



# МАРИИНСКИЙ ТЕАТР



№ 5-6

2014

## «ВОЙНА И МИР»



«Война и мир»: Юлия Маточкина – Соня, Аида Гарифуллина – Наташа Ростова, Андрей Бондаренко – Князь Андрей Болконский.  
Фото: Валентин Барановский

# ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ ТЕАТР?

## МАРИНСКИЙ ДЕТЯМ И ЮНОШЕСТВУ



Сводный детский хор России «Тысяча голосов» в Концертном зале Мариинского театра.



Театральный урок в Мариинском.



Музыка песчаных сказок.



Школьный хор «Легенда» в зале Стравинского.



Академия юных театралов.



«Пикколо» в Мариинском.

Отисывай, не мудрствуя лукаво,  
Все то, чему свидетель в жизни будешь:  
Войну и мир, управу государей...

А.С. Пушкин

Лев Николаевич Толстой и следовал этому завету пушкинского Пимена, не прозревая ни большевистскую реформу орфографии, которая упразднит среди прочих букв старого русского алфавита *і* (десятиричное), ни те спекуляции, которые возникнут вокруг названия его великого романа. Не предвидя, что два разных (в том числе и по написанию!) слова: мирь и мѣрь превратятся в омонимическую пару, сбивающую с толку простодушных читателей.

Легенду о том, что Толстой имел в виду именно мирь, то есть общество, а не мирь – отсутствие войны, время от времени подновляют по телевидению (в передаче «Что? Где? Когда?», показывая опечатку на первой странице I тома в издании 1913 года под редакцией П.И. Бирюкова, где единственный раз набрано ошибочно «Война и мѣрь»; в семи (!) других заглавиях частей романа значится «Война и мирь»). Или в монологе записного юмориста Михаила Задорнова: «Когда большевики провели реформу и заменили *і* на наше *и*», название романа «Война и мир» упростилось». Муслируя легенду, давно развенчанную крупнейшим филологом Б.М. Эйхенбаумом, ссылаются на образец школьного сочинения (sic!) – шпаргалку для ленивых, размещенную в интернете, на многочисленных рефератах, списанных друг с друга, на «перепосты» в блогах и в форумах. При этом – никаких точных ссылок, аргументов, как будто речь идет об очевидном.

Но, хуже того, даже на страницах интеллигентного «Нового мира» (кстати, вот он-то как раз по старой орфографии назывался бы «Новый мѣрь») один из авторов рассуждает о смысле, вложенном Толстым в название «Война и мѣрь», и якобы утраченном из-за новой орфографии. Что тут скажешь – разве что посоветуешь обратиться к дореволюционным изданиям, включая эмигрантские, напечатанные по старой орфографии – всюду «Война и мѣрь». Позволительно спросить еще: а переводы на европейские языки, как известно, не дожидавшиеся Октябрьской революции, верны ли – «War and Peace», «La guerre et la paix», «Krieg und Frieden»?

Снимаю с полки Малый энциклопедический словарь Брокгауз-Ефронь, 1909 г. и читаю: «В своем романе «Война и мир», одном из крупнейших созданий мировой литературы, Толстой первый ...обрисовал войну реально». Присмотритесь к этой фразе – яснее не скажешь!

К чему все эти изыскания, спросите вы, коль скоро речь не о романе Льва Толстого, а об опере Сергея Прокофьева? Но в том-то и дело, что режиссер Грэм Вик, начав с заверений, что для постановки он «решил использовать только либретто оперы и ее музыку и выстроить действие на них и только на них», все время в обоснование своей концепции ссылается на роман. «И книга, и весь замысел очень выигрывают от того, – говорит Вик, – что слово «мир» означает нечто большее, нежели просто отсутствие войны. Оно также означает «общество», и это второе значение, на мой взгляд, гораздо ближе к замыслу Толстого. В романе практически нет эпизодов, не связанных с войной. С самых первых страниц мы окунаемся в атмосферу войны, герои говорят о войне, над ними нависает угроза войны – мира там нет... Нигде в романе – да и в нашей сегодняшней жизни – мы не можем избавиться от ощущения войны... она вокруг нас, на наших телеэкранах, на радио – она повсюду» (из интервью Грэма Вика, помещенного в премьерном буклете).

Не так важно, что, не зная «истории с орфографией», режиссер повторяет распространенную ошибку относительно замысла Толстого. Важнее, что – вопреки его же собственным словам – он переносит свои ощущения читателя романа на оперу, которая противится такому прямолинейному переносу. Еще более опера противится тому насильственному осовремениванию, какое проделывает постановщик в своем режиссерском рвении. И дело даже не в костюмах и деталях дизайна, а в настоячивых попытках перелистать календарь на столетие-другое вперед, подменить одну Отечественную войну другой, куда более памятной сегодня, оставившей куда более горький след в нашем коллективном сознании. А еще – в неумеренной политизации оперы, в явном желании втиснуть эпопею 1812 года в бурную общественную атмосферу 2014-го. Не вписать органично, а именно втиснуть. Результат одинаково далек и от Толстого, и от Прокофьева. Порой складывается впечатление, что режиссер попросту пошмеивается над нами, жирно подчеркивая аллюзии и параллели в спектакле. Уж не пародия ли он?

Перелистайте газету, на следующей странице вы найдете совершенно справедливое мнение критика: «Спектакль, поначалу колебавшийся между лиричностью и памфлетом, окончательно оборачивается ватпукой». Только критик ошибается, когда утверждает, что «режиссерский сарказм то тут, то там приходит в противоречие с фальшивым пафосом произведения». Это у кого же «фальшивый пафос» – у Толстого, у Прокофьева? Последнему, кстати, приписывают еще и амбивалентность, то бишь двойственность, противоречивость в отношении к собы-

тиям и их трактовке. Свидетельствую, хоть под присягой – композитора, написавшего «Александра Невского» и Пятую симфонию, композитора, создавшего финалы, приближающиеся к глинкинскому «Славься», трудно заподозрить в фальшивом пафосе. От Прокофьева, правда, требовали – Агитпроп и его штатные рецензенты – «усилить патриотическую линию в опере». Так ведь то было в далеком и приснопамятном 1948-м, когда великого композитора обвиняли в недостатке патриотизма, чуть ли не в презрении к русскому народу, когда именно «Войну и мир» запрещали – прямо на генеральном просмотре в Малом оперном!

формализма были свойственны моей музыке еще лет 15 – 20 тому назад... В ряде моих последующих работ – «Александр Невский», «Ромео и Джульетта», Пятая симфония – я стремился освободиться от элементов формализма и, как мне кажется, в некоторой степени мне это удалось...». Товарищ Сталин, вы большой ученый, вы слышите – Прокофьеву это удалось лишь отчасти! Как будто не позвал композитор воодушевляющим хором «Вставайте, люди русские!» на борьбу с врагом, не оплакал павших героев в «Мертвом поле», не восславил победу во «Вьезде Александра Невского во Псков», в богатейшей Пятой симфонии! Как будто не подарил миру гениальную музыку, в

десушем, безвредном и каком-то страшно узнаваемом». И вот, главное: «Все плакатны, но английскому политическому балаганному театру, явившемуся немного поговорить с русскими об актуальной русской истории и вежливо поинтересоваться, правильно ли он нас теперешних понимает, – не до психологизма».

Как и не до гениальных лирических сцен – в сущности всей первой «мирной» половины оперы – как же, у нас кругом война, и танк Т-34 елозит по сцене где ни попадя, слуги и гости на балу танцуют в противогазах и пуленепробиваемых масках, герои оперы спускаются по самолетному трапу, развезают на мерседесах, трупы (загодя, еще в мирное время) свисают с колосников на веревках... Из каких советских школьных учебников режиссер вычитал представление о «глубоко больном, умирающем мире пресы-

ИОСИФ РАЙСКИН

## «ВОЙНА И НЕМИРЬ»



«Война и мир». Сцена из спектакля.  
«Война и мир». Аида Гарифулмина – Наташа, Андрей Бондаренко – Князь Андрей Болконский.  
Фото: Валентин Барановский, Наталья Разина

А Сергей Сергеевич еще и благодарил за постановление Политбюро ЦК ВКП(б): «Хочется выразить благодарность нашей партии за четкие указания, помогающие мне в поисках музыкального языка, понятного и близкого нашему народу». Вы думаете, это все? О нет, к пышному букету привязан бульжник, чтобы цветы лучше долетели до цели: «Очень обрадовало меня указание Постановления на желательность полифонии, особенно в хоровом и ансамблевом пении. Это действительно интересная задача для композитора и большое удовольствие для слушателя». Страшно подумать, что делал бы Прокофьев безо всех этих «указаний»? Без полифонии по Жданову!

Собранию московских композиторов и музыковедов в феврале 1948 года, на котором музыкантам надлежало каяться и благодарить партию, С.С. Прокофьев отправил, ввиду болезни, письмо. В письме за обязательными ритуальными формулами покаяния (пусть бросит в Прокофьева камень тот, кто не хлебнул «большого террора» хотя бы вприглядку!) обнаруживается и сдержанная ярость, и плохо скрываемая ирония. «Скажу о себе: элементы

лоне которой родилось чудо Улановой – Джульетты!

«Фальшивый пафос» в прокофьевскую оперу старательно вносили те самые «советчики» (вот уж точно амбивалентное слово!), которых так ненавидел Кутузов, и которым под давлением официального идеологии вынужден уступал Прокофьев. Но сегодня-то постановщику оперы не следовало бы так назойливо педантировать святыне для всех понятия – патриотизм, ненависть к захватчикам, любовь к Родине.

Если же Грэм Вик иронизирует над нами и пародирует современность, то пусть примет и ответную реакцию зала – вежливо, в отличие от принятого на Западе «забукивания», голосующего ногами во время пафосной второй части оперы. Пусть примет иронию в свой адрес – читайте на следующей странице впечатления другого критика о «графе Ростове – не крупном региональном промышленнике ... на грани смещения с должности и банкротства», о Наташе Ростовской – «милой профурсетке, юной истеричке», об Анатоле Курагине – «золотом мальчишке, тусовщике и кокаинисте», о Безухове – «мелком олигархе, добродушном дельце, вз-

щенной аристократии, яркими представителями которой являются Пьер и Андрей?»

Немногие удачные метафоры – среди них, например, сцена Наполеона на Шевардинском редуте... в креслах театра (театра военных действий) и пронзительная сцена Наташи и Андрея в предпоследней картине – тонут в изобилии плоских аллюзий (французский триколор в сочетании с немецкими орлами на штандартах, кадры счастливых сталинских пятилеток и, напротив, героическая военная кинохроника, обжигающая подлинным трагизмом, фельдмаршал Кутузов, извлекаемый из деревянного ящика, где он хранится на случай войны – вот случай и представился...). Право же, обидно за Грэма Вика, которого мы благодарно вспоминаем как режиссера той первой полной версии «Войны и мира», что была поставлена им в Маринском в 1991 году. В той постановке почти отсутствовали натуралистические детали, скупой обобщенный видеоряд тактично «аккомпанировал» гениальной музыке: огромный пятчасовый спектакль документирован при сотрудничестве фирм BBC и Philips Classics.

Обидно за Прокофьева – «мирную» половину его оперы дирижер Александр Гаук в письме к композитору назвал ««Евгением Онегиным» наших дней». А вот мнение Бориса Покровского о Прокофьеве: «В опере «Война и мир» он более всего интимен и человечески тонок». Сохранить естественность и органичность в массовых сценах, «очеловечить» батальные эпизоды и апофеозы-славления – труднейшая задача и для постановщиков, и для исполнителей.

За исполнителей обидно вдвойне: они благоговейно отнеслись к музыке Прокофьева (их имена на следующей странице газеты). И – странное дело – работа режиссера с артистами над ролью, порой превосходящая, все время приходит в противоречие с режиссерской концепцией спектакля в целом, словно нарочно задуманной «поперек» партитуры Прокофьева. Когда я трижды смотрел и слушал «Войну и мир» в нынешней постановке, я всякий раз поражался победительности ее музыки. Перефразируя известное изречение, можно сказать: «Партитура Прокофьева в состоянии выдержать десятибалльный шторм». Но это только в том случае, когда на капитанском мостике – Валерий Гергиев, а на палубе и на мачтах, в машинном отделении и в трюмах – солисты и хор, статисты и рабочие сцены – все, кому мы обязаны громким именем и славой Маринского театра.

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Режиссер Грэм Вик ни в малейшей степени не причастен могучему духу Толстого, он вполне следует амбивалентности Прокофьева. Декорации и костюмы Пола Брауна однозначно атрибутируют время и место действия: здесь и сейчас. На сцене – стена из ониска и люстры Swarovski, красующиеся в новом здании Мариинского театра. В России война всегда, так что даже в картинах мира регулярно ездит танк. А уж как дойдет дело до войны по сюжету, все переоденутся в камуфляж и возьмутся за автоматы.

В этой войне есть победитель – гламур. На заднике проекция: голая модель прикрывает срам рекламируемой сумкой, а в финале другую шикарную сумочку, но раздувшуюся до циклопических размеров, французы поволокут, спасаясь бегством из Москвы (явная аллюзия на чемодан Louis Vuitton на Красной площади). Элен Безухова сервирует Наташу для развратного братца Анатоля – невинная хрупкая Наташа (Аида Гарифуллина) на фоне той самой онисковой стены переодевается в такое же, как у Элен, блестящее платье, встает на высоченные каблуки. Грэм Вик уже не первый раз (прежде – в «Борисе Годунове» в Мариинском театре, 2012 г.) зорко подмечает склонность части российских дам одеваться как проститутки. Да и не слишком убедительная вокально Мария Максакова явно понадобилась ему в партии Элен скорее как красавица и депутат Госдумы.

Увы, режиссерский сарказм то тут, то там приходит в противоречие с фальшивым пафосом произведения. Скажем, Кутузов появляется так: автокар вывозит здоровенный, стоящий на попа ящик, секьюрити открывают крышку-дверь, внутри полководец. То бишь его держат в законсервированном состоянии на случай войны. Но могучий русский бас и прекрасный актер Геннадий Беззубенков играет Кутузова из другого, ничуть не ироничного, вполне традиционного спектакля про Отечественную войну 1812 г. И когда он уходит через зрительный зал, приветственно помахивая руками, несколько припухшая к этому моменту публика, получив наконец понятный ориентир, хлопает фельдмаршалу.

Величественный хоровой эпиграф «Силы двенадцати языков...» перенесли в конец первого акта, тем самым как бы декларируя: а теперь все-таки. Не тут-то было – война начинается с того, что потащили новенькие гробы, с колосников на веревках прямо в эти гробы спустились трупы, потом на грузовике провезут опять-таки гробы, но уже с венками, а следом – гигантский мусорный контейнер с припорошенными снежком трупами лошадей. Это, должно быть, материализовавшееся лошадиное мясо, жрать которое Кутузов сулил захватчикам. Спектакль, поначалу колебавшийся между лиричностью и памфлетом, окончательно оборачивается вампукой.

«Ведомости»

ЕКАТЕРИНА БИРЮКОВА

Социальная заостренность увлекает режиссера больше психологических проработок, поэтому – редкий случай – «Войну» смотреть даже интереснее, чем «Мир». Собственно, война присутствует в спектакле с самого начала – Болконский (отлично поющий и приглушенно-шарманнистый Андрей Бондаренко) в штатском, уже разочарованный в жизни, с пистолетом в руке, который он почти подносит к виску, появляется перед нами на фоне танка. Танк этот вальсирует вместе с собравшимися на первом Наташином балу. Остальные вальсирующие – в противогазовых масках.

После антракта князь Андрей – уже в военном камуфляже и с автоматом в руке. Позади него написано истерическое заклинание – «Мир». Проходит бесконечная череда кадров – утраченных, саркастических, трогательных. Оркестр Гергиева, сдвигая все эти резкие прокофьевские склейки, подстегивает действие. Война – это и гробы, и рытье могил, и торжественный парад траурных венков, и тут же – ура-патриотические хоры ряженых казаков, и оставленная уютная и теплая мирная жизнь с велосипедом, холодильником и музицирующим на сцене виолончелистом, и мародеры, тащащие все подряд, даже онисковую стену с сантехникой, и, конечно, генетическая память о той главной войне, во время которой писал свою оперу Прокофьев. Один из самых странных и важных эпизодов – кадры советской военной кинохроники, которые смотрят люди в зрительских креслах, выстроенных на сцене. А когда они пустеют, в них садится Наполеон (Василий Герелло) со свитой, которой там очень неуютно.

Но также война – это нормальные, обычные люди, которые – видимо, так стоит понять режиссера – гораздо более симпатичны, чем те маски, что были в начале спектакля. Этим людей много, целое море, они периодически заполняют сцену и экранный задник. Они, а не смешной Кутузов, и выигрывают войну. В них вливается в конце концов Пьер Безухов (Евгений Акимов), к которому присоединяется Наташа в каком-то пролетарском комбинезоне, предварительно попрощавшись с князем Андреем. Это тихое сидение рядышком Наташи и Андрея, уткнувшись в железные прутья кровати, в то время как оркестр просто выплескивается из своей ямы вместе со звуками того самого первого вальса, – самый щемящий момент в спектакле. Разумеется, если вы до него дожили, а не побежали к метро.

www.colta.ru

ПРЕМЬЕРА

ИРИНА МУРАВЬЕВА

Совершенно очевидно, что Вик не ставил «классику», не ставил Толстого, не ставил войну 1812-го или Отечественную времен Прокофьева. Он поставил спектакль про бессмысленность и цинизм войны вообще, поскольку цена ее – смерти тысяч и тысяч людей. И тогда, по Виду, обесмысливаются все ключевые, «классические» понятия, в том числе героизм, патриотизм. И тогда можно понять, почему в его системе французские солдаты в спектакле оказываются в гитлеровских касках, Наполеон (Василий Герелло) любит свое отражение в зеркале, а русский фельдмаршал приветствует гробы. Так все смыслы человеческой истории сводятся к агитационному плакату или к карикатуре.

кофьева, с любовью выписывая каждую сцену. Из-за плотности оркестрового сопровождения, через которое трудно пробиваться голосам, обычной практикой исполнения опер Прокофьева является сопровождение русскими субтитрами. Но здесь Гергиев добился, казалось, невозможного: выверенного звукового баланса с каждым из солистов и в каждом из хоровых номеров, сохранив при этом энергичность движения и своеобразную упругость прокофьевской музыки.

Столь же впечатляющей была работа хора, слаженно и в равной степени убедительно исполненного как масштабные номера – «Эпиграф», перенесенный в финал «мирного» действия, и «В ночь темную» – так и малые хоры, из которых особенно вдохновенным получился хор казаков, встречающих Кутузова.

www.belcanto.ru

правильно ли он нас теперешних понимает, не до психологизма.

«Коммерсантъ»

НОРА ПОТАПОВА

Настоящим открытием стала Аида Гарифуллина в партии-роли Наташи. Поразительно красиво звучал голос, полётность которого, кажется, ничем не ограничена. Молодая и ещё не много спевшая в Мариинском, Гарифуллина за короткий срок заметно развилась как певица и актриса. А великолепные физические данные, которые даже грязный рабочий комбинезон во второй половине спектакля не смог до конца скрыть, в картинах мира дали ей возможность быть той самой лёгкой, готовой улететь на крыльях юношеской мечты Наташей, какую мы любим у Толстого и узнаём в нежно-трепетной музыке Прокофьева. Рядом с героиней очень хорошо Пьер Безухов – Евгений Акимов, естествен-

## «ВОЙНА И МИР» мнения о премьере



«ВОЙНА И МИР».

Опера в 2-х частях.

Музыка – Сергей Прокофьев. Либретто Сергея Прокофьева и Мирры Мендельсон-Прокофьевой по одноименному роману Льва Толстого. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер – Грэм Вик. Художник-постановщик – Пол Браун. Художник по свету – Джузеппе ди Йоррио. Хореограф – Максим Петров. Дирижеры – Павел Смелков, Заурбек Гужаев. Главный хормейстер – Андрей Петренко. Ответственный концертмейстер – Ирина Соболева.

Андрей Бондаренко (Князь Андрей Болконский), Аида Гарифуллина (Наташа Ростова), Юлия Маточкина (София), Лариса Дядькова (Марья Дмитриевна Ахросимова), Сергей Алексахин (Граф Илья Андреевич Ростов), Евгений Акимов (Пьер Безухов), Мария Максакова (Элен Безухова), Илья Селиванов (Анатолий Курагин), Эдуард Цанга (Долохов), Екатерина Сергеева (Княжна Марья), Геннадий Беззубенков (Фельдмаршал Михаил Илларионович Кутузов), Василий Герелло (Наполеон).

Премьера на Новой сцене Мариинского театра 15 июля 2014 года.

Фото: Валентин Барановский

ЮЛИЯ БЕДЕРОВА

У Вика и мир предстает в гротескном формате. На балу дамы и кавалеры в исторических костюмах танцуют Мазурку с пуленепробиваемыми прозрачными щитами на лицах, в противогазах.

Но, хотя лирических сцен у Вика практически нет, и даже любовный роман Наташи (Аида Гарифуллина) и Андрея Болконского (Андрей Бондаренко) развивается лихорадочно, от попытки стреляться Болконского в первой сцене до истерики Наташи в сцене «пустой и гадкой женщины» – именно их последняя встреча оказывается квинтэссенцией сути «мира» в спектакле. Наташе, сжимающей пустой черный полиэтиленовый мешок для трупов, является, как призрак, Андрей. Встреча их – фактически посмертный дуэт на тему прощения, примирения, любви, которая единственная мешает смерти.

Но главное, что наполняет этот спектакль – это эмоциональные и точные актерские работы (отдельно стоит отметить Ларису Дядькову в роли Ахросимовой), монолитный хор и оркестровая трактовка Валерия Гергиева.

«Российская газета»

ФЁДОР БОРИСОВИЧ

Оплотом высокого искусства и главным героем спектакля стал оркестр под управлением Валерия Гергиева. Маэстро предстает образец проникновенного, утонченного исполнения музыки Про-

кофьева у Вика поданы трепетно и обобщенно. Граф Ростов (Сергей Алексахин) – некрупный региональный промышленник при, скажем, губернаторской должности на грани смещения с должности и банкротства. Молодая Ростова (Аида Гарифуллина) – очаровательная губернаторская дочка, милая профурсетка, юная истеричка, в финале – товарищ Ростова. Ахросимова (Лариса Дядькова) и старый Болконский (блестящий эпизод Михаила Петренко) – родом из 1990-х. Наполеон (Василий Герелло) – воплощение иностранца. Анатолий Курагин (Илья Селиванов) – золотой мальчик, тусовщик и кокаинист, Элен – роскошная Мария Максакова, певица, депутат и человек. Она не только как влитая в своей роли, но только убедительна актерски и вокально, но еще и самоиронична в низковатой для нее партии и гротескном антураже. Неожиданно сделана роль Пьера Безухова: увалень здесь вовсе не он, это скорее молодой Болконский, Андрей Бондаренко делает образ вокально элегантным, нежным и обаятельным. А Безухов (Евгений Акимов) – мелкий олигарх, добродушный делец, вездесущий, безвредный и какой-то страшно узнаваемый. Все плакаты, но английскому политическому балаганному театру, явившемуся немного поговорить с русскими об актуальной русской истории и вежливо поинтересоваться,

ный и искренний до дна. Сложная вокальная партия проинтонирована певцом умно, тепло и страстно, лишь пара несовершенных верхов выдала премьерную усталость. Молодой Болконский Андрей Бондаренко благороден и в пении, и в манерах, однако о смене состояний его героя легче догадываться по превосходно доносившему литературному тексту. Но сцену ухода из жизни со знаменитым остигнутым «пити-пити» он провёл безупречно. Ещё одно приятное открытие – солист Академии молодых певцов Мариинского театра Илья Селиванов – обаятельный мерзавец Анатолий Курагин. Свобода сценического существования, пластичность внешняя и внутренняя, выразительная характерность в соединении со звонким, хорошо обработанным тенором – таков портрет молодого певца.

В небольших, но ярких партиях-ролях публику утешили Лариса Дядькова – колоритная Ахросимова, Сергей Алексахин – уютный граф Ростов, Михаил Петренко – голыми ногами эпатажирующий Наташу и публику старик Болконский, Василий Герелло – элегантный Наполеон, Андрей Попов – смиренный Платон Каратаев. А Геннадий Беззубенков – Кутузов выступил просто-таки символом русской полководческой мудрости и народным героем благодаря красивой кантилене в арии и спекулятивным братанием с публикой в зале, на которое его обрёл постановщик.

www.OperaNews.ru

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

ПРЕМЬЕРА

Танцовщики Мариинского театра выучили и показали четыре балета Ханса ван Манена. Учитывая, что Ульяна Лопаткина уже несколько лет исполняет его «Trois gnossiennes», можно сказать, что театр имеет полноценный вечер хореографии голландского балетмейстера.

Патриарх современно-классической хореографии Ханс ван Манен вошел в Мариинский театр, как и все остальные зрители, послушно предъявив сумку на досмотр сотруднику службы безопасности. Никаких бомб не оказалось – ни в сумке господина ван Манена, ни в творческом плане. Балеты этого великого современного хореографа в исполнении артистов Мариинского театра не взорвали доброжелательно настроенный зал.

Хореографический минимализм и математический движущий расчет являются основными чертами творческого почерка Ханса ван Манена. Он умеет сказать главное за несколько минут и тут же решительно прекратить балет: если телом все сказано, то зачем продолжать? Максимальная продолжительность его спектаклей – не более получаса, что позволяет за один вечер осилить с полдюжины постановок. Ван Манен ставит рационально и точно, его комбинации напоминают танцевальные формулы, которые исправно чертит на доске нудноватый профессор. Впрочем, все студенты и аспиранты этого профессора блестяще владеют материалом. Абстрактная ясность танцевальных формул, графиков и уравнений выражает пластические идеи хореографа о гармонии в этом мире, поиске если не смысла жизни, то точки опоры. Ван Манен может задать издевательски-замедленные темпы, когда на протяжении нескольких тактов танцовщики неспешно погружаются в глубокое плие или в экзотической прострации вынимают ногу в battements developpe. Он может бросить артистов в безумный танцевальный сквош, когда движения высыплются, словно из рога изобилия: калейдоскопически сменяются ракурсы, словно метеориты, пролетают прыжки большие и малые, будто жемчужины с разорванной нити сыплются шенс, и блимают руки в такт ногам. Главное – зазубрить эти формулы, пропустить их через тело, слиться с ними, чтобы они стали частью маленькой индивидуальной истории.

Танцовщики Мариинского в большинстве своем показали пока еще только прилежными студентами, которые послушно переписывают формулы в тетрадки, высунув от усердия язык и приплетая к хореографии вполне конкретные переживания, почерпнутые из сюжетных балетов. Так, Юрий Смекалов в «Адажио Хаммерклавир» временами изображал нечто из «Идиота» Бориса Эйфмана. Ничего нового не добавила для себя Виктория Терешкина, в интерпретации которой «Пять танго» прозвучали как любовные сцены из «Кармен-сюиты» на музыку Пьяццоллы. Владимир Шкляров полностью погрузился в себя, не особо откликаясь на музыкально-пластические синкопы – успеть бы зазубренные формулы протарахтеть скороговоркой. Хореография ван Манена продемонстрировала, что Ульяна Лопаткина находится в блестящей физической форме, хотя в быстрой части «Вариации для двух пар» некоторые ее сбой были заметны. Наибольшее впечатление произвело обреченное на успех «Соло» для трех мужчин-виртуозов, которые не без успеха гонялись за скрипичным смычком Сигизвальда Кейкена (в записи) и где больше других преуспел Александр Сергеев – именно своей подкупающе солнечной и теплой трактовкой.

«Коммерсантъ»

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Петербургский балет всегда привлекал внимание хореографа – в нашем городе родился и начинал свой путь балетмейстера Джордж Баланчин, творчеством которого всегда восхищался Ханс ван Манен. Как и Баланчин, ван Манен создает бессюжетные балеты: его не интересует пересказ литературных сюжетов или изложение драматических коллизий. Вслед за Баланчиным Ханс ван Манен повторяет: «Один мужчина на сцене и одна женщина – это драма, двое мужчин и одна женщина – это уже трагедия».

Иными словами: танец, по убеждению балетмейстера, самодостаточен и не нуждается в подсказках других жанров. Ханс ван Манен увлеченно выстраивает разнообразные комбинации из тел танцовщиков, создает в пространстве пластические рисунки, где красота и элегантность линий сочетаются с переливами настроений и всплесками чувств. Персонажи символические и возвышенно-обобщенные, романтические и экспрессионистские свободно располагаются на его хореографических полотнах. Балеты ван Манена рождаются из музыки. Умение воплотить в танце первый эмоциональный отклик на музыку, настроиться на нее и пойти за рождающимися от ее звуков пластическими впечатлениями – вот что прежде всего отличает искусство этого балетмейстера.

Для показа в Петербурге Ханс ван Манен выбрал пять балетов-миниапюр, различных по форме и настроению и созданных им в разные годы – от 1970-х до 2012-го. Мариинский театр предоставил в распоряжение балетмейсте-

## «БАЛЕТЫ ВАН МАНЕНА» мнения о премьере



«Пять танго»



«Адажио»



«Вариации для двух пар»

### БАЛЕТЫ ХАНСА ВАН МАНЕНА

#### «АДАЖИО ХАММЕРКЛАВИР»

Музыка Людвиг ван Бетховена (Адажио из Сонаты для фортепиано № 29, соч. 106 «Большая соната для Хаммерклавира»), запись Кристофа Эшенбаха. Хореография Ханса ван Манена. Сценография и костюмы – Жан-Поль Врум. Свет – Ян Хофстра. Ассистент хореографа – Меа Венема. Мария Ширинкина, Виктория Краснокутская, Надежда Батоева, Юрий Смекалов, Камиль Янгурзов, Ксандер Париш.

#### «СОЛО»

Музыка Иоганна Себастьяна Баха (Партита для скрипки соло № 1 си минор, BWV 1002), запись Сигизвальда Кейкена. Хореография Ханса ван Манена. Сценография и костюмы – Кесо Деккер. Свет – Юн Кабоорт. Ассистент хореографа – Меа Венема. Александр Сергеев, Ярослав Байборodin, Филипп Стёпин.

#### «ВАРИАЦИИ ДЛЯ ДВУХ ПАР»

Музыка Бенджамин Бриттена (Струнный квартет фа мажор. Часть II. Анданте), Эйноухани Раутавара («Скрипачи», соч. 1. Часть II. «Ионас Консин»), Стефана Ковача Тикмайера (Lasset uns den nicht zerteilen («Не будем рвать его») из «Трех вариаций на тему Баха»), Астора Пьяццоллы (Мелодия в ля миноре («Песнь октября»), аранжировка для скрипки и струнного оркестра Боба Циммермана), запись оркестра Holland Sinfonia под управлением Мэттью Роува. Хореография Ханса ван Манена. Сценография и костюмы – Кесо Деккер. Свет – Берт Дальхёузен. Ассистент хореографа – Раисель Божан. Ульяна Лопаткина, Алина Сомова, Тимур Аскеров, Константин Зверев.

#### «ПЯТЬ ТАНГО»

Музыка Астора Пьяццоллы, запись Астора Пьяццоллы и его оркестра. Хореография Ханса ван Манена. Сценография и костюмы – Жан-Поль Врум. Свет – Ян Хофстра. Ассистент хореографа – Александр Жембровский. Виктория Терешкина, Анастасия Никитина, Екатерина Иванникова, Владимир Шкляров, Борис Журилов, Алексей Тютонович. Премьера на Новой сцене Мариинского театра 15 июня 2014 года. Фото: Наталья Разина

ра лучших солистов труппы, что, несомненно, способствовало успеху спектакля.

«Адажио Хаммерклавир» на музыку Бетховена – лирическая зарисовка для трех дуэтов. Поначалу, словно эпиграф к произведению, все шесть танцовщиков предстают перед зрителями в единой линии, которая через мгновение рассыпается на отдельные пары: у каждого дуэта своя судьба, свой жизненный путь. Радость встречи, грусть расставания, признания в любви, – все это передано только пластикой, без жизнеподобия и фабульных ассоциаций. С удивительной внутренней раскрепощенностью и техническим мастерством исполнили «Адажио» Мария Ширинкина и Юрий Смекалов, Виктория Краснокутская и Камиль Янгурзов, Надежда Батоева и Ксандер Париш.

Полной противоположностью «Адажио» прозвучало «Соло» на музыку Баха. Трое юношей, которых так и хочется назвать «парни из нашего двора», соревнуются в силе, ловкости, резвости ног. Классические движения легко сочетаются с танцем диско, забавной мимикой и пожиманиями плеч. И все это исполняется с бешеной скоростью и эмоциональным накалом, здесь целые каскады виртуозных комбинаций. Александр Сергеев, Яков Байборodin и Филипп Стёпин по праву получили овации зала.

В мир затаенных чувств, невысказанных желаний переносят зрителей «Вариации для двух пар» на музыку разных композиторов – от Бенджамин Бриттена до Астора Пьяццоллы. Дуэт Ульяны Лопаткиной и Тимура Аскерова полон тревожных предчувствий и горделивых поз. Алина Сомова и Константин Зверев создали образы более теплые и мягкие, в их танце то и дело врываются движения танго, лирические ноты сменяются всплесками радости.

«Пять танго» – дань уважения Ханса ван Манена чарующей музыке Астора Пьяццоллы. Казалось бы, что еще можно добавить к хореографии столь популярного танца, какие «коленца» изобрести? Балетмейстер расширяет существующий канон: танго танцуют солисты, дуэтные пары, кордебалет. Яркостью индивидуальностей пленили зрителей Виктория Терешкина и Владимир Шкляров, для каждого из них хореограф сочинил отдельные сцены.

Умно составленный репертуар, где каждый номер индивидуален и блестящ, показал многогранность таланта Ханса ван Манена.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

«Адажио Хаммерклавир» Ван Манен поставил на музыку 29-й бетховенской сонаты в 1973-м, сейчас это маленькое произведение сообщает о двух вещах: 1) хореограф хорошо знаком с лексикой классического балета; 2) новинки сорокалетней давности стали общим местом. Очень медленно перетекают друг в друга всевозможные арабески, на полу и в воздухе, партнеры плавно поднимают дам из низкого плие в верхние поддержки, разве что иногда чистые линии вдруг сломает стопа утюгом – но ведь без этого давно никакая неоклассика не обходится. В общем, грамотно, музыкально, скучновато. Вот только сверкающие брошки на груди смотрятся уж очень модой 1970-х...

«Соло» – балетик 1997-го. Он сделан на трех исполнителей, пляшущих поочередно, подхватывающих один другого. В отличие от отрешенно-надмирного «Адажио» (которое, впрочем, Юрий Смекалов исхитрился наполнить такими страстями, будто это «Баядерка») «Соло» предполагает актерство – в очень быстром темпе (заданном Первой скрипичной партией Баха) надо успеть не только туры скрутить, а еще и жестиковать, выражая всякие веселые реплики и оценки. Это вполне удалось Александру Сергееву – он как будто представил современный парафраз своего горячего, остроумного и обаятельного Меркуцио из «Ромео и Джульетты» Лавровского.

Зато Ульяна Лопаткина в «Вариациях для двух пар» (сочинение позапрошлого года) привела на память название сказки Андерсена – «Дева льдов». В 2007-м она стала первооткрывательницей ван Манена на Мариинской сцене – станцевала тогда его Trois Gnossiennes на музыку Сати, продемонстрировала, как подходит ее индивидуальности такая прохладная разреженная хореография. Сейчас она это подтвердила: под попури из разных музык ее легендарные бесконечные руки и ноги прочерчивали строго выверенные линии, а лицо казалось воплощением той самой «равнодушной природы», которая будет «красою вечною сиять». Вот только сочетание синего комбинезона с коричневым нарядом партнера Тимура Аскерова показалось чужою слишком смелым.

Венчали ванманеновскую программу «Пять танго» Пьяццоллы. С 1977-го, когда они были изготовлены, и ни в чем не повинный Астор Пьяццолла от неумеренной эксплуатации надоел пуще горькой редьки, и балетная красно-черная испанщина во всевозможных ее изводах сделалась тривиальной до пошлости. Тем дороже достижение Виктории Терешкиной – балерина в очередной раз спасла невеликую хореографию. Она существует на сцене (здесь – на огромной сцене Мариинки-2) так, что все пространство превращается в обрамление каждой ее позы, жеста, поворота головы...

«Выходной Петербург»

## ОКНО В РОССИЮ

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

## НАПЕРЕГОНКИ СО ВРЕМЕНЕМ ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ В ХАБАРОВСКЕ И КЕМЕРОВО



Фото предоставлено Кемеровской областной филармонией

График выступлений Валерия Гергиева насыщен до предела, и тем не менее maestro никогда не отказывается от выступлений в российских регионах, чему в последнее время придает все большее значение. Конечно, значительная часть его путешествий по России приходится на Пасхальный фестиваль, где побиты уже все возможные рекорды: только лишь в 2014 году в рамках XIII Московского Пасхального фестиваля Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева выступил в 26 российских городах, и за 26 дней сыграл 43 концерта.

И вот новые выступления: большое турне оркестра по Японии было обрамлено шестью концертами «по дороге»: в Томске, Владивостоке, Хабаровске и Кемерово. Сам дирижер придает этим концертам огромное значение: «Я очень дорожу возможностью выступать с родным коллективом в регионах России. У нас едва ли не лучшая публика, ее отклик я буквально спиной чувствую, когда стою за дирижерским пультом – в Кемерово, в Иркутске, в Якутске, в Мурманске, в Беломорске». Значение его культуртрегерской миссии для самих регионов сложно переоценить: для слушателей это возможность вживую услышать музыканта мирового масштаба и авторитетнейшего культурного деятеля России, узнать новые произведения, услышать выдающихся солистов. При этом Гергиев не ограничивает свои просветительские задачи лишь исполнительством: он инициирует строительство новых концертных залов и даже театров, создание детских хоров, дает благотворительные концерты в воинских частях, выступает на детских утренниках. И при этом еще находит время, чтобы пообщаться с местными журналистами, администрацией, поддержать провинциальные оркестры и талантливых музыкантов.

В Хабаровск из Токио оркестр добирался составными рейсами: кто-то летел напрямую, кто-то через Сеул. Поэтому еще в аэропорту у Валерия Гергиева нашлось несколько минут, чтобы поделиться своими впечатлениями о гастролях в Японии, о замечательных концертных залах, о принятом им назначении на пост музыкального руководителя фестиваля им. Леонарда Бернстайна в Саппоро.

Пока музыканты добирались из аэропорта до концертного зала, на сцене в первом отделении выступал Дальневосточный академический симфонический оркестр под управлением Тиграна Ахназаряна с Восьмой «Неоконченной» симфонией Франца Шуберта.

Во втором отделении Гергиев с мариинцами предложили Пятую симфонию Малера.

Правильно ли было играть в Хабаровске огромную и сложную малеровскую симфонию после тяжелого авиаперелета, когда неизбежно сказывается усталость музыкантов? Может быть, стоило сыграть ту же Шестую Чайковского, которая прозвучала на следующий день в Кемерово? Но когда еще будет возможность у хабаровских слушателей познакомиться с этой симфонией и с Гергиевым-

малерианцем? Чувствовалось, что многие из тех, кто пришел в зал «на Гергиева» слышали эту симфонию впервые, но внимали, зажав дыхание, а в конце приветствовали артистов продолжительной овацией.

На следующее утро оркестр вылетел в Кемерово: предстояло дать два концерта в Кузбасской филармонии. Первый концерт был благотворительным: на него пригласили детей не только из города, но и из всей области, некоторые из них добирались по четыре часа.

Но усилия того стоили. Для детского концерта Гергиев выбрал Пляску скоморохов из «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова и симфоническую сказку С.С. Прокофьева «Петя и волк». Текст читала артистка литературного театра «Слово» Кемеровской областной государственной филармонии им. Б. Штокколова Ирина Латынникова. Слушатели реагировали живо, непосредственно, а оркестр и дирижер легко вступили в прокофьевскую игру.

Вечерний концерт был составлен из хитов классической музыки. В первом отделении прозвучали «Озорные частушки» Родиона Щедрина, Вступление и Антракт из «Лоэнгрина» Рихарда Вагнера, а также увертюра к «Силе судьбы» Джузеппе Верди. Оркестр звучал тембрально ярко, свежо, как будто и не было за спиной гастролей и длинных авиаперелетов. Во втором отделении Шестая «Патетическая» симфония Чайковского стала драгоценным переживанием для слушателей. Гергиев дирижировал наизусть, и музыка воспринималась как глубоко личное, исповедальное высказывание. Это было настоящее откровение, пронзительное и глубокое. И оркестр будто дышал вместе с дирижером, демонстрируя блестящее и насыщенное звучание. Когда смолкли последние такты симфонии, зал сидел какое-то время в потрясении, ну а потом были аплодисменты, крики браво, цветы и поздравления.

Нынешний приезд – третье выступление Гергиева в Кемерово. Значение этих приездов переоценить невозможно. Это понимает администрация области, именно поэтому присутствовавший на вечернем концерте губернатор Кемеровской области Аман Тулеев удостоил Гергиева звания «Герой Кузбасса» и произнес при этом импровизированную и прочувствованную речь: «Конечно, у Валерия Гергиева много званий – и заслуженный, и царь музыки, и Валерий Первый. Но самое главное звание – ты нам родной, близкий человек».

После концерта оркестр полетел в Санкт-Петербург. Когда самолет приземлился в Пулково, было ощущение, что оркестр все время двигался наперегонки со временем, успевая за сутки в два раза больше обычного.

Программа выступления в регионах будет продолжена: впереди традиционный VII Музыкальный фестиваль «Мстиславу Ростроповичу», который ежегодно проходит в Самаре. Ему будет предшествовать уже российский гастрольный тур оркестра Мариинского театра.

## НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

ИОСИФ РАЙСКИН

## «ВРЕМЯ – ЖИЗНИ СКОРБНЫЙ ГЕНИЙ»

Строка из стихотворения великого английского поэта Шелли не случайно дала имя одной из камерных программ Мариинского театра, посвященных 75-летию со дня рождения Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010). Стремительное неостановимое течение времени находило в творчестве выдающегося композитора, нашего современника, самый разнообразный отклик. Это и взгляд сквозь толщу веков на страницы отечественной истории – балет «Ярославна» по памятнику XII века «Слово о полку Игореве», и цикл симфоний по «Божественной комедии» Данте. Это и симфонии, отразившие наш бурный век (эпиграфом к ним могли бы стать слова одного из любимых поэтов композитора – Александра Кушнера: «Времена не выбирают»), и вокальный цикл «Бег времени» на стихи Анны Ахматовой...

Молодой Борис Тищенко (в 1962 году ему исполнилось двадцать три) пишет, вокальный цикл «Грустные песни». В одной тетради композитор объединил лирику Перси Биши Шелли и Михаила Лермонтова; своего друга, сверстника, Иосифа Бродского и средневекового японского поэта Отомо Якамоти. Шутки-гротески турецкого поэта Мелика Джеведета Андия и великого венгра Шандора Петефи. Странную колыбельную-«страшилку» и печальный стих «На постройку немилой» на слова из русского фольклора... «Рождественский романс» композитор сопроводил «честной» ремаркой: «Слова и напев Иосифа Бродского». Тищенко предельно точно воспроизвел манеру чтения-«распевания» стихов самим поэтом в дружеском, домашнем, кругу, добавив только регулярные гармонические аккорды-«опоры».

Когда спустя десятилетия, мы услышали «Три песни на стихи Марины Цветаевой», нельзя было не восхититься зрелым мастерством композитора, ненавязчиво погружавшего слушателей в атмосферу интимного домашнего музицирования. Заглянув в ноты, мы увидели рядом с партией фортепиано ремарку автора: автор Gitarre (подражая гитаре), а из разговора с автором узнали, что цикл изначально написан для голоса с гитарой (впрочем в этой версии он исполняется крайне редко). Исповедальная любовная лирика Марины Цветаевой обрела в музыке Бориса Тищенко вторую жизнь.

В том же году (1972), когда состоялось первое исполнение цветаевских песен, Борис Тищенко впервые сыграл в Доме композиторов свою Четвертую сонату. Композитор посвятил сонату «любимой Праге», где он был удостоен премии на композиторском конкурсе за Первый концерт для виолончели с оркестром. В отличие от обрамляющих ее Третьей и Пятой сонат, отмеченных трагизмом, Четвертая

соната полна энергии и солнечного жизнелюбия. Финал сонаты впечатляет ритмическим блеском, энергичной и броской поступью «шагающего баса» – неизменной приметы джаза и другой популярной музыки, которой всегда полны улицы, площади и кафе Праги.

«Регтайм» из Сонаты № 1 Тищенко поэтизирует предвестник и один из истоков джаза. Не случайно композитор посвятил Первую сонату своему любимому учителю – Дмитрию Шостаковичу, который тоже не чурался так называемой «легкой» музыки, умел «низкие» жанры возводить «в перл создания». Начав сонату на студенческой скамье в 1957 году, Тищенко вернулся к ней уже зрелым мастером спустя почти сорок лет и закончил в 1995-м.

В том же году композитор завершил вокальный цикл «Чертеж», собрав его из песен разных лет. На первый взгляд, они разнятся еще и стихами далеких по стилю и во времени поэтов (от Баратынского до Твардовского, от Козьмы Пруткова до Маяковского). Музыка Тищенко чутко резонирует столь разным поэтическим индивидуальностям. У названия цикла «Чертеж» есть и двойной смысл: перед нами словно набросок – «чертеж» жизни во всей ее разноликости. А с другой стороны, в «божий мир» вторгается природная же «чертовщина» с ее сарказмом, горечью и черным юмором: открывают цикл «Четыре чертенка» на текст популярной народной прибаутки, а последнее слово в заключительной «Невесте» на стихи Александра Твардовского – чёрт!

Восьмая соната посвящена другу Тищенко, петербургскому композитору Геннадию Баншикову. Первая часть пронизана яркими энергичными интонациями. Одни из них, упорно «вдалбливаемые», имеют повелительный оттенок – это стук воли и мужества; другие передают излюбленное Тищенко (как и Баншиковым!) «игровое» начало в музыке. В их столкновении и разработке рождается – для слушателя необычайно «наглядно» – традиционная сонатная форма. Вторая часть, тема с вариациями, благодаря сохранению облика темы

во всех ее разноплановых преобразованиях, столь же ненавязчиво демонстрирует художественные возможности вариационной формы. Блестящий финал «портретирует» иные черты Геннадия Баншикова, автора парадоксов, остроумных афоризмов – как музыкальных, так и литературных. Вихрем пронесется калейдоскоп образов – комических масок, откровенных шаржей, бытовых зарисовок, цитат-пародий. Среди последних, например, знаменитая полька «Встаньте, дети, встаньте в круг» из музыки «русского итальянца» Антонио Спадавекиа к послевоенной лентфильмовской «Золушке». Дворцовые чертоги Принца, портретные черты друга, чертеж жизни... – но и та веселая чертовщина, «частица чёрта», что так созвучна дарованию Бориса Тищенко.

В концертах из произведений Тищенко приняла участие пианистка Алексей Васильев, Алексей Логунов, Надежда Кипрушева, Андрей Бугринов, Светлана Нестерова, а также певцы Дарья Батова, Анастасия Перминова и Гамид Абдулов.

«Все связано со всем» – закон Барри Коммонера (первый из четырех), говорящий об экологической целостности нашего мира и взаимозависимости его частей. Экология искусства, музыки подчиняется тем же законам. Да еще и ассоциативные связи – неотъемлемый элемент в строительстве и наведении культурных мостов. Концертное исполнение «Овода» Антонио Спадавекиа под управлением Андрея Петренко познакомило слушателей с оперой, ярко эмоциональной, насыщенной мелодикой итальянских народных песен и революционных гимнов.

Все связано со всем... И вот на закрытии «Звезд белых ночей» Валерий Гергиев дирижирует целое концертное отделение Александра Локшина, композитора, музыку которого Шостакович и Тищенко почитали гениальной. 22 апреля 1943 года в Новосибирске состоялась премьера симфонической поэмы Александра Локшина «Жди меня» на стихи Константина Симонова; оркестром Ленин-

градской филармонии дирижировал Евгений Мравинский. Во вступительном слове перед концертом Иван Соллертинский высоко оценил сочинение молодого композитора, сказав, что «этот день войдет в историю русской музыки». Когда Александр Локшин скончался (11 июня 1987 года), дирижер Рудольф Баршай, не раз исполнявший и записывавший сочинения композитора, выступил в русском зарубежном журнале «Континент» со статьей «Памяти друга». Баршай выразил надежду, что «время Локшина еще придет, и русская публика с благоговением почтит память своего выдающегося композитора». Валерий Гергиев со товарищи приближает это время.

Все связано со всем... Уходящий 2014-й – год 95-летия со дня рождения Галины Ивановны Уствольской – любимой ученицы Шостаковича и первого педагога Тищенко. В этой триаде имен – петербургская композиторская школа, как мир в капле воды. С ее широтой, не терпящей никаких рамок – жанровых, стилистических, вкусовых... С ее высоким академизмом – равно чуждым и мертвой схоластике цехового снобизма, и дилетантским опусам. С ее неистребимой жаждой нового, стремлением заглядывать во горизонт... И ведь не случайно, одно из важнейших начинаний Гергиева – фестиваль современной музыки «Новые горизонты» – пользуется таким неослабевающим вниманием слушательской аудитории. Фестиваль открывает незаслуженно забытые страницы отечественной музыкальной культуры (сколько их еще погребено на полках нотных библиотек, в архивах!), знакомит с новинками современной музыки, возвращает в культурный обиход имена крупнейших мастеров.

А в том, что курс этот Мариинский театр не изменит и в будущем, Валерий Гергиев заверил на прессконференции при открытии нового 232-го сезона. Maestro рассказал о том, каким успехом пользовалось прошедшее в Лондоне под его управлением исполнение одной из «Данте-симфоний» Тищенко, обещал обратиться в будущем к постановке всей хореосимфонической циклады «Беатриче», к возвращению на сцену балетов «Ярославна» и «Двенадцать» (музыку их уже не единожды Гергиев дирижировал в России и за границей). В нынешних труднейших материальных условиях издательство «Композитор Санкт-Петербург» продолжает издание собрания сочинений Бориса Тищенко.

Время – жизни скорбный гений... Его неумолимый бег, а порой и наши – скажем прямо – косность, невнимание лишают творцов возможности насладиться прижизненной славой, заслуженным признанием. Вернем им наш долг сполна!

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

ГАЛИНА ОСИПОВА

# ЕДИНСТВО В МНОГОГРАННОСТИ: РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ МАРИНСКОГО ТЕАТРА



Камерный хор Смольного собора и Хор мальчиков Хорового училища им. М.И. Глинки. Художественный руководитель и главный дирижер – Владимир Беглецов.  
Фото: Валентин Барановский

Начались абонементные программы 2014–2015, соответственно, началось то, что можно назвать рядовыми буднями театрально-концертного сезона. Но бывает порой, что не столь примечательные и анонсированные, а вполне текущие предприятия оказываются в действительности и праздником, и событием. Со мной согласятся все те, кто заполнил Концертный зал Мариинского театра в четверг 9 октября на первом вечере 28 абонемента. Выступление Камерного хора Смольного собора и Хора мальчиков Хорового училища имени М.И. Глинки под управлением заслуженного артиста России Владимира БЕГЛЕЦОВА подарило слушателям настоящий праздник отечественной хоровой традиции и дирижерского искусства.

Углубляясь в тему, понимаешь, что для В. Беглецова этот концерт отнюдь не рядовой, а 2014 год – во многом юбилейный и знаковый для дирижера: полвека жизненного пути, десятилетие руководства Хором Смольного собора, а также возвращение после семилетнего перерыва к работе со знаменитым Хором мальчиков глинкинского училища. К слову, «детская» часть программы была подготовлена менее чем за месяц. А вся программа в одном отделении – Бортнянский и Чайковский, начало и конец XIX столетия – отличалась продуманной выстроенностью, разнообразием и цельностью, и при этом была невелика в той мере, чтобы оставить ощущение «ничего лишнего» и «хотелось бы еще». Ее композиционная логика развертывалась подобно хоровому действию, представляя поочередно камерный хор и хор мальчиков, женскую группу, усиленную дискантами и альтами детей, сугубо мужской состав и, наконец, большой сводный хор.

Первым хормейстер вывел на сцену свой «родной» камерный коллектив с концертом Дмитрия Степановича Бортнянского «Слава во вышних Богу». В наследии Бортнянского – с 1796 года директора вокальной музыки и управляющего Придворной певческой капеллы Петербурга – по разным данным свыше 10 концертов для двух четырехголосных хоров и от 35 до 55 концертов для смешанного хора. Он создал новый тип русского хорового концерта в циклической форме, основываясь на достижениях многохорных композиций русского барокко, используя приемы полифонии, элементы сонатности, черты оперного стиля. Открывший программу 7-й концерт в полной мере продемонстрировал все эти признаки в характерном для мажорных композиций Бортнянского славословящем ликовании. Здесь камерный состав впечатлял не только прозрачностью ансамблевого звучания, безупречной артикуляцией и красотой тембра солистов, но и энергией футурированных эпизодов, скрытой антифонностью и силой звука в кульминациях. При этом стилевая и жанровая убедительность не вызвала сомнений. У В. Беглецова отточенный жест, манера в целом сдержанная, но со всплесками открытой эмоциональности.

Далее в программе звучал Чайковский. Примечательно, что полное собрание духовных сочинений Бортнянского в 10 томах было пересмотрено, исправлено и подготовлено к изданию именно Петром Ильичом Чайковским в 1881 году. Сам композитор, с детства впитав православную традицию и работая над полным циклом Литургии, искал новые пути и стремился к настоящему церковному стилю без западных влияний: «Хочется сохранить в неприкосновенности древние церковные напевы, а между тем, будучи построены на гаммах совершенно особого свойства, они плохо

поддаются новейшей гармонизации. Зато, если удастся выйти победителем из всех затруднений, я буду гордиться, что первый из современных русских музыкантов потрудился для восстановления первобытного характера и строя нашей церковной музыки». Это авторское сочинение есть, тем не менее, порождение вневременной общенациональной культуры – цельное по содержанию и доступное по исполнению. В нем не только главнейшие песнопения (как практиковалось ранее), а решительно все, что должен озвучивать хор, положено на музыку: ектенни, краткие молитвословия, возглашения и ответы клира. Такое единство идеи и настроения, традиции и идиостилия стало, по мнению А.В. Никольского, открытием, устремленным в будущее – к творчеству тех, кто захочет «сказать свое слово в этой отрасли искусства», прежде всего, композиторов «нового направления» или «новой Московской школы», кем Никольский и являлся. Хор мальчиков Хорового училища имени Глинки исполнил 9 из 15 частей Литургии ор. 41.

У Чайковского (как и у Бортнянского) одна из самых лучших Херувимских – просветленно печальная и торжественная. В ней медленно и тихо, один за другим, вступают голоса хора, начиная с дискантов. Тембровый контраст постепенно сливается в единую гармонию и заканчивается ликующим «Аллилуйя». Развернутый Символ веры, где музыкальное воплощение восходит, нисходит и расширяется, следуя тек-

сту, и Молитва Господня в простоте и естественности своего дыхания воплощают главный церковный постулат: музыка должна уподобляться Слову, речению и быть неразделимой с ним.

Это была прекрасная идея – отдать Литургию хору мальчиков. Особая краска детских и юношеских голосов, их ровность и чистота не может оставить слушателей равнодушными. Хрупкость и порой недолжная стройность только добавляет силы воздействию. Говоря словами Блока, ребенок «причастен тайнам», ему может интуитивно открыться истина, смысл которой надо впоследствии постигать долго и серьезно. Но то, что юные хористы уже сейчас со всей серьезностью отнеслись к разучиванию этой непростой партитуры на священный текст – факт бесспорный, как очевидно и то, что за короткий срок между дирижером и его подопечными сложились все необходимые связи: и требовательность, и доверительность, и самоотдача. Отдельным удовольствием было наблюдать, как, дирижируя, В. Беглецов вне всякой нарочитости «общается» с детьми. Он то и дело приближался к тем группам, кому нужно было выделить тематический рельеф или гармоническую опору, ловил их взгляды, буквально «держал» в руках их внимание, а затем в перерывах между частями не скрывал радости от получившегося результата, одобрительно похлопывая по плечу и поправляя, если нужно, бабочку. Неокрепшие голоса и души нуждаются в на-

ставнике, в похвале и отеческой поддержке, тем более в ситуации столь ответственного выступления.

Что касается той части программы, где прозвучали хоровые миниатюры а сарпелла на стихи русских поэтов (Пушкина, Лермонтова, Цыганова, Плещеева), то она (как и церковно-певческая традиция) также относится к жемужинам отечественной хоровой школы, ее Чайковский в известной степени основоположил, а продолжили и развили многие, и, прежде всего, Танеев и Свиридов.

Широко известная Легенда («Был у Христа младенец сад») из цикла детских песен для голоса и фортепиано предстала в интересной хоровой аранжировке, сочетающей натурально-ладовые созвучия с гармоническим многоголосием, сводимого к унисону. Для воплощения Пушкина («Что смолкнул веселия глас?», где жены, девы и кубки, самое подходящее – это торжественность и мощь мужского состава. В «Соловухе» (этот хор композитор написал на собственные стихи) оба коллектива явили максимум своей выразительности: прекрасное теноровое соло (юный хорист Савва Андреев еще в возглашениях Литургии обратил на себя внимание), тончайшие взаимодействия групп, насыщенное звучание даже на piano, а также объем и невероятная сила в динамических нарастаниях, и глубина басов-октавистов в заключительных созвучиях.

В качестве бисового номера – снова Бортнянский, часть концерта № 34 «Да воскреснет Бог!» (так была создана тематическая «арка» всей программы). Это величавое, по-барочному многофигурное и пышное и по-классицистски стройное сочинение как нельзя более подходило для финала и большого сводного состава. В особых условиях акустики Концертного зала Мариинского театра тонко звенели голоса детского квартета (имена этих солистов – Мстислав Фунтусов, Даниил Чебан, Максим Бушуев и Тигран Манукян), контрастировали фактурные пласты, соединяясь в проведении основных тем и в кульминационных разделах в грандиозное tutti.

Выразил признательность дирижеру-хормейстеру за выдержанный стиль, благородство, меру и вкус, за то, что не стал на бис «оживлять» программу популярными обработками развлекательного толка и сохранил тон высокой духовности. В буклете, посвященном десятилетию деятельности Владимира Беглецова как руководителя и главного дирижера Камерного хора Смольного собора, среди многочисленных отзывов и приветствий есть проникновенные слова напутствия, высказанные нашему герою его учителем, профессором по классу хорового и оперно-симфонического дирижирования, крупнейшим мастером российского хорового дела В.А. Чернушенко. Завершим нашу рецензию словами мэтра: «Десять лет для певческого ансамбля – целая жизнь, если это годы живого огня. Предъявив собственный творческий лик, этот поющий ребенок скоро закрепил за собой свою нишу в художественных катакомбах. И шаг за шагом, плечиками раздвигая хоровую толпу, встал в первый ряд российских запевал. Певчие Смольного собора обрели в лице Владимира Евгеньевича Беглецова доброго Наставника и Духовника. Под его дланью рождаются песенные творения, радующие сердца и врачующие души слушателей».

НАТАЛИЯ ТАМБОВСКАЯ

## МУЗЫКА В МУЗЕЕ ГОДА



Мария Баянкина, Алексей Марков и Камерный хор Смольного собора.  
Фото: Евгений Мохорев

Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» в 2014 году стал победителем в номинации «Музей года» ежегодного конкурса «Музейный Олимп», учрежденного в Санкт-Петербурге в 2009 году по инициативе Комитета по культуре. Неофициальное название премии, присуждаемой жюри конкурса, не заставило себя ждать – «Музейный Оскар».

«Петербургские музеи сегодня находятся в авангарде культурной жизни. Наши музейщики успешно преодолевают заблуждение, что музей – это скучно, и доказывают, что музей может быть разным, современным и консервативным, дерзким, эпатажным новатором и вдумчивым, глубоким исследователем», – отметил Василий Панкратов, председатель Комитета по культуре Санкт-Петербурга, на церемонии награждения лауреатов, состоявшейся 24 октября в Музее политической истории России, который был удостоен звания «Музей года» в 2013-м.

А за два дня до этого знаменательного события, 22 октября, в Исаакиевском соборе прошел концерт, в подготовке к которому объединились разные, но отнюдь не противоречащие друг другу интересы.

«Покровские песнопения» – так называлась программа концерта, ставшего своего рода откликом праздника Покрова Пресвятой Богородицы. В Исаакиевском соборе складывается хорошая традиция приурочивать концерты духовной музыки к особым дням церковного календаря. У многих в памяти совместное выступление Камерного хора Смольного собора и Ирины Богачёвой, посвященное Сретению Господню. На этот раз вместе с великолепным хоровым коллективом, руководимым Владимиром Беглецовым, пели солисты Мариинско-

го театра, его нынешние звезды, Мария Баянкина и Алексей Марков.

По мнению директора ГМП «Исаакиевский собор» Николая Бузова, «слова «музыка» и «музей» не случайно происходят из одного корня. Музей – это не просто хранилище экспонатов. Это – дом муз, освещающие простран-

ство, храм, где лучшие проявления человеческого духа, воплощенные в произведениях искусства, интенсивно живут, приглашают к общению и дают почувствовать, что между современностью и историей нет водораздела... Камерный хор Смольного собора под управлением Владимира Беглецова – один из лучших

музыкальных коллективов Санкт-Петербурга. Его знают и любят во многих городах России и других стран мира. И сам факт, что родным домом этого замечательного коллектива является наш музей, объединяющий под эгидой Исаакия Спас на Крови, Сампсониевский и Смольный соборы, дает право называть «Исаакиевский собор» Музеем в высшем смысле слова».

Если для хора, не нуждающегося в дополнительных эпитетах, выступления в специфической атмосфере и акустике Исаакиевского собора (не говоря уже о Смольном или Спасе на Крови) – дело привычное, то молодым оперным певцам, невероятно талантливым и уже достаточно опытным в своем главном амплуа, этот концерт, видимо, запомнится надолго. Даже Алексей Марков, выросший как певец из хора Ильинской церкви в Выборге, признавался, что помимо обычного волнения и эстетического переживания ощущал совершенно особую духовную и профессиональную ответственность и перед репертуаром, и перед местом, и перед хором...

Для слушательского восприятия программа была несложной: Чесноков, Рахманинов, Струмский, реже звучащее «Утверди, Боже» А. Косолапова (по предложению А. Маркова)... Но это впечатление – благодатная иллюзия, вызванная талантом, мастерством и подкупающей душевной серьезностью солистов, хора и, конечно, его руководителя. Возможно, этот концерт положит начало плодотворному сотрудничеству в будущем. Хотелось бы, чтоб было так.

Остается добавить, что средства, собранные от концерта, перечислены на реставрацию иконы Сампсониевского собора «Покров Пресвятой Богородицы».

## ФЕСТИВАЛЬ

Фестиваль-марафон «Звезды белых ночей» ширится, словно стремясь охватить все временное пространство, предоставить сцену максимальному числу исполнителей. Он драматичен слушателям возможностью услышать разнообразие программ. Порой внутри этого звукового океана возникают локальные течения. Одним из таких течений можно считать два концерта Ансамбля Российско-Немецкой музыкальной академии, состоявшиеся 10 и 11 июля 2014 г.

Первый вечер – в Концертном зале Мариинского театра – был выстроен по привычной схеме: венская классика (Моцарт), романтизм (Мендельсон), современная музыка (Гавриил Попов представлял XX век, Владимир Тарнопольский – наше время). Вторая программа – Музыкальный час в Фойе Стравинского (в Мариинском-2) – напротив, обозначала удаленные полюса традиций: блестящий дивертисмент на темы из оперы Беллини «Сомнамбула» М. Глинки звучал в окружении ранних сочинений нововенцев – Веберна, Берга и Шёнберга. Подобные скрещивания времен и стилей показывают близость музыкальных традиций двух стран: единство и преемственность базовых академических установок, общность слушательского восприятия. Немецкая (скорее даже венская) традиция высвечивалась не только как исток развития русской и немецкой академических школ, но и как ориентир, постоянно удерживаемый в поле зрения профессионалами и выступающий мериллом композиторского мастерства.

Впервые идея совместных выступлений молодых исполнителей была реализована в процессе проведения года Германии в России в 2012 г. Новый ансамбль – не стабильный коллектив: его состав формируется в зависимости от программы. Это позволяет молодым исполнителям выходить на сцену лишь в одном-двух сочинениях, пробовать себя – в одной программе – в разных ролях (например, Андреас Фельдман, игравший в моцартовском квинтете первую скрипку, в октете Мендельсона уступил это место Кристине Браец, переместившись за четвертый пульт). Совместно со студентами этой необычной Академии в обоих концертах принимали участие опытные музыканты из Мариинского театра: Ирина Васильева (сопрано), Михаил Рихтер (скрипка), Омар Байрамов (виолончель), Николай Мохов (флейта), Юрий Радзевич (фагот), Тимур Мартынов (труба) и другие. Подобная мобильность дает возможность варьировать состав, подбирать необычные сочетания инструментов. Слушатель, вне сомнения, оказывается в выигрыше: иные сочинения живьем услышать не так часто. Но у такого подхода есть и свои минусы. Главный: отсутствие сыгранности, того достигаемого многими репетициями общего дыхания, которое и создает ощущение целостного коллектива-исполнителя. Прямым его следствием была неровность программы: одни произведения удались больше, другие – меньше.

В первой части кларнетового квинтета Моцарта излишне акцентировались сильные доли. Это помогло «собрать» сложную фактуру, но лишило ее легкости, прозрачности. В меню же, напротив, недоставало упругости, церемонной поступи, ощущения танцевального движения. По-настоящему удалась реприза медленной части: она шла единым штрихом, очень мягким, ласковым, матовым звуком. Молодому кларнетисту, выпускнику

Государственного музыкального колледжа им. Гнесиных, а затем Высшей школы музыки Любека (Германия) Никите Ваганову удалось создавать выпуклые, яркие образы персонажи и во многом – вести ансамбль за собой.

Написанный в 1927 году Септет до мажор Гавриила Попова – яркий пример необарокко с его дробностью, фрагментарностью, многополярностью – соединении лирики и гротеска, округло-романтических гармоний и нарочито угловатого тематизма, броской звукописи и академичных полифонических приемов. Эта музыка требует от каждого из исполнителей большого личного начала. Ансамбль же играл «по-оркестровому»,

отсылает нас к 1830-м годам – времени создания Блестящего дивертисмента Глинки. Поэзия «страны Петрарки и любви» соединяется с романтической темой странствий. Мягкие ниспадающие мотивы рождаются на основе того же звукового комплекса, только теперь в них подчеркивается лирическое начало. Последняя часть – «Молитва» на стихи современной немецкой поэтессы Ингрид Древинг (род. 1942): «Настави стопы наши...» Смирение как путь к просветлению. И в музыке – в кристалле общего звукового комплекса – в разреженном звучании ансамбля возникают прозрачные терцовые, почти шубертовские грани.

Последним в тот вечер звучал Октет для

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

## НЕМЕЦКО-РОССИЙСКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДИПТИХ

усредняя звук и приемы, к тому же медленнее привычных темпов. В результате не хватало красок, контрастов. Во многих случаях два, три пласта не столько сосуществовали, разведенные по разным тембрам, тесситурам, сколько вклинивались, перебивали один другой. Сонорное «потустороннее» окончание I части с высочайшей скрипкой приземлялось слишком акцентированным репризным проведением остинатной формулы. Тщательно, как будто бы с нажимом выигранные фоны казались тяжеловесными и нередко перекрывали тонкую контрапунктическую вязь (не те ли самые «тяжелые вольты», о которых скептически писал в своем дневнике С. Прокофьев после первого знакомства с этой музыкой?)

«Три простые песни» Владимира Тарнопольского, написанные специально для концертов Ансамбля, выстраивали несколько смысловых арок, объединяя обе программы. Композитор обратился к стихам, созданным немецкими поэтами разного времени. «В этом маленьком цикле я хотел отразить три, как мне кажется, наиболее характерных «состояния души», часто встречающиеся в немецкой поэзии», – говорит автор. Части цикла не просто охватывают примерно тот же временной период, что и другие произведения этого концертного диптиха. Тон всему сочинению задает «Искусство» на стихи Рихарда Демеля (1863–1920), другое стихотворение этого поэта вдохновило Арнольда Шёнберга на создание Секстета «Просветленная ночь». Богатая поэтическая звукопись полна аллитераций, а в музыке возникает звуковой комплекс, который становится структурной основой всего цикла. Искусство как игра, искусство – как единственное, что может соединить, оживить разрозненные мгновения жизни, разрозненные звуки. К музыке нововенцев отсылает не только имя поэта, но и введение музыкальных маркеров: то в звуковом комплексе высвечивается веберн-аккорд, то в партии певицы появляется Sprechstimme.

Второй номер цикла «Прощание с Италией» написан на стихи поэта-сентименталиста Иоганна Готфрида Кинкеля (1815–1882) и

струнных ми-бемоль мажор – юношеское сочинение Мендельсона, которое во многом предвещает созданный почти через 20 лет знаменитый Скрипичный концерт. Написанный за год до Увертюры к шекспировскому «Сну в летнюю ночь», Октет – необыкновенно зрелое по технике письма произведение, соединяющее тонкую игру с контрапунктами и энергетикой и страстность романтического высказывания. Блестительно исполнившая виртуозную партию первой скрипки Кристина Браец подчеркнула концертность Октета. Все внимание было приковано к ней, царившей на фоне то совсем прозрачного, то поркестровому более плотного звучания ансамбля. И лишь в виолончели (Якоб Штемп) скрипка иногда находила себе собеседника, с которым вела лирический диалог.

Так же по-концертному ярким было исполнение Блестящего дивертисмента М. Глинки на следующий день в Фойе Стравинского. Это – так называемая русская Италия. Октет Мендельсона и Дивертисмент Глинки близки по времени написания (1825 и 1832 гг.). По форме это четырехчастные циклы (у Глинки – приближенный к фантазии). И то, и другое произведения, не являясь концертами по названию, тем не менее, ориентированы на яркую, открытую игру солиста, которому предоставляется возможность продемонстрировать все свое мастерство. В обоих сочинениях соединяются мелодичность, виртуозность и тонкая контрапунктическая работа. Близки формы изложения: ясная, прозрачная фактура – причудливо-игривая, таинственно-мерцающая – у Мендельсона и словно напыщенная солнечным светом Италии – у Глинки. Однако в Дивертисменте ансамбль выполняет в значительной степени служебную роль, являясь фоном для богато орнаментированной партии фортепиано. Здесь многое зависит от артистизма музыкантов, их настроенности на особенный изысканный стиль, при котором простые гармонические последовательности превращаются в своего рода галлантные па.

Сочинения Антона Веберна, Альбана Берга и Арнольда Шёнберга, написанные в 1899–

1905 гг., контрастировали музыке Глинки. Это позднеромантическая традиция, требующая тонкого ансамблевого взаимодействия, насыщенных тембров и в то же время легкого штриха – той самой сыгранности, общей гармонии как в прямом музыкальном, так и в переносном смысле слова. К сожалению, сам принцип формирования Ансамбля препятствует достижению этого идеала. Ученически-честное выигрывание партий в Струнном квартете Веберна порождало достаточно вязкий звук. Фортепианная соната си минор Берга казалась бесформенной и сухой. Возможно, дело было в инструменте. Или в туше. Добросовестный пианизм Николауса Рексрота являл сложные созвучия, которые казались монотонными – не удивляли красками, не повисали в воздухе, не вели за собой. Погружения в стихию звука не происходило.

Слишком сложна для исполнения оказалась и «Просветленная ночь» Шёнберга. Это трепетное романтическое сочинение с очень сложной структурой, соединяющей сонатный цикл, сжатый до одной части (или невероятно разросшуюся поэму, вмещающую черты сонатного allegro и всего четырехчастного цикла), и мотивы (своего рода лейтмотивы-образы) стихотворения Рихарда Демеля. Краткие тематические образования находятся в постоянной трансформации, прорастают, преобразуются, возвращаясь каждый раз в новом облике. Форма словно распадается на небольшие куски: она предстает как череда подъемов и спадов. Скрепляющей становится гармоническая вертикаль. Однако именно этого элемента – общего, соединяющего множественные самостоятельные линии Секстета – в концерте недоставало. Не было общего ожидания и затем – общего выдоха, от модуляции или разрешения. Вся фактура оказалась словно вывернутой швами наружу: каждая линия – самостоятельна, все детали на виду, но целостное впечатление не складывалось.

Концерт проходил в рамках «звездного фестиваля», но если говорить о звездах, то здесь, пожалуй, речь идет не обо всем известных именах, а о восходящих светилах. О тех, кто уверенно начинает заявлять о себе. В ряду крепких, мастеровитых молодых музыкантов, хороших ансамблистов обратили на себя внимание две яркие фигуры: уроженец Воронежа, ныне студент Санкт-Петербургской консерватории Андрей Телков (фортепиано, класс проф. Александра Сандлера) и двадцатилетняя скрипачка Кристина Браец, родившаяся в Намибии и получающая музыкальное образование в Берлинской консерватории им. Ганса Эйслера (класс проф. Антье Вайтхааса).

Думается, однако, «калибр» звезд не должен влиять на общее оформление концертов, в том числе – программ, в которых отсутствовала важная информация о произведениях: не были указаны части в Септете Попова, названия песен у Тарнопольского (не говоря уже о переводах). В программке первого концерта отсутствовали даты написания сочинений, а в программке «Музыкального часа» – также и даты жизни композиторов. Нелишними кажутся и сведения об исполнителях: в подобных международных проектах можно отметить страну или учреждения, которые представляют участники (Московская или Петербургская консерватории, Берлинская академия музыки или Мариинский театр).

### КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

## ЗВУЧАНИЕ ОДИНОЧЕСТВА



Михаил Яновичский

Уроженец Ленинграда, Михаил Яновичский уже более двадцати лет живет в США, география его концертов охватывает страны Европы, Мексику, ЮАР, Уругвай, Израиль, Китай, Корею, Японию и Австралию. Концертный зал Мариинского театра полон, билеты распроданы: петербургская публика оценила этого невероятного музыканта. В прошлом году на той же сцене Михаил блестяще исполнил Фортепианный концерт Гершвина и Бурлеску Рихарда Штрауса. В этот раз звучали Шуберт, Брамс и Хиндемит. Афиша обещала легкий вечер: классические звучности, «удобную», привычную, во многом знакомую музыку. Однако впечатление было неожиданным.

Пианист играл с тишиной, с ее звуковыми ответами. Легчайшие прикосновения, мягкое – до прозрачности – туше: звуковая картина рождается как бы за невесомой вуалью, без блеска, без бравурности. Виртуозность не акцентируется, она естественна, как будто бы легка. Пианиссимо, заставляющее вслушиваться. Даже в искрометном скерцо шубертовской сонаты практически нет «открытого» звука. В Шуберте (Соната ля мажор) и Брамсе (Рапсодия соль минор и пьесы оп. 119) Михаил Яновичский подчеркивает камерность жанра. Он словно обращается не к огромному залу, а к кругу близких людей, – когда самое важное говорится совсем тихо.

Это был диалог с исполнительской традицией – диалог, отрицавший привычные подчеркнутые индивидуализированные интонации, сентиментальные вздохи, юношеские метания, романтические «порывы». Намеренное отстранение от всего жанрового, всего конкретного, земного. Вместо наивной открытости – рефлексия, углубленная сосредоточенность. Однако романтизм этой музыки, ее обаяние и искренность не исчезли. Так зрелый человек, переживающий не менее глубоко, не выставляет напоказ своих эмоций, а бережно хранит их в себе. Так происходит погружение в особенный мир – мир ответов и отнюдь не грез. Мир одиночества.

Сложная шубертовская форма (соната, исполненная со всеми повторами, длилась все первое отделение) неожиданно легко и

логично выстраивалась в цикл благодаря необычайно широкому дыханию. Ее вторую часть музыкант преподнес парадоксальным образом: достаточно плотная многослойная фактура крайних разделов казалась разреженной, паряще-невесомой. Средний же, импровизационный раздел Михаил играл густым, гулким звуком с достаточно вязкой педалью.

Рапсодия и пьесы оп. 119 Брамса были исполнены как единый цикл. Пианист, замолкая, не опускал рук, и публика не смела прервать аплодисментами безмолвие между знаменитыми Intermezzi. Они также звучали по-новому: выровненные слою фактуры отсылали не к романтизму с его бесконечными вопросительными интонациями, а скорее к баховским временам с их сложной, насыщенно полифонизированной тканью, в которой все тематические элементы должны быть услышаны. В то же время выстраивалась связь и с более поздними постмодернистскими традициями, когда погружение в звук оказывается важнее интонации.

Третья соната Пауля Хиндемита зазвучала как продолжение колокольной брамовской Рапсодии. Фортепианный стиль композитора середины 1930-х годов, лишенный конструктивистских идей и гротескных образов, неожиданно стал не контрастом романтикам, а их продолжением. Следующая за вихревым скерцо медленная часть, лишенная привычной грузности, легкой размеренностью, полифоническими разделами и тишащим эпизодом в коде перекликалась с Intermezzi. И только графическая, фанатично-мажорная тема финальной футы настойчиво, декларативно отрицала все пережитое, раздвигала границы выстроенного хрупкого мира. На бис – тихим послесловием – прозвучали две прелюдии Скриябина.

Исполнительские трактовки, предложенные Михаилом Яновичским, неординарны, но внутренне обоснованы и оттого убедительны. Этот подход можно назвать философским пианизмом, во многом отражающим мировоззрение музыканта.

Свой концерт Михаил Яновичский посвятил памяти друга, петербургского пианиста Игоря Урьяша.

Евгения ХАЗДАН

## ФЕСТИВАЛЬ

АЛЕКСАНДР ЕПИШИН

ПРОЦВЕТАНИЕ ИСКУССТВ  
НЕ ДЛЯ ПЕТЕРБУРГА?

«Les Arts Florissants». Солистка – Анна Рейнгольд, дирижер – Джонатан Коэн.  
Фото: Наталья Разина

На фестивале «Звезды белых ночей» выступление в Концертном зале Мариинского театра ансамбля «Les Arts Florissants» из французского города Кан было обречено на успех. Высочайшее искусство этого коллектива, основанного франко-американским дирижером и клавесинистом Уильямом Кристи в 1979 году, за прошедшие годы превратилось в эталон мастерства в аутентичной музыкально-театральной интерпретации. Достигнутому результату способствовали специально разработанная руководителем система совершенствования по канонам аутентизма певцов и инструменталистов и его незаурядная целеустремленность, позволяющая превращать сухие научные изыскания архивиста в оригинальные художественные решения.

Насыщено многогранной символикой – вполне в духе барокко – название ансамбля, отсылающее к оперному детичу одного из ведущих представителей музыкального театра французского барокко М.-А. Шарпантье «Прцветающие искусства» (Les Arts Florissants). Кристи, тем самым, раскрыл имя своего любимого композитора, обозначил предпочтительную эпоху, доминирующую театральную сферу деятельности для своих единомышленников и недвусмысленно заявил о необходимости преодоления высотной планки исполнительского уровня по гамбургскому счету.

Впрочем, до последнего времени петербуржцы могли убедиться в выдающемся исполнительском совершенстве ансамбля, восхищаясь либо спектаклями и концертами за рубежом, либо записями на десятках дисков. Вживую насладиться «Прцветающими искусствами» стало возможным в 2010 году, когда под руководством своего основателя были представлены пастораль «Актеон» Шарпантье и шедевр английского барокко – «Дидона и Эней» Г. Пёрселла.

Нынешняя программа посвящалась памяти Ж.-Ф. Рамо (к 250-летию со дня смерти) и была озаглавлена «Арии и танцы: вечер в салоне Ла Пуплиньера». Это позволило сконцентрироваться на инструментальных фрагментах в чередовании с ариями из лирических трагедий «Ипполит и Арисия», «Кастор и Поллукс», «Дардан», из опер-балетов «Галантные Индия», «Храм Славы», «Празднества Гебы» и героической пасторали «Наис». Все эти сочинения создавались в 1730-е годы, когда в поле зрения композитора появился упомянутый богатый меценат, поклонник искусства и литературы. Он не только собирал в своем сообществе лучших писателей, художников, музыкантов, которые становились его друзьями, но и помогал им. Рамо оказался в наиболее благоприятной для творчества атмосфере.

Интерпретация ансамбля, как и прежде, поражала углубленным знанием исторической традиции и высочайшей культурой звуко-

извлечения. В нынешнем составе последнее из названных достоинств касалось в первую очередь деревянных инструментов, особенно упоительных тембров гобоев в сопровождении фогов (к сожалению, имена прекрасных исполнителей в печатных материалах не указывались).

Дирижер-ассистент британец Джонатан Коэн не позволил скрипачам вызвать свои достоинства: он загонял темп в быстрых частях настолько, что красивая артикуляция становилась невозможной. Нечеткость дирижер-

ских намерений, выражаемых посредством размахисто-беспокойных движений рук в сочетании с редкостным внешним самодовольством и внутренней самонадеянностью привели к тому, что музыканты испытывали скованность и порой теряли ощущение взаимодействия в целостном организме ансамбля. Это приводило к расхождению между партиями, доходящим изредка до неприличия. Затруднительно найти оправдания для неназванного в программке исполнителя на ударных инструментах, который умудрялся опаз-

дывать на протяжении фрагмента чуть ли не в два десятка тактов. Сказался очевидный недостаток репетиций, поскольку к концу концерта общее впечатление от игры радикально улучшилось, а при повторе на бис заслуживало восторженных похвал (повезло музыке «Наис»!)

Солистка во всех оперных ариях Анна Рейнгольд (меццо-сопрано) явно не принадлежит к тем артистам, которым поклоняются как кумирам. При всей ее превосходной школе и вокальной культуре она поначалу удивила скромными камерными возможностями совсем не театральной (а скорее церковной) манеры и, хотя постепенно преодолевала скованность и раскрывала красоту своего голоса, но до конца раскрепоститься не сумела. Однако певица продемонстрировала безусловное владение аутентичными канонами ради полного соответствия барочной практике, которой присущи воздушная легкость, инструментальная беглость и нефорсированное звуковедение.

К счастью для современной концертной жизни Петербурга, театральная и камерная музыка Рамо звучит со сцены всё чаще. У слушателей появляется возможность сравнения, в том числе принципиально различных интерпретаций. Вспоминается, например, сходная программа Рамо, представленная в 2011 году оркестром «MusicaActerna» Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского под руководством Теодора Курентзиса. Тогда исполнители намного уступали «Les Arts Florissants» по уровню мастерства, имели лишь отдаленное представление о специфике музыкальной практики барокко, а дирижер практически игнорировал некоторые каноны аутентичной интерпретации. Но Курентзис, обладая харизмой природного руководителя, взрывным темпераментом и колоссальной энергетикой, великолепно раскрывал театральную и танцевальную образность музыки, мог поразить воображение особенно мощной стихией моторики движения.

«Les Arts Florissants» под руководством Коэна не поразили, а даже отчасти разочаровали. А ведь искусство барокко, по мысли его теоретиков, призвано поражать и очаровывать. Так что символически поставленная Кристи сверхзадача возрождения и распространения процветающих искусств оказалась невыполненной в Петербурге, правда, без участия основателя ансамбля. Думается, в этом сказались политическая ситуация и некоторая пренебрежительность к русской публике, которой, с точки зрения представителей Западного мира, не обязательно показывать самое лучшее. И поэтому вопрос о процветании искусств для России (и для Петербурга в частности) в обстановке нескончаемых угроз санкциями отпадает сам собой.

**На исторической сцене Мариинского театра прошли гастроли Шотландского балета из Глазго под руководством Кристофера Хемсона. Труппа показала современную версию балета «Сильфиды» под названием «Шотландский перепляс Мэтью Боурна». Шокирующая и завораживающая одновременно, она была исполнена танцовщиками с невероятным артистизмом и пластикой, помогающими передать все оттенки юмора и трагедии, соседствующих в этой постановке.**

– Вот уже два года вы являетесь художественным руководителем Шотландского балета в Глазго. А до этого предпочитали быть свободным хореографом, работая в разных странах. Вы ожидали момента, когда всё же захотите возглавить какую-либо балетную компанию?

– Да, я был свободным художником очень долго. Я также не хотел быть руководителем, который ставит в компании всю хореографию. Мне подошел бы тот коллектив, где можно быть и педагогом-репетитором и хореографом. Получилось так, что Шотландский балет полностью соответствует моим установкам.

– Основатели этой труппы, которая появилась более 50-ти лет назад, стремились сочетать классику и современную хореографию. Труппа должна разговаривать на этих двух языках на равных. Вы продолжаете эту линию в своей работе?

– Мы естественно продолжаем классическую традицию. Но танцорам очень важно понимать, что и современный танец, присутствующий в репертуаре, берет истоки из классического балета.

– В чем ваш современный взгляд на классику?

– Нам очень повезло, что мы можем еще и пересмотреть классические балеты с современной точки зрения. Сейчас, например, мы показываем нашу новую версию «Сильфиды» в хореографии Мэтью Боурна на сцене Мариинского театра. Конечно, если людям хочется посмотреть классическую версию «Лебединого озера», они для этого должны идти в Гранд Опера или в Королевский балет Лондона.

– На гастроли в Москву вы привозили и свою собственную постановку – «Силуэты» на музыку Франсиса Пуленка. Московская критика и зрители увидели в этом некое исследование поэтики классического танца, творческое развитие идей Дж. Баланчина, Ф. Эйтона и К. Макмиллана...

– Я учился по тем же канонам, что и все в школе при Королевском балете. И, естественно, отсюда я продолжаю черпать свое вдохновение. И эта моя постановка исходит больше из самой музыки.

– Вы также предоставляете свою площадку молодым хореографам для самостоятельных работ как творческую мастерскую. На Эдинбургском фестивале в течение четырех дней шел спектакль, состоящий из работ молодых. В Мариинском театре тоже есть такое начинание.

– Я учился по тем же канонам, что и все в школе при Королевском балете. И, естественно, отсюда я продолжаю черпать свое вдохновение. И эта моя постановка исходит больше из самой музыки.

## ИНТЕРВЬЮ

Я СЧИТАЮ  
МЭТЬЮ БОУРНА  
ГЕНИЕМ

Кристофер Хемсон

личные формы. Я выбрал направление современной классической хореографии, как работал Глен Тетли, например. И стал привлекать хореографов, которые уже становились известными, а также предоставлял возможности для работы начинающим.

– Как вы оцениваете результат?

– Результат фантастический. Представьте себе, что зритель сидел в глубине сцены и смотрел в зал, где работали артисты. У нас было несколько различных программ в течение дня. Мы

также привезли экран и показывали фильмы-иконки о балете и устраивали представления в фойе. А вечером мы давали традиционные спектакли. Где сцена – это сцена, а зрительный зал – зрительный зал.

– Я знаю, что вы очень высоко ставите работы английско-го хореографа-экспериментатора Мэтью Боурна, чью версию «Сильфиды» вы представляете на гастролях в Санкт-Петербурге. Что вам наиболее близко в его постановках?

– Я считаю Боурна гением. Его движения очень помогают погружаться в сюжетную историю, раскрыть смысл происходящего в мельчайших деталях. Я хотел бы, чтобы через это испытание прошла моя компания. Он особенно просил, чтобы танцоры предварительно сами жили со своей собственной ролью. Представили, как бы он мог общаться с другими. И только, когда эта работа была проделана, он начинал учить исполнителей своей хореографии. Работал примерно так, как работает любой театральный режиссер. На сегодняшний день наша компания является единственной, кому Боурн разрешил ставить свои балеты, он нам полностью доверяет.

– Вы являетесь самой маленькой компанией в Великобритании. Но за два года вы выпустили больше премьер, чем все остальные труппы... Вы не собираетесь останавливаться на достигнутом?

– Мне приятно, что вы об этом знаете. У нас много планов и есть даже намерение приступить к одной большой постановке, но пока, к сожалению, не могу об этом говорить подробно. Я уверен в одном, что это будет для нас большой шаг вперед. В ближайшие два года мы планируем продолжить выступления на фестивале в Эдинбурге.

– Вы можете охарактеризовать общую тенденцию развития английского балета?

– В Великобритании пять основных компаний. И это довольно много для такого маленького острова. Поэтому им очень важно сохранять собственную индивидуальность, чтобы отличаться от оставшихся четырех. Так как мы самая маленькая компания, мы, наверное, и самая амбициозная. К примеру, на гастролях в Москве нам удалось показать в двух разных театрах две совершенно разные программы за два дня. Потому что наши танцоры привыкли работать в различных стилях.

– Ваше увлечение вязанием, о котором я узнала, на мой взгляд, имеет прямое отношение к вашим занятиям хореографией. Вы так же, как работаете спицами, нанизываете петлю хореографического текста из нитей музыки...

– Красота вязания в том, что, используя всего две спицы, ты можешь создавать невероятно сложные композиции. Фактически, это очень похоже на работу в моей компании.

– И ваше второе хобби, марафонский бег, также имеет перекличку с работой хореографа?

– Эти два мои хобби мне очень помогают так как создают свободное пространство для обдумывания планов. Когда я бегу свою дистанцию 20 километров, в этот момент включается та часть моего сознания, которая позволяет мне мыслить шире.

Беседовала Светлана АББАКУМ

Минувшим летом во Владикавказе в девятый раз прошел Международный музыкальный фестиваль «В гостях у Ларисы Гергиевой».

Словом «фестиваль» сегодня трудно кого-либо удивить. Еще труднее найти в международном календаре хоть одну неделю, свободную от приставки «фест». Мир переполнен событиями, в том числе культурными, в частности – музыкальными. Особенно это ощутимо в мегаполисах, стяжающих все самое главное, новое и традиционное. Концертные залы и театры соревнуются в эксклюзивности, оригинальности или, напротив, в приверженности однажды избранному курсу. Казалось бы, надо только радоваться. Но экстенсивность, в чем бы она ни проявлялась, противоречит глубине, праздники сливаются с буднями, восприятие притупляется, радость встречи тускнеет. Может быть, поэтому, корифеями в фестивальной хоре по-прежнему остаются форумы, выносимые за пределы многомиллионных столиц: Зальцбург, Эдинбург, Вербье... Временная смена жизненного ритма, переключение мировоззрения на другую волну полезны для здоровья – как физического, так и духовного: начинаешь лучше слышать, видеть, понимать... Фестиваль во Владикавказе, основанный Ларисой Гергиевой без малого десятилетие назад, подтверждает эту простую истину.

Северная Осетия-Алания – маленькая республика, но вместе с тем – часть огромной страны, с которой мы, ее жители, знакомы (если по совести) едва ли не хуже, чем с Европой. Бытует мнение (с ним приходилось сталкиваться не раз), что там – опасно. Сами владикавказцы относятся к этому мифу с мудрым терпением: у нас мирно, мы дружелюбны, пусть не богаты, но хлебосольны и гостеприимны, мы любим свою культуру, гордимся ею и умеем ее представить, а природа, ее красота и чистота, в представлении не нуждается. Приезжайте – убедитесь!

Мне повезло. Я убедилась. Даже дважды.

Фестиваль «В гостях у Ларисы Гергиевой» стал поводом познакомиться, а познакомившись – влюбиться в край, без знания которого многие страницы биографий и творчества Пушкина, Лермонтова, Чайковского остаются умозрительными. Но это – тема особого разговора. Фестиваль притягателен сам по себе. Во-первых, у него абсолютно точное и честное название. Музыканты, артисты балета и драматических театров приезжают по личному приглашению Ларисы Абисаловны, многие уже не впервые, зачастую отказываясь от гонораров (Северная Осетия – не Австрия и не Шотландия), привлекаемые уникальными условиями общения – и друг с другом, и с публикой, щедрой на эмоции, но вместе с тем взыскательной и разборчивой. Переполненный зал Национального театра оперы и балета, даже если встывает идет оперный гала-концерт и вечер камерной музыки, – заслуга его художественного руководителя и хозяйки фестиваля. «Девять лет назад, – вспоминает Лариса Гергиева, – приходилось со сцены объяснять пришедшим разницу между концертным и спортивным залами... Теперь не только тренировочные костюмы не мелькают среди одежд... вы не услышите привычных, увы, даже в столицах, аплодисментов между частями циклов!» И это действительно так. Город и вся республика не просто ждут начала лета, когда обычно проводится фестиваль, они к нему готовятся. Меня поразила осведомленность некоторых слушателей, выстроившихся в очередь после концерта не ради дежурных поздравлений, а с намерением обсудить с исполнителем интерпретацию Скрипичной сонаты Франка или Второй фортепианной – Прокофьева. Сожаление вызывает лишь одно обстоятельство: среди публики мало приезжих. Все еще сказывается инерция сознания – Альпы в представлении большинства предпочтительнее Кавказа. Однако фестивальная афиша из года в год свидетельствует: в столице Северной Осетии собирается цвет исполнительской культуры. Имена Марии Гулегиной, Николая Цискаридзе, Кристиана Блякшоу, Юрия Башмета, солистов Мариинского и Большого театров говорят сами за себя.

Открытие IX фестиваля несколько нарушило сложившийся стереотип: в традицию вошли незаурядные оперные премьеры (напомню, в прошлом году совместными усилиями Академии оперных певцов Мариинского театра и Северо-Осетинского театра оперы и балета была поставлена раритетная опера Джордано «Федора»). На этот раз вместо спектакля был дан грандиозный гала-концерт, объединивший не только оперу и балет, но и, что намного важнее, представителей почти десяти национальных школ. Трехчасовой вечер был назван символично: «Концерт дружбы». Россия (Москва и Санкт-Петербург), Северная Осетия, Кабардино-Балкария, Азербайджан, Армения, Грузия, Казахстан, Бурятия и даже Северная Корея предстали на равных в контексте праздника, заставившего забыть, что ты «в гостях», потому что все чувствовали себя «как дома».

Хореографическую ипостась олицетворяли солисты знаменитых ансамблей танца «Алан» (Северная Осетия-Алания) и «Кабардинка» (Кабардино-Балкария), а также солисты Мариинского театра. Но численное преимущество было все же на стороне оперных певцов, среди которых были и хорошо знакомые Михаил Колелишвили и Ольга Савова (Мариинский театр), восходящие звезды Регина Рустамова (Баку), Савва Хастав и Аюна Базаргуруева (Улан-Уде), тоже нередко выступающие в Санкт-Петербурге, великолепная Динара Алиева, заслуженная артистка Азербайджана и солистка Большого театра России... Открытием стали певцы из Еревана – тенор Берч Карамян, легко и артистично справившийся с многочисленными «до» в арии Тонио из «Дочери полка» Доницетти, и, в особенности, – Маринэ Дианиян, необыкновенно музыкальная, с редким благородством во владении своим, в общем-то, не крупным, не «стенбитным» сопрано... Не было ни одного «пустого», непрочувствованного, непроинтонированного звука ни в арии Айды, ни в романсе Сантуццы. Этот голос, эту певичью, этого музыканта хочется слышать еще и еще...

Вокальная линия фестивальной программы была продолжена через пару дней Праздником хоровой музыки, посвященным 90-летию со дня рождения осетинского композитора Аркадия Ачоева. В первом отделении прозвучала его оратория «Исповедь» на стихи выдающегося поэта, национального героя Северной Осетии Коста Хетагурова, чье 155-летие торжественно отметили в республике в этом году. В исполнении оратории приняли участие оркестр и хор Национального государственного театра оперы и балета РСО-А (дирижер – Евгений Кириллов). А второе отделение предоставило возможность познакомиться с камерными, взрослыми и детскими, хоровыми коллективами Владикавказа (их много!), ну и в завершение программы был преподнесен подарок в виде выступления Хора Мариинского театра во главе с его руководи-

НАТАЛИЯ ТАМБОВСКАЯ

## ...КАК ДОМА «В ГОСТЯХ У ЛАРИСЫ ГЕРГИЕВОЙ»



Национальный государственный театр оперы и балета РСО-Алания.  
Лариса Гергиева.

Ален Маратра.

Фото: Мария Соловьева, Валентин Барановский

телем Андреем Петренко. Хор приехал камерным составом, что логично, и – что показательно – спел наряду с заготовленными опусами Танеева, Чайковского, Калининкова мгновенно разученную «Ароматную ночь» Ачоева. Получился дополнительный мастер-класс, предваривший запланированные в рамках фестиваля занятия Андрея Александровича с местными хормейстерами и коллективами.

Мастер-классы – одна из важных составляющих фестиваля, который изначально задумывался Ларисой Гергиевой не только как эстетическое удовольствие для публики, но и как образовательный и просветительский проект. Среди гостей-участников на этот раз (и уже не впервые) оказался известный французский мастер режиссуры, в том числе оперной, Ален Маратра. Его «Путешествие в Реймс», «Любовь к трем апельсинам», «Волшебная флейта» и совсем недавняя премьера – «Севильский цирюльник» украшают афишу Мариинского театра. Во Владикавказе Алан Георгиевич (как с улыбкой стали его величать друзья, узнав, что у мэтра грузинские корни!) провел несколько уроков-репетиций с труппой Дигорского драматического театра. В местной прессе потом отметили, что у режиссера с труппой сложились очень теплые человеческие отношения и так необходимое для творческого процесса взаимопонимание, а сам Маратра чувствовал себя в Осетии «как дома», чему несказанно был удивлен. «Я много езжу по Европе, но такого ощущения внутреннего комфорта, душевного тепла от окружающих меня здесь людей, поверьте, не было нигде! Я во второй раз во Владикавказе в качестве участника фестиваля Ларисы Гергиевой. То, что она делает – это действительно большое дело. Очень хорошее впечатление сложилось и от уровня творческих коллективов Осетии, которые я видел в дни фестиваля!»

В паузах между концертами и репетициями мастер не без грусти оглядывал театральный зал, сконструированный в свое время по канонам «советского стиля». «Ни один импульс, исходящий со сцены, не достигнет души зрителя в последнем ряду!.. Спектакль должен объединять актеров и публику... Я мечтаю, чтобы во Владикавказе был построен такой зал...» Как знать, может быть этой мечте суждено сбыться.

Три недели фестивальной программы предельно насыщены и многожанровы. Одной из сквозных тем девятого фестиваля стала презентация во Владикавказе «Ликов современного пианизма». Диапазон – от юного, еще не пережившего статус вундеркинда Даниила Харитоновца до всемирно известного Кристиана Блякшоу, английского пианиста, учившегося, впрочем, в Ленинграде у М. Хальфина (как и Григорий Соколов). Среди событий первой недели, которую мне и посчастливилось провести во Владикавказе, были выступления Алексея Володина и Сергея Редькина. Оба, и старший, и младший, часто играют в концертных залах Петербурга, в том числе и в Мариинке-3. Но вот – одна из чудесных особенностей встречи «в гостях»! Даже хорошо знакомых музыкантов слушаешь, будто в первый раз...

Алексей Володин, отношение к которому прежде было скорее как к тонкому лирику с невероятно красивым, но несколько однообразным туше, «вдруг» обернулся интеллектуалом-драматургом с мощной волей и тяготением к графичной прописке фактуры. «Железный» ритм обратил на себя внимание даже в шопеновском *rubato*, чтобы окончательно покорить в Седьмой сонате Прокофьева.

Еще одна прокофьевская соната, Вторая, завершала сольное выступление молодого Сергея Редькина, к ревностным поклонникам которого отныне я себя причисляю. То же могу сказать и о скрипаче-виртуозе Павле Милокове, игравшем накануне с Сергеем Редькиным в дуэте. Качество их ансамбля, пожалуй, можно назвать эталонным, ибо слово «синхронность» если и приходило на ум, то не в связи с собственно музицированием, а как модус общей жизни на концертной эстраде.

Фестиваль «В гостях у Ларисы Гергиевой» соединяет людей, шлифует слух и чистит души. И пусть с каждым годом множится число желанных гостей, которые чувствуют себя в летнем Владикавказе как дома...

ФЕСТИВАЛЬ

## НЕДЕЛЯ КОНСЕРВАТОРИЙ. АНГЛИЙСКИЙ АКЦЕНТ



Вечер мировых премьер «William...» Камерный оркестр Санкт-Петербургской консерватории. Видеоинсталляция кинофильма Ф. Дзеффирелли «Ромео и Джульетта».  
Фото: Полина Чернышова

Фестиваль «Международная неделя консерваторий» – пожалуй, одно из самых ожидаемых музыкальных событий осеннего Петербурга. В этом году он проводился уже в четырнадцатый раз, и его программа объединила представителей высших школ музыки из тринадцати стран мира: Россия, Германия, Великобритания, Италия, Франции, Армении, Азербайджана, Австрии, Венгрии, Польши, США, Испании и Турции.

Музыкальная программа открытия фестиваля состояла из Концерта для скрипки и струнных и Магнификата И.-С. Баха. Концерт прозвучал в исполнении Михаила Гантварга, ректора нашей консерватории, народного артиста России и камерного оркестра Санкт-Петербургской консерватории. Проникновенная, по-баховски философская трактовка Концерта тронула сердца многих слушателей.

Завершил первый день фестиваля праздничный Магнификат, исполненный Хором студентов и Камерным оркестром нашей консерватории под управлением Йоганнеса Скудлика, приглашенного дирижера из Германии.

Концертную программу предваряла торжественная церемония вручения диплома и мантии Почетного профессора Санкт-Петербургской консерватории народной артистке СССР Елене Васильевне Образцовой. Певица рассказала о нескольких самых ярких и интересных эпизодах из ее студенческой жизни в стенах консерватории: о том, как выступала на сцене любимого зала имени Глазунова, с каким невероятным успехом сдала выпускной экзамен.

Текущий год был заявлен как год Британской культуры в России. Это важнейшее культурное событие также было представлено на концертных площадках Фестиваля. Помимо выступления британцев на сцене Малого зала им. А.К. Глазунова, их концерт состоялся также в Белом зале Шереметевского дворца. Научный консультант программы, признанный во всем мире исследователь концерты интереснейшим вступительным словом. В программу вошли как произведения выдающихся английских композиторов – Г. Перселла, Б. Бриттена, Г. Холста, Д. Кларка, У. Крофта – так и премьеры сочинений современных авторов – К. Мэтьюза и Ф. Эшворта. В одном из концертов также прозвучали британские народные песни в обработке Б. Бриттена.

В рамках года Британии в России один из концертов Фестиваля был посвящен 450-летию со дня рождения У. Шекспира. 28 октября в стенах Малого зала имени А.К. Глазунова витал дух шекспировского слова. Вечеру премьер было пода-

рено имя «William...», не перестающее занимать умы и волновать воображение, хотя со дня рождения поэта и драматурга прошло уже 450 лет.

Неудивительно, что к этому имени обращались и продолжают обращаться композиторы самых разных эпох, и потому свежо и органично воспринималась концертная программа, сопоставившая произведения классиков (П.И. Чайковского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича) и современных петербургских композиторов (С. Слонимского, В. Крутлика, С. Нестеровой, Е. Петрова, Е. Ивановой-Блиновой, Н. Мажары, А. Красавина).

Темы классиков, переоркестрованные А. Красавиным для камерного состава, обрамляли композицию концерта; оживали в сознании поэтические образы Ромео и Джульетты, увековеченные в музыке Чайковского и Прокофьева, угловатый

и порывистый силуэт Гамлета, музыкально перестроенный Шостаковичем, незримо присутствовал среди слушателей. В текстах Шекспира и о Шекспире (Э. Ростан, А. Блок), прочитанных Андреем Толпиным, звучал напряженный нерв; живым драматизмом была наполнена каждая реплика – и вместе с логично и просто выстроенным видеорядом свободно дышащие стихи превратили концерт в захватывающую, увлекательную, динамичную музыкально-литературную композицию.

Шекспировские герои сменяли друг друга, как в карнавале. Вот Петруччо (Алексей Чувашов) и Катарина (Светлана Чулкинова) из «Укрощения строптивой» В. Крутлика: остроязвкие, задорные, каждой музыкальной фразой перебивающие друг друга; здоровый юмор переполнял их дуэт (композитор оркестрово прорисовал каждую

деталь образа: так, например, Катарину, которую Петруччо окрестил «осой», он окружил тремолирующим жужжанием). А вот лирические романтические из пьесы Ростана – Персине (Артём Мелихов) и Сильвеста (Юлия Музыченко), выведенные Е. Петровым в пьесе «Ромео и Джульетта 1894»; сцена с участием этих двоих очаровывала чистотой и первозданностью, непосредственностью лирики; в этой музыке словно сквозило солнце.

А вот Гамлет (Михаил Великанов): страстная, нервическая, глубокая натура, персонаж, резкий в своих движениях и афористичный в высказываниях. Именно эти качества соединил в его «Монолог» Н. Мажара. Благодаря звуковым всплескам оркестра, естественным переходам слова в пение и обратно, Гамлет выглядел цельно и убедительно. Запомнился другой трагический персонаж – Корделия из оперы С. Слонимского «Король Лир» – проникновенная ее ария ни одно сердце не могла оставить равнодушным.

Фреска С. Нестеровой «Антоний и Клеопатра» погрузила в атмосферу шекспировской трагедии. Томностью ночи, романтикой дальних странствий, пафосом великих сражений веяло от этой музыки; здесь слышались и египетские мотивы, медитативно сопровождаемые ударными, и – в лирических мелодиях – обаяние чувственной неги, и – в грозном звучании оркестровых пластов – грохот битвы...

Три свадебные песни на тексты трагикомедии Шекспира «Буря» Е. Ивановой-Блиновой буквально зажгли зал радостью. В них царили раскрепощенность мюзикла, упругость джазовых ритмов, сочность оркестрового колорита; каждая из песен моментально ложилась на слух и, запомнившись, не раз потом внутренне пропевалась.

Итогом вечера стала «Трагикомедия» – Концерт для альта с оркестром С. Слонимского в двух частях с названиями «Драма» и «Комедия» (солист – Алексей Людевиг). В «Драме» алыг совершал чудеса перевоплощения в женские и мужские образы; он пел и плакал, едва ли не буквально говорил человеческим языком. «Комедия» увлекла действенной токатностью; оркестр смеялся, хохотал, воодушевляя всех присутствующих в зале.

Камерный оркестр под руководством А. Шахматова, солисты-инструменталисты и вокалисты – оживили тем вечером бессмертные образы Шекспира. Во вступительном слове Л.Л. Волчек призывала слушателей к сопричастности; ожидание ее более чем оправдалось: зал дышал вместе с музыкантами.

Евгения ИЛЬЯНОВА,  
Елена НАЛИВАЕВА

Я чувствую свое скоро,  
немигнуемо близко, вот-вот...  
Александр Скрипко

### ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

## МОЛОДАЯ МУЗЫКА ПЕТЕРБУРГА

Корсакова, кажется, не мыслится ни одно крупное сочинение композиторов, принадлежащих к петербургской школе.

Из вокальных циклов наиболее цельное впечатление оставили «Три песни Урсулы Ле Гуин» – «русалочий» венок песен Александра Скрипко на тексты известной современной американской писательницы. Тонко разработанная фортепианная фактура наполнена звукописными эффектами: блестящая на солнце водная гладь, манящая невинное дитя («Дитя на берегу»), плещущая и внезапно нахлынувшая на берег волна («Утонувшая девушка»), игра водяных струй, разрастающаяся до бурлящей стихии («Лорелея Генриху Гейне»). Драматургическое единство цикла подчеркивается возвращением в финале музыкального материала первой части: снова безмятежно сверкает зеркальная поверхность воды. Вокальная партия гибкая, выразительная, и лишь в кульминационном разделе третьей части происходит ее «спрямление» – практически до схематизма.

Менее удачным выглядели Три романа на стихи индийских поэтов Алексея Васильева. Автор следовал за текстом, не пробуя вступить с ним в диалог. Кульминации получились неловкими, а фактура бледной.

Еще один цикл – «Shakespeare Respires» Анны Евстафьевой – был написан на тексты трех шекспировских сонетов. Стилистическим ориентиром для композитора стала музыка Бенджамин Бриттена (контртенор, барочное звучание камерного ансамбля). Похоже, сначала был написан клавир, а потом сделано инструментальное переложение: несмотря на интересный состав (саксофон, арфа и фортепиано), остается впечатление «раскраски», партии инструментов не индивидуализированы. Во второй части («Уж если ты разлюбишь – так теперь») неожиданно возникает ритмо-интонационный рифф, безжалостно сталкивающий Шекспира в рок-оперу.

Жанрово-стилистическая модуляция происходит и в другом сочинении: Двух духовных песнопениях Алексея Карпова: «Свете тихий» и «Блажен муж». Начав совершенно канонически (буквально «по Чеснокову»), автор далее вводит романсовое интонации, а заканчивает и вовсе

мюзиклом (кстати, неплохим). Вот только такие игры в нынешних условиях могут быть небезопасны: того гляди, оскорбятся верующие.

Две хоровых миниатюры Антона Кубасова («Эхо» на стихи А. Пушкина и «Прекрасный день на стихи А. Дельвига») – безыскусная, удобная музыка. Она будет хорошо принята современными хоровыми коллективами: грамотно прописанная фактура, ясные классические гармонии – как будто не было последних полутора столетий...

Романсы Гаида Абдулова написаны в русско-испанском ключе (прозвучали «Восхищение Лаурой» и «Тот, кто многим обладал» из триптиха «Из немецкой лирики»). Стихи Шиллера и Гейне были взяты в русских переводах. Алина Медведева дала своему циклу претенциозное название: «С розой – сквозь века и страны». Мы услышали «Красную розу» на стихи Р. Бернса и «Белую розу» на стихи В. Брюсова. По двум фрагментам невозможно судить об общем замысле, если же говорить об этих частях, – в них было многовато штампов – мелодических, гармонических, фактурных.

Загадочное «Закликание весны на Фомальгаут b» Элины Лебедзе оказалось ярким, остроумным номером для женского вокального ансамбля, – игрой с этнографическими архетипами и элементами обрядовых звучаний (при этом автору удалось избежать прямых цитат). Порадовало разнообразие тембровых и фактурных находок.

Пожалуй, еще большей неожиданностью для слушателей оказалась пьеса Ванчидоржа Баттулги «Шаман». Не так часто можно услышать в Петербурге хоомей – горловое пение. Голос вступал в диалог с бас-кларнетом, извлекавшим столь же невероятные звуки. Обращение к так далеко отстоящим друг от друга этнографическому и академическому материалам, соединенные архаики и авангардных приемов порождало яркий художественный эффект. Это было равноправное сосуществование культур, – каждая «говорила» на присущем ей языке, и при этом возникало ощущение их взаимопознания, состоявшегося акта коммуникации.

Сочинение Артура Зобнина «Из области композиции» для сопрано, баритона и квинтета на

слова и буквы 94-й главы романа Хулио Кортасара «Игра в классики» уже звучало в марте 2012 г. в Шереметевском дворце. Автора трудно воспринимать как недавнего студента: его произведения включаются в программы фестивалей авангардной музыки. Немалое значение имеет и собственный исполнительский опыт, знание изнутри современной музыки и возможностей ансамбля. Привычная композитору минималистическая техника здесь – лишь один из приемов. Перед слушателями своего рода модель для сборки: буквы, слоги и музыкальные звуки – те элементы, которым вернули их «химически чистые права». Они стягиваются, собираются в слова, словосочетания, предложения и музыкальные фразы, обретают форму. Преодоление дискретности не окончательное, – в конце композиции материя возвращается в исходное состояние.

Завершавшая концерт кантата Ивана Александрова «Песни времений» оставила двойственное впечатление. С одной стороны, автор продемонстрировал владение рядом композиторских техник (от канонических до алеаторических приемов) и тембровой архитектурой. С другой стороны, музыкальный материал диссонировал с «Творениями» Велимира Хлебникова. Эти стихи сами по себе являются звукописью, наполнены аллитерациями, живыми ритмическими пульсациями, здесь оставшимися как будто в стороне. Звончатая, легкая поэзия оказалась заключена в академический жанр, решенный тяжело и с пафосом, сродни свиредовскому. Не хватало выдумки, задора, жизнерадостного хулиганства, столь свойственного творчеству Хлебникова. В конце финального номера, словно устав от избранной стилистики, композитор неожиданно вставил несколько аккордов, более свойственных киномузыке.

Концерт в целом отмечала творческая свобода в выборе тем, стилей, ориентиров, композиторской техники, а также превосходный исполнительский уровень. Украшением вечера стали изысканный тембр Александра Гусева (контртенор), звонкий, с металлическим отливом голос Артема Мелихова (тенор). Молодых композиторов поддержали студенты и аспиранты Санкт-Петербургской консерватории и их старшие коллеги Юлия Шелковская (сопрано), Дарья Батова (меццо-сопрано), Константин Зелигер (фортепиано), Софья-Мария Суворова (фортепиано), Серафима Верхолаз (саксофон), Эльмира Алмамедова (арфа), Александр Осолков (бас-кларнет), участники камерного ансамбля, а также хор выпускников и студентов ЛОККиИ «Alma mater». Высокий профессионализм продемонстрировали молодежные коллективы камерный хор «Festino» (руководитель Александра Мельникова) и «Петербургский МолОт-ансамбль» (дирижер Иван Демидов).

«ЕСЕ НОМО.  
КАК СТАНОВЯТСЯ САМИМ СОБОЙ»

Канатный плясун, веселящий толпу, и мудрец-проповедник: могут ли эти ницшевские антиподы соединиться в одном образе?

Может ли вдохновенный артист, выступающий на большой эстраде, быть ученым, склоняющимся над рукописями в тиши архивов?

Может ли ослепительная виртуозность сосуществовать с глубочайшей философичностью, а стихийный эмоциональный порыв – со строгим логическим расчетом?

Да, если речь идет о пианисте Льве Винокуре.

На Западе за ним давно закрепился статус «интеллектуального виртуоза», именно в такой раритетной номинации Винокур вошел в немецкую энциклопедию «Выдающиеся пианисты современности».

Но в России его почти не знают.

Родившись в Ленинграде в семье потомственных музыкантов, после блестящего окончания Московской консерватории в 1993 году Винокур покинул родную страну и не приезжал сюда почти двадцать лет. Гражданин мира, говорящий на пяти языках, ныне живущий в Германии, он усвоил традиции разных фортепианных школ. В десятилетке при Ленинградской консерватории педагогом Винокюра была Валентина Кунде, в Москве он учился у Льва Власенко, Михаила Плетнёва и Татьяны Гайдамович. В Королевском колледже Манчестера наставником Винокюра стал Арналду Коэн. На мастер-классах и стажировках в странах Европы и в США пианисту посчастливилось общаться с такими выдающимися музыкантами, как Мюррей Перайя и Карл-Ульрих Шнабель, сын легендарного Артура Шнабеля. В череде побед на престижных международных состязаниях, пожалуй, самым значимым для Винокюра стал Конкурс имени Клары Шуман в Дюссельдорфе: с этим городом на Рейне пианист связал свою жизнь, а шумановское творчество с тех пор находится в центре его интересов.

Но большая исполнительская карьера Льва Винокюра началась в СССР не с Шумана: в 13 лет ленинградский вундеркинд исполнил с филармоническим оркестром Евгения Мравинского Вторую фортепианную концерт Шостаковича. А в 16 лет он дебютировал за рубежом, в ГДР, со Вторым фортепианным концертом Бетховена. С тех пор Лев Винокур ведет интенсивную гастрольную жизнь как постоянный участник известных музыкальных фестивалей в Германии и Швейцарии, выступает в лучших залах Европы и Америки, включая самый большой концертный зал мира – Сан-Паулу в Бразилии. Музыкант сотрудничает с симфоническими оркестрами Венского и Кельнского радио, Чешской и Бухарестской филармоний, Исландским национальным симфоническим оркестром и многими другими коллективами. В списке дирижеров, с которыми ему довелось работать, Семён Бычков, Владимир Федосеев, Элиаху Инбал, Герд Альбрехт. В камерных программах Винокюра постоянным партнером выступает Tokyo String Quartet.

Артист высочайшей общей культуры и поистине энциклопедической эрудиции, он профессионально занимается музыкально-историческими изысканиями. Еще в Манчестерском университете Викторией за исследование, посвященное творчеству Ф. Листа, Винокур получил ученую степень магистра. Его научный опыт нашел применение в крупном издательском проекте российской и германской Академии наук: с 2006 года Лев Винокур входит в состав редакторов Нового полного собрания сочинений П.И. Чайковского. С 2011 года пианист направляет свои разносторонние знания по пути популяризации классической музыки, сотрудничая с теле- и киноиндустриями в качестве актера, комментатора, консультанта. Так родился документальный фильм «Франц Лист. Последние годы» (ZDF Германия / ORF Австрия), за ним последовал телесериал «Соната для двоих» (Zsat / SRF Швейцария), освещающий детали творческих биографий Гайдна, Бетховена, Шопена и Вагнера. А в 2012 году швейцарский кинодокументалист Беат Кюрт снял фильм о самом Льве Винокуре.

В разное время Винокур исполнил сочинения Ксенакиса, Берлиоза, Мессиана, Бузони и даже Штокхаузена, с которым встречался лично и консультировался по проблемам оркестровки. Но все же главной средой обитания Винокюра остается романтическая музыка и ее европейские и русские корифеи – Шуман, Лист, Шопен, Чайковский. В сценическом образе артиста, как и в его исполнительских концепциях, отражается творческий почерк художников романтической эпохи. Недаром клавирабенты Винокюра вызывают «дьявольский восторг» западной публики: эти и другие за пределы эпитеты, которыми в прошлом награждали игру трансцендентных виртуозов, вроде Паганини и Листа, можно встретить в посвященной пианисту зарубежной прессе.

Винокур – не только автор уникальных программ в духе гигантского монографического проекта в Веймаре 2005-го, когда в рамках одного сезона пианист сыграл 14(!) сольных концертов исключительно из сочинений Листа. Находясь в постоянном исследовательском поиске, он неустанно предлагает слушателям

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

НАТАЛИЯ БРАГИНСКАЯ

# ЛИКИ ЛЬВА

## О ПЕТЕРБУРГСКОМ КОНЦЕРТЕ

### ПИАНИСТА ЛЬВА ВИНОКУРА



Фото: Артём Кудряшов

настоящие музыкальные редкости. Так, в 2003 году пианист извлек из небытия неоконченный Фортепианный концерт фа мажор Шумана, чтобы исполнить его в собственной реконструкции и оркестровке. Эта композиция (как и концерт полузабытого нынче Гензельта в оркестровой редакции Шумана, зазвучавший благодаря Винокуре) вошла в состав тройного альбома, включившего все сочинения Шумана для фортепиано с оркестром, записанного пианистом к 200-летию юбилею композитора с оркестром Венского радио (Sony / RCA Red Seal, 2010).

#### ВОЗВРАЩЕНИЕ

Российская публика начала знакомиться с Львом Винокуром совсем недавно. Первыми его услышали москвичи в октябре прошлого года, в Доме музыки, когда в нестандартной сольной программе «Россия. 1912–1913», помимо Прокофьева, Скрябина и Стравинского, он показал Черепнина и Асафьева. В феврале 2014-го пианист дал первый сольный концерт в Петербурге, а 1 ноября он вновь появился на сцене Мариинского концертного зала. Уже сама афиша предстоящего фортепианного вечера будоражила воображение. В I отделении – Бах «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», Четыре пьесы на тему В-А-С-Н соч. 10 Римского-Корсакова, «Бразильская бахиана» № 4 Вилла-Лобоса; во II отделении – только Шуман, но какой! «Этюды в форме вариаций на тему Бетховена» и «Десять фантазий и финал на тему барона Фрикена» (ранняя версия «Симфонических этюдов»).

Каждое появление Винокюра перед публикой – это настоящий театр. Один из гениев итальянской оперы видел призвание музыкального театра в том, чтобы «поражать, трогать и развлекать». Для инструментального театра Льва Винокюра важно еще и четвертое качество: «просвещать».

1 ноября в Петербурге пианист порастил аудиторию виртуозным блеском, безграничностью технических возможностей и непостижимым богатством звуковой палитры; тронул подлинностью хрупких лирических мгновений; развлек остроумными экскурсами в музыку быта – от барочной Tafelmusik и романтического салонного стиля – до джаза. И, конечно, просветил, ознакомив слушателей с фактически неизвестными сочинениями и обнаружив неожиданные грани в сочинениях известных. Успех концерта превзошел все ожидания: можно смело сказать, что фортепианный вечер Винокюра стал значительнейшим событием не только для Мариинской сцены, но и в масштабах концертного сезона северной столицы в целом.

Чтобы избежать упреков в пристрастности, предлагаю уважаемым читателям подборку мнений о концерте, которыми поделились со мной известные люди разных музыкальных (и немзыкальных) профессий: концертирующая пианистка, профессор Петербургской консерватории, Заслуженная артистка РФ Т.М. Загоровская; актер и телеведущий, автор

программы «Главная роль» Ю.В. Макаров; музыкальный издатель, генеральный директор издательства «Композитор – Санкт-Петербург» С.Э. Таирова; композитор и пианист, председатель правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, профессор Петербургской консерватории, Заслуженный деятель искусств РФ Г.О. Корчмар; музыковед, доктор искусствоведения, профессор Петербургской консерватории, главный научный сотрудник Российского института истории искусств, Заслуженный деятель искусств РФ А.И. Климовицкий; фортепианный педагог, преподаватель Специальной школы-десятилетки Петербургской консерватории, Заслуженный работник культуры РФ З.М. Цукер.

#### ГОЛОСА ИЗ ПУБЛИКИ

**Татьяна Загоровская:** Концерт чрезвычайно интересен с просветительской точки зрения, ведь прозвучали сочинения, которые мы или вовсе не знали, или знали, но не играли. То, что Винокур – большой мастер, стало понятно с самого начала. Уже в Бахе стилистическая точность, ясность полифонических конструкций сочетались со свободой непринужденного музицирования и потрясающей звуковой фантазией... Я очень ценю, когда человек владеет звуком. Он услышал и воссоздал такие звучания! Лев Винокур – виртуоз высокого уровня и, конечно, настоящий артист, что безусловно нравится публике.

**Юлиан Макаров:** И тактически и стратегически выверенная программа демонстрировала взгляд на классику через романтизм. Особенно впечатлили вариации Шумана, в основе которых лежала очень известная тема Бетховена: Винокур играл без оглядки на ожидания публики, без боязни быть непонятым. Изумительное второе отделение было большой победой русского пианиста из Германии.

**Светлана Таирова:** Я думаю, что Лев Винокур – редкостный пианист, пианист мирового масштаба, обладающий исключительным талантом и фантастическим мастерством. В недавнем концерте ему удалось совместить несовместимое: элитарная программа была обращена к самой широкой аудитории и, что самое главное, нашла у этой аудитории столь горячий прием!

**Григорий Корчмар:** Художественная личность Льва Винокюра, помимо высокой степени талантливости, меня привлекает ярко выраженной индивидуальностью, что в наше время – случай нередкий. Винокур находит свою нишу в поисках незаигранного репертуара. Предлагаемые им программы свежи, даже парадоксальны, но всегда познавательны и тщательно выверены с точки зрения тематики. В этом концерте первое отделение вращалось вокруг Баха, правда, в очень неожиданных ракурсах; второе – представляло малоизвестные вариационные циклы Шумана. Нам открылась предыстория создания «Симфонических этюдов», великого произведения романтической эпохи; это стало возможным, потому что сам Винокур, на мой взгляд, обладает чертами

композиторского мышления... А с чисто пианистической точки зрения все было сыграно с огромным техническим мастерством, артистизмом и обаятельностью.

**Аркадий Климовицкий:** Концерт стал моей первой встречей с пианистом, которую я осознаю как Встречу с большой буквы. Это пианист и пианизм в новой парадигме; я такого пианизма не слышал. Есть, конечно, Григорий Соколов, но они РАЗНЫЕ! Исполнительский рисунок Винокюра, как и рисунок его сценического поведения, совершенно иной. Вот чудо беспедального Баха, которого он играет так, как он мог звучать 300 лет назад и как он будет звучать через 300 лет (из ретроспективы баховского времени)... Я никогда не слышал такого Римского-Корсакова... А Шуман! И его недавно открытые бетховенские Этюды, пришедшие из автографов, и Фантазии на тему Фрикена... Винокур играет не хрестоматийно, играет музыку, в которой есть внутренняя проблема, есть дискуссия. Он знакомит каждого слушателя с этой внутренней проблемой, его просветительский интеллект обращен к залу... Самый тип его художественного облика вызывает активное желание понять, постичь, бежать на очередную встречу с ним. Вот такая радость.

**Зора Цукер:** Льва Винокюра отличает интеллект, что проявляется, прежде всего в составлении программ. Мысль, режиссура в выборе произведений – меня это всегда увлекло! Важно, что и сам пианист полностью погружен в программу и захвачен ею. Для меня настоящим потрясением стали «Симфонические этюды», я этой редакции не знала и никогда не слышала. А как он общался с публикой! Непосредственность, артистическая экзальтация, но ни намек на шоу: во всем мера и вкус. Самарий Савшинский говорил, что свое мнение о том или ином событии не нужно торопиться высказывать, с ним нужно пережить ночь. Нередко на концерте солист тебя завораживает, а на утро ты обнаруживаешь, что вся магия исчезла. После концерта Винокюра прошло уже несколько дней, а я продолжаю анализировать детали, думать, – столь сильным и ярким было это впечатление... Лев Винокур не идет проторенными, традиционными дорогами, у него свой путь. Это колоссальная, глубоко самобытная, внутренне свободная личность!

#### «DER DICHTER SPRICHT...»

После концерта сам Лев Александрович Винокур любезно согласился рассказать о деталях программы.

– Лев Александрович, когда и как возник замысел столь неординарной программы для концерта в Петербурге?

– Программа складывалась в минувшем июле. Сначала я хотел играть целое отделение Баха. Но потом родилась идея бахианских опусов Вилла-Лобос наваян общением с моим манчестерским учителем Коэнном, имеющим бразильские корни, от него в свое время я узнал про цикл «Бразильских бахиан»... Недоставало чего-то русского. Так появился Римский-Корсаков. Как фортепианный композитор он неизвестен даже в Петербурге. Его фортепианные вещи не нашли своего пути на сцену, но мне эта музыка хорошо подходила по тематике...

– Вы исполнили лишь выборочные пьесы из опуса 10 (вальс, скерцо, ноктюрн и интермеццо), к тому же с небольшими перестановками?

– Эта волюность объяснима. Шесть пьес Римского-Корсакова соч. 10 писались в разное время и только к 1877 году сложились в цикл – при публикации. Я отказался от прелюдии и фуги, потому что вторая фуга в отделении была не нужна.

– В середине 1870-х Н.А. Римский-Корсаков усердно принялся за сочинение фуг, чтобы восполнить пробелы в собственной композиторской технике: положение обязывало молодого профессора консерватории быть строгим прежде всего к самому себе. Пьесы на тему В-А-С-Н стали отголоском его полифонических штудий?

– Да, безусловно!

– Но давайте поговорим о баховском «Каприччио», таком кристальном и... витальном в Вашей интерпретации! Почему Вы решили сыграть именно это сочинение?

– Виногато музыковедение! Томас Кольхазе, мой нынешний коллега по изданию Полного собрания сочинений Чайковского, в молодости ассистировал своему учителю, крупнейшему баховеду Георгу фон Дадельсону, занимавшемуся многолетним научным изданием сочинений И.-С. Баха. В томах 9 и 10 Кольхазе показал мне роскошные вещи, в том числе «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» – единственное программное сочинение Баха. Оригинальная баховская рукопись не сохранилась, до нас дошли лишь мюллеровский и альбаниковский списки. Мои главные установки при игре Баха таковы. Первое. Категорически без педали: Бах играл без педали, поэтому я тоже все должен делать руками. Второе. Агогическая свобода, ведь метры частично не проставлены... А в целом – это молодой Бах, прекрасная, живая музыка. К

слова, вся программа состоит из сочинений, написанных молодыми людьми: искренняя, горячая музыка, не испорченная ученостью.

– Выбивается из этой возрастной категории лишь Вила-Лобос.

– Вы правы, но он долго оставался творчески молодым, если учесть, что был практически самоучкой – сплошные неправильности, диссонансы, асимметричная ритмика... Зато какая сила дарования! Настоящим моим открытием в этой программе был именно Вила-Лобос. Я так им увлекся, что собираюсь в следующем сезоне играть «Бразильскую бахиану» № 3 для фортепиано с оркестром!

– В первом отделении кроме подлинного Баха Вы дали два взгляда на Баха – из русского XIX века (Римский-Корсаков) и из внеевропейского, национально-экзотического XX века (Вила-Лобос). Бах – всему голова, переиначивая известную пословицу, и, кажется, под знаком Баха выстраивается не только I отделение вашей программы. Влияние Баха простирается также на обе композиции II отделения.

– Безусловно! Именно в эти годы, работая практически одновременно над двумя циклами вариаций, Шуман с восторгом погружается в изучение баховской музыки и открывает для себя красоты контрапункта. Посмотрите, как прилежно он выписывает *cantus firmus* в шестом этюде на тему Бетховена! Фактура Шумана всегда многослойна, абсолютно полифонична...

– Этюды в форме вариаций на тему Бетховена Шумана практически не исполняют, а в редких записях на месте финала оказывается медленная вариация. Как вышло ваше решение, принципиально иное?

– Это незавершенное сочинение Шумана дошло до нас в трех автографах и 15 нотных фрагментах. Медленной вариацией заканчивают по инерции. Я скомпоновал более сжатый цикл из 12 пьес, устремленный к быстрому финалу, в котором мелькают тени главных тем Девятой и Седьмой симфоний Бетховена. Кроме того, мой выбор финальной вариации имел веское текстологическое обоснование: это единственный фрагмент в шумановской рукописи, завершающийся двойной, «жирной» тактовой чертой!

– Первую редакцию «Симфонических этюдов» вы записали на диск собрания сольных фортепианных сочинений Шумана еще в 2003 году и удостоились премии европейской критики. Чем вас привлекает эта ранняя версия?

– Эта версия является первой из ТРЕХ существующих, а не двух, как принято считать. (Вторая версия была подготовлена композитором для венского издания, я ей не доверяю, поскольку темпы там были выставлены издателем!) Первый вариант «Симфонических этюдов» нужно расценивать как самостоятельное сочинение. Первый вариант – абсолютно бескомпромиссный, с острейшей поляризацией состояний – от глубочайшей тоски (начало) до безудержного, неукротимого веселья (финал). Темповые контрасты здесь предельно заострены: если это медленное движение, то в варианте *Grave*, если быстрое, то вихреобразное... Позже темпы были сглажены, острые углы завуалированы, крайности выражения поумерились...

– Неслучайно Шуман, рассуждая на тему «Об изменениях в композиции» устами своих любимых персонажей, заметил: «Оба варианта бывают равнозначны (Эвсебий). Но первоначальный большей частью лучший (Раро)». А как вы нашли восьмью фантасию, впервые прозвучавшую в концерте?

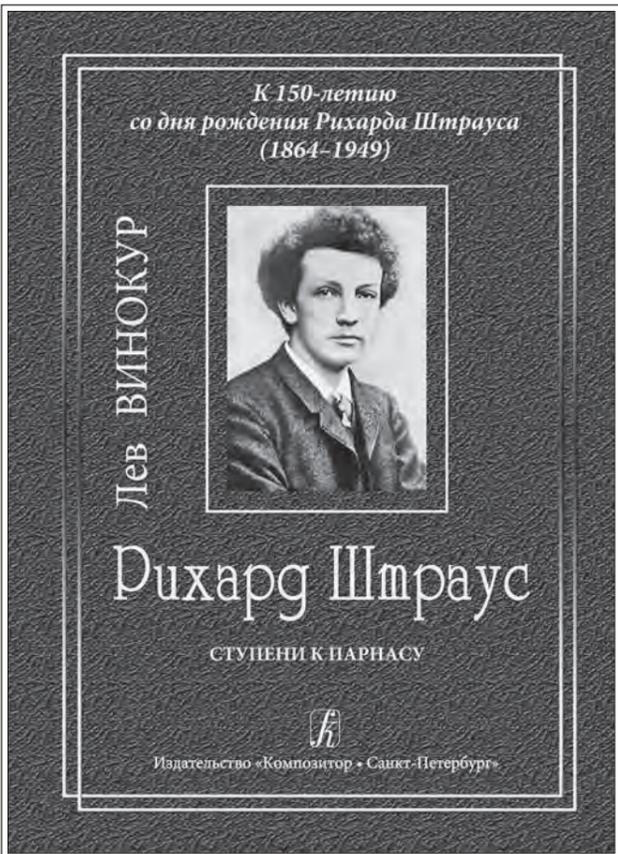
– Об этой шумановской рукописи, хранящейся в Королевском музее Magisont в Бельгии, музыковеды знали давно; В. Бёттихер упоминал ее в своей монографии о Шумане еще в 1940-е годы. Но не все читают книги. Нередко исполнители относятся к музыкальной науке высокомерно-презрительно. Дол-

жен сказать, что без современных достижений музыковедения не состоялось бы ни одной моей программы.

Мой учитель Карл-Ульрих Шнабель говорил: «Про музыку надо знать все, нет никакой неважной детали». Приведу и другую его глубокую мысль: «Музыка как один из аспектов мировой гармонии в конечном итоге есть не что иное, как сумма знаний!»

– И этой одухотворенной вами «суммой знаний» Вы щедро поделились со слушателями на концерте! Будете ли вы где-то повторять петербургскую программу в ближайшее время?

– Ни в коем случае! Эта программа повториться не будет! Никогда не повторяю программ – мне скучно! Я занимаюсь тем, чем хочу, и так, как хочу...



#### «БИС!» ВМЕСТО КОДЫ

Картина будет неполной без описания колоритных бисов, завершивших концерт. После того, как отзывалась песня Шумана «Дитя, как цветок ты прекрасна» в обработке Годовского и красивейшая вторая часть фортепианного концерта Гензельта, из зала неожиданно раздался голос пожилого мужчины, который отчетливо произнес: «Сыграйте, пожалуйста, Вторую рапсодию Листа!» Ну, просто как в советской радиопередаче «В рабочий полдень», из раздела «По заявкам трудящихся». Артист изящно парировал реплику и сыграл другую пьесу в венгерском стиле, покороче: Чардаш... Ницше!!

На самом деле, бисовые вещи так или иначе отражали насы-

щенный концертный график Льва Винокура. Примерно за месяц до поездки в Россию в Нюрнберге он играл с местным филармоническим оркестром Концерт Гензельта (по случаю 200-летия немецко-русского пианиста и композитора); в Веймаре с симфоническим оркестром Тюрингии – Второй концерт Листа; в швейцарском местечке Зильс-Мария – фортепианные пьесы Фридриха Ницше, в рамках празднования 170-летия философа. Фестиваль в Альпах, посвященный этому событию, открывал сольный концерт Андруса Шиффа, а честь закрытия предоставили Льву Винокуру, выступившему с очередной завораживающей программой, в которой «Размышление о Манфреде» Ницше соседствовало с «Манфредом в Альпах» Чайковского. Открытие Ницше-композитора, оказавшееся большим сюрпризом не только для нашей публики, получит продолжение в документальном фильме «Звучащая биография философа»: съемки намечены на следующее лето, в главной роли – Лев Винокур.

В ближайших планах пианиста – гамбургская презентация нового диска – 27 этюдов Шопена. В 1997 году Винокур записал все шопеновские этюды, а сегодня количество накопленных знаний привело его к необходимости ревизии; новая запись вдохновлена стремлением к аутентичности. В мае 2015 года там же, в Гамбурге, Лев Винокур будет открывать новый концертный зал сольной программой из этюдов Шопена и фрагментов сюиты «Спящая красавица» Чайковского – в фортепианном переложении гамбургского музыканта Т. Кирхнера.

Но чудо той уникальной программы, которую 1 ноября 2014 года посчастливилось услышать петербуржцам, невозвратимо...

#### POST SCRIPTUM

В конце ноября Лев Винокур преподнес петербургским слушателям еще один сюрприз, на сей раз на сцене Малого зала им. Глазунова, где артист выступил с программой «Рихард Штраус. Ступени к Парнасу» в жанре концерта с комментариями. Концерт прошел 27 ноября в рамках международной конференции, устроенной в консерватории по случаю 150-летия со дня рождения немецкого композитора. В ходе концертного вечера Лев Винокур не только захватывающе исполнил практически не звучащую, раннюю музыку Р. Штрауса, но и увлекательно рассказал о детстве и юности мюнхенского чудо-ребенка – сына первого валторниста Придворного оркестра баварского короля Людвига II и дочери богатейшего пивовара из династии Пшорр. О начале музыкальных занятий Р. Штрауса и совсем не робких пробах пера; о профессиональном окружении юности и его вхождении в мир большого искусства.

При всем обаянии лекторской интонации пианиста, глубине его познаний, живейший интерес аудитории вызвала и сама музыка молодого Р. Штрауса, – от задорной «Польки-портняжки», сочиненной пятилетним ребенком и записанной при помощи отца, до большой романтической Сопаты для виолончели и фортепиано ор. 6 (партия виолончели – Андрей Иванов), запечатлевшей отзвуки драматичной любовной истории, пережитой 19-летним автором. Некоторые неопубликованные сочинения Р. Штрауса, впервые прозвучавшие в Петербурге 27 ноября, Винокур разучивал по подлинным рукописям, предоставленным артисту Институтом Р. Штрауса в Гармиш-Партенкирхене.

Частью концертной программы «Рихард Штраус. Ступени к Парнасу» стала презентация одноименного эссе Льва Винокура, выпущенного в ноябре 2014 года издательством «Композитор – Санкт-Петербург». Яркое документальное повествование о первых двадцати годах жизни великого композитора, основанное на фактах из немецких эпистолярных и мемуарных источников, создавалось пианистом одновременно с подготовкой необычной концертной программы.

Фонетическая переключка имен в паре «Яначек – Яничек» – лишь поверхность психологического айсберга, связывающего их. Яничек, околдованный любовью к Зефке, – герой вокального цикла Яначека «Дневник исчезнувшего» (1917–1919). Роковая любовь героя к обольстительной цыганке, разрывая обыденный круг жизни, ведет его к загадочному исчезновению вместе с ней. Порывистая мистика чешского композитора, сокрытая в этом опусе начала XX века, однозначно уже бьет экспрессионистским ключом, четко обозначенным самой музыкой, а всепоглощающую любовь Яничека к Зефке Яначек ассоциирует с вулканом своей поздней, но от этого не менее бурной страсти к замужней Камиле Штгёсловой, бывшей моложе композитора на 37 лет.

Поводом для создания цикла послужили реальные события: моравский парень Яничек, одноименный прототип героя цикла, действительно исчез, оставив среди своих вещей 22 стихотворения, лейтмотив которых – мысль о роке любви: чему быть, того не миновать. Они и легли в основу вокального цикла на стихи Озефа Калды для тенора (Яничек), меццо-сопрано (Зефка), ансамбля женских голосов и фортепиано. В цикле – также 22 номера, и они за счет фортепианных связок плавно перетекают друг в друга. Большинство из них – соло тенора, центральный номер – соло меццо-сопрано, два обрамляющих его номера – дуэты, один номер – соло фортепиано. Ансамбль женских голосов востребован лишь в двух номерах с участием меццо-сопрано – в первом дуэте и соло.

Автор идеи проекта «Интимный дневник» в Зеркальном фойе театра «Новая Опера» – Екатерина Одегова, молодой, но весьма креативный и обстоятельно мыслящий режиссер, и ее спектакль – анатомия любовной страсти самого Яначека. Ее начало и есть цикл «Дневник исчезнувшего», а апофеоз – Струнный квартет № 2 («Интимные письма», 1928). Из этих двух названий и возникло единое афишное, но в сценической фантазии режиссера применена хронологическая инверсия. Обнажая всю силу безрассудства любви на невербальном языке

#### МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ

ИГОРЬ КОРЯБИН

## «ИНТИМНЫЙ ДНЕВНИК»: ЯНИЧЕК СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЯНАЧЕКА



Проект «Интимный дневник» в Зеркальном фойе театра «Новая Опера». Светлана Злобина – Зефка, Георгий Фараджев – Яничек. Фото из архива театра

жесткой экспрессии и колочих, выстреливающих в сознание диссонансов, сначала звучит квартет (последний законченный опус композитора). Лишь после этого к истокам страсти возвращается вербальная субстанция цикла, сочетающаяся в себе как задушевно-чувственную славянскую мелодичность, так и намеренно взвинченную иррациональность штрихов и интонаций «прозападного» свойства, но ко второму аспекту чешский национальный окрас цикла Яначека тяготеет всё же несколько больше.

В команде режиссера – художник Этель Йошпа, художник по свету Владимир Дворовой, пианистка Татьяна Сотникова, хормейстер Юлия Сеноква, а также струнный квартет «Новой Оперы» в составе Андрея Балашова (первая скрипка), Олега Колпакова (вторая скрипка), Александры Тельмановой (альт) и Татьяны Брайловской (виолончель). Вся команда впечатляет полновесным и неожиданно сильным по степени эмоционального воздействия творческим результатом, а совершенно потрясающие певцы-актеры Георгий Фараджев (Яничек) и Светлана Злобина (Зефка), исполняющие цикл на чешском языке и скрупулезно постигающие мельчайшие нюансы психологических состояний своих героев, становятся главными фигурантами и подлинными открытиями проекта.

Яничек – поэт-мечтатель: он одинок, а его мир замкнут. И мы видим листы с рукописями, которыми, словно многослойным ковром, устлана вся его келья. Видим роля, на котором стоит пишущая машинка и из-под которого в мир поэта проникает его роковая страсть. Видим напольную лампу и книги, лежащие стопками и россыпью вокруг нее. Видим одинокую дверь, единственный портал, связывающий поэта с внешним миром, за которым иногда возникают довольно странные картины. Видим и слушаем звучание квартета, во время которого Яничек что-то сосредоточенно вычитывает в книгах, берет на заметку и сверяется с нотами на попирках музыкантов. Мы видим пластику вождельного наслаждения двоих – Яничека и Зефки. Мы видим и слушаем музыку их всепоглощающей страсти, пока с последними тактами она не исчезает совсем...

## СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

БЛУМЕНФЕЛЬД  
И ПЕТЕРБУРГ

Ф.М. Blumenfeld. 1901 г.

Родившийся полтора века назад, 7 апреля 1863 года, великий русский музыкант – пианист, дирижер, композитор, педагог Феликс Михайлович Blumenfeld – личность поистине ренессансная по широте своих творческих устремлений, яркости артистизма и магнетическому воздействию на исполнительскую культуру.

У истоков отечественного Blumenfeldоведения – статьи Льва Ароновича Баренбойма<sup>1</sup>, ученика Феликса Михайловича по классу фортепиано в Московской консерватории и основателя ленинградской школы истории, теории и методики исполнительского искусства.

Около 40 лет назад вышла книга о Blumenfeldе, написанная Натальей Михайловной Растопчиной, ученицей Льва Ароновича Баренбойма, которая преподавала в Ленинградской консерватории методику и педпрактику до своего отъезда в США. Там и сейчас она продолжает свою профессиональную деятельность, являясь единственным в мире специалистом по Blumenfeldу. Книга ее, изданная в 1975 году, стала объектом интереса зарубежных исследователей и исполнителей Blumenfeldовской музыки, поскольку содержит действительно великолепно написанный биографический очерк, основанный на архивах, и анализ творчества Blumenfeldа-пианиста и дирижера, педагога и композитора<sup>2</sup>.

В 2002 году вышли в свет воспоминания о Blumenfeldе его внучки, актрисы Маргариты Анастасьевой<sup>3</sup>, которая рассказывает захватывающую историю жизни своей семьи – семьи потомственных дворян, интеллигентов, унчиженых советской властью физически – но не сломленных морально. После страниц, описывающих арест и ссылку сына Blumenfeldа и его жены, ученицы Blumenfeldа, Марии Грегор, кажется, поневоле, что сам патриарх – Феликс Михайлович оправдал своей жизнью данное ему при рождении имя (Феликс – счастливый): пусть инсульт лишил его во цвете лет возможности играть и дирижировать, – он преподавал еще 30 лет, был окружен любовью друзей и почитанием учеников и коллег – и умер, как счастливый человек, в одну минуту: «вот он играл в карты, наклонил голову к партнеру по игре, тот пошутил: «Не подсматривай!», глянул – а Феликс Михайлович уже мертв». На дворе стоял январь 1931 года.

Огромный интерес к личности Blumenfeldа сегодня проявляют музыканты Украины и Польши, Англии и Америки. В Елисаветграде (Кировограде), где он родился и где сплелись, как тени, не четыре – три семейства его породивших музыкантов: Нейгаузов, Шимановских, Blumenfeldов – в этом году проходил большой фестиваль музыки Blumenfeldа и Международная конференция, посвященная его творчеству, где с докладами выступали многие зарубежные музыковеды, архивисты и музыканты<sup>4</sup>.

Парадоксально, но у нас в Петербурге сегодня эти Blumenfeldы – Феликс Михайлович и его брат, Сигизмунд Михайлович прочно забыты. А между тем они сыграли значительную роль в жизни нашей консерватории, Мариинского театра и во всей культурной жизни Петербурга на рубеже XIX–XX веков.

Сигизмунд Михайлович Blumenfeld (1852–1920), старший брат, окончил Московскую консерваторию в 1870 году как пианист и вокалист и переехал вскоре в Северную столицу. Как пишет исследователь из Елисаветграда, Александр Полячок, Сигизмунд «был ценным Чайковским композитором, певцом и пианистом, а в конце жизни – хранителем Музея имени Глинки Петроградской консерватории». Как сообщила сотрудница архива консерватории Лариса Миллер, тогда это была структура, объединяющая архив, музей и библиотеку. К сожалению, ни одного документа, связанного с С.М. Blumenfeldом пока обнаружить не удалось.

Ф.М. Blumenfeld родился в местечке Ковалевка Херсонской губернии, детство его прошло в Елисаветграде, где его отец служил преподавателем музыки и французского языка. Blumenfeld писал впоследствии, что он «со дня рождения купался в музыке». Первым учителем Blumenfeldа был Густав Вильгельмович Нейгауз (отец Генриха Нейгауза), позднее, приезжая на каникулы в Елисаветград, Blumenfeld учил своих племянников – Генриха Нейгауза и Кароля Шимановского. Феликс Михайлович поступил в Петербургскую консерваторию в 1881 году по рекомендации В.В. Стасова и его внучки С.В. Фортунато и окончил консерваторию как пианист по классу Федора Федоровича Штейна с отличием в 1885 году. Сам Антон Рубинштейн (тогда уже не ректор и еще не ректор), специально приехавший на его выпускной экзамен в мае 1885 года из Петергофа громко крикнул после окончания игры: «Пять!» В выпускной экзаменационной характеристике отмечалось: «Выдающийся во всех отношениях артист: сверх того приятная, интересная и симпатичная личность».

Еще студентом Blumenfeld активно включился в музыкальную жизнь Петербурга, став постоянным участником вечеров в домах В.В. и Д.В. Стасовых, Ю.Ф. Абазы, позднее – М.П. Беляева. На этих вечерах он блистал как пианист и аккомпаниатор, выступая в ансамбле с Александрой Николаевной Молас, Фёдором Шала-

пиним, Пабло Сарасате, Александром Вержбиловичем, Леопольдом Ауэром. В сольных программах главное место занимала русская музыка – он стал первым исполнителем ряда пьес Лядова, Глазунова, Балакирева, Чайковского.

Тридцать лет Blumenfeld проработал в Мариинском театре – сначала как концертмейстер, а затем как дирижер. Он руководил премьерными постановками всего Вагнеровского «Кольца», «Тристана», опер Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеж», «Сервилия», «Князя Игоря» Бородина, «Бориса Годунова» Мусоргского в редакции Римского-Корсакова (как дирижер-симфонист он выступил с премьерными Третьей симфонии и «Поэмы экстаза» Скрябина в 1906 и 1909 годах). С этими спектаклями он покорил Париж на рубеже XIX–XX веков, выступая в антрепризе Дягилева. Именно там, в оркестровой яме, у него и случился первый удар – когда Шалапин не вступил вовремя в «Князе Игоре», впоследствии Шалапин, чувствуя свою вину, неоднократно просил прощения...

Сразу же по окончании консерватории Феликс Blumenfeld был приглашен Н.А. Римским-Корсаковым на преподавательскую должность и являлся профессором фортепиано в Петербургской консерватории на протяжении 30 лет с 1887 по 1917, воспитав целую плеяду талантливых музыкантов. Среди них – дирижер Александр Гаук, пианисты Симон Барер, Александр Дубянский, Паулина Линде (она стала одним из ведущих педагогов Школы-десятилетки при консерватории). Горько сознавать, но и об этой стороне его деятельности в консерватории почти забыли. В замечательной книге Леонида Евгеньевича Гаккеля – субъективной летописи жизни нашей консерватории – свершавшего Симон Барер упомянут, к сожалению, только как ученик Есиповой. Он, и правда, учился в младших классах консерватории у нее, но после занимался у Blumenfeldа и до конца своих дней вспоминал своего учителя со словами искренней и глубокой любви. Узнав о его смерти, он писал из Риги, где тогда находился, дочери Blumenfeldа: «Нет ни одного человека, который не любил бы Феликса Михайловича, но мне кажется, что кроме Вас, его дочерей и

сына, никто его так не обожал и не боготворил, как я. Не проходило бы дня, чтобы я с женой, с учениками или с артистами часами не говорил о нем, не восхищался бы им, как обаятельным человеком, как гениальным музыкантом и великим учителем. Горькое чувство утраты не покинет меня до конца дней»<sup>5</sup>.

Список учеников Blumenfeldа – в Киевской и Московской консерватории – возглавляют блестящие имена Марии Гринберг, Генриха Нейгауза, Александра Эдельмана, Владимира Горовица. В исполнении всех музыкантов его класса заметны черты, характерные для Blumenfeldовской школы: тембровая красочная палитра фортепианного звучания, которая воспроизводит оркестровые краски, виртуозный размах и романтическая образность. Было, очевидно, в школе Blumenfeldа и нечто, идущее от русской традиции «пения на фортепиано», представленной ярче всего в творчестве Антона Рубинштейна. Всех музыкантов Blumenfeldовской школы отличает то удивительное качество, которое Л.А. Баренбойм определил как «высший музыкальный слух»<sup>6</sup> – то есть совокупность мелодического, гармонического, фактурного, тембродинамического слуха и – творческое нетрафаретное, не рутинное слышание музыкальной интонации. Говоря об этом качестве, хочется процитировать Л.А. Баренбойма: «Он – Blumenfeld – с уважением относился к абсолютному и хорошо развитому относительному слуху... Но все это он называл «элементарным» музыкальным слухом». Подлинный, «высший» музыкальный слух должен был включать, по его мнению, в себя два важнейших момента: во-первых, тонкое слуховое различение-переживание элементов музыкальной ткани в их одновременности и в их последовательном течении; и, во-вторых, рельефный и гибкий внутренний слух, то есть способность представлять себе музыку и оперировать своими слуховыми представлениями»<sup>7</sup>. «Пианист, обладающий таким слухом, – продолжает свою мысль Баренбойм, – внутренне представляет себе... каждый музыкальный оборот, каждую музыкальную мысль свежо, умно и как-то «почесому», в то время как исполнитель, лишенный этого качества, слышит как музыкальный обыватель», слышит, «как все» и довольствует-

ся ходкими интонационными штампами»<sup>8</sup>. Как воспитывал это качество Феликс Михайлович в учениках – осталось его секретом.

В 1905 году Blumenfeld оказался, как и все обитатели консерватории, на переднем крае бушевавшего разрушительного шторма страстей. В этой истории – с участием студентов в революционных выступлениях, с исключением зачинщиков из консерватории, с поддержкой Римского-Корсакова, с его увольнением и с уходом в знак протеста из консерватории ведущих профессоров Глазунова, Лядова Blumenfeld сыграл особую роль... Бурные события происходили в феврале. Через два дня после увольнения Римского-Корсакова ушли Глазунов, Лядов. И только в марте – спустя месяц – решение об отставке принял Blumenfeld. Римский-Корсаков, который считал его своим учеником, ближайшим другом, чуть ли не сыном, был потрясен. В «Летописи» он записал об этом горькие и несправедливые, продиктованные личной обидой слова: «Придрался к благовидному предлогу, чтобы покинуть консерваторию, чего ему и без того хотелось». Но уже через два дня в письме он уговаривает Blumenfeldа отказаться от этого шага: «Не оставляйте дела, которому вы до сих пор служили из-за того, что я в консерваторию Императорского Русского Музыкального Общества возвратиться не намерен». Однако Blumenfeld ушел – и приступил к работе только после восстановления Римского-Корсакова в декабре 1905 года. Для Blumenfeldа, вероятно, абсолютно невозможны были, с одной стороны, нагнетание кризисной обстановки, мешающей работать и учиться и, с другой, – репрессии. Собственно, эту свою позицию он ясно выразил в письме Художественному совету консерватории от 24 февраля: «Не сочувствуя в принципе забастовкам учебных заведений вообще и консерватории в частности, я не могу, однако, не сочувствовать желанию учащихся консерватории так или иначе принять участие в движении, охватившем все общество... Высказываюсь решительно против репрессий и, если таковые связаны с возобновлением занятий, то против их возобновления в ближайшем будущем – до полного успокоения и единогласия среди учащихся»<sup>9</sup>.

Размышляя о Феликсе Михайловиче, поражаясь отмеченному всеми, о нем говорившими, удивительному единству человека и музыканта. Наделенный высшим музыкальным слухом, он и в жизни не терпел фальши, безошибочно определяя чистоту устремлений и чувств.

Удивительна судьба Blumenfeldа. О нем – любимом и счастливом – почти совсем забыли в городе, где он прожил и проработал около 40 лет, в Петербурге, но помнят в Москве и в Киеве, в Париже и в Елисаветграде. В чем причина этого забвения – остается только догадываться – и недоумевать.

На смерть Blumenfeldа откликнулся гениальным стихотворением Борис Пастернак (оно посвящено женщине, сыгравшей особую роль в судьбе Генриха Нейгауза и Бориса Пастернака, невестке Blumenfeldа и его ученице Зинаиде Николаевне Нейгауз).

Одну строфу из этого стихотворения цитируют очень часто:

*Но он был любим. Ничего  
Не может пропасть. Еще мене –  
Семья и талант. От него  
Остались броски сочинений.*

Три последние – не цитируют никогда, хотя в них, как мне кажется, с глубиной поэтического проникновения схвачено то общее, что отличало всех, причастных к Blumenfeldовскому кругу, людей. Вслушаемся в эти строфы:

*Ты дома подымаешь топот,  
И только коснешься до клавиш,  
Попытка тебя ослепит,  
И ты ей все крылья расправишь.  
И будут январь и луна,  
И окна с двойным позументом  
Ветвей в серебре галунна,  
И время пройдет незаметно.  
А то, удивившись на миг,  
Схватившись ты на концерте,  
Насколько скромней нас самих  
Вседневное наше бессмертье.*

<sup>1</sup> Л. Баренбойм. Феликс Михайлович Blumenfeld. СМ.1964. №7; Л. Баренбойм. Ф.М. Blumenfeld // Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 2. М. Музгиз, 1958, а также отдельная брошюра 1964 г. Л. Баренбойм. На уроках Blumenfeldа // Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 1. М., Музыка. 1965. С. 202–225.

<sup>2</sup> Н. Растопчина. Феликс Михайлович Blumenfeld. Л. Музыка. 1975.

<sup>3</sup> Маргарита Анастасьева. Век любви и печали: Blumenfeld, Дягилев, Пастернак. Отражения. М. 2002.

<sup>4</sup> А. Полячок. Blumenfeldы, Елисаветград. Гений места. 2013.

<sup>5</sup> Маргарита Анастасьева. С. 11.

<sup>6</sup> На уроках Blumenfeldа. С. 206.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 207.

<sup>9</sup> Н. Растопчина. Ф.М. Blumenfeld. С. 44

ОКНО В РОССИЮ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

СОБИНОВСКИЙ-2014:  
«ЗОЛОТОЙ ВЕК» РУССКОЙ МУЗЫКИ

Открытие фестиваля.  
«Евгений Онегин». Илья Селиванов – Ленский, Владимир Мороз – Онегин, Гелена Гаскарова – Татьяна.  
Фото: Юрий КАБАНОВ

В Саратовском академическом театре оперы и балета прошел XXVII Собинский музыкальный фестиваль посвященный русской музыке. Его афиша, как всегда, отличалась жанровым разнообразием. На сей раз в ней были не только открывшая фестиваль масштабная симфоническая программа, оперные и балетные, в том числе премьерные спектакли, но и то, что можно назвать подлинным эксклюзивом. Ну и, конечно, прошли выступления представителей «смежных» жанров: джаза и рока, а также Конкурс конкурсов вокалистов с молодыми участниками – исключительно призерами различных певческих соревнований. На нынешнем конкурсе особенно отличились принявшие участие в оперных спектаклях солисты Маринского театра.

Посвящение фестиваля «золотому веку» русской музыки не случайно. Вот что сказал его неизменный художественный руководитель главный дирижер оперного театра Юрий Кочнев: «В 2014 году, объявленном в стране Годом культуры, сошелся ряд обстоятельств: 175 лет со дня рождения Модеста Мусоргского, 170 лет со дня рождения Николая Римского-Корсакова и 100 лет со дня смерти Анатолия Лядова. Кроме того, в этом сезоне театр осуществил постановки двух масштабных произведений русской классики – оперы Александра Бородина «Князь Игорь» и балета Александра Глазунова «Раймонда». Все это и определило тематику нынешнего фестиваля. В его афишу вошли сочинения творивших одновременно во второй половине XIX – начале XX столетий грандиозных русских композиторов, которые составили славу мирового музыкального искусства».

Исполнение редко звучащих, а порой практически неизвестных современным слушателям сочинений – в традициях Собинского фестиваля. Череда именно таких сочинений составила программу концерта-открытия. Вначале были исполнены «Увертюра на русскую тему» – с вариациями на тему «Дубинушки» и кантата «Из Гомера» – вступление к ненаписанной опере «Навзикая» по мотивам «Одиссеи» Римского-Корсакова. В этих сочинениях – присущая композитору мелодическая широта и красочность инструментовки, но осталось ощущение, что второе из них, напоминающее местами вагнеровский «Полет Валькирий», по своей стилистике для него не очень характерно. Теплоту и эмоциональность в несколько суховатое звучание симфонических фрагментов сочинений привнесли эпизоды с участием Губернского театра хоровой музыки и хора Саратовской консерватории.

Слушатели тепло приняли симфоническую картину Анатолия Лядова «Из Апокалипсиса», представляющую собой музыкальное преломление одного из библейских сюжетов «Откровений Иоанна Богослова», и два сочинения Александра Глазунова: по существу забытую симфоническую фантазию «От мрака к свету» и «Коронационную кантату», прозвучавшую в этот вечер едва ли не в третий раз после коронации Николая II, для которой она была специально написана композитором. Исполнение этих, может быть, не самых популярных в свое время произведений дали слушателям возможность окунуться в музыкальную атмосферу Петербурга конца XIX века.

Главной кульминацией концерта-открытия стало исполнение хором и оркестром «Поражения Сенахериба» Модеста Мусоргского. В основе сюжета этого сочинения библейский рассказ об ассирийском военачальнике Сенахерибе, который с громадным по тем временам войском численностью около 200 тысяч человек осадил беззащитный Иерусалим. Осада была неожиданно снята, так как утром в день штурма все ассирийские солдаты оказались мертвыми. При этом погибли не только воины, но и их лошади. Жители Иерусалима восприняли это как чудо. Так же воспринимал это и Мусоргский.

У этого небольшого по длительности сочинения интересная история. В оркестровке Римского-Корсакова исполнялась его первая авторская редакция, которая впоследствии была кардинально переработана Мусоргским. Эта окончательная авторская редакция, совершенная по форме и драматургии, дошла до наших дней лишь в фортепианном изложении. По инициативе ведущего научного сотрудника Государственного института искусствознания, руководителя издания полного академического собрания сочинений Мусоргского доктора искусствоведения Евгения Левашова и маэстро Юрия Кочнева известному российскому композитору Владимиру Кобекину специально к Собинскому фестивалю была заказана оркестровка «Поражения Сенахериба». Эта оркестровая версия сочинения была впервые исполнена в концерте, что дало Евгению Левашову право утверждать: «Несмотря на то, что практически вся программа нынешнего Собинского фестиваля является циклом премьер, исполнение «Поражения Сенахериба» Мусоргского – это мировая премьера, безукоризненная с исторической точки зрения».

Уникальным для музыкального форума экспериментом стал музыкально-драматический спектакль по пьесе «Царь Иудейский» о последних днях земной жизни Иисуса. Автор пьесы – великий князь Константин Романов, музыку к ней написал Александр Глазунов. Единственное представление «Царя Иудейского» состоялось в придворном Эрмитажном театре ровно сто лет назад. Несмотря на то, что в соответствии с требованиями православной церкви в этой пьесе евангельские события изображены опосредованно, а Христос предстает только в виде музыкальных образов, Священный Синод не допустил ее на театральные подмостки. При советской власти об исполнении «Царя Иудейского» вообще не могло быть и речи. Вследствие этого по существу была предана забвению и продолжающаяся традиционное для различных жанров русского искусства обращение к библейским сюжетам великолепная музыка Глазунова.

И вот, по прошествии столетия, эта музыка в полном объеме прозвучала в яркой интерпретации Юрия Кочнева. Автор сценической композиции и режиссер-постановщик представления Андрей Сергеев сумел добиться точного соответствия гармоничного, стильного по визуальному ряду и впечатляющего по эмоциональному накалу театрализованного действия характеру окрашенных то светлой лирикой, то глубочайшим трагизмом, то отличающихся эпическим размахом симфонических и хоровых эпизодов. За исключением роли Понтия Пилата, на которую пригласили корифея Саратовского театра драмы Григория Ардакова, во всех драматических ролях выступили солисты оперной труппы театра.

Из оперных спектаклей первым был показан «Князь Игорь», пополнивший в нынешнем сезоне репертуар Саратовского театра, в котором русская оперная классика представлена достаточно разнообразно. Различные постановки этой оперы последних лет вызвали немало жарких споров. Свою концепцию

предложила и постановочная группа саратовского спектакля – дирижер Юрий Кочнев, режиссер и художник Андрей Сергеев и балетмейстер Кирилл Симонов. В спектакль включена сокращенная редакция практически никогда не исполняющегося второго полувещного акта. Благодаря этому обрели завершенность некоторые сюжетные линии оперы, и появилась возможность услышать в контексте сценического действия лейтмотивы, использованные Глазуновым в восстановленной им по памяти увертюре. Но этого, как показалось, все же недостаточно для отхода от исторически сложившейся традиции исполнения «Князя Игоря»: второй полувещный акт по существу не прибавил музыкальных откровений, а лишь утяжелил действие.

В спектакле отсутствуют ставшие обычными для многих постановок «Князя Игоря» помпезность и эпический размах. Его сцениграфия подчеркнута аскетична по фактуре и цветовой гамме, в оформлении не грандиозные объемы декораций, а скорее намеки на те или иные знаки древней эпохи. Все это, впрочем, не вызывает особого зрительского неприятия. Достаточно уязвимой на сей раз показалась режиссура спектакля, отсылающая к эстетике прошлого столетия с недостаточной проработкой характеров персонажей и статичностью мизансцен. Авторской хореографии «Половецких плясок» присущи моторность и экспрессивность, но в целом она вполне традиционна и не отличается новизной пластики. Фестивальный «Князь Игорь» привлек прежде всего глубиной музыкальной интерпретации маэстро Кочнева. Из приглашенных солистов наибольшее впечатление произвел обладатель роскошного по тембру голоса Станислав Трофимов – Кончак из Челябинска.

Яркой страницей фестиваля стала опера Чайковского «Евгений Онегин». Спектакль поставлен Андреем Сергеевым в 2006 году, и то, что восемь лет назад казалось в нем искусственным и недостаточно оправданным, с те-

чением времени стало по существу обычным для оперных подмостков. В фестивальном «Онегине» блеснули солисты Маринского театра и Академии молодых певцов при этом театре. Они сумели не только вписаться в самые неординарные мизансцены спектакля, но и привнести в них кое-что от себя. Это относится прежде всего к исполнителю заглавной партии Владимиру Морозу – певцу, обладающему прекрасным баритоном и тонким артистизмом. На редкость убедительный с точки зрения вокала и сценического проживания образ Татьяны создала Гелена Гаскарова. Илья Селиванов предстал лиричным, в меру экспансивным Ленским. Любимую публикой партию молодой певичек исполнил проникновенно, с большой эмоциональной отдачей.

Была показана и поставленная все тем же Сергеевым без малого одиннадцать лет назад опера Александра Даргомыжского «Русалка». Некогда популярную, а в наши дни практически забытую театрами оперу недавно поставили в Маринке, и это позволило заполучить гастролеров, что является обязательным условием для включения спектаклей в афишу Собинского фестиваля. Партию Мельника исполнил буквально растровавшийся в ней корифей Маринского театра Геннадий Беззубенков, а партию Наташи – молодая солистка театра Екатерина Соловьева.

Жаль, что в афише фестиваля «Золотой век русской музыки» не было ни «Садко» Николая Римского-Корсакова, ни «Орестеи» Сергея Танеева. Эти оперы идут сегодня только в Саратовском театре, и для участия в них не удалось найти достойных гастролеров.

Состоявшаяся на фестивале премьера балета «Раймонда» Александра Глазунова, которая последовала за исполнением его симфонической фантазии, «Коронационной кантаты» и музыки к «Царю Иудейскому», стала свидетельством особого пиетета к творчеству композитора. Сразу замечу, что именно интерпретация Юрием Кочневым по существу самодостаточной по своему музыкальному уровню партитуре балета оставила наибольшее впечатление от премьерного спектакля. В ней не обошлось без сокращений, но удалось сохранить все, что связано с музыкальными лейтмотивами и с симфонизмом развития, свойственным этому сочинению. В звучании оркестра преобладали оттесняющие порой на второй план лирические эпизоды монументальности и мощь, которые соответствуют масштабу балета «большого стиля», но это не всегда сочеталось со скромной по количеству составу балетной труппой.

Хореография Кирилла Симонова, стилизующая Петипа, недостаточно самобытна, а порой вторична, вызывая в памяти известные фрагменты классических балетов. Труднее всего исполнителям, которым часто недостает изысканной чистоты стиля и возвышенной поэтичности. Поддержанию тонуса сценического действия способствовали дивертисменты с чередой броских польских и венгерских танцев. Художнику-постановщику Сергею Болдыреву простыми средствами удалось создать достаточно стильный видеоряд спектакля.

В нынешнем году в команде из двенадцати участников Конкурса конкурсов было пятеро москвичей, не считая еще одного участника – обучающегося в столице монгола, проживающий сейчас в Санкт-Петербурге минчанин, жители Петрозаводска, Уфы, Челябинска, Перми и Ташкента. Большая часть участников училась или продолжает учиться в своем родном городе. Конкурсанты могли исполнять сочинения композиторов разных стран. Программу первого гала-концерта составили народные песни и камерные произведения, второго – арии из опер. В возглавляемом Юрием Кочневым жюри были преподаватели Саратовской консерватории и солисты оперного театра.

На первом туре понравилась обладательница мягкого, прозрачного по тембру колоратурного сопрано солистка Уфимского оперного театра Диляра Идрисова, которой досталась третья премия. Студент Российской академии имени Гнесиных Чулуунбаатар Бадрал из Монголии, покоривший кантатным звучанием свободно льющегося баритона, стал дипломантом конкурса. А вот молодому рафинированному студенту Пермской академии культуры и искусств Владиславу Куприянову – обладателю насыщенного, хотя и тяжеловатого по тембру баритона, на сей раз удача не улыбнулась.

Первую премию получила солистка Челябинского театра оперы и балета Анастасия Лепешинская. Ее меццо-сопрано отличается красотой тембра, а исполнительская манера – выразительностью и внутренней экспрессией. На втором месте солист Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко тенор Олег Поллудин, запомнившийся по телеконкурсу «Большая опера», финалистом которого он стал. В целом уровень участников нынешнего Конкурса конкурсов был достаточно высоким, хотя подлинных открытий, а таковые на этом соревновании бывали, на сей раз не случилось.

IN MEMORIAM

23 ноября небесный пантеон русского балета пополнился еще одной легендой: ушла из жизни народная артистка СССР Алла Ивановна Сизова.

Кинолента запечатлела танец Аллы Сизовой: вариация Медоры из «Корсара» в исполнении восемнадцатилетней выпускницы Ленинградского хореографического училища, Аврора в фильме – балете 1964 года «Спящая красавица», «Фестиваль цветов», вариация из «Пахиты» и «Па-де-сис» из «Маркизантики» начала 1980-х. Огромный и легкий прыжок Сизовой впечатляет и сегодня, когда балетная техника, казалось бы, шагнула вперед. И даже видеозапись передает магнетизм ее танца. Ведь технично танцуют многие, а «танцует, как дышит» – скажешь далеко не о всех.

Алла Ивановна Сизова пришла в труппу Кировского театра в 1958 году, однако ее дебют на прославленной сцене состоялся раньше. В предвыпускном классе Алла на концертах танцевала па де де из «Эсмеральды» и Никию в акте «Теней» из «Баядерки». Еще будучи студенткой Ленинградского хореографического училища имени А.Я. Вагановой, она покорила зрителей феноменальным полетом танца, выступив в партии Повелительницы дриад в «Дон Кихоте». И уже первый выход Сизовой в ответственной партии в спектакле театра пресса расценила как гарантированный пропуск в «Большой балет»: «Высоко взлетев в воздух, она как бы распласталась там и на какое-то мгновение повисла над сценой... Даже извечный мечтатель Дон Кихот и тот, наверное, не чаял в своих сновидениях увидеть такой, почти фантастический полет... Большие феэте она заменяла виртуозными двойными и исполняла их безукоризненно» («Театральная жизнь», 1966, № 15).

А после выпускного спектакля Сизовой ленинградская критика, в те годы избалованная выступлениями целой плеяды прекрасных мастеров с восторгом писала: «Красота линий и отточенность форм танца, легкость и протяженность прыжков вызвали аплодисменты, необычайные даже в Кировском театре» («Смена», 20 марта 1962 г.).

В театре творческая карьера Аллы Сизовой, щедро одаренной от природы и прекрасно выученной педагогом Н.А. Камковой, началась стремительно. За три сезона она подготовила четырнадцать ответственных партий! Мирта в «Жизели», Принцесса Флорина, Фея нежности в «Спящей красавице», «Шопениана»... Первую золотую медаль Алла Сизова привезла в 1959 году из Вены, где проходил VII Всемирный фестиваль молодежи и студентов. А кульминацией первых лет стало исполнение роли Принцессы Авроры в балете «Спящая красавица». Воплощение беззаботной юности, Сизова в этой сложнейшей партии классического репертуара покорила зрителей многих стран: за исполнение роли Авроры Парижская академия танца присудила ей премию имени Анны Павловой.

Техническое совершенство танца, его изящество и легкость, а также умение балерины радоваться каждому движению, заряжая этим жизнеутверждающим началом зрителя, сделали Сизову одним из лидеров балетного поколения 1960–1970-х. Одной из тех, кто создал легенду ленинградского балета тех лет. Юные Алла Сизова, Юрий Соловьев, Рудольф Нуреев на

## АЛЛА СИЗОВА (1939–2014)



первых же в их жизни европейских, а затем и американских гастролях в 1961 году заставили говорить о себе и зрителях, и прессу. «Если Алла Сизова из Кировского театра пожелает город Нью-Йорк, ей нужно только сказать об этом. Через огни рампы Нью-Йорк будет положен к ее ногам за вчерашнее выступление

в Метрополитен-опера в «Спящей красавице», – писала американская газета.

На страницах восторженных рецензий создавались портреты небожителей, способных не только высоко оторваться от планшета сцены, но и преодолеть границы привычного реального мира. Однако случилось, и этих небожителей не миновали проблемы нашего суетного мира. Порой тело отказывалось перевоплощаться в невесомых фей. Но, преодолев серьезные недуги, Сизова возвращалась на сцену, и ее открытая улыбка по-прежнему светилась искренней верой в красоту и добро.

Пленяющий искренностью и задушевностью танец Аллы Сизовой, с ее полетным прыжком редкой красоты, открывал новые краски в знакомых партиях – Жизели, Золушки, Джульетты, Марии в «Бахчисарайском фонтане», Параша в «Медном всаднике», Маши в «Щелкунчике», Китри в «Дон Кихоте», Катерины в «Каменном цветке». Неподдельной искренностью и доверительной интонацией Сизова заставляла зрителей верить ее героиням, были ли то бесплотные сильфиды, сказочные принцессы или деревенские девочки. Работа над образом Катерины в прокофьевском «Каменном цветке» стала первой встречей балерины с современным балетным спектаклем. В одном из самых любимых своих балетов, блистательно поставленном Ю.Н. Григоровичем, она танцевала почти четверть века.

Вот отклик на первое выступление Аллы Сизовой в «Жизели», отклик, рисующий портрет балерины: «Каждый жест ее казался продиктованным искренним и душевным движением... Певучие паузы в выразительных позах, свободные, переливчатые движения обрели у Сизовой благородный и мягкий, поистине балеринский блеск. В рисунке образа, в конкретных деталях Сизова была куда дальше от Улановой, чем многие другие исполнительницы. Но чем-то «улановским» в этот вечер повеяло в зале Кировского театра, где некогда танцевала сама Уланова» («Театр», 1963, № 7).

Ярчайшая индивидуальность Сизовой, многогранность артистки лирического амплуа украсили и многие современные спектакли тех лет: Алла Ивановна воплотила в танце образ Офелии в «Гамлете» Константина Сергеева, участвовала в создании «Ленинградской симфонии» Игоря Бельского, заставив с пронзительным драматизмом звучать трагическую тему. Поиском новых средств выразительности стали для балерины работы в балетах Олега Виноградова – Принцесса Роза в «Зачарованном принце» и Фея Рондских гор в одноименном спектакле.

На протяжении исполнительской карьеры, а затем в педагогической и репетиторской работе Алла Сизова свято чтит академизм ленинградской школы, являясь воплощением музыкальности, виртуозного блеска, мастером фразировки движений и передачи пластических нюансов. Впечатления от ее одухотворенного танца, всегда наполненного непосредственной эмоцией, до сих пор живут в сердцах зрителей. А в сердцах друзей и коллег навсегда останется свет, который излучала Алла Сизова не только на сцене, но и в жизни.

Ольга МАКАРОВА

Ушел из жизни Виктор Черноморцев.

Мариинский театр с прискорбием сообщает, что 4 ноября на 67-м году скончался народный артист России Виктор Михайлович Черноморцев.

Виктор Черноморцев был выдающимся певцом, замечательным педагогом и человеком, искренне любимым друзьями, учениками и коллегами. Двадцать лет он отдал служению Мариинскому театру, на сцене которого исполнил десятки партий баритонового репертуара. Великолепный певец и настоящий артист, Виктор Михайлович обладал мощной харизмой, богатырской внешностью и неистощимым чувством юмора.

Уроженец Краснодара, вокальное образование он получил в Московской государственной консерватории. В 1973–1974 годах являлся солистом Саратовского театра оперы и балета имени Н.Г. Чернышевского. В 1974–1992 годах – солист Куйбышевского театра оперы и балета. В 1992 году стал солистом Венской государственной оперы, в 1994 году дебютировал на сцене Мариинского театра, исполнив партию Скарпи в опере «Тоска».

Роли Виктора Черноморцева на сцене Мариинского театра невозможно не помнить, из последних больших работ выдающегося оперного солиста многим памятливы его Царев в опере «Семен Котко» Сергея Прокофьева, Альберих в «Золоте Рейна» и «Зигфриде» Рихарда Вагнера и, конечно, Фальстаф в одноименной опере Джузеппе Верди.

Артист огромного обаяния и светлый, душевно щедрый человек, Виктор Михайлович Черноморцев останется в памяти учеников, коллег и поклонников оперного искусства.

Мы скорбим вместе с близкими.

Светлая память.

Мариинский театр

Солист Мариинского театра Виктор Черноморцев еще на заре туманной юности мог бы поучаствовать в «Фабрике звезд» или в «Народном артисте». Его приятный баритон волновал друзей и коллег – шоферов-дальнобойщиков и собирал толпы зевак, когда парень пел на улице.

«МК» в Путере

Виктор Черноморцев обладает не только роскошным баритоном, но и колоритной фигурой, невероятным чувством юмора и актерской харизмой.

Badische Neueste Nachrichten

В заглавной роли Фальстафа выступил Виктор Черноморцев, обладатель мощного – под стать своей внешности – голоса. Но сила и тембровая сочность его баритона не оказались помехой для стремительности и точности пассажей – как и высокий эмоциональный накал его пения.

Невское время

Его звукоизвлечение отличается мягкостью, а фразировка – совершенством, достигнутым благодаря кропотливой работе певца над своим мастерством. Исполнение Виктора Черноморцева покоряет элегантностью и аристократизмом. Он словно создан для того, чтобы воплощать на сцене фигуры королей и дожей, маркизов и рыцарей...

Art&business

## ВИКТОР ЧЕРНОМОРЦЕВ (1948–2014)



В сопровождении Государственного Академического Русского оркестра имени В.В. Андреева певец исполнил старинные русские романсы. В этот праздничный вечер певец с очень русским голосом сумел найти на концертной эстраде тональность,

которая ярко подчеркивает в исполняемом романсе его красоту, ассоциирующуюся с русской природой, национальным колоритом...

Невский край

Вот уж поистине «безмерный» Фальстаф! Добродушный гигант Виктор Черноморцев кажется рожден для этой партии: стопроцентное попадание в роль! Черноморцев пел подряд два премьерных спектакля: его гипертрофированная телесность, плоть, выпирающая из прорех старого потертого фрака, работали на образ не меньше, чем его мягкий, но полный и звучный бас...

Меценат

Восполним пропущенные в официальном некрологе эпизоды из биографии артиста. По окончании Московской консерватории в 1973 году, Виктор Черноморцев был «распределен» (забытое словечко советских лет!) в Кировский театр: там его ждала зарплата в 70 р. А в Саратовском театре предложили вдвое больше – 140 р. Через двадцать без малого лет, спев на провинциальных сценах – Саратовской, а затем Куйбышевской (ныне Самарской) – ведущие партии в русской и зарубежной оперной классике, артист круто повернул жизненный руль. В 1992 году Виктор Черноморцев вместе с семьей переехал жить в Израиль, где через месяц получил приглашение участвовать в постановке оперы современного немецкого композитора Удо Циммермана «Белая роза». А после спектакля, прошедшего в Тель-Авиве с большим успехом, его позвали на прослушивание в Венскую оперу, где вскоре он уже пел в опере Пуччини «Плащ» вместе с Пласидо Доминго...

И вот тут-то – никто не знает своей судьбы! – Кировский (к тому времени уже Мариинский) театр предъявил свои «права» на артиста. В 1994 году на гастролях Мариинки в Вене Валерию Гергиеву представили Виктора Черноморцева, и в том же году он дебютировал в петербургской премьеры «Тоски» в роли Скарпи. С 1995 года Черноморцев – солист Мариинского театра, на сцене которого он перевоплощался в Жоржа Жермона и в графа ди Луна, в Амонасро и Риголетто, Макбета и Набукко, Альфио в «Сельской чести», Тонио в «Паяцах»... Он пел Князя Игоря и Грязного в «Царской невесте», Шакловитого в «Хованщине», Щелкалова в «Борисе Годунове», Мазепу в одноименной опере Чайковского, Ренато в «Бале-маскараде», Родриго в «Дон Карлосе», Томского и Златогора в «Пиковой даме»... Для большого артиста нет маленьких ролей – певец не отказывался от ролей «второго плана» и блистательно с ними справлялся.

Партия Иоканаана в «Саломе» Рихарда Штрауса послужила трамплином к освоению вагнеровского репертуара, в котором Виктор Черноморцев блистал и дома, и на зарубежных гастролях. Тельрамунд в «Лоэнгрине», Амфортас в «Парсифале», Альберих в «Кольце нибелунга»... За последнюю роль певец был удостоен национальной театральной премии «Золотая маска». Дважды он завоевывал высшую театральную премию Санкт-Петербурга «Золотой софит». Виктор Черноморцев гастролировал в Германии, Швейцарии, Чехии, Словакии, Финляндии, Бельгии, Австрии, Испании, США и Японии... Выдающийся мастер, Виктор Черноморцев вписал свое имя в историю Мариинского театра, в анналы отечественного певческого искусства.

Иосиф РАЙСКИН



# ОКНО В ЕВРОПУ



МАРИИНКА ПОКОРИЛА ЛЮЦЕРН

Августовскую серию европейских гастролей с оркестром Мариинского театра Валерий Гергиев завершил в Люцерне на знаменитом летнем фестивале классической музыки. Музыканты прибыли туда из Эдинбурга, где накануне выступили с грандиозной оперной диалогией Гектора Берлиоза «Троянцы».

В концертном зале Конгресс-центра прозвучали произведения Рихарда Вагнера, Петра Ильича Чайковского и Фридерика Шопена. В Первом фортепианном концерте польского романтика солировал лауреат первой премии XIV международного конкурса имени Чайковского Даниил Трифонов. От тонкой рафинированной игры молодого пианиста, сопровождаемой деликатным аккомпанементом оркестра, было трудно оторваться. Его искусное владение роялем, мягкое туше, безупречность пропорций формы просто изумляли.

Парящие звучания струнных *divisi* во вступлении к опере «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера, открывшем вечер, возникали словно из небытия. Экстатические хоралы духовых пленяли своей непосредственностью и благородством.

Кульминацией программы стало второе отделение. Такого натиска боли и отчаяния в Шестой «Патетической» симфонии П.И. Чайковского давно не приходилось слышать... Оркестр играл на пределе эмоций с полнейшей самоотдачей, неукоснительно следуя за дирижером, вулканическая энергия которого, казалось, распространилась и на зал. Публика слушала, затаив дыхание, а последние такты трагического финала постепенно замерли с тихими и мерными пиццикато контрабасов, подобно последним ударам сердца... И дальше – тишина, после которой никак не хотелось смириться с последовавшим шквалом аплодисментов. Зал приветствовал музыкантов стоячей овацией. Bravo, мариинцы и маэстро Гергиев!

Виктор Александров  
ClassicalMusicNews.ru

«ЛЕВША» ВЫЗЫВАЕТ НЕПОДДЕЛЬНЫЕ СИМПАТИИ К РОССИИ

Композитор Родион Щедрин в прошлом году положил на музыку известную повесть Николая Лескова. Музыкальные эксперименты Щедрина с истинно российскими традиционными преданиями заставляют нас, более чем когда-либо ранее, вспомнить Дмитрия Шостаковича. Будучи профессионалом в высшем смысле этого слова, Щедрин объединяет красоту гротескных и трагикомических арий, уместно контрастных и изумительных хоровых сцен...

В постановке Алексея Степанюка проходит определенное время, прежде чем действие разворачивается в полную силу. Последний акт захватывает: композитору удается самое сложное, он вызывает неподдельную симпатию к деревенскому чудотворцу-левше и, одновременно, к самой России... Музыка Щедрина становится непостижимо нежной и грустной. Так возникает эффект «смеха сквозь слезы».

Заглавную партию в «Левше» блистательно исполняет Андрей Попов, характерный тенор с мелодичным высоким голосом. В этой труппе все «на своих местах» – от английской принцессы в исполнении Марии Максаковой до атамана Платова в исполнении Эдуарда Цанги. Оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева передает все богатство партитуры. Гергиев с дирижерского подиума побуждает публику аплодировать композитору, который находится в ложе рядом со своей супругой Майей Плисецкой. Луч света выхватывает из темноты зала Плисецкую – величайшую балетную легенду; теперь он направлен на ее мужа – достойного продолжателя богатых русских музыкальных традиций...

Becca Cupen, *Helsingin Sanomat*

НЕПРЕВЗОЙДЕННЫЙ БАЛЕТ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Спектаклем «Лебединое озеро» открылись гастролы Мариинского балета на сцене Ковент-Гардена. Прославленная балетная труппа из Санкт-Петербурга возобновила знаменитую постановку Константина Сергеева (премьера ее состоялась в 1950 году), использовавшего хореографию Мариуса Петипа и Льва Иванова на музыку Чайковского... Ведущие партии Одетты-Одиллии и Принца Зигфрида исполняют в очередь двенадцать танцовщиков, и среди них Ксандер Париш, первый за всю 250-летнюю историю труппы британский танцовщик, принятый в ее состав.

«Возвышенная безупречность кордебалета Мариинки – это самая суть того, что являет собой балет», – считает Аллен Робертсон (*The*

## НАШИ ЗА ГРАНИЦЕЙ



«Лебединое озеро». Ульяна Лопаткина – Одетта.  
Фото: Наталья Разина

*Times*). «Эти девушки не знают себе равных, и их изысканная точность, как у часового механизма, достойна славы Фаберже. Никогда ни одно представление «Лебединого озера» не было идеальным, но Мариинский оказался близок к идеалу», – пишет в своей рецензии Лора Томпсон (*Daily Telegraph*). Этот спектакль рождает волшебную атмосферу, в которой есть и яркая театральность, и фантастика, и возвышенный романтизм, и фольклорные мотивы – и все это обрмлено блистательным кордебалетом.

«Для Мариинского театра «Лебединое озеро» – «свое поле», благодаря сказочной хореографии Константина Сергеева и декорациям словно из детской книжки с картинками», – полагает Зое Андерсон (*The Independent*). «Кордебалет, – продолжает она, – превосходно вышколен и действует абсолютно синхронно, демонстрируя отточную технику и изощренную утонченность».

ЗАГАДОЧНАЯ И ВОЛШЕБНАЯ УЛЬЯНА ЛОПАТКИНА

В понедельник на спектакле «Лебединое озеро» балетной труппы Мариинского театра среди публики было множество счастливых юных девочек в вечерних платьицах и блестящих туфельках. Они были в восторге – даже если их жизнь будет вдохновляюще долгой, они вряд ли когда-либо еще увидят Одетту, столь загадочную и волшебную, как Ульяна Лопаткина. У ее грандиозного исполнения – роли гордой женщины и одновременно прелестного создания – мало конкурентов, она превращает танцевальные па в чистую поэзию...

Ее мягкие руки, грациозная спина и изящные стопы превращают каждую позу не только в захватывающую картинку, но словно произносят фразу из повествования о том, как она была заколдована. Осторожная медлительность ее фразировки превращает па-де-де с Зигфридом (надежная пара рук Евгения Иванченко) в шедевр в шедевре, в нечто совершенно волшебное.

В сорок лет фейерверки ее Одиллии – черного лебедя – возможно стали не столь ослепительными, как раньше, но по-прежнему отличаются точностью формы и демонстрируют почти нереальную способность Лопаткиной найти в затверженной музыке новые модуляции, новый смысл... Ее Одиллия, на самом деле, не злая, она скорее эротична и «управляет» драматическими перипетиями балета. Артистизм Лопаткиной в сочетании с достойным кордебалетом и изяществом целого почти спасает странный счастливый финал этой постановки, в котором смерть

настигает зловредного Ротбарта с оторванным крылом...

Sara Krompton, *The Telegraph*

«КОНЦЕРТ» РАТМАНСКОГО СВЕРКАЕТ В СПЕКТАКЛЕ МАРИИНСКОГО

«Концерт DSCH» Алексея Ратманского – на сегодня лучший балет XXI века? Ответить на этот вопрос невозможно, но в исполнении Мариинского балета в Ковент-Гардене он, без сомнения, предстал самым живым и ярким. Он был показан в конце спектакля, включившего связанные с Россией балеты трех веков – «Жар-птицу» Михаила Фокина (1910), знаковый опус «Русских сезонов» и первое сочинение Стравинского для балета; «Маргариту и Армана» Фредерика Эштона (1963), балет, созданный для Марго Фонтейн и юного перебежчика из Мариинского (тогда еще Кировского) театра Рудольфа Нуреева. И, наконец, – «Концерт DSCH» на музыку Шостаковича, созданный уроженцем России г-ном Ратманским для Нью-Йоркского балета в 2008 году.

«Жар-птица» может стать превосходным средством самовыражения для балерины... Это фантастическая сказка, движимая захватывающей партитурой Стравинского, со слишком ритуальной историей любви (как и в «Лебедином озере», Принц встречает Принцессу, заколдованную злым волшебником), чтобы оказать сильное эмоциональное воздействие. Чтобы произвести впечатление, ее главный персонаж – Жар-птица – должна быть ослепительной, а постановка столь же волшебной, как представленные события... В версии, восстановленной в 1994 году, для декораций и костюмов взяты за основу оригинальные эскизы 1910 года, выполненные для парижской премьеры Александром Головиным, Леонам Бакстом и Фокиным. Так что балет – симпатично-жуткое видение, где господствуют мрачные фиолетовые и бирюзовые оттенки, чудовищные насекомообразные твари и маячащий вдали готический замок, огороженный стеной из замороженных трупов. Но Жар-птица Анастасии Матвиенко выглядела скорее мило: ее чудесные прыжки всегда как бы замыкались в пространстве, а ее борьба с Иваном-царевичем, когда он ее ловит, показалась изящной и неубедительной. Две роли, которым отведено мало танца и которые обычно выглядят тускло, – Иван-царевич и Царевна Ненаглядная краса – были исполнены г-ном Ермаковым и Ксенией Дубровиной с чарующей теплотой и убедительностью. Что до злого Кащея, то Сослан Кулаев, двигаясь с подскоками и с трясущейся головой, сумел придать своему

скелетному виду отвратительно реалистичский вид.

Балет «Маргарита и Арман» Эштона, вошедший в репертуар Мариинского только с прошлого месяца, вызвал смешанные впечатления. Диана Вишнёва уже долгое время исполняет главные роли в Американском театре балета, а также в Мариинском. Она идеально подходит для роли, исполнявшейся прежде только Фонтейн, пока балет не был возрожден в 2000 году для Сильвии Гиллем... Госпожа Вишнёва, несомненно, та балерина, которая способна выжать максимум из бешеной любви, трагической смерти и роскошных платьев работы Сесиль Битон.

Но намеченный для нее партнер Владимир Шкляров был заменен Константином Зверевым, и, то ли из-за недостатка репетиций, то ли из-за недостатка «химии», напряжение между ними, столь важное в этом балете, просто отсутствовало. Г-н Зверев – замечательный танцовщик и хороший партнер, с лиричными линиями и легким прыжком. Но в роли Армана нужна некая экстравагантность, оперная избыточность, которые он не смог мобилизовать. Г-жа Вишнёва танцевала прекрасно, особенно в лихом «деревенском» па-де-де, но без чувственной страсти в атмосфере она была убедительна лишь время от времени.

А затем был дан «Концерт DSCH» – и все опять с чистого листа. Балет г-на Ратманского на музыку Второго фортепианного концерта Шостаковича – захватывающе прекрасный танец по своему построению, красоте, драматизму, музыкальности и человечности – вплоть до смирения... Эти, как бы «небалетные», неожиданные действия и удивительные человеческие интермеццо постоянно возникают в течение всего «Концерта».

...Среднее па-де-де, с его низкими длительными подъемами, особенно волшебное, как и скачущие игривые танцы открывающего балет трио, как и геометрия калейдоскопического движения ансамбля.

При создании «Концерта DSCH» он казался абсолютно характерным именно для Нью-Йоркского балета – по своей скорости и энергии. Но танцовщики Мариинского превзошли требования балетмейстера, благодаря огненно-му исполнению Кима Кимина, Филиппа Степина и Надежды Батоевой в начальном трио и Виктории Терёшкиной и г-на Ермакова – как главной пары. «Русскость» постановки – в воскрешении советского оптимизма, в скачущих атлетах, в сочетании-смешении комизма и пафоса – ощущается живо и трогательно.

Rozlin Salkas,  
*The New York Times*

## ОТВАГА ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ

Мужество, с которым Зальцбург показывает редко идущие или совсем новые оперные произведения, достойно уважения. Это не коммерческие проекты, ибо в залах на таких спектаклях всегда есть свободные места. Прошлым летом давали «Говейна» англичанина Харрисона Бёртуисла, в этом году – специально заказанную французскому Марку-Андре Дальбави оперу «Шарлотта Саломон». Спектакль посвятили памяти одного из самых смелых зальцбургских экспериментаторов, интенданта Жерара Мортье, чье правление в истории фестиваля получило название «эра Мортье».

Австриец, как и немцев, не оставляет призрака вины перед иудеями. Музыкально-сценическое представление «Шарлотта Саломон» на протяжении двух с половиной часов рассказывает историю одной из миллионов жизней, загубленных войной. На сей раз ракурсы особый: молодая еврейская художница преодолевает страх смерти с помощью творчества.

Реальная Саломон начала творить рано и до гибели в Освенциме в 26 лет успела создать многое. Ее оригинальные гуаши с текстами к ним находятся в Еврейском историческом музее. Для Дальбави движителем интереса был еще и тот факт, что во время работы художница всегда напевала оперные арии, песни Шуберта или популярную музыку 30-х годов. Такой микст живописи, текстов и музыки давал ей возможность выжить, теряя любимых и близких, не выдерживающих напряжения оккупации.

На сцене две Шарлотты – известная драматическая актриса Йохана Вокалек и певица с чудесным тембром Марианна Креббасса. Слово бы реальная Шарлотта, читающая свои дневники, и художница Шарлотта Канн – такой псевдоним она себе выбрала. Актрисы очень похожи, одинаково одеты, только туфельки разного цвета. Их Шарлотта юна, порывиста, даже эпатажна в кругу своих благовоспитанных родственников. Впрочем, всё вокруг героини не совсем реально: это ее воспоминания, кошмары или плоды творческого воображения. И нельзя сказать, что у кого-то из ее окружения есть СВОЯ музыка – это все музыка души самой Шарлотты. Она, эта музыка, очень человечная, слушать ее психологически комфортно, хотя сценическое действие длится долго. Музыкальный поток достаточно распева, но есть и экспрессивные атональные взрывы, и сухая речитация, и мягкая импрессионистичная лирика, и, конечно же, оперные цитаты, однако всё это – единое движение музыкальных эмоций разной окраски. Таким же единым потоком воспринимается и мастерский спектакль, созданный Люком Бонди и сценографом Йоханнесом Шютцем.

Сцена разделена на множество комнат, в которых происходят события жизни Шарлотты. А на заднем плане проплывают живописные работы художницы, образы и сюжеты, соответствующие смыслу сцены. Две Шарлотты попеременно вмешиваются в события – одна в них участвует, другая комментирует, но временами теряется – где певица, где драматическая актриса. А в один из ключевых моментов они даже вместе поют, и голоса их прекрасно сливаются.

Авторы не педалируют трагизм смерти Шарлотты в Освенциме. Сценически линия жизни художницы прерывается скупыми строками, сообщающими о ее гибели, сменяющимися картины на фоновом экране.

И, конечно же, ощущение теплоты и цельности этого музыкально-сценического опуса на фестивале усиливалось вибрациями, исходящими от дирижера: за пультом стоял сам композитор.

## СПЕКТАКЛЬ, КОТОРОГО МОГЛО БЫ И НЕ БЫТЬ

Что-то новое и значительное сказать в постановке моцартовского «Дон Жуана» сегодня может только выдающаяся режиссерская личность. Без нее представлять эту оперу на форуме уровня Зальцбургского фестиваля кажется бессмысленным. Спектакль Свен-Эрика Бехтольфа честно проиллюстрировал историю удачливого волокиты, промышляющего в презентационном отеле. И если бы не оркестр венских филармоников под управлением Кристофа Эшенбаха, рассказавший в звуках подлинно моцартовскую историю, и не несколько хороших певцов, всё было бы более чем банально. Набриолиненный мускулистый мацо в лаковых ботинках и пальто из кожи питона, смахивающий на жиголо, его циничный слуга-секретарь, неудовлетворенная своим бойфрендом Оттавио светская дама – Анна, отельная горничная, невеста лакея Мазетто – Церлина, покинутая соблазнителем девица Эльвира, папа-Командор в значительном военном чине и множество отельных служащих разных рангов – все они разыгрывают обыденную историю похотливого ловкача, умеющего обвести вокруг пальца и сорвать лакомый кусок. Сделано это довольно ладно, предсказуемо смешно, но, в общем, мелкотравчато. Пространственно работают три плана: основная площадка – холл старомодного отеля, две симметричные лестницы и верхний коридор с дверями в номера. Работают чисто и логично, но уже в конце первой части спектакля приходит безнадёжная уверенность, что Моцарт написал слишком длинную оперу. Дальнейшее отсутствие сценических событий до появления Эльвиры в

монашеской одежде крамольную мысль только подтверждает. А затем является папа с набеленным лицом и множеством краснолицой нечисти, и герой эффектно падает бездыханным. Но довольно быстро вскакивает и снова гонится за очередной горничной.

В этом спектакле никто из персонажей не вызывает сочувствия, разве что Эльвира, в замызанном свадебном платье без одного рукава грустно влечащаяся за неверным возлюбленным. К концу спектакля Анетт Фритш – Эльвира очень хорошо распелась, и ее последние арии вызвали заслуженные аплодисменты. Чего никак не сказать о Донне Анне – Леннеке Руитен, певице с весьма посредственным вокалом. Из исполнителей заметно выделялся Лука Пизарони – Лепорелло, великолепный умный актер и певец с красивейшим голосом. Но для спек-

словно порождает зимнюю картину увядающей парковой красоты. И во всем этом ни грама иллюстративности – взаимоотношения музыки, сценической жизни и картинки «за окном» выстроены по законам куда более тонким.

Если встреча Октавиана с Софи в ее доме происходит еще на жемчужном фоне роскошной урнужерии, то с появлением прагматичного орунжера Окса все опроцается. Остается лишь фрагмент стены, на которой укреплены две шпаги – остатки былого величия семьи.

Эпизоды в таверне – это вообще балаганный театр. В дальнюю аллею парка свозят пестрые декорации и шутовской реквизит. Октавиан переодевается в женское платье, начинается розыгрыш Окса. За вознаграждение приглашенные «артисты» устраивают вульгарный скандал уровня самой дешевой харчевни. Когда же бедо-

в субстанции элегантно красоты – наблюдать действие, естественно сливающееся с филигранной работой Франца Вельзер-Моста за пультом, было просто наслаждением.

## РУССКАЯ ПРИМАДОННА СНОВА В ЦЕНТРЕ ВНИМАНИЯ ЗАЛЬЦБУРГА

Какие бы интересные спектакли ни предлагал Зальцбургский фестиваль, а только на «Трубадуре», с патентованными звездами в главных партиях, зал ревет, стучит ногами, встает в финале, сколь странной бы постановка ни была.

...Служительница музейной охраны влюбилась в старинный портрет трубадура с лютой. Так влюбилась, что идентифицировала себя с дамой на другом портрете, возлюбленной трубадура. Молодой служитель, в скором будущем граф ди Луна, тоже бродит по музейным залам, с вождением разглядывая нарисованную красавицу. А вояка Феррандо, он же экскурсовод, указывая на живописные изображения, эмоционально рассказывает трагическую историю семьи графов ди Луна. И Азучена является на сцену пухлой восторженной экскурсоводшей. У всех у них воображение вздыблено, а потому внимать им сначала очень даже интересно.

Постепенно все, в том числе и посетители музея (они же – великолепно звучащий хор) переодеваются в темно-красные костюмы, стилизованные под одежды персонажей окружающих картин. По ходу спектакля все эти Мадонны, Венеры, портреты, и мифологические сюжеты, сцены средневековых турниров беспрестанно двигаются, изменяя тематику в соответствии, а иногда вне соответствия событиям и моделируя пространство. Это интригует, создает определенную динамику, в общем-то, не противореча музыкальному ряду. Но постановочный прием (режиссер и сценограф – Алвис Херманис), не слишком-то развиваясь, скоро становится навязчивым. В течение трех актов происходит чередование практически одних и тех же или очень сходных картин с назойливым преобладанием Мадонн. Только в последнем четвертом акте происходит сдвиг – демонтаж экспозиции. Полотна составляют в кучу, и Ди Луна с Леонорой выясняют отношения на фоне общего хаоса. В финальной картине глухая стена вовсе отделяет всех от музейного и живого мира. Герои гибнут в окружении массы тел, которые в какой-то момент оживают, тянутся руками вверх, вызывая неожиданную ассоциацию со стеной плача.

Если внимательно следить за ротацией картин, ловить тайные смыслы, Верди и певцы останутся приятным звуковым фоном, не более. Кроме того, в едином красно-буром цветовом потоке, которым окрашен весь спектакль, в нескончаемом передвижении полотен присутствуют утомляющее однообразие и умозрительность. Партитура, бурлящая страстями, контрастами, с ее неудержимым порывом к свободе духа, совмещена с каким-то душным, даже эмоционально давящим видеорядом. Да и дирижер Даниэле Гатти подчеркивает, правда, весьма эффектно, именно темный музыкальный колер.

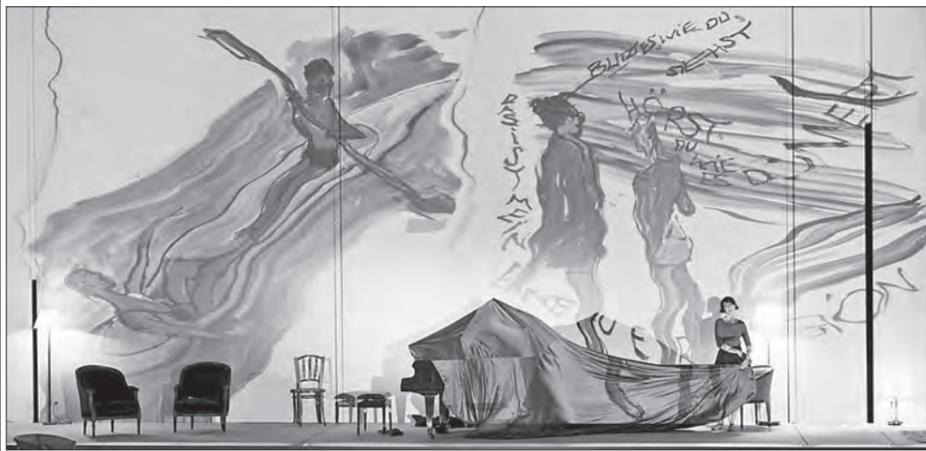
Певцы, как только облачаются в исторические костюмы, демонстрируют самое что ни на есть традиционно-штампованное сценическое существование. Но поют, как практически всегда в Зальцбурге, доброту. Из-за болезни нынче переключившегося на баритоновое амплуа Пласидо Доминго, графом ди Луна был поляк Артур Русински, и он совершенно не разочаровал публику. Красивый голос, великолепная кантилена, молодость и влюбленность в Леонору снизили ему успех. Манрико – Франческо Мели как персонаж был достаточно безлик, но своим крепким тенором-спинто доставил меломанам немало удовольствия. Драматичная Азучена – Мари-Николь Лемье, выразительная актерски, разочаровала избытком вибрато своего крупного голоса.

Ну и, наконец, о нашей примадонне, любимице Зальцбургской публики: Анна Нетребко, непреклонно переходящая на крепкие партии, звучала почти идеально. Почти – потому что кое-где, особенно в последнем акте, присутствовало напряжение на верхних нотах. Но ее теперешний бархатистый тембр в соединении со звонкостью и чувственным ріапо в партии Леоноры очень хорош. Особенно ей удалась большая, с раскрытыми купюрами сольная сцена седьмой картины. А присутствию Анне артистизм помогал преодолевать довольно неловкие мизансцены и бороться с неудобными костюмами: одновременно перелезть из тесного форменного пиджака в тяжелое бархатное платье, страдать на нежнейшем ріапо и тут же взлететь на вершины фиоритур – дело неблагодарное. В целом, она победила, и зал рукоплескал.

Вопрос в том, стоило ли затевать всю эту историю с музейными работниками, тем более что прием помещения музыкального спектакля в стены музея с оживлением экспонатов уже многократно использован. В таком решении скорее видимость новаторского подхода к материалу, чем новаторство. Эдакая половинчатость – и нашим, и вашим. Херманис замечательно сработал в Зальцбурге, когда имел дело с драматургическим материалом XX века – оперой Циммермана «Солдаты». Там ему не нужен был компромисс. Но романтическая классика, вероятно, требует решать определеннее, на каком поле ты играешь. Впрочем, как это ни банально, в театре возможно всё. Лишь бы убедил. А вот убедил ли?..

НОРА ПОТАПОВА

## ЗАЛЬЦБУРГСКИЙ АВГУСТ 2014-ГО



«Шарлотта Саломон». Сцена из спектакля.

«Кавалер розы». Сцена из спектакля.

Фото из архива фестиваля

такля «Дон Жуан» этого, согласитесь, слишком мало.

## УКРАШЕНИЕ ФЕСТИВАЛЯ 2014

Еще раз убедилась, что хороший сценограф в опере – уже половина успеха. Спектакль «Кавалер розы», поставленный Гарри Купфером и художником Хансом Шавернохом, изумительно красив. В первом акте величие имперского стиля выражено лаконично: массивные объемные двери и овальное зеркало темно-серебристых тонов на блестящем черном полу со светлыми вставками и – главное! – проекция на заднике, барочная Вена во всей красе. Изображение – абсолютная иллюзия живого жемчужно-серого города за огромным окном. Где-то сбоку среди крыш, произведений архитектурного искусства, пристроилась неказистая статуя вояки на тощей кляче – похоже, это мифический Маршал, не мешающий своей супруге – Маршалше – жить полной жизнью. Но и этот ироничный символ вписан в общую картину удивительно гармонично.

Со сменой ситуаций меняется и видовой ракурс, и композиция объемных деталей на площадке: последние плавно передвигаются на планшетных лентах, а «за окном» соответственно возникают иные венские красоты. Но главное: все сценические перемены словно вытекают из оркестрового звучания, настолько они музыкальны. Бытовым сценкам соответствуют виды венских улиц, разговор Маршалши с зеркалом о необратимости времени идет на фоне осенней аллеи с голыми деревьями, а в финале акта пленительная, грустно-созерцательная музыка

лагу Окса забирают в полицию, декорации разьежаются, пространство мгновенно очищается, и импровизированный балаган таверны сменяется тихим поэтичным ландшафтом ухоженного венского парка. Остается перспектива аллеи да две садовые скамьи, прислоненные спинками. И трое героев. Им еще предстоит сделать окончательный выбор.

В старом-старом венском спектакле – моем первом знакомстве с этой оперой – в финале фигурировал белый платок Маршалши, который, согласно авторской ремарке, подбирал арпачок. Здесь Маршалша уезжает с последнего свидания на белом лимузине, прихватив с собой папашу Софи, а за платком, забытом на скамье, возвращается молодой водитель лимузина – весь в белом. Более современная Маршалша умеет не только простить и отпустить любимого, но и озаботиться новыми кавалерами на любое настроение.

Ансамбль солистов в целом был подобран удачно. Героями дня оказались Маршалша – чудесно женственная, очень разнообразная в интонациях Крассимира Стоянова и Окс – Гюнтер Гройсбёк, мало известный певец с великолепной вокальной техникой, сотворивший на сцене неожиданного Окса – избалованного вседозволенностью молодого хама. Опытная Софи Кох не показала абсолютно органичной в партии роли юного любовника ни актёрски, ни вокально, хотя недооценивать уровень ее работы было бы неверно, а вот Софи – Мойка Эрдман просто «была мила», не более.

Гарри Купфер деликатно растворил свою агрессивную режиссерскую индивидуальность

Мюнхенский фестиваль закончился звенящей рифмой: Монтеверди – Верди. Шедевр Монтеверди не появлялся в Баварской Опере с 1999 года (эпоха Питера Джонаса), когда Ахим Фрайер сделал простой спектакль в стиле ретро: траттория в итальянской деревне середины XX века была словно снята на черно-белую пленку. Посетители – домашний образ человечества – разыгрывали представления об Орфее. Траттория оказывалась Тартаром, а игра открывала трагические истины. Премьера нынешнего фестиваля, черно-белый спектакль Давида Бёша – Патрика Банварта соотносится с тем событием, к сожалению, только внешне. Время событий – 1974 (действие в день спектакля было перенесено ровно на 40 лет назад), отголоски эпохи хиппи с антибуржуазной тусовкой на свадьбе Орфея и Эвридики. Маргинальная компания той поры становится у режиссера образом человечества над бездной смерти: спектакль погружен в бытийный мрак, где странно растущие цветы (первый акт) сменяют жутко висящие трупы и гуляющие черепа из свиты Плутона (второй). В финале Аполлон (бомж-инвалид), передавая сыну нож, подводит Орфея к желанному концу: разрезав струны лиры, певец вскрывает себе вены. Увидев вновь – в последней вспышке сознания – картину свадьбы, он ложится в черную яму – могилу Эвридики, на которую приходит грустная Музыка.

Концепция понятна: жизнь как серый миг – преамбула черной пустоты смерти. Однако феномен автора тоньше и пленяет многомерностью: зарницы барокко (его гротеск и ужасы акцентировал Бёш) неотделимы здесь от прощания с Ренессансом. Позднее дитя Возрождения, «Орфей» хранит его первозданность, поэзию весны: начальные сцены оперы – утро человечества – сравнимы с шедеврами Боттичелли. Это не услышано режиссером, в отличие, например, от пленительной постановки Барри Коски (2012, Комише Опер). Подавляющая власть смерти отрицает у Бёша консонанс страстей – искусства и страдания: этот светлый печальный интервал вдохновляет поэтику «Орфея».

Неудачный диалог с автором подчеркивает отсутствие катарсиса в финале, где у Монтеверди покоряет вознесение пострадавшей души – сверкающий небесным светом дуэт Орфея и Аполлона. Отстраненная музыка сфер близка здесь к состоянию, выраженному классическими строками: «на свете счастья нет, но есть покой и воля». Трактовку Бёша просветляет удивительное по экспрессии пение Орфея – Кристиана Герхаера. Он разделяет признание Монтеверди: «вместе с Орфеем возношу молебь». Искусство певца растворяется в безмерном страдании, одиночестве и очищении человека. Его день вбирает целую жизнь, пронзая ее мгновенностью. Достойный ансамбль Герхаера составили две Анны – Бонитатбус (Прозерпина / Вестница) и Вировлански (Эвридика). Вместе с Герхаером феномен «Орфея» хранил дирижер Айвор Болтон. Его трактовка, захватывая слово и действие, рождала драму из духа музыки.

Непреодолимые испытания Орфея отозвались в «Силе судьбы» Верди. Предыдущая версия Баварской оперы в режиссуре Дэвида Олдена (2005) ставила много акцентов: фрейдизм (любовь Леоноры к Альваро уничтожена чувствами к ней отца

МИХАИЛ МУГИНШТЕЙН

## MÜNCHNER OPERNFESTSPIELE: «ОРФЕЙ» – «СИЛА СУДЬБЫ»



«Сила судьбы». Сцена из спектакля.  
«Орфей». Сцена из спектакля.  
Фото из архива фестиваля

и брата), расизм и неравенство (отвержен предстатель третьего мира – гордый инка Альваро), сближение Эроса и Танатоса, судьба-странствие героев как движение к смерти, война и мир как эпос и др. В столь широком спектре концепция

размывалась. Лучше других получилась война (особенно новаторская сцена в полевом лагере), но тема войны вытеснила мир – динамику образов и отношений.

Справедливости ради вспомним уязвимость

драматургии оперы, в частности, статику более традиционных I и III актов. Неровность «Силы судьбы» – феномен переходного этапа творчества Верди. Композитор ищет баланс между новой психологической оперой-драмой (прежде всего, история Леоноры), привычной мелодрамой с ее инертностью и наивной логикой (слабее всего сцены Альваро и Карло в III акте), а также эффектным большим стилем – приметами grand-opéra (многочисленные хоры и танцевальные сцены). Большое место занимают эпизоды войны, хотя их брутальность нередко декоративна. И все же личная драма героев, развернутая на фоне красочных батальных панно и других массовых сцен, а также комический тон в палитре психологического конфликта (образ фра Мелитоне – редкий ход Верди) вместе рисуют грандиозную трагическую, многоплановую фреску жизни. Ее целостность пытается выстроить новая версия театра – спектакль Мартина Кушея (художник – Мартин Цейтгрубер).

Режиссеру удается многое, например, переосмыслить традиционно проходной I акт (в отличие от несокрушимых условностей батальных сцен в III). Из неудачного похищения Леоноры (многократно осмеянная история гибельного выстрела упавшего пистолета Альваро) Кушей делает настоящую завязку драмы. Хрупкий, тревожный мир человека рушится на последнем ужине семьи маркиза Калатравы, где стол становится лейтмотивом действия. Ultima Cena режиссера, опрокидывая мир в горнило страшных велений судьбы, раскрывает замысел автора. Верди ставит проблему войны и мира в обобщенном философском смысле. Мулат Альваро – отверженный во внешнем мире. Попав в перекрестье судьбы, потеряв любимую и себя, он отчаянно пытается забыть на войне. Его неизбывная тоска обращена к Леоноре. Как в бушующем мире вражды и мести, войны – в прямом и переносном значении – сохранить гармонию, мир божий внутри человека? Вот почему Леонора, словно отвечая, так страстно молит о мире: великая ария перед финалом «Rise, mio Dio!» – смысловая вершина оперы. Леонора в «Силе судьбы» – сердце мира и центр драмы. Прекрасный, трагический образ в спектакле несет Аня Хартерос, выступление которой близко к совершенству (впечатляет и жестокий брат героини дон Карло – мощный Людовик Тезье). Она воплощает пронзительную историю женщины, лишенной счастья на земле. Ее вера в идеальное чувство гибнет, и все помыслы устремляются ввысь.

Сцены ухода героини в монастырь – кульминация интонационно-духовного сюжета – покоряют вместе с тонким музичерованием и чувством формы дирижера Ашера Фиша. Только на небе обретаются мир и покой. Таков и столь существенный для Верди вывод финального трио Леоноры, Альваро (Зоран Тодорович, замена заболевшего Кауфмана) и Гуардиано (весомый Виталий Ковалев). Меланхолия обреченности озарена открывающимся небесным светом: «in ciel t'attendo, addio / жду тебя на небе, прощай». От неизбывной грусти финала (струящаяся мелодия голосов тает в оркестре) веет откровением Тютчева: «Душа не выстрадает счастья, но может выстрадать себя». Трагическая реприза Кушея – это Ultima Cena в финале (мертвая семья за тем же столом) несет силу обобщения, придающего драме черты притчи.

Услиянии рек Луги и Западного Буга находилось благодатное местечко Устилуг Владимир-Волынского уезда, Волынской губернии (Украина). Там было имение Людмилы и Екатерины Носенко, унаследованное от их отца, киевского врача Гавриила Трофимовича Носенко. Имение состояло из земельных угодий 2200 десятин, винокурного завода, двух водяных мельниц и торфоразработок. Людмила и Екатерина приходились Игорю Стравинскому двоюродными сестрами. Начиная с 1899 г. Игорь и его младший брат Гурий приезжали в Устилуг каждое лето. Вместе с сестрами занимались живописью, занятиями на фортепиано и игрой в домашнем театре.

В 1901 г. Игорю, только что окончившему частную гимназию Гуревича и готовящемуся к поступлению на юридический факультет Петербургского университета, суждено было испытать юношеский роман. В Устилуг в гости к сестрам Носенко приехала из Киева Людмила Куксина, подруга сестер по Институту благородных девиц. Отец ее, коллежский советник Фёдор Семёнович Куксин, проживал с семьей в Киеве по ул. Кузнечной (ныне ул. Горького), 11. Там же проживал и сын Куксина, офицер саперного батальона, Сергей.

17 июля 1901 г. в письме родителям из Устилуга Игорь Стравинский пишет: «Что касается до другой новой знакомой – Людмилы Фёдоровны Куксиной, то она... замечательно милая барышня, такая ласковая, добрая, хорошая девушка. Она... очень хорошенькая, и фигурка очень изящная. Катюле (Екатерина Носенко. Прим. И. Блажкова) очень приятно, что она мне нравится, так как это ее лучшая приятельница».

И далее в письме родителям от 3 августа 1901 г.: «Третьего дня уехала из Устилуга Людмила Фёдоровна Куксина, и я взялся ее проводить до Ковеля, так как она никогда еще одна не путешествовала и на железной дороге, и, тем более, на лошадах – она была страшно рада и тронута этим...»

Портрет Людмилы Куксиной работы Александра Мурашко был создан в 1906 г. и находится в Национальном художественном музее Украины в Киеве...

Как сложилась дальнейшая судьба Людмилы неизвестно. Осталась ли она в Киеве или эмигрировала?..

В 1962 г. на склоне лет Игорь Фёдорович Стравинский в III томе своих бесед с Робертом Крафтом «Описания и разъяснения» вспомнил Людмилу Куксину: «...я влюбился в школьную товарку Екатерины, с которой она приехала в Устилуг. Ее фамилия была Куксина, и я считал ее красивой, но это был всего лишь летний роман, забытый с неоставляющей иллюзий быстротой при первых зимних ветрах».

Игорь БЛАЖКОВ,  
народный артист Украины

## ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО



Портрет Людмилы Куксиной. Художник Александр Мурашко.



Игорь и Гурий Стравинские в Устилуге. 1901 г.

Шлезвиг-Гольштейнский фестиваль был основан в 1986 году хорошо знакомым петербуржцам пианистом и дирижером Юстусом Францем при поддержке Леонарда Бернштейна. Вскоре Франц пригласил к участию в музыкальном празднике Валерия Гергиева и оркестр Мариинского театра, первым представив их Германии. В последующие годы музыканты из города на Неве несколько раз приезжали на фестиваль, и постоянно их выступления оказывались его центральными событиями. Так случилось и на этот раз. Юстус (которому, кстати, недавно исполнилось 70, и его юбилейный вечер также вошел в фестивальную программу) оказался моим соседом на концерте в Гамбурге. Нужно было видеть, как самозабвенно он аплодировал и кричал «браво» и как неистовствовали еще сотни слушателей, чтобы ощутить, что успех был незаурядным. В свое время Франц сменил на посту интенданта его партнер по фортепианному дуэту, также ставший дирижером, Кристоф Эшенбах. Последние пятнадцать лет фестивалем руководил хоровой дирижер Рольф Бек. Принявший бразды правления новый интендант, музыковед и менеджер Кристиан Кунт, преобразовал процесс формирования фестивального репертуара. Нынче ведущий принцип – монографический: доминируют двое, композитор и артист. Композитор, чьи сочинения преобладают среди исполняемого – Феликс Мендельсон-Бартольди, как известно, родившийся в Гамбурге. Главной артистической звездой названа виолончелистка Соль Габетта, уроженка Аргентины (ее предки по линии матери – из России) – у нее на фестивале 17 концертов!

Гергиев привез сочинения другого прославленного уроженца Гамбурга, Иоганнеса Брамса (тут перекличка двух фестивалей, северо-германского – и петербургского, «Звезд белых ночей»). Его Четвертая симфония прозвучала 21 августа в Гамбурге, а Третья – 22-го в соседнем Любеке, составив второе отделение каждого из концертов. Первое же отделение было одинаковым в обоих городах – русская музыка XX века: «Озорные частушки» Родиона Щедрина и Первый концерт для виолончели с оркестром Шостаковича, где сольную партию как раз исполнила Соль Габетта.

Сочиненные чуть более полувека назад и тогда часто исполняемые, а нынче подзабытые «Озорные частушки» Гергиев дирижирует строго метрично. Этим «озорство» усугубляется. Инструменты соло и в сочетаниях наворачивают невероятные и каждый раз неожиданные кунштуки. Ошарашенный, заинтригованный, ты хочешь задержаться – вслушаться, разобраться. Ан нет! Быстрый темп и жесткая ритмическая сетка не разрешают. А на тебя, тем временем, как из рога изобилия, сыплются все новые сюрпризы-парадоксы. Для этой интерпретации существенно жанровое определение пьесы: концерт для оркестра (№ 1). Причем концерт – явно баховско-генделевского типа. Остатное движение нижнего голоса, неизменное на протяжении крупных разделов, тут преобразуется в типично джазовые ходы (конечно, и с непрерывным пиццикато контрабасов), но содержательный и формообразующий смысл остинато как начала сдерживающего, упорядочивающего, направляющего не меняется. А над басами, вопреки их строгости, лихие частушки, с дьявольской изобретательностью варьированные, выворачивают невесть что: хихикают, паясничают, нагло раздувшись, улюлюкают, издеваются. В том, что прежде казалось просто веселым и поюношески задиристым, нынче с очевидностью обнаруживается пародийное, сатирически-обличительное (может быть, постепенное осоз-

знание нами обобщающего смысла сатирических образов у Шостаковича помогает нам лучше понять и Щедрина?).

Я хорошо помню премьеру Первого виолончельного концерта Шостаковича с Ростроповичем и Мравинским в Ленинградской филармонии 4 октября 1959 (как помню и премьеру Второго концерта с Ростроповичем и Светланой в Москве, 25 сентября 1966, в день 60-летия Дмитрия Дмитриевича). Я уже давно пришел к мысли, что каждый из этих концертов – Первый, в особенности – являет собой звуковой портрет Ростроповича. Тут схвачены тембр и интонация его речи, пластика походки, ритм жизнедеятельности. Вот так он печалится, так веселится, рассказывает анекдот, так устремляется вперед, чтобы подхватить того, кто нуждается в поддержке, так музицирует. Великий прорицатель,

учеников Ростроповича Давида Герингаса и Ивана Монигетти. Когда изящная, как эльф, Соль выходит на эстраду, почтительно и гордо неся перед собой свою, кажущуюся гигантской, виолончель, не верится, что это хрупкое создание сумеет извлечь из нее звуки необходимой резкости и силы. Но едва начинает она афористическую тему, составленную из нот монограммы Шостаковича D-Es-C-H, как с облегчением ощущаешь: есть в ее игре волевая целеустремленность, и драматизм, и умение вести диалог с солистами оркестра (прежде всего отличным молодым валторнистом) и коллективом в целом, который был в этом, направляемом Гергиевым, диалоге очень инициативным и энергичным. Все же, замечу, настоящей мощи звучания инструменту Габетты не доставало. Зато очень впечатлило прочтение артисткой лирических стра-

И, вот, Брамс. К нему и интерпретациям его музыки гамбургцы относятся по-особому ревниво, испытывая гордость от того, что они – его земляки, но также не забывая о вине города перед своим великим сыном. Явившись на свет в Гамбурге в 1833 и прожив там (временами отлучаясь) почти тридцать лет, став знаменитым, Иоганнес мечтал занять пост дирижера филармонического оркестра. Однако когда в 1862 место освободилось, его отдали другому музыканту, не оставившему следа в истории. В том же году Брамс впервые выступил в Вене, где был радушно принят. И он перебрался в австрийскую столицу, став, по существу, главой ее музыкальной жизни и символом ее культуры. В Гамбург он приезжал лишь похоронить родителей.

Подобно тому, как в Петербурге в XX веке традицию исполнения брамсовских симфоний утвердил Евгений Мравинский (чья трактовка их, строгая, философски углубленная, была весьма близка духу и стилю немецкой школы), в Гамбурге подобную задачу осуществил выдающийся дирижер Гюнтер Ванд. Я еще успел услышать его в Laeiszal (Лайес – фамилия супружеской пары, в начале прошлого века завещавшей деньги, на которые зал был выстроен), где ныне выступали мариины.

Гергиев дирижирует Брамса по-своему. Могу, упрощая, сказать – по-русски, как Чайковского. Когда меня спрашивают, почему Чайковский был столь несправедлив к Брамсу, так его не любил, я отвечаю: потому что чувствовал свою породность с ним. Никто из великих композиторов, по моему убеждению, настолько не близок Чайковскому, как Брамс. Пётр Ильич, видимо, ощущал это и, оберегая свою самобытность, искал в творчестве своего немецкого коллеги недостатки, порой преувеличивая их – дабы от него отмежеваться. Интерпретация Валерием Абисаловичем брамсовских симфоний утвердила меня в этом мнении.

Маэстро явно сторонится столь модной нынче тенденции все играть как можно быстрее. Взятые им темпы впечатлили, даже удивили сдержанностью. Зато все голоса оркестра лились вольно, не надсадно, обнаруживая каждый раз изумительные красоты своих изгибов, возникавших гармонических образований и полифонических сопоставлений. Полифонично само мышление Гергиева. Как тщательно и любовно оберегает он каждый мелодический побег, давая ему разрастись в уверенный, сильный распе! Как любит многообразными сплетениями звуковых рек! Задав определенное движение, Гергиев постоянно его видоизменяет, ускоряя и замедляя – порою едва заметно. Но дыхание музыки благодаря *rubato* становится трепетным. Струнные играют наполненным звуком, с интенсивной вибрацией, духовые сверкают в многокрасочных сочетаниях. Ухо профессионала фиксирует при этом помарки, нарушения баланса – но не хочется придавать им значение. На бис – в сожмом духе – была сыграна музыка Вагнера, Вступление к «Лоэнгину».

Пишущая братия не оставила приезд знаменитого дирижера без внимания, корреспонденты донимали его вопросами. Не об искусстве – только о политике, о его отношении к происходящим в мире событиям. Я не стану углубляться в эти проблемы – слишком они серьезные, чтобы рассуждать о них влопыхах. Замечу только, что творческий акт художника раскрывает его мир не менее, а более полно, чем его высказывания. И еще, что концерты маэстро и его оркестра в Германии, как и во множестве других стран, действительно, способствуя взаимопониманию и дружбе между народами, вновь подтвердили, что Европа немислима без России. Так же, как Россия без Европы.

МИХАИЛ БЯЛИК

## ЕВРОПА И РОССИЯ НЕМЫСЛИМЫ ДРУГ БЕЗ ДРУГА



Соль Габетта.  
Фото из архива фестиваля

Шостакович уже тогда словно бы предвидел, какие жизненные катаклизмы ждут молодого преуспевающего артиста: его позорное (для властей) изгнание, его самозабвенное служение – где бы он ни находился – искусству и родной стране, его триумфы и разочарования. То, как играл Слава посвященные и столь близкие его натуре концерты, конечно, останется эталоном. Никому другому, на моей памяти, не удалось исполнить их лучше.

Соль Габетта называет Первый концерт одним из любимейших ею музыкальных произведений, особую близость которого чувствует, как ей кажется, благодаря своим русским корням. Она впервые сыграла его еще в детстве, и он сопровождает ее всю жизнь. Традицию исполнения концерта она восприняла у своих преподавате-

ниц партитуры. Медленную часть и следующую за ней протяженную каденцию она исполнила так проникновенно, с такими тонкими эмоциональными и колористическими градациями, что напряженное сочувственное внимание аудитории не ослабевало ни на миг. Словно бы продолжением лирической линии концерта оказалась сыгранная солисткой на бис вторая часть из «Виолончельной книги» Петериса Васка, *Dolcissimo*, пьеса, которую для нас открыл когда-то Герингас. В середине к поющей виолончели присоединяется человеческий голос. Публика, как обычно, стала ерзать в поисках запрятанной где-то вокалистки, прежде чем сообразила, что поет сама Габетта – чистым, нежным голосом, который так гармонично сливается с ее благородным инструментом.

Рахманинов – оперный композитор? Кто, за исключением нескольких специалистов, мог бы это сказать? Русский композитор написал четыре оперы. При этом две на сочинения Александра Пушкина. За прошедшие пять лет они были воплощены на сцене ровно 20 раз, 15 из них – это постановки только «Алеко» по поэме Пушкина «Цыганы».

Штуттгартская опера подарила нам в рамках «Русской недели» звездные часы: она представила рахманиновскую «Франческу да Римини». Эпизод из «Божественной комедии» Данте не очень подходит для сценической интерпретации. Вдобавок, сочинение столь краткое, что его приходится комбинировать с другим, как это уже делали Йосси Вилер и Серджи Морабито – со «Счастливой рукой» Шёнберга и «Судьбой» Яначека.

Представление, которое дается всего лишь один раз, не назовешь премьерой. Хотя этот концерт, конечно, – блаженство! Солисты все были в наилучшей форме. При этом особо нужно выделить Ольгу Микитенко в заглавной роли и Дмитро Попова, ее возлюбленного Паоло. Сопрано и тенор из Украины владеют языком оригинала, что гарантировало точность интонации. Уроженец Ленинграда Сергей Лейферкус, который, казалось бы, не должен вызывать симпатии в роли Малатесты – баритон мирового класса. Исполнивший в опере партию злодея-убийцы, он в симфонии Уствольской возглашал заглавные ее слова: «Иисусе Мессия, спаси нас!». Превосходная интерпретация оперы без купюр

## РАХМАНИНОВ ВСТРЕТИЛСЯ С УСТВОЛЬСКОЙ



слаженными хором и оркестром доставила подлинное наслаждение. Именно дирижеру Сильвайну Камбрелингу принадлежит идея соединить короткую оперу Рахманинова с Третьей симфонией Уствольской. Ему удалось связать в единое целое рахманиновское позднеромантическое звуковое поле с жестким современным музыкальным языком Уствольской. И оказалось, что симфония и опера, между которыми лежат почти 80 лет, удивительно «подходят» друг другу, даже в тесном соединении.

Уствольская в прошедшие годы открыта как значительнейший русский композитор поколения после Шостаковича. Правда, сочинения Уствольской, как и ее более молодой коллеги Софии Губайдулиной, известны немногочисленной публике. Навязчивый религиозный характер симфонии Уствольской – мольба о спасении, обращенная к небу – «инфицирует» совершенно земной материал рахманиновской оперы, ее живую, высокодраматичную музыку. Франц Грильпацер оставил «бедным музыкантам» наставление: «Они играют Вольфганга Амадея Моцарта и Себастьяна Баха, но никто не играет любимому Господу». Галина Уствольская играет любимому Господу. А Рахманинов? Это зависит от взгляда музыканта-интерпретатора, от восприятия слушателя. Все найдется в музыке – от Бога ли она, от Моцарта или Баха, от Рахманинова или Уствольской.

По материалам немецкой прессы  
(Thomas Rothschild, Otto Paul Berkhardt).  
Перевод Евгении Райскиной

Беспорядочная по интенсивности и результативности творческая деятельность Джона Ноймайера в Гамбурге, обновившая балетную карту мира, измеряется четырьмя десятилетиями. Нынешний сезон, как и проводимый к концу его хореографический фестиваль, традиционно увенчанный грандиозным, каждый раз неожиданным представлением «Нижинский-гала» – юбилейные. А открылся фестиваль многозначительной, с нетерпением ожидавшейся премьерой – балетом Ноймайера «Татьяна» по роману Пушкина «Евгений Онегин». Отвечая на вопрос о побудительных мотивах, знаменитый постановщик сказал: «Совершенно определенно, не намерение превзойти Джона Крэнко. Я, вероятно, один из немногих еще работающих хореографов, кто присутствовал в Штутгарте в апреле 1965 на премьеры и пережил весь репетиционный процесс. Я очень чуждо это произведение». Сказанное подтвердил тот факт, что через день после первой серии премьерных спектаклей на сцене был дан сохраняемый в постоянном репертуаре Гамбургского балета «Евгений Онегин» Крэнко. «Минуло почти пятьдесят лет, – продолжает Ноймайер, – и я почувствовал, что созрело время для новой версии». Моментом же, давшим толчок его фантазии, он называет виденную в 2007 в Зальцбурге постановку оперы Чайковского, предпринятую режиссером Андреа Брет.

Как известно, балет Крэнко создан на музыку Чайковского (партитура составлена из фрагментов разных его сочинений, но не из пушкинской оперы). Музыка для балета Ноймайера написана специально. Ее автор – русско-американский композитор Лера Ауэрбах (известная также как пианистка, прозаик и поэт – в этой своей ипостаси удостоенная Пушкинской премии), чья успешная интернациональная карьера в значительной мере инспирирована сотрудничеством с прославленным хореографом: в третий раз обращается он к ее музыке. Действие в новом спектакле – кинематографически живое и разнообразное (этим же свойством привлекла его упомянутая сценическая версия оперы, осуществленная А. Брет), а сочиненный им сценарий – очень подробный. Музыка следует за всеми его изгибами. По признанию Ноймайера, когда он ее услышал, она показалась ему неожиданной: у Леры – свое восприятие романа, его сюжета и героев. И ему пришлось приложить немалые усилия, чтобы первоначальные хореографические фантазии реализовать в диалоге с этой, высоко им оцененной, музыкой.

Последняя льется свободно, то надолго пролекая одну эмоцию, то контрастно меняясь. Написана она с неоспоримым мастерством. Тех, кто ожидает переключек с Чайковским, она сразу же оповещает: не ждите, таковых не будет. Корни, национальные или идущие от кого-то из предшественников – несмотря даже на цитату из «Весны священной» – тут не очевидны. Разве что в пародийных номерах можно расслышать преемственную связь с балетной музыкой Шостаковича. Мелодические темы часто экспонированы одногласно, в инструментальном миксте, после чего разнотембровые линии расходятся, постепенно превращаясь в кластеры. Обильны скольжения – всё, что способно глоссандировать, задействовано. Отсюда – колорит прозрачный, тревожный, порой фантастический. Есть лейтмотивы, их узнаешь, следишь за их преобразованиями, хотя очертания их – как-то размытые. Я ждал, что, вот, появится мощная мелодическая тема, пусть не похожая на темы Чайковского, но по-своему яркая, рельефная, захватывающая – увя, не дождался. Музыка тщательно отрепетирована оркестром Гамбургской Штаатсопер под управлением дирижера Саймона Хьюита и интерпретирована, как показалось, отменно.

Действие открывает персонаж, нареченный Зарецкий, – вытянутая фигура, длинные черные волосы, черное пальто до пят, руки медленно, с усилием приоткрывающие ящик с пистолетами. Вдруг фигура эта, подобно упомянутым музыкальным темам, начинает расщепляться, Двойники (артисты Саша Рива и Марк Жюбет) не отрываю друг от друга, но руки одного словно провоцируют фатальный поединок, руки же другого пытаются предотвратить катастрофу. «Зарецкий» – не столько реальный персонаж, сколько некий потусторонний символ: предопределение, судьба, рок, фатум (вспоминается утверждение Андрея Синявского о Пушкине: «Чувство судьбы владело им в размерах необыкновенных»). Конечно, в дальнейшем разворачивании балетной фабулы этот образ будет не раз возникать. Ноймайер следит за тем, чтобы явленное зрителю ружье позднее выстрелило – как правило, все ружья у него палат. Татьяна, юная, совсем девочка, появляется, волоха большого плюшевого мишку. Позднее, в одной из самых важных сцен балета, «Сон Татьяны», он превратится в огромного медведя, а тот, в свою очередь, обернется будущим мужем героини. На сцене оживают персонажи прочитанных ею и так возбудивших ее воображение романов. Персонажи эти персонализированы: вот герои «Новой Элоизы», а здесь – Грандисон и Хэрриет, а там – сарацин Малек Адель со своей возлюбленной Матильдой, сестрой короля Ричарда Львиное Сердце, а далее – придуманный Байроном (и ставший героем оперы Маршнера) вампир лорд Рутвен, в чьем облике без труда узна-

ешь накануне представшего перед Татьяной Онегина. Все они, однажды появившись, потом вернутся в действие. Так, к примеру, присутствие в сцене «Письмо Татьяны» Юлии Вольмар из упоминавшегося «романа в письмах» Руссо без текстологических подтверждений указывает, под чью диктовку пишет письмо русская девушка. Коль скоро языком танца изъясняются литературные герои, Ноймайер, конечно же, не преминул спроецировать в свой спектакль балет «онегинской поры» (кавычки здесь из-за того, что не ясно, когда, собственно, была эта пора: судя по костюмам – исход Серебряного века). Он включил в число действующих лиц прославленную пушкинским пером Истомину. Она, однако, не просто «одной ногой касаясь пола, другою медленно кружит». Прочтя в романе строки

Что касается моральных проблем, составляющих суть созданий Пушкина и Ноймайера, то, дав балету название «Татьяна», хореограф уже этим продекларировал, что заглавная героиня тут – и главная, что никто другой не добирается до тех нравственных высот, коих она шаг за шагом достигает. Эта точка зрения имеет множество оснований, она, собственно, – общепринятая. Чайковский, хоть только собирался, но не решился так же наименовать свою оперу, тем не менее, тоже видел цель в том, чтобы воспеть красоту души русской женщины. Ноймайер запечатлел становление Татьяны с редкостью для искусства хореографии органичностью. Поначалу, живя, как мы сказали бы нынче, в виртуальном пространстве, в окружении придуманных персонажей, она испытывает их прямо-таки гипнотическую власть над собой. Но в этом воз-

героиней указанной гармонии с большой художественной убедительностью.

Духовная эволюция Татьяны происходит, конечно же, в ее общении с окружающими. Ее Няня (Нюрка Моредо) – бесконечно преданная, любящая, сильная, покорившаяся доле праведница, во многом служит для нее примером. Их диалог обнаруживает, насколько, несмотря на социальную разницу, они душевно близки. Муж Татьяны, Князь N (Карстен Янг) – красивый, мужественный, элегантный и... лишенный сколько-нибудь впечатляющей индивидуальности. Таков был, очевидно, по отношению к этому персонажу замысел автора балета. Пара Ленский (Александр Труш) – Ольга (Лесли Хейлман) – балетно-традиционная. Девушка мила и изящна, юноша трогательно искренен, а дуэт их поэтичен. Ленский в балете превращен из стихотворца в композитора, пишущего оперу «Ольга». Зачем? Ноймайер поясняет: дабы, когда он, одухотворенный, сидит за фортепиано, в зрительном зале возникало ощущение, будто, вот, сейчас под его пальцами рождается музыка, в действительности сочиненная Лерой. Возможно, у кого-то в зале подобное ощущение и появляется, но это не столь уж существенно. Важнее другое: Ленский с самого начала, когда приходит время любить, способен на чувство всеохватное, самоотверженное. Этим он противопоставит своему другу Истому, но, несомненно, родствен Татьяне.

Единственным же достойным ее партнером-соперником оказывается Евгений Онегин. Я уже выше заметил, что, имея в виду наряды действующих лиц, события в балете происходят лет на сто позднее, чем в романе. Напомню, к слову, что костюмы, выразительные, стильные, немногословные, как и декорации, тоже лаконичные, функциональные, создающие атмосферу действия, но не отвлекающие от него, по традиции, созданы самим Ноймайером. Что касается балетного Онегина, то он, если судить по облику, нарядам, повадкам, продвинул еще дальше – чуть ли не в наши дни. От привычных представлений о пушкинском герое этот Евгений отличается уже тем, что он... лысый (возможно, тут намек на разгульную юность героя). Танцует Евгения блистательный премьер ноймайеровской труппы Эдвин Ревазов (получивший первоначальное балетное образование в Москве, а недавно участвовавший как партнер Светланы Захаровой в спектакле Большого театра «Дама с камелиями» Ноймайера, – но куда девались великолепные русые волосы танцовщика?). Согласно первой главе романа, Евгений одет, раздет и вновь одет, и повторяется эта процедура еще несколько раз на глазах почтенной театральной публики. Есть, впрочем, и другие вещи, дразнящие пуританов. Из постели вместе с ним выскакивают несколько девиц – совсем уж низко пошиба. Тема онегинского донжуанства, таким образом, намеренно опущена. В дальнейшем герой шокирует еще сильнее. На петербургский бал, где светскими гостями строго соблюден дресс-код, Онегин является в кургузом пестром пиджачке, натянутом на голое пузо, и отплясывает хамоватый танчик на одесский мотив. Выглядит он эдаким самодовольным самцом, брутальным мачо, упивающимся своей, перхлестывающей через край, мужской силой. Теперь его и Татьяны противостоят – это конфликт любви плотской и духовной – конфликт, столь волновавший Вагнера («Тангейзер», «Парсифаль»), и не его одного. На мой вкус, создатель балета свою первоначальную задачу досадным образом упростил. Хореография тут пасует. Татьяна, расставаясь с Онегиным, просто дарит ему жаркий поцелуй (повторена так взволновавшая нью-йоркских меломанов мизансцена из осуществленной режиссером Деборой Уорнер последней постановки оперы Чайковского с участием Анны Нетребко в Метрополитен: между возгласом Татьяны «Прощай навек!» и заключительной фразой Онегина «Позор!.. Тоска!.. О, жалкий жребий мой!» неожиданно воцарилась длительная пауза, во время которой она долго и страстно целовала его, и, пока он приходил в себя, иставала в зимнем тумане, где ее дождался супруг).

Я считаю Ноймайера гением и среди современных хореографов первым. В этом мнении вновь утвердился вчера, на блистательном вечере «Нижинский-гала XL», с подзаголовком «Россия: музыка, тема, текст, танцовщики» – замечу, что, ведя программу, мастер говорил о России с любовью и восхищением, для чего нынче на Западе требуется немалое мужество. Мною высказаны первые, беглые впечатления о новом творении Ноймайера. Когда я повторно смотрю его спектакли, я, как правило, обнаруживаю в них нечто, ранее не замеченное, недооцененное. Так случится, наверное, и на сей раз. Да и сам новый балет, которому, надеюсь, суждена большая жизнь, будет развиваться и совершенствоваться. «Татьяна» – совместная продукция Гамбургской Штаатсопер и Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. В России спектакль покажут в ноябре. Встретившись с новыми исполнителями – а Ноймайер ценит и поощряет актерскую инициативу, с новыми зрителями, для каждого из коих пушкинский сюжет – нечто глубоко личное, мастер, вероятно, в чем-то обновит уже созданное. А даже частичные изменения влияют на концепцию целого.

Уже известно, что в заглавной партии на московской премьеры выступит несравненная Диана Вишнёва.

МИХАИЛ БЯЛИК

## ОПЯТЬ ОНЕГИН



«Татьяна». Сцены из спектакля.  
Фото: Holger Badekow

*Онегин полетел к театру,  
Где каждый, вольностью дыша,  
Готов охлопать entreebat,  
Обищить Федру, Клеопатру*

(хотя Пушкин здесь, наверное, имел в виду героиню драматических, а, может, и оперных представлений – точные данные отсутствуют даже в «Комментариях» Набокова), Ноймайер демонстрирует Истому и ее партнера как раз в балете о Клеопатре и Марке Антонии.

Из-за присутствия всех этих полуреальных фигур, постоянно вторгающихся в сюжет, происходящее являет собой некую фантазмагорию. Это для меня – самое интересное в создании Ноймайера. Ничего подобного нет в опере Чайковского, как и балете Крэнко, где его лирико-психологическая составляющая, любовные взаимоотношения героев (что и было поводом для Чайковского скромно именовать свою оперу лирическими сценами). Но сам-то роман – фантазмагоричен! Повествование буквально взрывает постоянные непредсказуемые остранения, аналогии, экскурсы, пародии, наваждения. То, как Ноймайер постиг и передал склад, стиль, дух романа, служит оправданием его отважному решению заняться новым хореографическим переводом Пушкина.

действию есть нечто благое – возносящиеся над бренной повседневностью идеалы, которые, запав в сердце девушки, останутся там навсегда. Страдания, выпавшие на ее долю – из-за крушения любовной мечты, из-за гибели Ленского – отрезвляют ее, сблизжают с реальностью, делают мужественной. Отдаляясь от попутчиковской юности, она обретает, по выражению Ноймайера, «поразительную, отважную автономию». Все это представлено танцем, глубоко поэтичным, одухотворенным. Прима-балерина Гамбургского балета, дивная, утонченная Элен Буше, изъясняясь необычайно естественно на придуманном для нее хореографом волшебном пластическом языке, абсолютно убедительно представляет превращение наивного, экзальтированного подростка в страстную и сильную женщину. Теперь, как полагает Ноймайер, она, «осознав, инстинктивно или нет, что женщина ее положения может утвердиться лишь через брак, становится мастерицей рационального анализа. Чтобы вырваться из оков фатума, Татьяна поступает не так, как чувствует, а стремится привести свою эмоциональную настроенность в унисон с интеллектуальной установкой». Воплотить в танце мастерство рационального анализа, я думаю, слишком трудно, а, вот, выразить гармонию чувства, мысли и воли – в самый раз. Джон Ноймайер и Элен Буше воссоздают этапы обретения

Нельзя сказать, что с приходом в 2008 году к руководству Канадской оперой Александра Нифа, работавшего до этого кастинг-директором в Париже при Жераре Мортье, вопрос качественной оперной режиссуры оказался решенным. Удач среди арендуемых спектаклей с каждым сезоном все меньше и меньше, а среди новых постановок, спланированных при его правлении, их, на сегодняшний день, вообще нет. Однако трудно поспорить с тем, что уровень приглашаемых солистов заметно вырос, причем не обязательно за счет именитых звезд, таких как Сюзан Грэм, но и молодых исполнителей, только начинающих звездную карьеру. Сразу после своего знаменитого дебюта в Ла Скала Анита Рачвелишвили очутилась на сцене Канадской оперы, заменив заболевшую исполнительницу Кармен. В другой раз Лоуренс Браунли, блеснувший в дуэте с Рене Флеминг в «Армиде» на сцене Метрополитен-оперы, исполнил здесь партию Принца в «Золушке». Временами при Нифе Канадской опере удается собирать первоклассные составы, как, например, женский ансамбль в «Ариадне на Наксосе». В этом сезоне самые громкие имена припасли «на закуску». Сезон закрыли «Роберто Девере», где Сондра Радвановски впервые серьезно попробовала свои силы на территории бельканто и «Дон Кихотом», включенным в репертуар специально для Ферруччо Фурланетто. Обе постановки оказались из разряда необременительных зрелищ, ничем особо не беспокоящих зрительские разум и чувства. Но даже однообразие и появляющаяся уже к середине обоих спектаклей скука вызвали меньше раздражения, чем недавние безуспешные попытки маститых режиссеров-экспериментаторов сказать от себя нечто большее в «Так поступают все», «Бал-маскараде» и «Геркулесе» («МТ» №3-4, 2014).

«Роберто Девере» стал вторым спектаклем из «королевской серии» Доницетти, показанным на сцене Канадской оперы в постановке британца Стефана Лавлеса (в 2010 году здесь уже была его «Мария Стюарт»). Декорации обоих спектаклей почти что идентичны – деревянные ярусы этажей, образующие подобие внутреннего двора, где посередине располагается помост, на котором происходит действие. Как и в «Марии Стюарт», режиссер сэкономил время на персонализации хора и снова сделал из него поющую массу. Но в «Марии Стюарт» Лавлес хотя бы изредка пытался говорить со зрителем образным языком. Во втором действии, перед выходом Елизаветы, в обители Марию появились охотники и выносили тушу убитого красавца оленя – метафора вполне уместная, а чуть позже была эффектная сцена конфронтации, которая смотрелась бойцовским поединком, где зрители с ярусов наблюдали, как соперники на помосте обменивались ударами-репликами. В «Роберто Девере» метафор нет, а язык общения с публикой совсем уж бескусный. В начале спектакля режиссер пытается заинтересовать зрителя, показав ему три стеклянные витрины-коробки, где в двух боковых стоят обозначенные надписями фигуры Генриха VIII и Аанны Болейн, а в центральной, с подписью «Елизавета», мечется маленькая девочка. В финале витрины возникают снова, но место Генриха занимает Мария Стюарт. Анна Болейн остается, а постаревшая, седая и растрепанная Елизавета занимает место по центру. Спроецировать некий смысл на эти пертурбации персонажей опер Доницетти (разве что, все – из его произведений...) не удастся. В остальном присутствие режиссерской мысли незаметно.

Канадская пресса назвала выступление Сондры Радвановски в партии Елизаветы «триумфом», но и здесь есть, о чем поговорить. Прежде всего, Радвановски очень далека от бельканто, и если «триумфом» называть пение в технике исполнения, которую предполагал Доницетти, то здесь оценка ее результатов сильно преувеличена. Нужно быть очень уверенным в себе, чтобы заявить о намерении исполнять белькантовые партии после того, как ты достаточно долго и успешно занимал верхние строчки в вердиевском репертуаре – это все равно что с годами вдруг начать молодеть. В случае Радвановски получилось, как если бы вы пришли на выставку произведений ренессансной живописи, а увидели вокруг картины импрессионистов, которые сами по себе великолепны, но к технике письма заявленного ренессанса не имеют отношения. Никто не сможет сказать, что Сондра Радвановски не взяла каких-то нот или была не в голосе – все было спето очень сильным, большим, свободным звуком, под полным контролем исполнительницы, временами с нечеткой фразировкой, но это, если начать сильно придираться. Голос Радвановски доминировал, даже когда одновременно звучали все солисты, хор и оркестр. Но для полноценного бельканто этих характеристик недостаточно, а с другими у Сондры Радвановски проблема. Богатства красок, уникального тембра, внушительной гибкой кантлены в ее голосе нет. Другими словами с «canto» у нее все в порядке а того самого «bel» ей сильно не хватает. Для публики отсутствие белькантовой техники осталось незамеченным, тем более что актерски роль была сыграна с большой отдачей и очень уверенно, без штампов, с ощущением импровизации, иногда карикатурно, однако и это не в разрез с общей концепцией Доницетти, симпатизирующего противополо-

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

## ТОРОНТО ЗАКРЫВАЕТ СЕЗОН СОНДРА РАДВАНОВСКИ В «РОБЕРТО ДЕВЕРЕ», ФЕРРУЧЧО ФУРЛАНЕТТО В «ДОН КИХОТЕ»



«Дон Кихот». Сцена из спектакля.  
«Роберто Девере». Сцены из спектакля.  
Фото: Michael Cooper

ложной королеве стороне. Публика пребывала в полном восторге.

Впрочем, уверенной белькантовой техникой не мог похвастаться никто из заявленного состава. Прекрасный итальянский тенор Леонардо Капалбо (Роберто Девере) тоже больше бы подошел к вердиевскому репертуару, а голос канадки Алисон МкХарди (Сара) имеет характерное дребезжащее вибрато. По манере исполнения ближе всех к бельканто оказался местный любитель Рассел Браун (герцог Ноттингем), но его кан-

тилена не искупает проблем с высокими и низкими нотами, что не дает оснований серьезно говорить о его технике. В следующем сезоне он должен петь Дон Жуана в постановке Дмитрия Чернякова, которая наконец-то доберется до Торонто, и нет полной уверенности, что партия будет исполнена на должном уровне.

«Дон Кихот» Массне, поставленный Линдой Бровски в опере Сизэла, был выбран Канадской оперой для неординарного события – выступления Ферруччо Фурланетто. Когда Александр

Ниф только собирался перебраться из Парижа в Торонто, Фурланетто сам высказал желание спеть в новом, тогда только что открывшемся, оперном доме.

Написанная в 1910 году для Шаляпина, опера уступает лучшим произведениям Массне как по музыке, так и по оперной драматургии. Композитор и его либреттист Анри Кин взяли за первоисточник не роман Сервантеса, а пьесу Жака Ле Лоррена «Рыцарь печального образа», ограничившись несколькими развлекательными эпизодами и любовной линией. Если прямо следовать за музыкой Массне, то возможности раскрыть глубину характера главного героя практически нет, отчего его смерть в финале не дает того щемящего ощущения утраты, какое вызывает роман Сервантеса. Известно, что Шаляпин сам кропотливо создавал образ Кихота. По этому же пути идут другие исполнители, вступающие в партию после определенного возраста, когда имя и наработанное актерское мастерство дают право самому стать себе режиссером. Фурланетто блестяще пользуется открывшейся возможностью. Его герой – наивный идеалист, трогательно старомодный, знающий цену слову и чести. Образ Кихота – это «триумф гуманизма», как говорит о характере героя сам Фурланетто. Даже его возрастное пение, в котором сегодня нет былой подвижности и богатства тембра, но есть техническая точность, играет на руку образу Дон Кихота. Фурланетто буквально растворяется в своем герое. Начинаешь чувствовать, что где-то на горизонте смысл оперы маячит грустная идея конфликта нестареющей души, требующей новых сражений за любовь и не подчиняющегося ей умирающего тела. Но для того, чтобы развернуть эту мысль, сил одних лишь певцов недостаточно, а режиссер постановки в подобные смыслы истории не углублялась, отдав спектакль на милость актерской импровизации, знойным испанским танцам и сценическому дизайну. Предсказуемо, что за основу последнего взято непосредственное отношение сюжета к литературе. Первое действие разворачивается среди внушительного размера книжных томов. Во втором к ним добавляют большие «стеклянные» чернильницы с гигантскими перьями. Отыграв лежащие на поверхности литературные ассоциации, декорации смотрятся мертвым фоном, даже если по ним кто-то ходит.

Первоначально на роль Дульсиней планировалась Екатерина Губанова, но исполнительница не смогла приехать в Торонто (ее ждут здесь в следующем сезоне в партии Юдит в «Замке герцога Синяя Борода» Бартока). Заменой ей стала Анита Рачвелишвили, имя которой прогремело после премьеры «Кармен» в Ла Скала, когда студентка Академии театра пришла прослушаться на партию Фраскиты, а Даниэль Баренбойм отдал ей Кармен. С тех пор Рачвелишвили заслуженно занимает верхние строчки списков солистов лучших оперных площадок.

Но наибольший отклик зрительного зала получил исполнитель партии Санчо – американский баритон Куин Келсей. Не обладая выдающимся голосом, на одной сцене с Фурланетто и Рачвелишвили, Келсей сорвал самые громкие аплодисменты публики.

И скажите после этого, что зритель всегда прав.

Большинство знакомых Вагнера считали его идею создания тетралогии «химе-рой или даже заносчивым капризом», но грандиозный замысел не отпугнул композитора. Для начала Вагнер пишет либретто всех четырех частей, которые называет поэмами, причем пишет в обратном порядке. Поэма «Смерть Зигфрида» была написана в 1848-м, затем замысел разрабатывается и рождается предыстория – «героическая комедия» «Юный Зигфрид», затем тексты «Валькирии» и «Золота Рейна». Первое либретто «Кольца» издано в 1858-м году, но окончательный вариант появляется лишь в 1863-м. В 1853-м Вагнер приступил к сочинению музыки «Золота Рейна». В 1854-м пишет партитуру «Валькирии» и одновременно начинает писать текст «Тристана» («Валькирию» пишет, когда чувствует себя хорошо, а «Тристана», когда ему плохо). Недописав «Зигфрида», делает долгий перерыв (1857–1865 гг.) на «Тристана» и «Майстерзингеров». Последняя, четвертая партитура – «Сумерки богов» – была закончена в 1874-м. Результат – шестнадцать часов чистой музыки. Для представления главного вагнеровского творения в небольшом баварском городке Байройте был построен «театр на зеленом холме» – Фестшпильхаус, где в 1876-м состоялось первое исполнение всего цикла. Между замыслом и его реализацией, прошло двадцать восемь лет.

Фестшпильхаус – это дом для настоящего театрального представления, где зрителю ничего не мешает погружаться в глубину вагнеровской драмы. В театре нет ни обильной позолоты, ни массивных хрустальных люстр. Даже вид оркестра не отвлекает внимание аудитории – оркестр спрятан в глубине ямы под изогнутым козырьком. Таким образом зрители находятся наедине со сценическим действием, что в сочетании с волшебной акустикой, делает восприятие оперного спектакля очень необычным. Отдавая смысловое предпочтение тексту и оставляя музыке хотя бы самую скромную роль, Вагнер воплотил тот же самый принцип, проектируя Фестшпильхаус. Звук оркестра отражается от козырька над ямой, летит на сцену, где встречается на пути акустическую стену и только после этого поступает в зрительный зал, становясь фоном к пению исполнителей. Некоторые звуковые эффекты тетралогии написаны Вагнером специально для акустики этого зала, поэтому «Кольцо» нужно слушать здесь, в его родном доме, где каждое новое возвращение вагнеровского эпоса превращается в долгожданное и неординарное событие.

Самая успешная составляющая музыкальной истории Фестшпильхауса – дирижеры. Эти стены видели Рихарда Штрауса, Караяна, Маазеля, Бёма, Булеза, Кляйбера, Баренбойма, Ливайна, Шолти, Синполи, Паппано и многих других. В отличие от режиссеров, посягающих, по мнению многих, на вагнеровские сюжеты, дирижеры выглядят бережными хранителями традиций, поэтому их в Байройте обожают. Сегодня, само собой, обожают Кристиана Тилемана, кого же, как не его? Однако, есть еще имена, перед которыми и требовательная немецкая публика и критики низко снимают шляпы. Например, Андрис Нельсонс, чье музыкальное прочтение недавнего «Лознгринга» стало настоящей сенсацией (Нельсонс заявлен дирижером премьеры «Парсифаля» в 2016-м). После премьеры нового «Кольца» у аудитории Фестшпильхауса появился еще один любимец – Кирилл Петренко, возглавляющий Баварскую оперу после ухода Кента Нагано. Каждый вечер, с криками «Браво!», публика купала австрийского маэстро в овациях. И было за что.

Оркестр под управлением Петренко звучит фантастически. Чувствуешь, как музыкальные вибрации наполняют окружающее пространство и сливаются с твоими собственными – наступает ощущение, что зал Фестшпильхауса, музыка и ты сам – единое целое. Петренко «разделяет» и «властвует» – ярко и объемно выделяет в музыкальном звучании значимые линии, но не забывает про «подложку», рисует ее с такой же детальной скрупулезностью, держит музыкальное единство под полным контролем и не дает музыке распасться на «главное» и «второстепенное». Во вступлении к «Зигфриду» неправдоподобный, многослойный оркестр дышит, словно живой организм. Одни звуки медленно поднимаются, другие, наоборот, таят в глубине, но не пропадают, а слышны ясно и ждут указания дирижера, чтобы появиться вновь. Ощущение объема настолько правдоподобно, что, кажется, звук можно потрогать руками. В другой раз, во вступлении ко второму действию «Сумерков богов», Петренко снова разделяет музыкальную ткань, делает акцент на дискретной, подчеркнута дробной составляющей, чем придает музыкальному фрагменту еще большую значительность и властно держит музыкальную целостность.

Эмоции относительно исполнительского состава можно описать, как более сдержанные. Самое сильное впечатление произвел южноафриканский тенор Йохан Бота (Зигмунд) – красиво окрашенный голос, свободное пение и настоящая музыкальность. Необычно теплый для исполнения Вагнера тембр, вряд ли можно считать недостатком – Бота повсеместно востребован в вагнеровском репертуаре. Британка Кетлин Фостер уверенно справилась со сложной Брунгильдой, однако резко оборвала финал «Зигфрида», даже не попытавшись подступиться к высоким нотам. Запоминающимся стало исполнение Алисон Окс (Герхильда в «Валькирии» и Гутруна в «Сумерках богов») – красивый, сильный голос и

верная интонация. Упрек в неточной интонации можно адресовать многим исполнителям нового «Кольца». В меньшей степени Вольфгангу Коху (Вотан), в большей – Аттиле Юно (Хаген) и Александру Марко-Бурмистру (Гунтер). Аня Кампе временами казалась неуверенной, однако последние слова ее Зиглинды, обращенные к Брунгильде, «О, светлое чудо! Дева небес! Ты в сердце мне отраду влила!» были исполнены так уверенно, чисто и красиво, что на поклонах при ее появлении зал взорвался криками «Браво!». Главными неудачами байройтского кастинга стали бас-баритон Олег Бриак (Альберих) удививший в Казахстане, и канадский тенор Ленс Райан (Зигфрид). Партия Зигфрида хорошо знакома Райану, в частности, по постановкам во Франкфурте и Берлине (в следующем году он заявлен в Барселоне и Мюнхене). В Байройте солист оказался единственным,

разработанным с большой фантазией и вкусом. Впечатляет так же размер его творений – в высоту сцены Фестшпильхауса. Все декорации имеют несколько сценических пространств, меняющихся при помощи поворотного круга. Большое значение в постановке придается живым видеоизображениям – они транслируются из разных частей сцены, спрятанных от зрительского глаза. Иногда действие происходит в нескольких местах одновременно – следишь за этим не с раздражением, но с интересом. Например, «Золото Рейна» это: пространство первого этажа «Golden motel» с бассейном, около которого проводят время Дочери Рейна и Альберих, комната на втором этаже, где живут любовники Вотан, Фрея и Фрика, бар и автозаправка, куда приходят бандиты-автослесари Фазоль и Фафнер... Любое скрытое от зрителя пространство может появиться на

клетка с двумя индюшками, сани. Каждая декорация Денича в «Кольце» смотрится архигламурно, словно предназначена для модной фотосессии. Зиглинда выглядит, как образцовая немка – красавица-блондинка в платье национального фасона. Валькирии появляются заматанными в разноцветные ткани, имитирующие восточные одежды, но ко времени встречи с Вотаном одеты в вечерние платья. Под звуки «Полета валькирий» происходит Октябрьская революция.

«Зигфрид» начинается у подножья «горы Рошмор», где стоит металлический фургон Миме, фигурировавший в «Золоте Рейна». Вокруг фургона стопки книг, барельефы их авторов высечены в камне. Зигфрид носит золотые цепи на шее, золотую желетку и модное черное пальто с темно-сереньким меховым воротником. Медведь вовсе не медведь а немой персонаж в ошейнике,

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

## ЧТО СКРЫВАЕТ НОЧЬ? «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» В БАЙРОЙТЕ



«Зигфрид». Мирелла Хаген – Лесная Птичка, Ленс Райан – Зигфрид.  
Foto: Enrico Naurath

кому публика от души кричала «Бу!» Часто его пение было похоже на монотонный крик и казалось пыткой для слуха.

Режиссером юбилейного «Кольца» (премьера состоялась в прошлом сезоне в год двухсотлетия композитора) должен был стать Вим Вендерс, но его сгубило желание усидеть на двух стульях – он хотел снять «Кольцо» в формате 3D, на что не пошли организаторы фестиваля. Не смогли договориться и с другими претендентами из списка, пока не дошли до имеющего репутацию ниспровергателя традиций, интенданта берлинского театра Фольксбюне, Франка Кастрофа. Кастроф наделал шума еще за год до премьеры, заявив на прессконференции, что сожалеет о закреплении в его контакте ограничения: не менять ни музыки, ни слов либретто. Но никакий контракт не помешал ему превратить «Кольцо» в своеобразный «объект познания», где редкие моменты с ясной логикой сменяются множеством сцен с одному ему известными смыслами. Его «Золото Рейна» разворачивается в техасском мотеле около заправочной станции в 1960-х (непонятно откуда появилась светящаяся табличка «Wi-Fi Here»), а следующая за ним «Валькирия» отправлена режиссером во времени и пространстве довольно далеко – в Баку конца XIX века. Зигфрид выращен Миме в металлическом фургоне у подножья будто бы горы Рошмор, где вместо профилей американских президентов выбиты лица Маркса, Ленина, Сталина и Мао, а дует Брунгильда и Зигфрида звучит на фоне берлинской Александерплац. «Сумерки Богов» разворачиваются на задворках фабрики пластиковых изделий и напротив «упакованного» Рейхстага, который затем превращается в Нью-Йоркскую фондовую биржу. Действие всех четырех частей тетралогии происходит глубокой ночью.

Работу художника по сцене серба Александра Денича можно смело назвать произведением сценического искусства. Для каждой части «Кольца» он придумал индивидуальный, ни на что не похожий мир, точнее сочетание миров, детально

экране и поведать, что там происходит в данный момент. Дизайнер по свету Райнер Каспер тоже творит чудеса – постоянная ночь окрашена у него по-разному, в зависимости от настроения сцены.

Во время вступления к Золоту Рейна ловишь себя на ощущении резкого диссонанса между величественной музыкой Вагнера и картиной происходящего в «Golden motel» – музыки кажется слишком много и она слишком значительна для забытой богом заправки в техасской пустыне, даже если заправка и мотель расположены на «Главной улице Америки», «Матери Дорог» – трассе «Route 66». Дочери Рейна одеждой и макияжем больше похожи на трансвеститов. Альберих отказывается от любви, измазывая себя горчицей из тубика. Немой персонаж, так или иначе присутствующий у Кастрофа во всех четырех операх, снимает этот момент на фотоаппарат, а затем, когда Фазоль и Фафнер в комнате наверху выясняют отношения с Фро и Доннером, вводит Логе в курс дела, показывая ему снимки – об этом рассказывает изображение на экране.

Первая и вторая сцены «Золота Рейна» развиваются стремительно, с большой выдумкой и юмором. Но сцена в Нибельхайме почему-то начинается с того, что Вотан и Логе выводят одетых в золотые костюмы Миме и Альбериха, привязывают их к фонарям, а кольцо и волшебную ткань прячут в кассе бара – по Байройте ходит шутка, что Кастроф лишь поверхностно знаком с содержанием «Кольца». Затем повествование снова возвращается к логическому течению событий. Камера транслирует как Фрею обкладывают золотыми слитками, а Вотан совокупляется с Эрдой в шкафу. Финалом становится эффектный выход богов на крышу мотеля.

«Валькирия» по замыслу режиссера начинается в Азербайджане конца XIX – начала XX веков. Впечатляет деревянная конструкция, сочетающая в себе сарай и нефтяную/лагерную вышку, на которой потом загорится красная пятиконечная звезда. Здесь же балкон под навесом (навес потом превратится в экран). Около сарая сено,

с повадками собаки – суется вокруг, собирает книги, листает, что-то в них ищет, читает, ворует банку с едой через окно фургона. Когда Зигфрид в гневе переворачивает стол, бросается подбирать упавшую еду. Его то пинают, то обнимают. Иногда кажется, что это альтер-эго Зигфрида, его природная сторона. Кастроф объясняет идею появления нового персонажа: «...мне хотелось противопоставить этому Тарзану, каковым являлся Зигфрид, некое другое существо». В конце концов голое по пояс «существо» оденет туфли на каблучках, фату и исчезнет, а снова появится в «Сумерках богов», разыгрывая сцену из «Броносца Потемкина» сбегая по «потемкинской» лестнице с детской коляской, откуда рассыпается картошка. Под возгласы: «Нотунг, Нотунг!» Зигфрид собирает автомат Калашникова, из которого застрелил Фафнера, а меч, который Зигмунд добыл в Баку в 1942-м, находится целехонький в фургоне Миме.

В «Сумерках богов» действие разворачивается на заднем дворе фабрики «Plste und Elastе», еще есть вид на фабрику с боку и фасад «упакованного», под американского художника Кристо, Рейхстага (он же Нью-Йоркская фондовая биржа). Металлический фургон Миме превращен в еще один символ Уолл-стрит – «атакующего быка». Теперь в фургоне живет Зигфрид и Брунгильда. Зигфрид устал. Он уныло сидит с мечом на скамейке и не хочет никаких подвигов – сворачивается калачиком и засыпает. Эту скамейку потом разрушит Вальтрауда, пораженная бытом Брунгильды. Васалы Гунтера (добропорядочные, аккуратно одетые европейцы среднего достатка) держат в руках флажки Великобритании, Италии, Франции и США. Камера показывает опрятные лица и наклеенные на стенах плакаты со словом «голод», судя по всему речь идет о голоде в какой-то далекой стране. В толпе начинают разносить еду. Все весело едят, затем есть уже никто не хочет, но еда продолжает поступать из ларька с шавермой «Döner box». Разрезая капусту повар случайно повредил руку. На экране окровавленный кочан режется

дальше и тут же с кровью идет в приготовление следующего блюда. Постепенно камера начинает показывать азиатские лица, а в толпе появляются флажки КНР. Действие происходит в Германии, но все расплачивается американской валютой. В финале Хаген остается страдать у металлической бочки с догорающим пламенем, а на экране Дочери Рейна пускают в пламя его тело в резиновой лодке (привет «Мертвецу» Джима Джармуша).

О том, что символом главного мирового зла вместо золота Кастроф собирается сделать нефть, было известно заранее. На проверку оказалось что кроме объемной статьи в буклете, посвященной становлению нефтедобычи, «черное золото» ни прямо, ни косвенно на сюжет не влияет, разве что в «Золоте Рейна», где выведен период американской истории 60-х годов прошлого века – райское время, когда дешевое дизельное топливо и доступность автомобилей стимулировали развитие американского автопрома. Но аналогия: нефть – проклятие скровища, украденного людьми у матушки-природы, отсутствует во всех четырех операх нового «Кольца».

По сути, Кастроф пытается сделать акцент на социальном аспекте «Кольца», начисто убирая из сюжета все связанное с областью высоких чувств. Вагнер и сам сделал много для того, чтобы его «opus magnum» воспринимался как революционный манифест, пронизанный чувством надвигающейся мировой катастрофы, в которой власть денег должна в конце концов рухнуть, после чего родится народ – художник будущего. Несмотря на противоречивый и непоследовательный характер его воззрений, идеалом для него всегда оставались «свободное, объединенное человечество» и мечты о появлении в обществе нового художественного сознания. Но мысль о масштабной революции присутствует в «Кольце» как глобальная идея, как фон, на котором существуют его персонажи, наделенные самыми яркими человеческими слабостями, а на авансцене у Вагнера разворачивается глубоко личная драма того или иного героя. Кастроф просто проходит мимо таких сцен. Его не трогают ни встреча Брунгильды и Зигмунда, ни ее прощание с Вотаном. С гораздо большим энтузиазмом он выстраивает комические мизансцены, работающие на деконструкцию вагнеровских идей. Смешон эпизод, когда во время орального секса, транслируемого крупным планом на экран, Вотан рассказывает Эрде о своем плане спасения мира через испуительную любовь Брунгильды к Зигфриду. В тот момент, когда он заканчивает рассказ, появляется официант со счетом за съеденный обед. Вотан смотрит на счет, затем куда-то за сцену, быстро сует счет Эрде, с притворным испугом бросает ей: «Я вижу: Зигфрид идет...» и убегает, оставив ее на коленях со счетом в руках и ожидающим расплаты официантом. В другой раз Гутруна комично озабочена тем, чтобы Брунгильда или кто другой не поцарапали ее новый автомобиль, а «Золото Рейна» и вовсе сплошная криминальная комедия. Драма же Кастрофа совершенно чужда. Он устраняет сам повод к драме – повода нет, потому что, в отличие от Вагнера, у него нет развития повествования. У Вагнера история объединена – у Кастрофа разрозненна. У Вагнера «Кольцо» – это процесс, у Кастрофа – набор состояний. У Вагнера – кино, у Кастрофа – пачка красивых фотографий. Даже внутри каждой из четырех частей отдельные сцены созданы в разной стилистике, символически и с разной степенью логики. Он объясняет это изначальной эклектичностью произведения что, по его мнению, дает любому режиссеру возможность свободно работать с его собственными идеями. Возможно это так, но вопрос в том, кого поставить впереди, себя или Вагнера.

В предисловии к первому русскому изданию вагнеровского труда «Опера и драма», вышедшему через тридцать лет после смерти композитора, в 1906-м году автор перевода, музыкант и критик Авраамий Шепелевский, писал: «...нельзя ни на минуту упускать из виду, что здесь предполагалось раньше всего и единственно драма, в основе своей гораздо более близкая литературной драме Шекспира, или Шиллера, чем опера». Кастроф так же приближает «Кольцо» к литературе, но не к Шиллеру или Шекспиру, а к популярному в Германии Виктору Пелевину, чей роман «Чапаев и Пустота» рекомендован к прочтению для понимания постановки. Так же, как роман Пелевина, пересказывать сюжет «Кольца» Кастрофа бессмысленно. Так же, как роман Пелевина, кто оценит постановку Кастрофа как удовольствие для интеллектуальных гурманов, а кому-то она покажется псевдоинтеллектуальностью, вызывающей когнитивный диссонанс, что тоже запланировано режиссером – искусство интересует его как «форма терроризма».

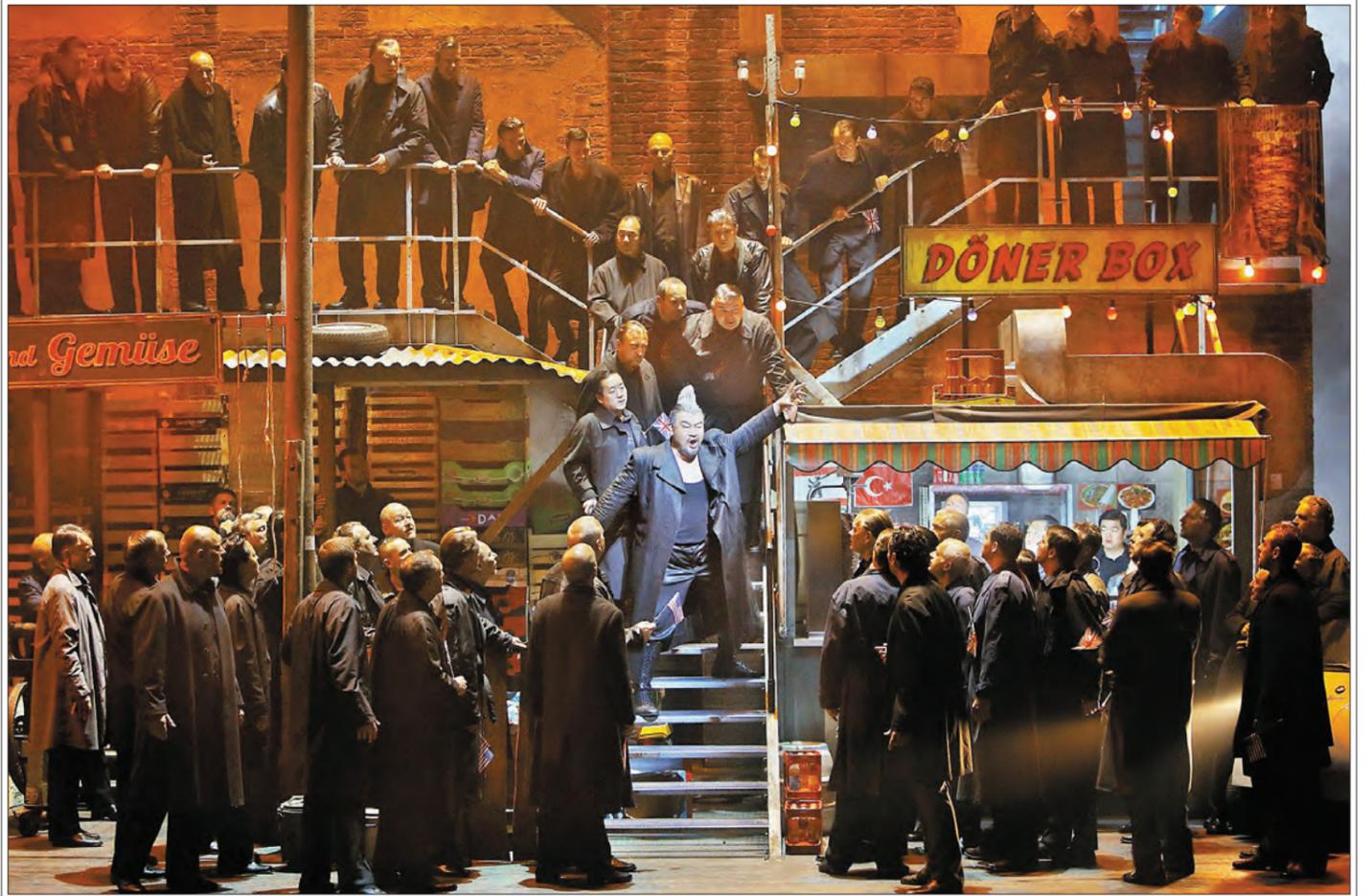
Директор вагнеровского музея в Байройте Свен Фридрих, каждый день перед спектаклями общающийся с публикой, дипломатично определяет новое «Кольцо» как «пазлы, которые зритель должен сам сложить в правильном порядке, при этом некоторые из пазлов попали сюда из других коробок». Похоже, что «из других коробок» сюда попало слишком много. Почему в начале сцены в Нибельхайме из «Золота Рейна» Миме и Альберих уже захвачены Вотаном и Логге? Почему в «Валькирии» фигурируют два Нотунга? Один врезан в стол

на балконе и подсвечивается в момент звучания лейтмотива, а другой, который предстоит вынуть Зигмунду, оказывается совсем в другом месте – в сарае, ворота которого красиво распахнутся на «Нет никого, – но Гость вошел: вот он, взгляни, – ласковый Май!» Имеет ли какое-то значение, что во время разговора Зигфрида и Вотана изображения их лиц проецируются на рельефы Ленина и Сталина соответственно? Что символизирует парафраз сцены на «потемкинской» лестнице из «Броненосца Потемкина» в «Гибели богов»? На

фоне множества «чужих» пазлов, логичные сцены кажутся излишне прямолинейными. С другой стороны, в этой деконструкции смыслов кольцо осталось кольцом, волшебная ткань – тканью, меч – мечом, копье – копьем. Первоначальные значения этих символов начисто нивелированы, а новых им не дано.

Что скрывается за этими ночными историями, есть в них смысл или нет, никто вам точно не скажет. Формальной логикой «Кольцо» Кастрофа не измерить и без домысливания не обойтись. В

ответ на упреки режиссер говорит, что его «тошнит от логики», что «логика – это желание найти подтверждение собственным представлениям и нежелание воспринимать чужие». Подобно Вагнеру, не подчиняющемуся всецело никаким философским или религиозным течениям а лишь выбирающему из них то, что было близко его мировоззрению, Кастроф вычленил из Вагнера только то, что необходимо ему для самовыражения как художнику. В каких-то местах партитуры он чутко слышит музыку и лейтмотивы, а «Золото



«Гибель богов». Сцена из спектакля.  
«Золото Рейна». Норберт Эрнст – Логге, Вольфганг Кох – Вотан.  
«Валькирия». Вольфганг Кох – Вотан.  
Фото: Enrico Naurath

Рейна» (поставлено за девять дней) технически сделано просто виртуозно. И в режиссуре его есть очень красивые и изящные решения. Когда Гутруна заходит в фургон Зигфрида, переодевается в платье Брунгильды, красится ее косметикой (камера транслирует происходящее в фургоне на экран) и в этом обличье является герою – чем не эффект волшебного напитка? Как ни крути, но даже если по ходу действия возникает много вопросов, новое байроитское «Кольцо» впечатляет и смотрится настоящим театром.

Байроит сегодня постепенно превращается в театральную лабораторию, в живой организм, дышащий воздухом современности. На ближайшие годы вектор этого движения сохранится – контракт с Катариной Вагнер продлен до 2020 года, а среди будущих режиссеров названы имена самой Катарини Вагнер («Тристан» – 2015) и художественного руководителя берлинского театра Komische Oper Барри Коски («Майстерзингеры» – 2017). Кажется и зритель начинает понимать, что Вагнер с его идейной направленностью в будущее – это не капсула времени, а день грядущий. Говоря о том, что «Вотан до мельчайших деталей похож на нас», а нибелунг с биржевым портфелем вместо кольца – это и есть «образ призрачного владыки мира», Вагнер собственноручно выдал будущим режиссерам индугенцию на свободу творчества. И потому спектакль Франка Кастрофа укладывается в понятие «эксперимент», пусть и не стопроцентно удачный. Можно по-разному относиться к его изобразительным методам, не поддерживая его взглядов, требовать от него линейности и драмы, в конце концов упрекать в том что Вагнер для него лишь повод заявить о себе как о художнике, но таким оказался взгляд не самого последнего режиссера. Спустя год после премьеры, критика и публика уже не так возбужденно кидают в него камни, хотя вряд ли аудитория Байройта повторит свой вираж сорокалетней давности и поменяет отношение на сто восемьдесят градусов, как это произошло с тетралогией Патриса Шеро – «забуканная» на премьеры и заваленная негативными рецензиями постановка, спустя четыре года была удостоена полтора часовой овации с сотней выходов исполнителей перед занавесом и звания «Кольца» века». Кастроф говорит, что у него не было задачи поставить «Кольцо» века», он с радостью примет название «Кольцо» года – это у него получилось. А значение и художественная ценность нового байроитского «opus magnum» видится в том влиянии, которое она окажет на оперный театр, на режиссеров и сценаристов, для которых во многом станет новой отправной точкой в возможных интерпретациях вагнеровского шедевра.