ней.

Виртуозная пьеса Ивана Феделе «Donax» – своего рода музыкальная история флейты от тростниковой дудочки до нашего времени. Стремительные пассажи перемежаются с репетициями на встречном дыхании, пощелкиваниями, легкая атака чередуется с жестким «плевком», присвистами и звучаниями собственно воздушной струи («jet whistle»). Разные формы «раскачивания» звука, переходят то в глиссандирование, то во фрулато, тон расщепляется, – и мы слышим одновременно несколько звуков (мультифоники). Многим приемам вообще нет названия в классический инструментовке. Это уже не звуки – тени от звуков, тени отзвуков.

Две виолончельные композиции – «Invece» Дюсапена и «Pression» Лахенмана – не только демонстрировали возможности этого инструмента, но и вносили контраст в общую концертную программу. В первой пьесе тема, построенная на сопоставлении глубокого наполненного виолончельного звука и резкого, жесткого spiccato, перерастала в темпераментный танец. Игра с бурдонирующими открытыми струнами, интонации и ритмы средневековой Испании, простота построения формы, – все основные выразительные средства, казалось бы, привычные уху, здесь подавались с позиции современного музыканта и становились одной из ярких красок современной звуковой картины.

Напротив, «Pression» Хельмута Лахенмана создана в технике «инструментальной конкретной музыки». Музыкальное пространство таких произведений творится фактически из любых звуков. Название пьесы можно перевести как «давление», «усилие», «нагнетание», «нажим», «стресс». В соответствии с ним Каролина Оуман извлекала из своего инструмента то шорохи, поскрипывания смычка о струны, иногда с возникновением флажолетных отзвуков, то жесткий скрежет – от трения с сильным нажимом далеко за подставкой, то постукивания, тихие поглаживания и ритмическое потирание ладонью корпуса виолончели, рикошетные подпрыгивания смычка по почти молчащим струнам и тихие прикосновения, рождающие лишь мысль о звуке…

В цикле «10 миниатюр» Виттенбаха наряду с изящными дуэтными эпизодами, мелодичными унисонами, звучавшими у солистов с удивительной легкостью, важную роль играют элементы инструментального театра: от ритмичного ведения смычком по полу до кульминационной яростной жестикуляции, когда виолончелистка замахивается на партнера, а затем – пытается дуть в виолончель. Так музыкальная пантомима в какой-то момент стала совершенно реальной, игровой.

Зал Александринки не был полным. Неудивительно: ведь практически одновременно с молодым фестивалем шла юбилейная Музыкальная весна. Искренне жаль, что ценителям современной музыки приходится выбирать, неизбежно упуская что-то важное. Однако нет сомнений, что «reMuzik» скоро привлечет к себе внимание публики. Нацеленность на исполнение современников (все сочинения, за исключением «Pression», были написаны в последние 20 лет), концептуальное построение программ, сотрудничество с высочайшего класса музыкантами, обладающими продуманной, выверенной до мелочей и в то же время эмоционально насыщенной, темпераментной исполнительской подачей – помогут петербургским слушателям ощутить красоту этой музыки.

ОБАЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ

На следующий день состоялся концерт под двойным названием. По-русски оно звучало как «Сделано во Франции» и не вызывало трудностей с толкованием: программа была составлена из сочинений французских композиторов XX–XXI века. Рядом на афише и в буклете было помещено второе название – по-французски: «Eclats multiples», которое явно требовало комментариев. Думается, не все, пришедшие в Малый зал филармонии, могли соотнести его с необычным по замыслу и построению произведением Пьера Булеза. «Eclat/Multiples» – неоконченная композиция, первая часть которой написана для пятнадцати, а вторая – для двадцати пяти инструментов. Партии некоторых исполнителей невелики, так что музыканты (особенно это касается первой части сочинения Булеза) подолгу сидят молча. Именно этот принцип избрали швейцарский ансамбль «Lemanic modern Ensemble» и его руководитель и дирижер Вильям Бланк, отстраивая программу. Фактически они воплотили идею концерта как открытого сочинения.

Восемь пьес разных композиторов, написанные в различной стилистике и для разных составов с интервалами в десятки лет (от 1950-го до 2010 года), были собраны в единое целое. Они звучали одна за другой, как будто это были части одного произведения. Музыканты не покидали сцены, и их совместное существование в создаваемом акустическом пространстве – создавало дополнительное слушательское напряжение. Публика внимательно отнеслась к просьбе исполнителей и не прерывала действа аплодисментами.

«Путешествие по произведениям самых известных композиторов Франции» (так был анонсирован концерт) выстраивалось не по хронологическому принципу. Главенствовало чередование разных составов и контрастных композиционных принципов. Первым и предпоследним номером были поставлены развернутые монологи солирующего гобоя «Respons» Жильбера Ами и «Sacr» Мориса Оана. Обе пьесы были написаны в начале 1970-х и демонстрировали расширенные исполнительские возможности инструмента. «Epitaphe» Филиппа Манури для флейты, кларнета, тромбона, скрипки, альта, виолончели и ударных (1995) основана на сопоставлении двух варьирующихся тем – мрачно-торжественного, постепенно удаляющегося шествия и более светлого эпизода-«воспоминания».

Отсылающий к традициям барокко цикл Анри Дютийе «Choral, cadence et fugato» для тромбона и фортепиано (1950) как будто бы повторял в миниатюре компоновку всего концерта: здесь сопоставлены мерное движение хорала, сольная речитативная тромбоновая каденция и энергичное фугато. Центром, кульминацией вечера стала следующая за ним пьеса Пьера Булеза «Derive» (1984). Вначале на фоне цветистых созвучий фортепиано и вибрафона легкими штрихами ложились пассажи струнных и духовых. Переливающаяся тембровыми оттенками музыкальная ткань, в которой голос то одного, то другого инструмента оказывается «на виду», – затем словно выворачивается наизнанку. В конце пьесы аккорды переданы скрипке, виолончели, флейте и кларнету, – они звучат мягче, глуше, умиротвореннее. И на этом фоне искорками вспыхивают редкие, тонко вычерченные пассажи фортепиано.

Пожалуй, выбивалась из общего ряда пьеса Луи Наона «Lettre inachevée» (1998). Замысел композитора было трудно оценить, поскольку пространная композиция для вибрафона соло является не самостоятельным произведением, а частью цикла. Тембр инструмента казался назойливым. Череда звуковых шлейфов разной силы и протяженности – совмещающихся, наплывающих друг на друга, перебивающих одни другие, смешивающихся, расплывающихся и затухающих каждый по-своему.

Зато в следующем за ней сочинении Юга Дюфура «La sieste du lettré» (2010) тот же вибрафон в сочетании с флейтой и фортепиано звучал очень органично. Автор играл со звуковыми колебаниями, неспешно погружая слушателей в созвучия, не выходя за динамические пределы полутонов.

Помещенная в финал концерта пьеса Бруно Мантовани «D'un rêve parti» для флейты, кларнета, фортепиано, скрипки, альта и виолончели (2000) стала еще одной отсылкой музыкантов к Булезовскому «Eclat/Multiples». Переход от трепетных, легких, свободно дышащих звучаний к размеренным, жестко – до механистичности – организованным, с все более сгущающимися тембровыми красками напоминает вторую часть композиции – «Multiples». Постепенное включение инструментов, добавление все новых паттернов, приводит в последнем разделе пьесы к джазовым звучаниям. В какой-то степени эта стилистика может напомнить нам «De Staat» Луи Андриссена: минималистическая техника, ведущая к жанрово-стилистическому преобразованию сочинения.

Оглянемся назад: какой предстала перед нами в этот вечер французская музыка второй половины XX века? Преимущественно медитативной, предельно внимательной к звуку, акустике, обертоновому спектру. Чрезвычайно изобретательной в том, что касается приемов игры, – собственно игры – со звуком, звучаниями, звучностями. Не очень охотно обращающейся к жанрам, в ритмике предпочитающей размеренность и степенность. Избегающей мелодии, зато радующей изысканно вытканными фонами – живыми, насыщенными множеством событий, следить за которыми для слушателей составляет особое наслаждение.

HOMMAGE TO GALINA USTVOLSKAYA

На Венских фестивальных неделях (Wiener Festvochen) прошел минифестиваль русского композитора Галины Уствольской, сам интендант фестиваля играл ее сонаты.

В программу Венского фестиваля входят концерты, драма и танец, опера и даже выставки. Последние проходят по всему городу. В полузаброшенном здании старого главпочтамта Томас Беллинк показывает растянувшуюся на десятки залов инсталляцию «Дом европейской истории в изгнании» – о прошлом, настоящем и будущем Евросоюза. Экспонаты отбирали якобы после 2017 года, когда к ЕС присоединились Шотландия и Западная (!) Украина.

Российская арт-группа «Что делать?» построила павильон у памятника советскому солдату, и проводила там дискуссии и встречи на темы демократии.

Русская же музыка стала главным событием музыкальной программы, включающей в себя мини-фестиваль Галины Уствольской (1919 – 2006). Композитор из Петербурга по-прежнему больше знаменита на Западе, чем на родине, хотя ее музыка восхищала Шостаковича, считавшего, что это не Уствольская его ученица, а он ее ученик.

В течение двух дней (31 мая – 1 июня) в Wiener Konzerthaus состоялись четыре концерта, в которых прозвучали четыре из пяти симфоний Уствольской (кроме Первой, требующей большого симфонического оркестра), три композиции для камерных составов, скрипичные и виолончельные сонаты, Дуэт для скрипки и фортепиано, Большой дуэт для виолончели и фортепиано, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, Октет для двух гобоев, четырех скрипок, литавр и фортепиано, фортепианные сочинения… Были показаны фильмы о жизни и произведениях Галины Уствольской, прошли дискуссии, посвященные ее творчеству.

Концерты охватили годы, начиная с 1940-х, от камерных сочинений до симфоний, которые тоже написаны для небольшого состава, например, Четвертая – для трубы, там-тама, фортепиано и альта. Ее исполнил специализирующийся на современной музыке ансамбль Klangforum Wien под управлением Петера Рунделя. Среди солистов – пианист Марино Форменти, которого уже назвали Гульдом XXI века. Он сыграл 12 прелюдий 1953 года, звучавших так, словно написаны сегодня, и Большой дуэт для виолончели и фортепиано (1959) – вместе с впечатляющим Николасом Альштедтом.

Событием стало исполнение всех шести фортепианных сонат интендантом фестиваля Маркусом Хинтерхойзером. Он давно занимается наследием Уствольской, записал компакт-диск с ее сонатами, которые звучат сегодня воплощением драмы человеческой жизни.

Алексей МОКРОУСОВ
Vedomosti.ru

Мощный звук – ничего подобного вы никогда не слышали прежде; экстремальные инструментальные составы, оглушительные звуковые глыбы гигантской интенсивности… Но также и восхитительно утонченные нежнейшие звучания, несущие утешение и покой… И вновь и вновь какой-то первобытный, неистовый в бешенной ярости вой, мрачный и унылый, словно послание из далеких времен, из таинственного мира.

И сегодня мало кто знает Галину Уствольскую, скончавшуюся в 2006 году. Жившая уединенно, она редко появлялась на публике. Русский композитор Виктор Суслин назвал ее музыку «голосом из "черной дыры" – Ленинграда, города пережившего ужасы войны и фашистской блокады, эпицентра коммунистического террора».

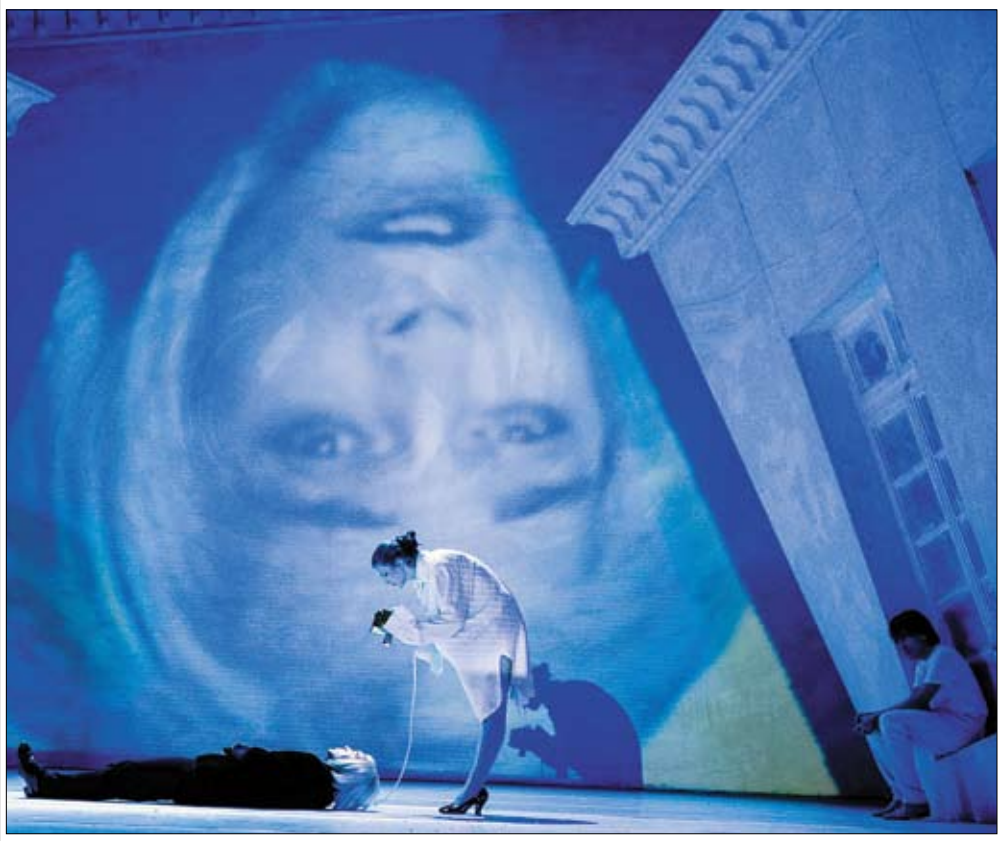
Сравнительно скудный каталог сочинений Уствольской включает всего два десятка опусов, чуть более пяти часов музыки. Совершенно отделенная, изолированная от западного мира с его современной музыкальной эстетикой, ассоциирующейся с такими композиторскими именами, как Мессиан, Кейдж, Булез, Штокхаузен, Ноно, Уствольская бросает вызов конвенциональным сочинениям; она походит на одинокий монолит в современном музыкальном ландшафте. «Я пишу тогда, – говорит Уствольская, – когда улавливую милостивое состояние. После этого сочинение некоторое время отдыхает, и, когда приходит его пора, я даю ему свободу. Если же его время не приходит, я его уничтожаю… Весь процесс сочинения совершается у меня в голове и в душе. Только я сама определяю путь моей работы. "Господи, дай мне силы сочинять!" – прошу я».

Многие ее композиции – суть священные заклинания, вопрошания, обращенные к человечеству. Мир уникальных метафизических концепций, пронизанных подлинно религиозным духом.

Из Festwochen:Programdetails
(перевод И. Райскина)

ВЛАДИМИР ДУДИН

ПОЛЬСКИЙ «ПОРТРЕТ»



«Портрет». Сцены из спектакля
Фото: K.Zalewska

Оперный театр в Быдгощи стал вторым после Познани польским театром, где был исполнен «Портрет» Мечислава Вайнберга в постановке Дэвида Паунтни. Опера, написанная по одной из петербургских повестей Гоголя, выделялась в и без того яркой афише XXI Быдгощского Международного оперного фестиваля.

Впервые эту, известную лишь единицам самых заинтересованных польских слушателей оперу Вайнберга (композитора, известного, возможно, чуть большему числу знатоков), исполнили в декабре текущего года в Познани. Мировая же премьера этой постановочной версии состоялась в британском Лидсе, в одном из преуспевающих сегодня театров с великолепной труппой – в Opera North. В Большом театре (Teatr Wielki) Познани премьера прошла на русском языке в исполнении уже польских солистов. Польша в последние годы все активнее открывает для себя имя этого незаслуженно забытого композитора, включая его произведения в филармонический репертуар. Крест судьбы так прошелся по жизни Вайнберга, что сделал его представителем и Польши (где он родился в 1919 году в Варшаве и пробыл там до 1939 года) и Советского Союза (куда он бежал от начавшихся еврейских погромов через Минск, где учился, в Москву, где трудился и в 1996 скончался). Благодаря стараниям Института Адама Мицкевича на фирме NEOS несколько лет назад вышла большая подборка симфонического, камерно-инструментального и вокального наследия Мечислава Вайнберга. Имя всемирно известного английского режиссера Дэвида Паунтни в истории возвращения сочинений Вайнберга на оперную сцену уже сыграло и еще сыграет удивительную роль. О том, как он встретился с музыкой этого композитора, Паунтни рассказал познанскому музыковеду и публицисту Михалу Я. Стаскевичу, Однажды Паунтни получил от американского издательства Peer Music известие о том, что в его распоряжении есть некая «опера об Освенциме», написанная «другом Шостаковича». Этой оперой оказалась «Пассажирка», премьеру постановки которой Паунтни представил мировой общественности на фестивале в Брегенце, где является художественным руководителем. В беседе с этим же музыковедом Дэвид Паунтни поделился своими мыслями о том, что в 1970-80-е годы задумывался о том, кто будет следующим после Прокофьева и Шостаковича, и вскоре пришел к убеждению, что эту нишу с полным правом занимает Вайнберг.

Паунтни давно снискал себе славу режиссера-радикала, хотя на радикализм его толка сегодня найдется с десяток куда более экстремальных вариантов: радикализм радикализму – рознь. А посему иначе как классиком современной режиссуры Паунтни не назвать. И постановка «Портрета» лишь подтвердила это «звание. Паунтни как режиссер в первом действии оперы настолько неприметен, настолько непровокативен, что даже обидно. Начинающего, полного смутных предчувствий и сомнений художника Чарткова окружают искривленные стены, буквально измазанные пестрыми пятнами, как на абстракционистских полотнах (художник – Дэн Потра). После экспозиции главного героя выплывают на ходулях гипертрофированные фигуры петербургского истеблишмента времен Гоголя – благородные дамы, генералы, прочие важные персоны. Все они, эти «величественные» горожане, читай, петербуржцы, разумеется, крайне высокого о себе мнения были потенциальными клиентами Чарткова, способного придать им еще больше величия. Паунтни как будто нарочно и сам, стремясь отождествиться с Чартковым, играет в неопытного режиссера. Редко в наше время можно видеть страстное, неприкрытое желание режиссера отождествляться не столько даже с героем, сколько с музыкой, а Паунтни демонстрировал невероятный пиетет перед музыкой, которую открывал для себя и слушателей. В ней действительно можно было услышать много шостаковичского, но была в ней и другая правда, особая простота, пластичность и красота, которые в самом деле достойны широкого слушателя. В «Портрете» чувствовалась и традиция музыкальной гоголианы, с ее гротеском и сатирой. Дирижер Тадеуш Козловски, приехавший в Быдгощ вместе с оркестром Познанской оперы, выбирал не очень быстрые, а подчас нарочито медленные темпы, превращая иные эпизоды в нечто психоделическое, стоп-кадрированное. Хотя казалось, что придай он спектаклю чуть иной темпоритм, он зазвучал бы более остро. Но уже начало второго действия все поставило на свои места, когда из-под колосников один за другим стали медленно свисать одинаковые портреты… Сталина со светящимися глазами, а герои вышли в мундирах соответствующей поры. Режиссер вновь сейсмографически чутко зарифмовал этот эпизод с музыкой, в которой отчетливо слышалась апокалиптическая угроза. Наконец, в длинном финале III действия – финале-умирании с телом Чарткова начала активно расставаться Душа или Психея, которая с самого начала оперы неприкаянно бродила в виде бессловесной статистки в белой рубахе навыпуск. Паунтни дал Психее в руки… видеокамеру, и зрители получили возможность он-лайн следить на большом экране на заднике за мимикой угасающего, агонизирующего художника. В жутковатой мертвенно-синей дымке (художник по свету – Линус Феллбом) лицо Чарткова словно теряло свою физическую ипостась, утекая в виртуальную реальность – до того момента, пока Психея не выдернула шнур из розетки, и видеокамера не перестала работать. Здесь Паунтни выступил едва ли не старомодным пророком, указав, откуда человечеству ждать угрозу – со стороны новых технологий, вампирически забирающих творческие силы. Чарткова пел Яцек Лашчковски, знаменитый польский солист, до недавнего времени известный как контратенор, сотрудничавший с множеством барочных дирижеров, а сегодня «перешедший в тенора» и поющий едва ли не Каварадосси в «Тоске». Весь спектакль Лашчковски провел как во сне, анабиозе, будто и не поняв той реальности, в которой ему выпало жить. Ну, и, наконец, жирной финальной уайльдовской точкой стала реплика на знаменитый череп с бриллиантами Дэмиена Хёрста, молчаливо торчащий в середине сцены. Человека не стало – остался лишь «Портрет».

МАТЕЙ ФИГАС: «РАНО ИЛИ ПОЗДНО МЫ ОСИЛИМ ВАГНЕРА»

Матей Фигас стоит у руля Оперного театра в Быдгощи уже двадцать лет. Его врожденная интеллигентность и, как он говорит, «любовь к певцам», знание их слабостей не мешает пану директору быть расчетливым стратегом в планировании репертуара, в умении держать свой театр на лидерских позициях в Польше.

– Какое место в Польше занимает Международный оперный фестиваль в Быдгощи?

– Существуют фестивали, похожие на наш, но ни у одного из них нет такого профиля и масштаба. Предыстория Быдгощского фестиваля такова. Он возник двадцать лет назад для того, чтобы привлечь внимание общественности к затянувшемся строительству нового оперного театра в Быдгощи, которое никак не могли завершить, это был типичный долгострой. В конце концов, в 1994 году мы организовали первый фестиваль, пригласив большие театры из Польши – из Познани, Варшавы, Лодзи, Театр балета Аскольда Макарова, с которым познакомились во время гастролей в Германии. И этот первый фестиваль сыграл невероятно важную роль, доказав, что в новом здании очень хорошая акустика, что у театра есть своя публика, которой нужен фестиваль. В итоге деньги на завершение строительства нашлись. Сегодня у властей предержащих уже нет вопросов по поводу необходимости оперного фестиваля, все прекрасно понимают, какую важную роль он играет в поддержании имиджа города. Фестиваль в Быдгощи пользуется неизменно растущим интересом у публики.

– У фестиваля есть концепция?

– Мы стараемся, чтобы на каждом фестивале было представлено как можно больше зарубежных коллективов, но это, как можно догадаться, вопрос лавирования между нашими амбициями и финансовыми возможностями. Нашими частыми гостями являются театры с востока. Что касается репертуара, то мы заинтересованы, прежде всего, в том, что редко исполняется. Так, у нас нет голосов для «Бориса Годунова» Мусоргского, «Князя Игоря» Бородина или «Алеко» Рахманинова, но мы знаем, что публике эти оперы понравятся, поэтому с радостью приглашаем театры из Минска и Киева. «Нос» Шостаковича к нам привозил Камерный музыкальный театр им. Б. Покровского из Москвы. Кроме того, мы обязательно включаем в афишу спектакли польских театров, особенно те, которые носят фестивальный характер. «Портрет» Вайнберга как раз представляет такой тип спектакля, который нам очень интересен. На каждом фестивале бывает и изюминка для менее искушенных, которой являются, как правило, оперетта или мюзикл. В этом году это был мюзикл «Холопы» по драме Владислава Реймонта, спектакль из Гдыни. В прошлом году была «Кукла» по Прусу. Мюзикл выполняет свою образовательную роль, приучая ходить в оперный театр тех, кто не стесняется признаться в том, что «опера – не для него». Однако замечу, что те, кто еще недавно так говорил, сегодня с удовольствием ходят и на оперу.

– А как формируется оперный репертуар в вашем театре в нефестивальное время?

– Репертуар, на мой взгляд, должен строиться на возможностях театра – его исполнительского состава, хора, оркестра и балета, а также обязательно учитывать определенные интересы и ожидания публики. Но с самого начала своей работы здесь я делаю ставку на разнообразие репертуара. Мы приучаем публику к опереттам, мюзиклам, легким операм вплоть до мало или вовсе неизвестных широкому слушателю названий. Так, среди польских театров только у нас идут такие оперы, как «Лакме» Делиба, «Русалка» Дворжака, «Манру» Падеревского. Взяться за эти названия нам позволило, прежде всего, то, что мы за долгие годы сумели воспитать публику, которая нам доверяет. В связи с этим я часто повторяю, что лес растет долго, а сгорает быстро. Очень легко отпугнуть публику, не считаясь с их вкусами, и это может их обидеть. Я избегаю скандальных постановок, содержащих провокационные темы, которые могут возмутить общественность – это я оставляю для других театров. Быдгощ слишком небольшой город, чтобы прибегать к помощи скандалов. Лет двадцать назад эти скандалы, возможно, пригодились, чтобы обратить внимание на оперу. Я только сейчас присматриваюсь к наследию Вагнера, поскольку оно в нашей стране не пользовалось до сих пор такой популярностью, как в Западной Европе. Убежден, что долго в репертуаре его оперы не продержатся – такой это феномен. Это же касается и опер Рихарда Штрауса. Их оперы нужно внедрять очень осторожно, потому что можно потратить огромные суммы на премьеру, которая не принесет большого успеха у публики.

– Вы затронули крайне любопытную тему: Польша и Вагнер. В чем вы видите непопулярность вагнеровских опер в театрах страны?

– Нет прямого и однозначного ответа на этот вопрос. Возможно, все дело в разнице славянской и германской ментальности. Не исключено, что причина коренится и в недавнем прошлом нашей истории: немецкий язык вызывает, вероятно, не очень добрые ассоциации. Если даже сегодня оперы Вагнера в единичных случаях и ставятся, то не задерживаются в репертуаре. Может быть, все изменится, я не исключаю и даже в это верю, но пока что нужно очень осторожно двигаться в этом направлении. Думаю, рано или поздно мы осилим Вагнера. Хотя есть еще не менее серьезная проблема – нехватка певцов, которые бы хорошо исполнили не самые простые партии. Без помощи певцов из других стран не обойтись, а это сразу отражается на бюджете спектаклей. Сложная тема, словом.

– Но практика приглашенных певцов у вас существует?

– В оперном штате у нас – семнадцать солистов. Но практически нет спектакля, в котором бы не участвовал кто-нибудь со стороны. В штате нет драматического баритона, не каждый штатный тенор сможет спеть ту или иную партию, среди них многие требуют особых сил и объема голоса. Я и не вынуждаю своих солистов исполнять такие партии, потому что известно, чем это часто заканчивается. Голоса при таком отношении быстро стираются. У вас не получится сегодня петь Моцарта, завтра Вагнера, а потом Пуччини. К сожалению, не все это знают.

– Как вам удается удержаться на директорском посту на протяжении 20 лет?

– Ответ не так прост, но я всегда говорю, что воспитывался в музыкальной семье. Отец был оперным певцом, хотя был также и инженером, его сестра пела в опере, мама работала в музыкальной школе. В отличие от многих моих коллег, если говорить о дирижерах, я люблю певцов. Я знаю их слабые стороны и принимаю их, разумеется, до определенной степени, толерантен к ним. На протяжении ряда лет я наблюдаю, что многих дирижеров певцы раздражают: им нужно аккомпанировать, они не дают им полной свободы. Мне в оперном театре никто не мешает и не раздражает– ни балет, ни хор, ни солисты. В этом, наверно, и есть секрет моего многолетнего директорства.

– Помимо административной деятельности вы не оставляете дирижерский пульт. Пользуясь положением, наверно, выбираете только любимые названия?

– Я уже успел воплотить множество своих желаний: продирижировал и «Тоску», и «Турандот», поскольку очень люблю Пуччини. Люблю я и оперетту, к примеру, «Летучую мышь» Штрауса дирижировал уже раз сто, при этом каждый спектакль доставляет мне необычайную радость и удовольствие, как если бы это был второй или третий спектакль. Я стараюсь вставать за пульт настолько часто, чтобы контролировать художественный уровень ансамбля, но не настолько, чтобы надоесть оркестрантам. Очень легко совершить ошибку, которую совершают некоторые мои коллеги – стараться нахватать одну, вторую, третью премьеры. Нужно уметь балансировать: ни влево, ни вправо, но ровно посередине…

Валерий Гергиев

«Фламенко»

Диана Вишнева

«Кармен»

Ульяна Лопаткина

МУЗЫКА ВЕСНЫ

ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКА АНАТОЛИЯ ЧЕРНЫХ

В апреле в Концертном зале Мариинского театра открылась весенняя выставка произведений художников Петровской академии наук и искусств «Музыка весны». Созданная в 1991 году в сложнейший переломный период нашей истории, Академия наследует Императорской Санкт-Петербургской Академии наук, основанной первым императором России Петром Великим и Академии художеств, учрежденной в царствование Елизаветы Петровны. Художественное ядро Академии составили выпускники Академии художеств, сохраняющие традиции русской реалистической школы и ее лучших представителей: Валентина Серова, Ильи Репина, Михаила Врубеля. Особое внимание зрителей привлекли живописные полотна художника Анатолия Черных, и вот один из самых ярких представителей Петровской академии сегодня представляет свою персональную выставку.

Встречают нас портреты художественного руководителя Мариинского театра Валерия Гергиева и президента Петровской академии Леонида Майбороды. Оба произведения выполнены в присущей Черных свободной динамичной манере.

Быстрое, будто на одном дыхании, энергичное письмо, сочетающее длинные и короткие мазки различной фактуры, подчеркнуто выразительная пластика жестов. Замершая на миг дирижерская палочка в руке Маэстро (портрет Гергиева). Необыкновенно гармоничен выбор выразительных средств. Маэстро изображен в символическом творческом пространстве на пике наивысшего эмоционального напряжения. Поза Маэстро, движение руки, поворот головы в профиль, трехчетвертной ракурс фигуры с разворотом на зрителя – вся эта мастерски выстроенная и прорисованная конфигурация разнонаправленных движений вписана в динамичный искрящийся черный силуэт фрака со сложными высветленными акцентами на лице, груди и руках. Следуя лучшим традициям психологического портрета, при очевидном портретном сходстве, художник прибегает к совершенно импрессионистическому толкованию образа. Полотно мерцает в дымке туманных переливов сложных, сближенных по тону сероватосиреневых, серебристо-голубоватых оттенков. Над сияющей полихромией «живого», «движущегося» пространства как во сне всплывает прекрасное женское лицо – возможно, это образ мечты, музы дирижера… Портрет был высоко оценен. От Министерства Культуры Российской Федерации – Почетная грамота; Петербургский союз художников выдвинул портрет В. Гергиева на золотую медаль Российской Академии художеств.

Галерею «портретов-впечатлений» продолжают две новые работы художника – портреты всемирно известных артисток балета Дианы Вишневой и Ульяны Лопаткиной – прима-балерин Мариинского театра. С обеими художник знаком лично, неоднократно был приглашен на спектакли с их участием. Скрупулезно и сосредоточенно изучал видеоматериалы, цепко улавливал и запечатлевал в сознании все самые значимые нюансы. Надо отметить давний интерес автора к изображению женщин в танце, у него большой опыт работ с моделью. Очень хороши в этом смысле его произведения испанского цикла, особенно «Фламенко» и «Кармен».

Портрет Ульяны Лопаткиной в круге – образ богини, свободно парящей в центре балетного мира. С царственной осанкой, радостно и умиротворенно взирает она на нежный цветок в тонких пальцах. «И божество, и вдохновенье» – так определяет для себя художник лейтмотив портрета. Не случаен для него выбор формата: круг – символ вечности. Божественным образом в Лопаткиной сочетаются, по мнению критиков, такие несочетаемые вещи, как «лиризм» и «независимость характера». Постоянно находящаяся, по признанию самой танцовщицы, в художественном поиске, она выработала собственную манеру безукоризненного танца, названного экспертами «осмысленным». Легкости, воздушности, почти акварельной прозрачности выполненного маслом на холсте произведения художник достигает с помощью виртуозных свето-цветовых экспериментов. Тонкий, едва осязаемый рисунок драпировок фигуры в тунике становится еще более отчетлив в изображении лица. Изысканна цветовая гамма, построенная на сочетании нежнейших кремовых с прохладными переливами сиреневатых тонов в оттенки светлой лазури, то сияет гранями алмазов, то томно поблескивает перламутром.

Совсем иной предстает перед нами Диана Вишнева, названная лучшей танцовщицей Европы. Особенное впечатление на художника произвела ее партия в балете «Драгоценности»: «И блекнет свет, горят рубины…» – авторское название портрета. Именно красный – ключевой цвет для актрисы, «разжигающей пожар своим танцем» (как выразительно было отмечено в одной из рецензий). Подлинной насыщенности и драматичности образа живописец достигает, используя именно этот цвет во всем его богатстве: от легких оранжевых отблесков в фоне через карминно-краплаковые контрасты костюма героини, обнимающего стройное, гибкое бронзовое тело, к глубокому бордо знаменитого занавеса Головина.

Созданные художником произведения являются достойным продолжением галереи портретов представителей петербургской творческой элиты, составляющей гордость и славу русского и мирового искусства.

Наталия ПОПОВА,
искусствовед

Учредитель: Государственный академический Мариинский театр. Регистрационное свидетельство № П 1144 выдано Региональной инспекцией по защите свободы печати и массовой информации 23.09.1994.
Главный редактор: И.Г. Райскин (eiraiskin@mail.ru). Редакторы: Н.А. Тамбовская (tambovskaya_nata@mail.ru), Г.Г. Осипова (galina_music@mail.ru). Дизайн: Василий Бертельс.
Адрес редакции: 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 18. Телефон 326-41-73. Факс 314-17-44 (для редакции газеты «Мариинский театр»).
Предпечатная подготовка – ООО «ДИТ-принт». Подписано в печать в 16.00 27.06.2014. Отпечатано в типографии ООО «Рубеж-полиграфия». Цена свободная. Тираж 1500 экз.
ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ «МАРИИНСКИЙ ТЕАТР» ОБЯЗАТЕЛЬНА