



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 3-4

2015



XV КОНКУРС ЧАЙКОВСКОГО



Ариунбаатар Ганбаатар (Монголия, сольное пение, Гран-при).



Дмитрий Маслеев (Россия, фортепиано, I премия).



Юлия Маточкина (Россия, сольное пение, I премия).



Чуаньюэ Ван (Китай, сольное пение, II премия)



Сергей Редькин (Россия, фортепиано, III премия).



Юй-Чень Цзень (Китай, Тайбэй, скрипка, II премия).



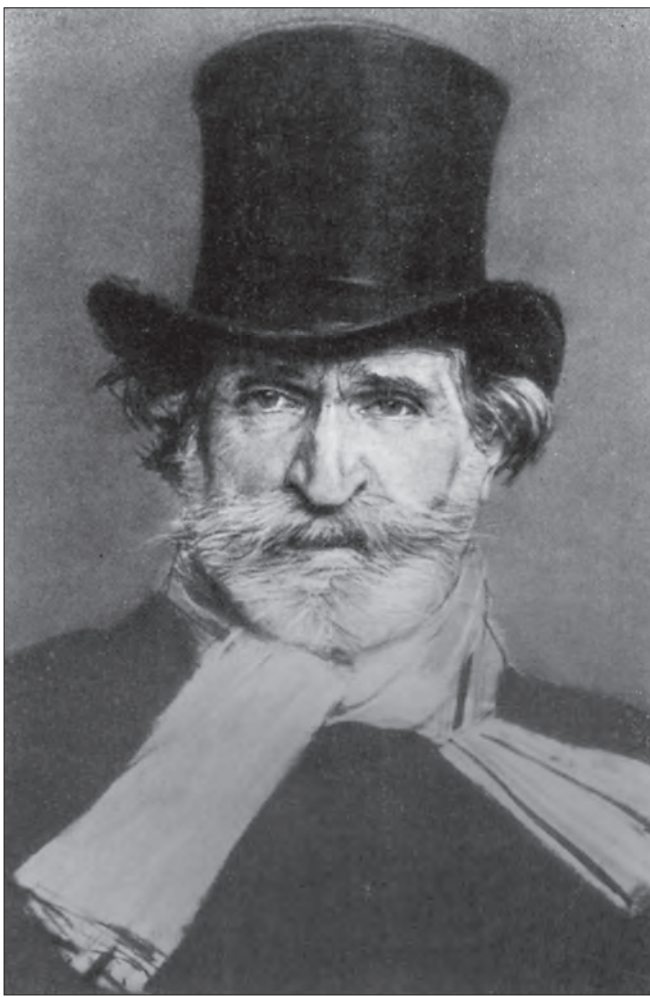
Клара-Джуми Кан (Германия, скрипка, IV премия).



Андрей Ионица (Румыния, виолончель, I премия).

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ИОСИФ РАЙСКИН

ЧАЙКОВСКИЙ
И ВЕРДИ В ПЕТЕРБУРГЕ

Петр Ильич Чайковский. Н.Д. Кузнецов. 1893 г.
Джузеппе Верди. С портрета Дж. Бальдини. 1886 г.

Это не рассказ о несостоявшейся встрече двух великих музыкантов. Это и не краседческий очерк с адресами памятных мест, связанных с пребыванием композиторов в невиской столице. Хотя, по крайней мере, один адрес упоминается в биографиях обоих композиторов: Петербург, Театральная площадь. В петербургском Большом театре (на месте которого нынче стоит консерватория), а позднее и в выстроенном напротив Мариинском театре шли премьеры опер Джузеппе Верди в России. Надо ли говорить, что за редким исключением оперы и балеты Петра Ильича Чайковского впервые представлены были на той же мариинской сцене? Но есть нечто более важное в судьбе Чайковского и Верди – в том, какими путями их творчество завоевывало всеобщее признание.

Всеобщее ли? Не кажется ли это нам сегодня из прекрасного далека? Нынче журналисты легко бросаются фальшивым слоганом: «Чайковский – это наше все!». Пафос недавних обозрений, например, в «Невском времени» или в «Культуре» сводился к восклицанию: «Что бы мы делали без Чайковского!» (речь о гастролях Валерия Гергиева в Париже, сыгравшего с оркестром Мариинского театра все симфонии композитора).

Обратимся к высказываниям музыкальных критиков – современников композитора. Когда они сконцентрированы столь внушительно, становится просто стыдно за профессию, назначение которой состоит в том, чтобы открывать для рядового слушателя новые имена, устанавливать репутации композиторов и исполнителей. В случае с Чайковским все происходило ровно наоборот: глас народа, аплодисменты, звучавшие в концертных залах и оперных театрах, перекрывались хором критиков, внушавших слушателям истинную, как им казалось, цену музыки Чайковского.

Едва ли не первыми «популяризировали» композитора тогдашние «Санкт-Петербургские ведомости». Постоянный рецензент газеты Цезарь Кюи был беспощаден: «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб. Правда, что его сочинение (дипломная кантата «К радости» на слова Шиллера – *И.Р.*) написано в самых неблагоприятных обстоятельствах: по заказу, кданному сроку, на данную тему и при соблюдении известных форм. Но всё-таки, если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы».

Но и о премьере «Евгения Онегина» Кюи писал: «Главная, самая характеристическая черта музыки «Онегина» заключается в ее тоскливом однообразии. Это тоскливое однообразие составляет главную суть таланта г. Чайковского, в котором нет ни силы, ни ширины, ни размаха, ни глубины, ни веселья, ни драматизма, а преобладает лишь тихая грусть, сентиментальность и слабонервная слезливость... В его музыке нет ни одного нового слова; вся она вращается в тесном кругу жиденьких мыслей, общеизвестных, много раз повторяемых идей, выраженных, впрочем, благозвучно и с полной порядочностью. А как опера «Евгений Онегин» – произведение мертворожденное, безусловно несостоятельное и слабое. Инструментована опера превосходно».

Чайковский мог прочесть, например, за подписью некоего К. М., в газете «День» о премьере Пятой симфонии, как о «...симфонии с тремя вальсами и притом инструментовкой, рассчитанной на самый пошлый эффект. Не характеризует ли это г. Чайковского, как истощенного и выдохшегося композитора? Не показывает ли это полный упадок таланта?». Да что там безвестный рецензент – ещё более ранил безапелляционный тон именитого критика. «В первой части, – писал Ц. Кюи, – много бессодержательных повторений... Финал отличается вульгарностью и трескотней... Трескотня напомнила мне изречение, что музыка есть дорожный шум... В целом симфония отличается бездействием, рутинной... и слушается с трудом». Характерен пуризм Кюи в отношении городского фольклора и бытовых жанров, питавших творчество Чайковского: «... вводит вальс в симфонию так же неуважительно для последней, как вводит какого-нибудь *parvenu* в старинный аристократический круг. Место вальса в сюите, а не в симфонии, которая да сохранит навсегда свою строгую и серьезную порядочность формы». Повторяю, это о Пятой симфонии!

Владимир Стасов в обширном очерке «Двадцать пять лет русского искусства» признавал, что «по натуре своей Чайковский – высокодаровитый симфонист» и продолжал: «Но к чему всего менее имеет способность Чайковский – это к сочинениям для голоса. Оперы его многочисленны, но не представляют почти ничего замечательного. Это ряд недочетов, ошибок и заблуждений».

Прочтя в венской газете *Neue Freie Presse* рецензию Эдуарда Ганслика на премьеру Скрипичного концерта («Скрипка... не играет, но скребёт, ревёт, дерёт... мы видим ясно дикие пошлые рожи, слышим грубые ругательства и обоняем сивуху»), Чайковский пишет своему другу и издателю Петру Юргенсону: «Не везет мне в критике. В России, с тех пор, как ушёл Ларош, нет ни одного дружелюбно и тепло относящегося ко мне рецензента; за границей мою музыку первый авторитет называет вонючей. Ах, чтоб их черти заели!». Некий Рихард Вюрст в *Berliner Fremdenblatt* ополчился на «Франческу да Римини», считая ее «музыкальным монстром, ушераздирающим ужасом».

Не странно ли сегодня читать, что Кюи аттестует тот же Скрипичный концерт, как «одно из самых слабых произведений нашего талантливого композитора... Первая часть особенно неудачна. Она длинна, водяниста, бессодержательна...» О музыке Первого концерта для фортепиано с оркестром критик Н. Соловьев писал после петербургской премьеры, что «...она далеко не соответствует тому, что можно ожидать от композитора столь бесспорно талантливого, как г. Чайковский. Впрочем, это первый фортепианный концерт г. Чайковского, а как говорится, первый блин часто выходит комом».

«Если говорить об общем впечатлении, производимом

возобновили в другом венецианском театре *San Benedetto*, она имела шумный успех, за которым последовали постановки в крупнейших театрах Европы. Правда, пришлось потратить вкус оперных завсегдатаев: время действия перенесли в XVIII век, одели героев в старинные костюмы. Но главное, на сцене живые люди – не античные герои и божества, не легендарные персонажи исторических преданий и королевских хроник. «Травиата» – современная опера, как в свое время «Свадьба Фигаро» Моцарта, как «Евгений Онегин» Чайковского.

«Ты не поверишь, до чего я яруюсь на этот сюжет... Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходюльности. Какая бездна поэзии в Онегине!» (из письма Чайковского к брату Модесту). А в письме к С.И. Танееву композитор подчеркивал: «...я всегда старался выбирать сюжеты, в коих действуют настоящие, живые люди, чувствующие так же, как я». В партитуре «Онегина», отмечал Герман Ларош, «ценитель найдет жизненную правду и прекрасные бытовые черты». Но надо сказать, что привычка к рутинным оперным сюжетам сослужила поначалу дурную службу новой опере. Так даже проницательный критик С.Н. Круликов писал после премьеры: «...но из современной жизни культурного класса брать сюжеты, в оперу превращать современную светскую гостиную по мне рискованно донельзя. Прозаические сюжеты и фразы на оперной сцене? Генерал в парадной форме приглашается петь басом нежную арию – со всем этим не могу мириться!» Объясняя сдержанный прием «Онегина», Модест Чайковский, предельно точен: «Близость изображаемой эпохи смущала, отвлекала внимание от качеств музыки и почти шокировала публику, никогда не выдавшую (на оперной сцене. – *И.Р.*) помещиц, нянюшек, провинциальных барышень, генералов».

Вернемся к Верди. На сцене Большого театра в Петербурге в сезонах казенной итальянской оперы звучали довольно скоро после премьер на родине композитора «Ломбардцы», «Двое Фоскари», «Эрнани», «Жанна д'Арк», «Набукко»... Невероятный успех «Риголетто», «Трубадура», «Травиаты» в середине 50-х годов кладет начало огромной популярности Верди в России. Его оперы, начиная с 1859 года ставятся не только итальянскими труппами, но и на русской сцене – в Мариинском театре, в московском Большом, в российской провинции. На отношении русской критики к Верди сказалась борьба, которую отечественные музыканты вели с италоманией, препятствовавшей становлению национальной композиторской школы.

«Еще Верди! Опять Верди! Всё Верди! Везде Верди! Как много опер написал этот человек! Всесветно любимый современный композитор, кумир всех оперных певцов и оперных публик от Палермо до Стокгольма, от Нью-Йорка до Сиднея, от Лиссабона до Москвы, в настоящую минуту у нас в Петербурге и угощает петербургских дилетантов новым произведением...» Так Александр Серов начинал свою статью о мировой премьере «Силы судьбы» Верди, состоявшейся в Петербурге более 150 лет назад, 10 ноября 1862 года. Написанная по заказу Дирекции императорских театров, «Сила судьбы» явилась двадцать второй оперой маэстро (примерно за двадцать два года со дня постановки первой оперы Верди «Оберто» в миланском театре Ла Скала в 1839 году – в среднем, по опере в год!) Заметим – во всю оставшуюся жизнь, за сорок лет после петербургской премьеры, Верди, помимо редактирования и переработки старых партитур, написал «всего» четыре новые оперы (но какие! – «Дон Карлос», «Аида», «Отелло», «Фальстаф»).

«Успех или неуспех? – вопрошал в упомянутой статье Серов. – ...Как всякий могучий талант, Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху. Он – цветок своей почвы. Он – голос современной Италии, пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италии, смелой и пылкой до неистовства... Верди – вся страсть и порыв... Но и в Верди рутина еще сильна и еще весьма отдаляет его идеалы оперного стиля от тех идеалов, куда стремится уже и куда должна стремиться драматическая музыка, нам современная».

Еще резче высказывался трубадур «Могучей кучки» Владимир Стасов, обвинявший Верди в «формалистике крика, вопля и лжедраматизма. Этот «драматический» крик и вопль был столь же ненатурален и антихудожествен, как все нелепые фиоритур и весь музыкальный склад «Сомнамбул», «Пуритан», «Лучий» и «Линд»... Владимир Одоевский ставил рядом «варламовские завывания и мяуканья Верди», сетовал на то, что прежде «наши любители музыки беллились точно так же, как теперь предаются вердятине».

От имени публики с этим чудовищным (неслыханным) обвинением спорил на страницах «Библиотеки для чтения» Осип Сенковский: «Потише, господа, потише! Мы еще вас увидим со временем на коленях и перед Верди. В музыке, как и во всех искусствах, мы – господа, а не вы, знатоки...». А за коллег-критиков перед Верди извинился Герман Ларош, откликнувшийся на кончину великого старца почувствованным некрологом.

«...Истинный гений так же невидим вблизи, как Ньютон непонятен для ньютоновых собак... Спасибо Милтону «шарманщику»! Враги его присмирели, семуудрие хотя не надолго замолкло, а оперы зазвучат на просторе. Дайте место серому немудреному слушателю! И не верьте, что Верди умер при жизни, он в скором времени родится вновь. Он воскреснет в вас самих...»

Времена противостояния итальянской и русской опер миновали. В пылу борьбы с так называемой «итальянщиной» в те давние годы забывали о том, что Глинка прилежно учился у итальянцев (как, впрочем, и у немцев). Сегодня на афише Мариинского театра больше произведений Верди, чем в сезонах итальянской оперы в Большом театре Петербурга. И с каждой новой постановкой опер Чайковского и Верди мы создаем их неисчерпаемость, их глубочайшее внутреннее родство, их непреходящую ценность для новых поколений.

КОНКУРС

ВЛАДИМИР ДУДИН

СПЕТЬ ЧАЙКОВСКОГО



Светлана Москаленко (Россия, I премия).
Дмитрий Григорьев (Россия, IV премия).
Фото: Валентин Барановский

Обладателем Гран-при Пятнадцатого международного конкурса им. П.И. Чайковского стал 27-летний монгольский баритон Ариунбаатар Ганбаатар, о чем maestro Валерий Гергиев, сопредседатель оргкомитета конкурса объявил около полуночи на финальном гала-концерте лауреатов, состоявшемся на Новой сцене Мариинского театра.

Вокальная номинация на конкурсе Чайковского, как известно, самая молодая. Она появилась в 1966 году, а инициатором ее появления был сам Генрих Нейгауз, чьи аргументы в пользу новой номинации были неоспоримы: в наследии Петра Ильича романсов и опер во много раз больше, чем фортепианных и скрипичных концертов, пьес для фортепиано и виолончели. В далеком 1966 году на III конкурсе работу вокального жюри возглавил прославленный хормейстер Александр Свешников, а в его состав вошли выдающиеся певцы XX века – американец Джордж Лондон, болгарин Христо Брымбаров, представители отечественной школы Мария Максакова, Сергей Лемешев, Марк Рейзен. Лауреатами первого состязания оперных певцов на конкурсе Чайковского стали тенор Владимир Атлантов и американская сопрано Джейн Марш.

Традицией всех последующих конкурсов стало приглашение в жюри самых именитых музыкантов, достигнувших больших высот в области оперного искусства. В 1970 году в Москву в качестве высоких судей на вокальный конкурс приезжали Мария Каллас и Тито Гобби. Среди победителей в том году оказались Елена Образцова, Тамара Синявская и Евгений Нестеренко. Ирина Архипова, вошедшая в историю конкурса Чайковского как бессменный председатель жюри в вокальной номинации, начиная с IV конкурса, вспоминала, что тогда в Москву прибыли молодые музыканты со всего света – из Европы, Азии, Северной и Южной Америки, Африки и Австралии. В списке лауреатов в номинации «Сольное пение» за многие годы мы найдем имена Марии Биешу, Зураба Соткилавы, Пааты Бурчуладзе, Деборы Войт, Лоры Клейкомб, Хиблы Герзмавы, Альбины Шагимуратовой – тех, кто делал и продолжает делать мировую историю вокального искусства.

На предыдущем Четырнадцатом конкурсе Чайковского в жюри в вокальной номинации приняли участие исключительно мировые оперные звезды – Елена Образцова, Владимир Атлантов, Ольга Бородина, Райна Кабаиванска, Илеана Котрубаш, Рената Скотто, Ильдар Абдразаков. Правда, по контрасту с таким великим жюри участники, как нарочно, предъявили весьма невысокий уровень, и Четырнадцатый конкурс Чайковского в этой номинации вошел в историю как самый слабый. Тогда же выявила свое несовершенство новая система электронного подсчета баллов, в результате которой в финале оказались певцы, которых не ожидали увидеть даже сами члены жюри.

На Пятнадцатом конкурсе первому туру предшествовали два отборочных – по видео и «живьем», в которых приняли участие Лариса Гергиева и Джон Фишер. Поэтому при всех плюсах и минусах участников, допущенных к первому туру, средний уровень оказался многим выше, чем на предыдущем конкурсе. В жюри рядом с выдающейся меццо-сопрано нашего времени Ольгой Бородиной сидели знаменитый немецкий бас-баритон Томас Квастхофф, непревзойденный мастер в исполнении камерной музыки, музыки Баха, Моцарта, американская сопрано Дебора Войт, вошедшая в историю Метрополитен-оперы как вагнеровская и штраусовская «звезда».

Прослушивания первых двух туров проводились в камерном зале Мусоргского в Мариинском-2, финал проходил в Концертном зале Мариинского театра. География участников охватывала всего лишь несколько стран, не в пример первым годам существования этой номинации. Подавляющее большинство молодых вокалистов представляло Россию, далее понемногу было певцов из Армении,

Монголии, Китая, Южной Кореи, по одному из Польши, Эстонии и Украины. Права была Дебора Войт, сказавшая о том, как ей хотелось услышать здесь молодых певцов из Европы и Америки, которые бы, бесспорно, укрепили международный статус прославленного форума. Заметим, что ситуация с ограниченным представительством была характерной лишь для вокальной номинации – у инструменталистов география участников оказалась в этом году намного разнообразнее.

Главной причиной, которой склонны объяснять нежелание иностранцев принимать участие в одном из самых сложных конкурсов мира, является обязательное исполнение произведений на русском языке, который, как известно, не относится к языкам легким, хотя и занимает восьмое место по числу его носителей как родного, опережая, к примеру, немецкий. Дебора Войт рассказала, что после конкурса Чайковского, для которого специально выучила два романа, она не обращалась к творчеству этого композитора, главным образом, из-за сложностей с русским языком, на изучение которого требовалось много времени. А язык в искусстве вокала играет почти

равноправную роль с музыкой, являясь одним из конкурсных критериев.

По сравнению с Четырнадцатым конкурсом Чайковского в этот раз стоит отметить высокое качество подготовки романсов Петра Ильича среди не только российских, но и зарубежных участников. За редким исключением на втором туре слушать китайцев, монголов и корейцев в русском репертуаре было одно удовольствие. Незабываемым стало и исполнение двух романсов Чайковского «Забывать так скоро» и «День ли царит» польской сопрано Эвой Трач, которая, несмотря на простуду, умудрилась спеть два тура. Мужчины в этом году выглядели намного убедительней женщин – уверенней, ответственной, музыкальней, голосистей.

Приятно было отметить и разнообразие репертуара. Конкурсанты демонстрировали страсть к освоению редких страниц оперных партитур. Так, сопрано Наталья Павлова бесстрашно и артистично исполнила арию Анны Болейн *Cielo a miei lungbi spasimi* из одноименной оперы Доницетти, хотя было очевидно, что такой репертуар для нее пока заметно «на вырост». Певцы так старались выбрать что-

нибудь редко исполняемое, что ни на одном туре не прозвучали хиты ни из «Травиаты» Верди, ни из «Нормы» Беллини. Ария Джильды из «Риголетто» была исполнена лишь дважды. Впрочем, неудивительно, почему конкурсанты не рисковали с такими произведениями, в которых жюри не просто знает каждую ноту, но знакомо не понаслышке с великими интерпретациями этих арий.

Самым проблемным в конкурсной программе был пункт «старинная ария» XVII-XVIII веков – Баха, Генделя, Моцарта. Теоретически можно было петь и Вивальди, но на такую «акробатику» не посмел отважиться никто. Самыми неизобретательными оказались басы, большинство из которых ограничило свое воображение лишь *Dignare* Генделя, входящим в школьный репертуар. Некоторые отказывались на арию Зороastro *Sorge infesta una procella* из «Орlando» Генделя, в которой наиболее убедительно слушался китайский бас Ао Ли, к сожалению, не пропущенный в финал. Лучшим же в этом пункте программы стал, пожалуй, южнокорейский баритон Хан Сын Ю, невероятно грациозно, легко и стилистически точно исполнивший арию из «Рождественской оратории» Баха. Но в том и заключается пресловутая сложность программы вокалистов, что она тестирует на универсальность. Поэтому победители, те, кто дошел до финала, прошли эту проверку лучше остальных. Имея разный объем голосов – у кого-то крупнее, у кого-то камернее, эти восемь счастливиц продемонстрировали еще и выносливость, и бойцовские качества. Всем им пришлось столкнуться с испытанием камерным залом, в котором «сухая» акустика устроена как в звукозаписывающей студии. Когда их голоса «просматривались» как на ладони, сами исполнители, по их словам, свой голос слышали хуже, издавая звуки как в вакууме, без поддержки пространства. Дебора Войт сожалела о том, что у жюри не было возможности слушать певцов в пространстве большого зала. И все же жюри на конкурсе вокалистов осталось, пожалуй, самым довольным и единодушным, выразив уверенность в том, что среди участников им довелось услышать будущих звезд международной величины.

Какими бы прекрасными ни казались сейчас лауреаты, конкурс едва ли может дать точные прогнозы того, как будут складываться их карьеры. Монгольский Гран-призер уже является солистом Оперного театра в Улан-Удэ, но его, вполне возможно, ждут ангажементы в Мариинском театре, а при разумном использовании богатого вокального ресурса, возможно, и мировая карьера. Хотелось бы услышать на Мариинской сцене и сладкоголосого китайского тенора Чуаньюэ Вана, скажем, в партии прица Тамано или даже поэта Ленского. Южнокорейский баритон Хан Сын Ю, вероятнее всего, продолжит делать европейскую карьеру, поскольку у него уже есть хороший зачин в Германии, где он проходил свои университеты и где его голос обрел ту идеально ровную форму, которую оценили на конкурсе Чайковского. А вот лауреату IV премии российскому басу Дмитрию Григорьеву еще предстоит отточить свое мастерство и довести голос до нужной формы, чтобы штурмовать большие оперные сцены. Лауреат первой премии Юлия Маточкина – уже солистка Мариинского театра, на ее счету – несколько ведущих партий в «Свадьбе Фигаро», в «Сказках Гофмана». Точно так же есть первые роли и у колоратурного сопрано Антонины Весениной (Шемаханская царица в «Золотом петушке», Царица ночи в «Волшебной флейте», Розина в «Севильском цирюльнике»). Сопрано Мане Галоян, самая молодая 21-летняя конкурсантка, уже успела заявить о себе в Хьюстонской опере, и с ее мягким и эластичным лирическим сопрано хорошая карьера ей гарантирована. Светлана Москаленко с ее виртуозной техникой и бесстрашными головокружительными верхами и вовсе может стать певицей не хуже Натали Дессей. *Toi toi toi!* – как говорят в Европе.

Ольга Бородина во второй раз приняла участие в жюри в номинации «Сольное пение». Перфекционистка в своем творчестве она была строгой и взыскательной и к молодым коллегам, впрочем, сохраняя в своих оценках житейскую мудрость.

– Каково у вас общее впечатление от конкурсантов-певцов в этом году?

– Конкурс получился сильным. Меня обрадовало, что по сравнению с предыдущим конкурсом исполнительский уровень участников вырос.

Многих мне было очень интересно слушать. Было немало замечательных голосов, но чувствовалось, что им не хватает выучки. Поэтому хотелось бы обратить внимание педагогов на то, чтобы они очень серьезно и ответственно отнеслись к вопросам школы. По большому счету, русской вокальной школы никогда и не было, мы всегда все у кого-то заимствовали. Может быть, наконец стоит все то, что мы за эти годы заимствовали, объединить в одно целое, учитывая нашу русскую душу, наш богатый обертонами голос, и попытаться создать русскую школу? Недаром же русские голоса

так популярны и востребованны во всем мире: потому что они большие, красивые, с душой.

– Насколько стрессовой представляется вам программа конкурса у вокалистов? На двух первых турах в ней соседствуют произведения разных эпох, требующие разной исполнительской манеры.

– Для того и нужны такие стилевые колебания, чтобы проверить молодых певцов во всех ипостасях. Конкурсант должен быть готовым к испытаниям. Когда я отмечала свое 50-летие, я тоже решила себя проверить, и поняла, что, слава Богу, могу. Даже джаз спела.

Певцы, выступавшие на конкурсе, молодые, у них еще есть шанс научиться. Сегодня у всех есть право выбора – возможность ездить по странам в поисках коучей. Это не советские времена, когда мы стояли по стойке смирно, и выбирали нас, а не мы. Сегодня есть все возможности для того, чтобы совершенствоваться.

Самое главное, чтобы деньги не стояли во главе угла. Если раньше мы работали ради искусства, для людей, а деньги маячили где-то на дальнем плане, то сегодня иногда все выглядит ровно наоборот, и это очень мешает настоящему искусству. Современная молодежь другая. Может, я слишком придирчива, но мне бы хотелось видеть ее более чувственной, чуткой, более духовной.

– Что можете сказать о финалистах?

– Прежде всего, я должна сказать, что все выступившие во втором туре – талантливы. Но многие во втором туре «сломались» из-за того, что почему-то решили расслабиться после первого тура, где у всех был кураж, в крови играл адреналин. Но были и те, кто и первый тур спел хорошо, а второй – еще лучше.

– Мне показалось, что на этом конкурсе иностранцы очень прилежно выучили романсы Чайковского.

– Да, романсы Чайковского были подготовлены превосходно. Признаться, меня радуют своим рвением китайцы и корейцы. Любопытно, от некоторых мужчин я услышала, что они готовились к романсам Чайковского по моим записям.

– Как вы чувствуете себя после плотного режима конкурсных прослушиваний?

– Мне показалось, что XV конкурс Чайковского прошел даже как-то легче, чем прошлый. Новая система голосования оказалась правильной, она полностью оправдала себя. Никто ни с кем не стоваривался, никто никого не «подкачивал».

– Единственная меццо-сопрано, попавшая в третий тур – Юлия Маточкина. Вы чувствуете в ней наследницу?

– У нее другие традиции. Мы – разные. Юлия очень талантлива. Я бы посоветовала ей больше внимания обращать на духовный аспект в отношении к музыке и ее исполнению. С остальным у нее все прекрасно – роскошный голос, хотя некоторые придирки к нему, конечно, имеются, но я в принципе придирчива, в первую очередь к себе.

Беседовал Владимир ДУДИН

ОЛЬГА БОРОДИНА: «КОНКУРС ПОЛУЧИЛСЯ СИЛЬНЫМ»

Прослушивания виолончелистов на XV Международном конкурсе им. П.И. Чайковского получились очень насыщенными и яркими. Практически все члены жюри заявили, что уровень участников был необычайно высок, и проблема выбора стала очень непростой. Всего к прослушиваниям первого тура было допущено 25 виолончелистов из 13 стран (Венгрия, Германия, Испания, Китай, Колумбия, Нидерланды, Норвегия, Россия, Румыния, США, Франция, Южная Корея, Япония), до финала дошли двое российских виолончелистов (Александр Бузлов и Александр Рамм), испанец Пабло Феррандес, кореец Сон Мин Кан, заявленный как участник из Нидерландов Джонатан Роузман и приехавший из Румынии Андрей Ионица.

Интрига сохранялась буквально до объявления результатов, которые оказались несколько неожиданными. Первую премию получил один из самых молодых участников Андрей Ионут Ионица, которому 21 год, и он еще продолжает обучение в Берлинском университете искусств. Для финала он взял Первый виолончельный концерт Шостаковича, сыграв его технически безупречно, но при этом добавив изрядную долю сентиментальной лирики в один из самых жестоких и саркастических инструментальных концертов XX века. Вторую премию получил Александр Рамм – любимец публики, исполнивший в финале конкурса Симфонию-концерт Прокофьева. Очень крепко технически подготовленный музыкант, владеющий секретом «бархатистого» мягкого тембра завожжил слушателей на первом туре и уверенно дошел до финала. Самый взрослый и самый опытный участник виолончельных состязаний москвич Александр Бузлов трижды принимал участие в конкурсе Чайковского, завоевав в 2007 году вторую премию. Занять верхнюю ступень пьедестала не получилось, жюри решило присудить ему третью премию. Из участников он, пожалуй, лучше всех справился с Концертом Гайдна; показал владение формой в непростых сонатах Хиндемита и Бриттена и, один из немногих, грамотно сыграл фрагмент сольной сюиты Баха (Бузлов единственный выбрал для выступления две части минорной Пятой сюиты). Однако чрезмерный интеллектуализм вкупе с несколько суховатым и резковатым звучанием инструмента, быть может, оказались причиной третьей строчки в призовом списке.

Четвертое место занял испанец Пабло Феррандес, который блестяще показал себя в камерных программах, он был одним из лучших, кто справился с довольно часто звучащей на конкурсе Сонатой Шостаковича, но вот силы и мощи для большого симфонического оркестра не хватило. Как справедливо заметил один из членов жюри Ян Фоглер, игру с большим оркестром можно уподобить плаванию в открытом океане, куда участники

КОНКУРС

ГЕОРГИЙ КОВАЛЕВСКИЙ

СЕЛЛОВЕЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ



Джонатан Роузман (Нидерланды, VI премия).
Александр Бузлов (Россия, III премия).
Фото: Валентин Барановский

выходят из уютной камерной бухты. И чтобы достойно обойти все рифы и преграды, нужно иметь опыт, дерзновение и интуицию. Одной из дополнительных сложностей для прошедших в финал участников стало то, что с оркестром часто действительно приходилось «состязаться» (одно из значений итальянского слова *concertare*), противостоя коллективной инерционной мощи. Испытанием для финалистов стала непростая акустика Большого зала – особенно после акустического комфорта в Малом.

Кореец Сон Мин Кан (V премия) – очень талантливый и необычайно экспрессивный музыкант. Сыгранная ею во втором туре Виолончельная соната № 1 Альфреда Шнитке стала одним из откровений конкурса (Шнитке требует в своих произведениях не только правильно выученных нот, но и особого «актерского» мастерства). Несмотря на стажировку в Высшей школе им. Эйслера в Берлине, Сон Мин Кан сохранила специфически «восточный» оттенок в своей игре, а порою неожиданно добавляла особой восточной созерцательности в западную музыку.

Приехавший из финской столицы самый юный виолончелист Джонатан Роузман оказался внизу списка финалистов, но, без сомнения, у финско-голландского музыканта еще все впереди. Конкурс Чайковского стал самым крупным состязанием в карьере начинающего артиста, в свои 17 лет (Бузлов почти вдвое старше) владеющего безупречной техникой, изумительным штрихом и очень красивым звуком. Ярче всего у Роузмана получились виртуозные и старинные вещи, не требующие звуковой силы и особой «железной» выдержки (например, соната Боккери-ни, исполненная на втором туре).

Прошедший конкурс еще раз поднял проблему исполнения старинной музыки. У многих слабым звеном оказались Бах (большинство участников выбрали самую виртуозную Шестую сюиту) и Гайдн. Играть музыку Баха просто как этюды, к счастью, уже почти не принято, а выстраивать романтический пафос в этих сложнейших вещах почти не на чем. Конечно, универсальный исполнитель, владеющий всеми стилями и направлениями и одинаково успешно играющий Баха и Дворжака, – скорее утопический персонаж, но глубокое погружение в культуру, конечно же, необходимо. Нынешний мир динамичен и неспокоен, и в то время как политика все чаще ожесточает людей, перед искусством стоит важная и ответственная миссия объединять человеческие сердца и нести всем мир. Невероятное количество трансляционных просмотров по всем континентам – свидетельство того, что прошедший конкурс стал по-настоящему успешным, а Россия по-прежнему сохраняет очень высокий уровень музыкального исполнительства и остается одной из ведущих музыкальных держав мира.

ФЕСТИВАЛЬ

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

БРАМС КАК ПРАЗДНИК



Пааво Ярви и Камерный филармонический оркестр Бремена.
Фото: Валентин Барановский

Брамс – непростой для исполнения композитор. Для кого-то это пылкий романтик, в некоторых интерпретациях его музыка наполняется звенящей горечью, но есть и те, кто считает его сухим, классичным. В нынешнем сезоне «Звезд белых ночей» были представлены практически все основные инструментальные жанры этого композитора от фортепианных миниатюр и камерных сочинений до концертов. И каждый раз это был новый Брамс.

Два вечера – 1 и 2 июля – были посвящены брамсовским симфониям в исполнении Немецкого камерного филармонического оркестра Бремена, дирижировал Пааво Ярви. Можно было ожидать педантичной академичности, той особенной сдержанности, о которой говорят: «застегнут на все пуговицы». Не тут-то было! Бременский Брамс оказался неожиданно светлым и гармоничным.

Программы обоих концертов строились по одной схеме: начинались они с более поздних симфоний – романтической Третьей и драматической Четвертой, а второе отделение приводило к мажорному гимническому финалу Первой и к светлой пасторали Второй, после которых на бис звучали лакомо-знакомые «Венгерские танцы».

Оркестр – меньше привычного. Духовых, конечно, ровно столько, сколько прописано в партитуре, а вот струнных мы привыкли видеть на пару пульгов больше («Мы ничего не утяжеляем», – подчеркивает дирижер). Вследствие этого выстраивался другой баланс, и слушать сочинение оказывалось комфортнее с более близкого расстояния. Впечатление из ближних рядов партера – полнее и ярче, чем с верхних ярусов. Оркестранты не скрывали удовольствия, которое доставляет музицирование им самим, и их энтузиазм оказывался заразителен.

Объективное начало явно перевешивало, лирическое, неуспокоенное уступало место эпике. Доминировала устойчивость. Дирижер как будто старался поскорее перелистать трагические страницы партитуры. Скомканым оказалось смятенное низвержение струнных в начале Первой, да и вся ее первая часть пронеслась, словно в ускоренном темпе. Драма-

тические моменты, полные тревоги и сомнений сумрачные эпизоды были как будто затенены, акцент делался на следующем за ними просветлении и утешении. В финале Первой симфонии Ярви настойчиво обозначал мелодическое родство главной темы с бетховенской «Одой к радости».

Еще одной особенностью была высокая детализация, обнажающая логические конструкции музыкальной ткани. Каждый эле-

мент, будь он мелодической темой, контрапунктом или вплетенным в фактуру мотивом, удерживался вниманием. Интонационная выпуклость голосов и подголосков делала ткань насыщенной. Слух постоянно следовал за оживленно перекликающимися мотивами. Брамсовские симфонии представляли во всем многообразии деталей; их можно было рассматривать подробно, как вещь, близко поднесенную к глазам. Благодаря такой деталь-

ной отделке празднично-калейдоскопичное скерцо Четвертой симфонии прозвучало особенно свежо и ярко.

В то же время лирические, песенные темы Брамса – начало Четвертой и знаменитое *Roco allegretto* Третьей – звучали по-особенному камерно, на коротком, легком дыхании. Ярви словно избегал вычерчивать длинные линии. Тема дробилась на небольшие волны-всплески. Фразировка рвала текучесть ткани, мотивность брала верх над протяженностью, речитативное начало – над певучей полнотой. Вследствие этого кульминации возникали не как результат предшествующего развития, а как новая фактура, по-иному оформленный материал. Почти всегда они были отделены цезурами.

Ярви не только не маскировал швов и стыков, но и нередко отмечал их достаточно весомыми люфтами, заставляя публику ожидать, желать возвращения той или иной темы. А это, в свою очередь, подчеркивало предсказуемость, достаточно высокую инертность брамсовской музыки, наполненной прямыми повторами и вариантами. Хотелось обобщения, взгляда сверху, позволяющего охватить всю часть целиком.

В «Венгерских танцах» исполнители позволили себе еще большую свободу темповых решений. Предельно замедляя замысловатый пассаж, они давали рассмотреть его во всех подробностях, а при повторе он проносился в захватывающе бешеном темпе. Скрипки, глассандируя, по-цыгански «рвали струны», пестрели звонкие синкопы. И слушатели благодарно отреагировали на знакомые интонации. Не часто увидишь, как с последней нотой академическая публика – весь партер единой волной – срывается с мест с криком и овациями, почти как на стадионе.

Привезенный из Бремена Брамс – комфортный, беспечальный – непротиворечив, и в интерпретации Пааво Ярви разрешается ярким мажорным финалом. «Это как с Библией: слова одни и те же, а толковать их можно по-разному», – сказанное дирижером о бетховенских симфониях может быть отнесено и к его трактовке музыки Брамса.

НОРА ПОТАПОВА

Режиссер Алексей Степанюк и сценограф Александр Орлов не впервые приблизились к этой прекрасной и жуткой бездне в попытке разгадать ее тайну. Да и Валерий Гергиев, чувствующий дух и материю музыки всем существом, мог бы предложить, наверное, не одну концепцию «Пиковой дамы». Но маэстро обладает редким свойством мгновенно воспринять то, что предлагает ему сцена и феноменально дирижирует тем спектаклем, который поставлен именно так, а не иначе.

Сценическое решение «Пиковой дамы» Степанюка сродни видениям или сновидениям безумца. Существование Германа соткано из эфемерных мечтаний, страстных желаний, комплексов, амбиций и страха (недаром у братьев Чайковских в либретто «Пиковой дамы» заволашевающим рефреном повторяется фраза «мне страшно», а инфернальная красота оркестровых шорохов и постукиваний, морок звенящего *pianissimo* воздействуют иногда сильнее динамических взрывов). Притяжение и сопротивление смерти, болезненное любовное влечение, жажда власти сплетены в этом спектакле в тягучий клубок. Все живет на сцене в режиме рапида, будто в какой-то отсоединенной части сознания героя. И чуть замедленные темпы гергиевского оркестра только подчеркивают это отрешенной неторопливостью, повисанием музыкальных фраз без ответа, растворением в почти жуткой тишине. Чтобы потом взорваться мощными выбросами кульминаций...

Особое благородство спектаклю придает сценография Орлова. Предложенный им прием текучести визуального ряда адекватен неустойчивости сознания изначально безумного Германа. Мягко и легко движутся колонны с бронзовым отливом, группируясь в графические построения, мизансцены незаметно тушируются сетчатыми занавесами, из глубины наплывают до времени статичные и вдруг оживающие композиции. При смене картин плавное пересечение вертикалей и горизонтальных линейных наслоений создает эффект миража, перетекания одной визуальной формулы в другую. Сценографическая драматургия красиво сплетается из этих мотивов, рождая сложные, тревожные, созвучные музыка ощущения.

Если говорить об изобразительной тональности спектакля в целом, то это художественный парафраз на мотивы барокко и модерна, тоже очень петербургского стиля, вмещающего, в свою очередь, и псевдобарокко, и элементы классицизма, и пряные ориентальные мотивы. Что и оправдывает совершенно неожиданный интерьер комнаты Лизы: ковровый будар с большим диваном, подушками, пуфами, арфой. Художник по костюмам Ирина Чередникова одела девушек достаточно вольно — здесь и корсетные платья, и свободные накидки, и белые парички, и тюрбаны; позы свободны и расслаблены, группы живописны. Напоминает восточный гарем или экзотичный салон на рубеже веков XIX и XX. Если не считать очень неудачного платья Лизы, все красиво и чувственно, но странно. Хотя сильный накал страстей в такой атмосфере вполне уместен.

В спектакле Степанюка все чуть странно, как во сне — персонажи, умирая, просто уходят со сцены, растворяются в болезненном сознании героя «как сон, как утренний туман». Отчаявшаяся Лиза на своей последней реплике начинает движение в глубину, навстречу ей из арьера в призрачном освещении наплывает статичная, мизансценически экспрессивная композиция игорного дома. Проходя словно сквозь игроков, Лиза исчезает где-то за пределами видимости. У искусственного новациями зрителя возникает мысль: значит, она появится в финале реально, а не в воображении умирающего Германа! Но нет, ничуть. Она рассеялась, растворилась...

Мертвая Графиня поднимается с повернутого спинкой вольтеровского кресла и исчезает меж движущихся колонн. Чтобы весьма эффектно восстать из постели Германа в сцене казармы.

Оркестровому эпилогу-катарсису в финале отвечает неподвижная фигура Германа в позе кающейся Магдалины и мальчик, ладонью закрывающий ему глаза. А под занавес, уже вне музыки, включается метроном, Герман встает и твердым шагом уходит куда-то между порталом и первой кулисой... в иное измерение.

Для реализации своих фантазий постановщики располагали рядом превосходных актеров-певцов. Прежде всего, двумя значительными, вокально полноценными, настоящими Германами. Это Максим Аксенов и Михаил Векуа. Герман Аксенова — романтик, безумец, израненная, страждущая, но гордая душа. У Векуа герой прямолинейнее одержим идеей власти, обладая тайной и... женщиной. Более сильная и цельная натура. Векуа опытнее и смелее — он один из немногих Германов, кто поет последнюю арию в оригинальной тональности, без общепринятого транспорта на тон ниже. Но Аксенов более тонок, разнообразен вокально, интересен в рисунке роли и человечен.

Бесспорно великолепная в итальянских

партиях, Татьяна Сержан к русской Лизе приблизилась не сразу. Но в этом спектакле ее теплая женственность и темперамент раскрылись полно. Во второй картине приглушенное томление в голосе и пластике сменяется паническим страхом, а потом открытой сильной страстью. Голос красиво вибрирует, актерская натура вырывается на волю — чего стоит ее стремительный пробег вглубь к балкону после появления Графини: Лиза решает, что Герман ушел. А в сцене у Зимней канавки — это свободный полет вокала без напряжения и мастерский актерский переход от одного состояния к другому.

Вальяжен, раскованно-пластичен, цинично-добродушен, но совсем не прост колоритнейший Томский Виктор Коротича. Звучание голоса и ясное объемное слово превосходны.

велика. Равно как и отменно точная работа художника по свету Александра Сиваева.

OperaNews

ТАТЬЯНА МАМАЕВА

Что наша жизнь? Ответ на поверхности — конечно же, игра. Играем в любовь и верность (до первого соблазна), в политику (до выстрела, который неожиданно прогремит на мосту или в подъезде — кому как не повезет), в респектабельность (до первой передачи у Маляхова или Гордона). У взрослых людей много игр, от игры на бирже до игры человеческими судьбами. А проигравший? Он плачет, такая уж у него судьба. Впрочем, выигравший через мгновение может оказаться на месте того, у кого только что выиграл.

«ПИКОВАЯ ДАМА» мнения о премьере



«ПИКОВАЯ ДАМА».

Опера в 3-х действиях.

Музыка — Петр Чайковский. Либретто Модеста Чайковского по повести Александра Пушкина.

Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев. Дирижер-ассистент — Павел Сметков.

Режиссер-постановщик — Алексей Степанюк. Художник-постановщик — Александр Орлов.

Художник по костюмам — Ирина Чередникова. Художник по свету — Александр Сиваев.

Главный хормейстер — Андрей Петренко.

Ответственный концертмейстер — Ирина Соболева. Хореограф — Илья Устьянцев.

Детский хор телевидения и радио Санкт-Петербурга. Хормейстер — Игорь Грибков.

Герман — Максим Аксёнов, Граф Томский — Роман Бурденко, Князь Елецкий — Владислав Сулимский, Чекалинский — Александр Трофимов,

Сулин — Юрий Власов, Чаплицкий — Михаил Латышев, Наумов — Николай Каменский, Графиня — Мария Максакова, Лиза — Ирина Чурилова,

Полина — Екатерина Сергеева, Маша — Пелагея Куренная, Гувернантка — Екатерина Крапивина, Распорядитель бала — Андрей Зорин,

Маленький Герман — Егор Максимов, Судьба — Валерия Карпина, Прилепа — Анна Денисова,

Миловзор — Екатерина Сергеева, Златогор — Роман Бурденко.

Премьера на Новой сцене Мариинского театра 27 мая 2015 года.

Фото: Наталья Разина

Другой исполнитель этой партии-роли Роман Бурденко берет красивым тембром, но его персонаж ленивее.

Елецкий в блестящем вокальном исполнении Владислава Сулимского отодвинут постановщиками в тень, очевидно, вполне сознательно. Благородный и благозвучный, но не слишком заметный, Елецкий не может играть значительную роль в судьбе героев. Для амбициозного Германа он — лишь досадное осложнение. К чести прекрасного певца, привыкшего на сцене быть героем, Сулимский очень тактично выполняет актерскую задачу.

Чуть озорная экстравагантная Полина Екатерины Сергеевой — дама чувственная, с духом греха, словно из салона Зинаиды Гиппиус. Стильной лицедеей предстает Сергеева и в облике куртуазного пастушка в интермедии. Интеллект этой певицы-актрисы всегда заметен — и в театральном представлении, и на концертной площадке.

Музыкально и пластически великолепно организована работа хора и миманса. Их роль в создании особой атмосферы спектакля-миража, в которой так необычно существует большинство солистов, здесь чрезвычайно

«Пиковая дама» Алексея Степанюка — о таких играх. Жестоких и беспощадных. Режиссеру, похоже, и в голову не приходило перенести спектакль куда-то поближе к нашему времени, да и смысла в этом не было. Нет, времена те, о которых рассказано в повести Пушкина, ставшей первоосновой либретто Модеста Чайковского. Перед нами «век девятнадцатый, железный», как писал о нем поэт. Но — опять-таки не обойтись без цитаты — «в прошедшем грядущее зреет».

Степанюк «Пиковую даму» себе напропорочил, наворожил... Полтора года назад с этой же командой (музыкальный руководитель постановки Валерий Гергиев, художники Александр Орлов и Ирина Чередникова) он поставил на новой сцене Мариинского театра пронзительного и нежного «Евгения Онегина». Спектакль, в котором была любовь, и не было счастья, был покой, но не было воли, где детством пахли августовские яблоки. В этом «Евгении Онегине», в третьем акте, в сцене греминского бала, где в окна было видно державное течение Невы, появлялся персонаж, которого там ну никак быть не могло. Это была сухая и элегантная дама сильно в возрасте, напоми-

навшая персонаж с известной гравюры Гойи. Графиня Анна Федотовна? Ну да, она.

Режиссер словно на спиритическом сеансе вызвал дух Пиковой дамы, и она явилась. Перед нами страшный Петербург, мистический город с тенями, город безумно красивый и провоцирующий одиночество. Экзистенциальный город. Александр Орлов увидел его через черные колонны и тюли, через живые золотые статуи. Есть в этой сценографии какая-то поэзия Танатоса, есть прелесть увядания и тоска по свету.

Такова трактовка режиссера, и у него в этом смысле есть союзник. Это музыкальный руководитель постановки Валерий Гергиев. Как трагично, как мистически звучит оркестр под его руководством! Гергиев словно пропускает трагедию, происходящую на сцене, через собственное сердце. Работа оркестра в этом спектакле — это тоже своего рода музыкальный психоанализ.

Есть еще один пласт в этой загадочной (а разве не загадочна повесть Пушкина и музыка Чайковского?) постановке. Это — почти болезненная ирония режиссера. Ирония, то есть «болезнь, неизвестная душевным и телесным врачам», когда больной ею смеется, и никто не знает, что он выкинет в следующий момент.

Любовная история Лизы (Ирина Чурилова) и Германа (Максим Аксенов) как-то не ладится.

Изначально режиссер так расставляет акценты, что зритель чувствует, дело не в желании Германа жениться на Лизе и подняться по социальной лестнице. Графиня (Мария Максакова) волнует его больше, в сценах с ней этот человек с профилем Наполеона более искренен и действителен. Графиня — вот кто может помочь осуществить планы. И они вовсе не матримонильные.

Герой Максима Аксенова неврастеничен, он мечется, все это подчеркивает и пластика, и вокальная выразительность. Уже в сцене первой встречи с Лизой певец достигает высокого эмоционального градуса. Практически весь спектакль он проводит на накале, он сжата пружина, которая разожмется только в сцене в своей комнате, когда привидится

ПРЕМЬЕРА

ему Графиня. А дальше – агония, за которой заторможенность. Степанюк ведет Германа-Аксенова от *idée fixe* – почти до ее воплощения, когда бред на ничтожное время становится явью.

Как неожиданно постановщик решил образ Графини! Женщина, которая водила дружбу с графом Сен-Жермен, не может быть обычной. Она молода и дряхла одновременно, у нее еще вполне привлекательная внешность, но походка, напоминающая синдром болезни Паркинсона. Кто знает, не снабдил ли ее Сен-Жермен рецептом вечной молодости? Мария Максакова, к сожалению, не обладающая аристократической внешностью, точно вписалась в границы образа, заданного режиссером, и вокально партия сделана прилично. Когда она видит Германа, очевидно, первое, что ей приходит в голову, – стрелы Амура. Страшно терять молодость и красоту, страшно увидеть в глазах *vis-à-vis* холодное любопытство.

Но что же, что нужно Герману в действительности, что увидел постановщик в опере Чайковского? «Там груди золоты лежат, и мне – мне одному они принадлежат!»... Золото не цель, золото – это средство, средство установить диктат, свой контроль над людьми. Человек с профилем Наполеона «глядит в Наполеоны». О, сколько таких «Наполеонов» почти ежедневно смотрит на нас с экранов телевизоров, как презирают они «маленьких людей». Власть привлекательна для определенного психотипа, но это игра, ставкой в которой часто бывает жизнь. Графиня мертва, наивная Лиза – от нее осталась лишь оболочка. Как Со-мнамбула, она медленно идет через игровых, мимо игрового стола. Куда?..

А в финале опять медленно шагает мальчик в треуголке, такой маленький всезнающий и понимающий старичок. Как-то нежно касается рукой лица Германа и закрывает ему глаза. Чистая детская душа словно провожает грешную душу Германа.

«Пиковая дама» оставляет послевкусие, немножко горечи и чуточку каких-то неведомых специй. Вступать в игру после нее не хочется, хочется тихо подумать о самых банальных вещах – звуках арфы, тихом вечере, прохладе Летнего сада. Об этом таинственном городе, где происходят разные странные истории – таком маниящем, но обманывающем, ускользающем, где роскошь может обернуться тусклым двором-колодцем. И тотальным одиночеством – ведь все они, Лиза, Графиня, Герман, безнадежно одиноки.

Belcanto.ru

ВЛАДИМИР ДУДИН

Новая версия «Пиковой дамы» – седьмая в истории Мариинского театра.

Последние сезоны в театре прочно закрепились классическая версия спектакля 1984 года, поставленная Юрием Темиркановым, который выступил тогда музыкальным руководителем и режиссером в одном лице. В ней Петербург был едва ли не главным действующим лицом, являя зрителю масштабные открыточные виды Летнего сада, Зимнего дворца, Петропавловского собора, Невы.

Режиссеру Алексею Степанюку выпала большая честь, но и непростая задача найти возможность сказать нечто новое после такого вельеречивого музейного памятника в виде постановки Темирканова. Судьба предоставила ему уникальный шанс стать режиссером оперного диптиха Чайковского, поскольку в прошлом году он же поставил в Мариинском театре и «Евгения Онегина» совместно с Национальным центром исполнительских искусств в Пекине.

И в «Онегине», и в «Пиковой» Степанюк работал с одной постановочной командой – художником-постановщиком Александром Орловым и Ириной Чередниковой. Они оба создавали в Мариинском театре очередную версию «Пиковой дамы» в 1999 году под началом режиссера Александра Галибина, где во всей красе и остроте графических линий расцветал петербургский миф, усиленный контрастами мирискуснической эстетики. Неудивительно, что спустя шестнадцать лет многие идеи и мотивы перекочевали из того спектакля.

От архитектуры Петербурга в новом спектакле остались лишь эмблематичные элементы в виде решетчат сады, черно-золотых колонн и гламурно поблескивавших тяжелых гранитных шаров на набережной. Художник по костюмам Ирина Чередникова отметила, что в новом спектакле стремились воссоздать моду конца XVIII века с ее причудливыми напластованиями французских и английских тенденций, более всего проявленных в женских костюмах с их изобилиями шляпок самых вычурных форм.

Кульминация женского дефилие пришлась на вторую картину – сцену в девичьей, где, по словам художника-постановщика Александра Орлова, собрался «салон одалисок», веселившихся на коврах во фривольных разностильных одеяниях. Правда, развязная Полина (Екатерина Сергеева) в кудрявом парике ша-тенки смахивала почему-то на молодую Аллу Пугачеву в песне про «Арлекино», а Лиза (Ирина Чурилова) в голубом корсете – на Ирину

Аллегрову в песне о шальной императрице. Герман (Максим Аксенов) с взъерошенными патлами был ярким, немного голливудским выразителем дерзких наполеоновских дум, а граф Томский (Роман Бурденко) неожиданно напомнил опереточного графа Дракулу в молодости.

Без сахарной кичевости в оформлении не обошлось, особенно в пасторали «Искренность пастушки», где тема власти была представлена через убийственно ослепляющий блеск хламида оживших статуй и золотых яблок. К счастью, псевдоисторической костюмной иллюстративностью дело не ограничилось.

Режиссер представил свое мрачное, нервное, мистическое видение сюжета, начав его еще до вступления к опере с молчаливо бредущего мальчика в треуголке, встретившего на набережной прекрасную Незнакомку – ту самую Пиковую даму. Из этих детских фантазий и вырос ком, раздавший однажды обезумевшего Германа свинцовым петербургским небом. Но милосердный режиссер, сбивая инерцию восприятия, не бросил Лизу в Канавку, уведя в Игорный дом, не застрелил Германа,

идеи, которая бы заставила заиграть известное новыми красками, новыми смыслами. Дело же не во внешней оригинальности как самоцели, дело в понимании и видении собственного взором внутренних конфликтов, взаимоотношений, дело в подаче конкретных образов. Герман у М. Аксенова – как Герман (он ему всегда хорошо удавался). Но он прежний Герман – в меру странный, в меру безумный, в меру влюбленный. Более непри-вычна Лиза Ирины Чуриловой, но, кажется, не потому, что так придумал режиссер, а потому, что привносит свою мощную индивидуальность исполнительница. В другой манере подана Графиня Марией Максаковой. Актриса существует в остром сценическом рисунке – на грани гротеска, асихологично. Из спектакля такой образ выпадает – что возможно, когда на то есть веские причины. В данном случае намерение, то есть объяснение зачем это, почему так происходит – не читается. Кажется, что актриса ошиблась театром, и режиссер не придумал, что с этим делать, как вписать в концепцию. Собственно, слово концепция здесь ключевое. Видимо, если бы она была, то спектакль бы не рассы-



«Пиковая дама». Мария Максакова – Графиня, Максим Аксенов – Герман.
Фото: Валентин Барановский

оставив жирные многоточия.

Магнитами спектакля были сопрано Ирина Чурилова, спевшая сложнейшую партию Лизы музыкально и с неплохим запасом прочности, пусть и с небольшими вокальными потерями, а также – неожиданно для всех – член Комитета Госдумы по культуре Мария Максакова, которая в сцене в спальне Графини самозабвенно сыграла свою гениальную мать из спектаклей театра Вахтангова.

Мастеру Гergieв бесстрашно и невероятно разнообразно по динамике открывал в своей любимой опере зияющие бездны подсознательного, выстраивая амплитуду от мышиного шороха неумолимого Времени до апокалиптических крушений последних надежд.

Российская газета

ЕЛЕНА ТРЕТЬЯКОВА

Новая постановка «Пиковой» не кажется новой – она из разряда очередного редактирования того, что бывало прежде. В том числе и на Мариинской сцене, а уже если вспомнить прочие, хотя бы российские постановки – тем более. Уже двигались занавесы – здесь они еще укреплены колоннами, стоял на набережной шар на пьедестале, предвещал действие пролог, в котором появлялся маленький мальчик (здесь он разве что в треуголке с наполеоновскими замашками) – маленький Герман... От всего ощущение виденного – то Красноярский спектакль вслушивает, то Челябинский, то старые версии, живущие на сценах десятилетиями (в той же Мариинске, Михайловском, Большом), то новые (новые не по времени, а в подходе) – Д. Бергмана, Ю. Александрова, А. Галибина.

Как-то нынешний спектакль А. Степанюка в этом море себя не нашел, индивидуального места не занял. Он – микст всего со всем. Местами чрезвычайно эффектный – сцена Бала у екатерининского вельможи, например. Сочетание черного с золотом опять же впечатляет. Эффектны костюмы И. Чередниковой – в них есть своя смелость и художническая преувеличенность (платья Лизы с крупными деталями, высоченные парики гостей на балу...)

Нет здесь главного – новой режиссерской

палсы на частные решения. Типа, Канавку мы так сыграем, а Игорный дом – эдак. Каркас спектакля держит сценография А. Орлова – как всегда конструктивная и игровая, наполнение – тело спектакля, остающееся за режиссурой, не столь масштабно как по мысли, так и по ее воплощению.

ОЛГА ПАНТЕЛЕЕВА

Новый спектакль Алексея Степанюка сменил постановку Юрия Темирканова 1984 года, верную духу и букве «петербургской повести», с решеткой Летнего сада в натуральную величину – спектакль, изношенный десятилетиями сценической жизни. Однако постановка Степанюка смотрится так, будто и ее уже пора снимать с репертуара, будто и ее мизансцены сносились от бесконечных повторений, утратив вложенные режиссером смыслы. Этот спектакль, однако, был доставлен публике без каких-либо ценных вложений изначально.

Режиссер обещал пойти проторенной дорогой и воплотить на сцене петербургскую мифологию, но не воплотил даже простейших стереотипов петербургского текста. Сцена сочтена дешевой позолотой, пространство загромождают условные колонны (сценограф Александр Орлов) – позолоченные сначала и черные в последнем, суицидальном действии. Колонны находятся в движении и призваны обозначить нереальность петербургского пространства. Обделенные режиссерской концепцией и пристальной работой с жестом певцы потрясают руками и заученно мечутся по сцене, иллюстрируя извечные насмешки над ненатуральностью оперного жанра. Психологическая мотивация в новой «Пиковой даме» примитивнее, чем в подростковой франшизе «Сумерки». На том же уровне и символика. Спектакль обрамляет пантомима «Герман в детстве», в которой мальчик в треуголке строит картонный домик, озабоченный роковым предзнаменованием, а в финале, медленно уходя вдаль от безумного Германа, застывшего на руинах злополучного домика, воплощает катарсис и искупление любовью.

При всех нелепостях досаднее всего то, что сценическое действие проходит мимо пар-

титур Чайковского. Реактивная музыкальная драматургия «Пиковой дамы» открывает режиссеру дорогу к оперному психологизму, имеющему в России традицию долгую и славную, а узнаваемые лейтмотивы – особенно угловатая тема трех карт, бесцеремонно ломающая логику музыкального повествования, – к семиотической конкретике. Но постановка не реагирует на музыку и взамен представляет зрителю парад упущенных возможностей. Единственный раз режиссеру удалось усилить эмоциональный эффект музыки – в сцене любовного объяснения Лизы и Германа в конце второй картины. В финальном взлете на вернее «си» – «Я твоя!» – колонны разрезаются, пространство раздвигается в иное измерение, круша на своем пути законы перспективы и общественные нормы.

Оркестр под управлением Валерия Гергиева играл большей частью качественно, но без вдохновенно. Медленные темпы не помогли преодолеть кондовое сценическое действие. Чуть трепетнее пиано, чуть острее акценты, чуть нервнее ритмический рисунок, чуть навязчивее остинато, чуть шире динамический диапазон – хотелось хоть чего-то, что свидетельствовало бы о присутствии неравнодушного исполнителя воли... Ирина Чурилова (Лиза) и Максим Аксенов (Герман) провели свои партии без оплошностей, свежими тембрами и хорошим звуком, но опять же без продуманной трактовки. К просторному меццо Екатерины Сергеевой (Полина) добавилась и актерская удача – умильный Миловзор в пасторали «Искренность пастушки». Регулярные расхождения хора с оркестром и искаженный баланс ансамблей (сумбурный квинтет «Мне страшно»), обычно почитающиеся за серьезные погрешности, здесь казались мелочами.

Лучший момент спектакля произошел в спальне Графини. Исполнительское отчуждение отступило, хоть и ненадолго, перед актерской вовлеченностью Марии Максаковой (Графиня). Ария Гретри, традиционно исполняемая как угасающее воспоминание былой красавицы о триумфах полувекковой давности, у Максаковой звучала непосредственно и сексуально – своеобразная гибкость ритма и динамики недвусмысленно намекали на своеобразную гибкость молодого тела «Венеры московской» в ее парижские дни.

Colla.ru

ГЕОРГИЙ КОВАЛЕВСКИЙ

Постановка «Пиковой дамы» Алексея Степанюка стала седьмой по счету на Мариинской сцене, включая мировую премьеру этого шедевра, состоявшуюся в декабре 1890 года под управлением Эдуарда Направника. Задающий сегодня моду в режиссуре Мариинского театра Алексей Степанюк пошел по темиркановским стопам, представив в прошлом году своего «Онегина», а в этом замахнулся на «Пиковую», собрав ту же команду сценографов. Движущиеся колонны, выстраивающиеся то в виде галереи, то создавая внутреннее пространство залов, роскошные багеты, золотое и мрачное на черном фоне – сценографические доминанты спектакля (художник-постановщик Александр Орлов). Под стать сценографии и пышные костюмы, словно снятые с фарфоровых кукол многочисленных сувенирных лавок (художник по костюмам Ирина Чередникова). Петербургский миф, которым пронизана самая мистическая опера Петра Ильича, предстал в роскошных парадных одеждах.

По идее режиссера главный герой Герман безумен уже с самого начала оперы, одержимый жадой денег и власти. На звуках вступления мы видим мальчика в наполеоновской треуголке, который перед черным «супером» строит картонный домик. Затем, обернувшись, он видит одетую в черное Незнакомку, которая подобно Снежной королеве привлекает к себе его взгляд и удаляется. В следующей сцене в Летнем саду этот же мальчик уже командует детским парадом, а через несколько минут мы видим уже «повзрослевшего» Германа в той же треуголке и черном сюртуке. Режиссер отказался в постановке от привычных смертей главных героев, Герман просто рушит построенную в самом начале и стоящую на протяжении всего действия картонную пирамиду. Лиза уходит вглубь сцены подобно бесполной тени сквозь выезжающий на первый план Игорный дом.

Предсказуемо сильной оказалась музыкальная сторона постановки. Оркестр в руках Гергиева звучал импульсивно, при этом подчеркнуто строго и даже графично, обнажая широкую палитру чувств от оцепенелого страха до страстного неистовства. Максим Аксенов, певший Германа в первый вечер, создал убедительный образ маниакального героя, но чувствовалось напряжение, с которым ему приходилось преодолевать вокальные сложности. Лиза в исполнении Ирины Чуриловой, солистки Новосибирского театра, недавно пришедшей на Мариинскую сцену, напротив, была слишком уж сдержанна, и скорее по-матерински жалела несчастного героя. Актерская и музыкальная удача прошедшей постановки – Томский в исполнении Романа Бурденко, показавшего публике и роскошный вокал, и необходимую статью.

ПОЛЮРА САДЫХ-ЗАДЕ

Каждое время взыскует своих «Травиат»: меняются ценности, меняется мировосприятие, темп жизни – и меняется сама Виолетта. Неизменным в ее образе остается сердцевина: мимолетная и неувыдающая красота души и тела, искренность чувства и благородство характера. Любовный порыв уносит роскошную даму полусвета из развращенного светного Парижа на просторы сельских полей, где воздух чист, а жизнь проста. И это перемещение – суть перерождение Виолетты. В этом смысл оперы.

В новом спектакле визуальность безусловно доминирует над режиссерской составляющей. Красивые, детально проработанные декорации восхищают с самого начала, как только открывается занавес, и мы видим на сцене огромную нарядную карусель – это особняк Виолетты Валери... Карусель становится генеральной метафорой спектакля: вот так же, в круговерти светских удовольствий, в мимолетной смене друзей и любовников, проходит жизнь Травиаты. Яркие обои, виньетки, канделябры, мебель в стиле *Belle Époque*, изящные, сотканые из летучих тканей наряды дам – все призвано прельстить взор, насытить спектакль изящными вещами...

Главным музыкальным событием спектакля стало исполнение титульной партии Оксаны Шиловой. Чем-то она напоминала Анну Нетребко, какой та была лет 10–15 тому назад. Глубокое, гибкое, чувственное сопрано с легкостью «пробивало» зал до самых последних рядов; идеальная фразировка и точное попадание в образ. Некоторая неточность вокальной позиции, когда Шилова брала верхние ноты, не портила общего впечатления. Несомненно, на ней держался весь спектакль, ибо партнер ее, молодой Илья Селиванов (Альфред), оказался скован, ходулел, на грани комизма в своей преувеличенной, абсолютно неорганичной жестикюляции. Вдобавок к тому, голос его – высокий тенор – по тембральному окрасу скорее годился для комического персонажа, нежели для лирического героя-любownika. Безусловно хорош был Алексей Марков в партии Жермона; благородный тембр его баритона обволакивал сильное сопрано Шиловой.

Валерий Гергиев вел спектакль с несвойственной ему нежностью и бережностью; оркестр под его руками звучал сдержанно, мягко, где надо – слегка «пружинил», поддаваясь голосам солистов; словом, маэстро в вечер премьеры был в ударе. Так что плюсов в новом спектакле оказалось больше, чем минусов.

Хотя спектакль глубоким не назовешь. Никак нельзя утверждать, что постановка Шолти – Байвотер заставила задуматься, сопереживать героине. Но авторы спектакля и не ставили перед собой такой задачи. Они создали избыточно красивый и подчеркнуто иллюстративный спектакль. Ревнители старины, гордо величающие себя поклонниками «традиционного театра» (бог весть что они вкладывают в это понятие), несомненно, останутся довольны. Но зрители, приходящие в театр, чтобы лучше понять посредством искусства боли и вызовы нашего времени, на такой «Травиате» попросту заскучают: слишком уж легковесно высказывание британских постановщиц. Впрочем, таких зрителей, как показывает опыт, у нас меньшинство.

Невское время

ВЛАДИМИР ДУДИН

Предыдущая версия оперы Верди в постановке французца Шарля Рубо держалась в Мариинке тринадцать лет. В свое время ее ставили здесь на Анну Нетребко.

Оксана Шиловой, спевшей подряд два премьерных спектакля, неспроста прочили славу «второй Нетребко»: и блеск глаз, и сияние колоратур, и драматические способности певицы чем-то продолжают напоминать ее всемирно известную предшественницу.

На премьерном спектакле Шилова продемонстрировала максимум своих возможностей, хотя и в голосе, и в игре было слышно и видно, как она устала за период жесткого репетиционного графика. И все же в прощальной предсмертной арии Виолетты *Addio del passato*, открывающей последнее действие оперы, Оксана собрала силы и заставила зал замереть.

Режиссер Клаудиа Шолти, чей опыт работы в опере ограничивался до сих пор единственной предыдущей работой в Мариинском театре – постановкой «Сна в летнюю ночь» Бриттена, мудрствовать не стала. Ее главным желанием было наделить героев Дюма и Верди манерами молодежи нашего времени, знающей толк в ночном прожигании жизни, в сексе, наркотиках и дискотеках до потери сознания.

Однако большая часть ее дерзких намерений осталась на словах. Как в прошлый, так и в этот раз в соавторы спектакля Клаудиа взяла опытную художницу, старшую наставницу – Изабеллу Байвотер. Благодаря ее богатой, очень выразительной декорационной конструкции спектакль выиграл в визуальном плане.

Шолти ограничилась в режиссуре повторением пройденного: никакого диалога с традицией она не выстроила. Были лишь детали, позволяющие слегка отличать в будущем ее версии от десятков им подобных. Так, в знаменитом дуэте Виолетты и Жоржа Жермона режиссер прокатила их на лодочке, прочертив тем самым

ПРЕМЬЕРА

тему утешения, зарифмовав воду пруда со слезами героини. Показала она и немую сцену дуэли Альфреда с бароном Дюфелем, дав понять, что с историей Мари Дюплесси, прообраза главной героини, она знакома.

Партнером Оксаны Шиловой выступил молодой тенор – Илья Селиванов, чей итальянский был далековат от оригинала, да и напевал не то, чтобы в полный голос, теряясь в ансамблях, что, впрочем, не мешало ему без труда создавать образ самоуверенного легкомысленного светского льва.

Валерий Гергиев в этот раз решил сыграть интимную декадентскую историю о призрачности счастья и беззащитности красоты, стремясь замедлить бег времени, создавая подобие стоп-кадров на тихих звучностях.

Российская газета

в одном из сегментов, что существенно сужает игровое пространство и создает тесноту в массовых сценах в первом и втором действиях. Видеопроекции хороши и очень интересны, но недостаточно продуманы. Например, поддерживающая любовную кульминацию проекция распускающихся цветов выглядит почти кислотно яркой. Сцена бала у Флоры явно перегружена движением и персонажами. Столь любимые и очень удачно вписавшиеся в постановку «Сна в летнюю ночь» воздушные гимнасты здесь, похоже, лишние, как и акробаты с обручами.

На премьерном спектакле 17 июня в партии Виолетты была занята Оксана Шилова, в партиях Альфреда и Жоржа Жермона – Илья Селиванов и Алексей Марков, соответственно. Шилова давно великолепно исполняет партию

свойственную этой опере прозрачную звучность с преобладающими теплыми тембрами струнных, во всем их интонационном богатстве и выразительности. Все было сыграно весьма тактично, согласно завету Верди, который писал, что опера «пойдет хорошо, если оркестр поймет раз и навсегда, что надо играть *piano*».

OperaNews

ВЕРА САВИНЦЕВА

Новая «Травиата» – спектакль с эффектными декорациями и костюмами, приближенными к историческим. Главный элемент сценографии – золотая карусель – анфилада роскошно убранных комнат и в них – мимолетные увеселения. Зритель словно подсматривает в окна: происходящее на улице чередуется с камерными сценами внутри помещения.

Мизансцены полны убедительных и точных штрихов. Например, с первых минут бала рев-

«ТРАВИАТА» мнения о премьере



«ТРАВИАТА».

Опера в 3-х действиях.

Музыка – Джузеппе Верди. Либретто Франческо Мариш Пиаве по драме А.Дюма-сына «Дама с камелиями».

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик – Клаудиа Шолти.

Художник-постановщик и художник по костюмам – Изабелла Байвотер. Художник по свету – Джениджер Шривер.

Хореограф – Кристофер Мофрей. Видеохудожник – Роберто Виталини. Ответственный концертмейстер – Лариса Гергиева.

Дирижер – Михаил Синькевич. Главный хормейстер – Андрей Петренко.

Оксана Шилова (Виолетта Валери), Илья Селиванов (Альфред Жермон), Алексей Марков (Жорж Жермон).

Премьера на Новой сцене Мариинского театра 17 июня 2015 года.

Фото: Валентин Барановский

ОЛЬГА ПАРШУКОВА

Новая «Травиата» уже названа зрителями «гламурной», но, скорее, эта постановка в целом – царство традиционности и женского представления о преклонном. Во многом в ней прослеживаются параллели с предыдущей работой тандема над «Сном в летнюю ночь». Об этом говорят и причудливо изогнутые линии растительных орнаментов, которые отражаются в темных зеркалах полов, и бесчисленные наслоения соблазнительных прозрачных вуалей, и отлично выполненные костюмы, роскошь и откупоренная уникальность которых подчеркнута блеском золота мебели и светильников – почти музейных реликвий, и приглушенные естественные цвета, которые контрастируют с яркостью летящих розовых лепестков видеопроекции. Многофункциональная декорация-карусель, как извечное колесо времени, вершит свой жизненный цикл, как сама судьба кружит людей...

В «Травиате» все арии, пожалуй, за исключением арии-размышления Альфреда во втором действии, не требуют остановки действия и подчинены повествованию. Вероятно поэтому, сложнейшая ария Виолетты *Ah, forse lui che l'anima...* задумана режиссером исполненной в движении по анфиладе комнат... По той же причине, вероятно, самый драматический дуэт оперы *Pura sic come un angelo...* спет во время катания на лодке.

В использовании гигантской декорации есть и свои недостатки. Ее вращение неминуемо сопровождает механический призыв. Мизансцены оказываются сервированными лишь

Виолетты, а кроме того, отличается большим драматическим талантом. Она постоянно совершенствует технику исполнения и по-новому переосмысливает эту партию. На премьере она блистала своим янтарно-светлым насыщенным по тембру и богатым обертонами подвижным голосом, легкими и безулыбными виртуозными колоратурами.

Марков, для которого Жорж Жермон также давно «впелся», великолепно исполняемая партия, как всегда, продемонстрировал ставший уже фирменным мощный, влажный и плотный, бархатный звук и высочайшую культуру пения. Жермон в этой постановке спел им уже несколько иначе, да и режиссура, видимо, требует другой подачи образа. Уже с самого начала, с *Madamigella Valery* это не тот типаж напыщенного, раздраженного и неприятного человека, которого мало волнует переживания куртизанки, потому что он уверен, что все можно купить, но великодушный аристократ, ясно осознающий всю глубину страдания Виолетты, которого лишь долг чести вынуждает причинить ей невыносимую боль.

Нельзя сказать, что украшением премьеры стал Альфред в исполнении Ильи Селиванова. Реакция зала, кстати, была соответствующей. Трудно говорить о какой-либо рафинированной фразировке, уверенности голоса в регистрах, точности интонации, а также о глубоком проникновении в психологию образа. Его Альфред получился довольно банальным и самовлюбленным.

Оркестр под управлением Валерия Гергиева был тонок и осторожен и демонстрировал

нивый Барон (Андрей Серов) неотступно следует за Виолеттой (Оксана Шилова), и приступ ее болезни воспринимается как женская слабость, позволяющая героине остаться наедине и поговорить с Альфредом.

Альфред (Илья Селиванов) в спектакле представлен поэтом, он полностью переключает внимание слушателя на мир романтической, возвышенной лирики. Порывистый, пылкий, угловатый, чуждый миру светских развлечений – его *misterioso* становится важнейшим смысловым акцентом лирической линии спектакля.

Образ Жоржа Жермона в исполнении Алексея Маркова решен не вполне традиционно и поначалу кажется несколько одноплановым.

Тембр его голоса не слишком привлекателен, в нем нет не только вокальной «красивости», но и словно бы недостает тонкости, душевной глубины, тепла провансальского солнца, о котором идет речь в его арии. Отец Альфреда ведет себя по-хозяйски в доме Виолетты, вынуждает ее искать возможности спрятаться, прыгнуть в лодку – куда уверенно садится вслед за героиней и начинает грести.

Тем не менее именно Жермону удастся уговорить Виолетту на роковую жертву в музыкальном «дуэте согласия»: она почувствовала себя членом его семьи, ей дорого душевное тепло семейного очага, и она просит Жермона обнять ее как дочь. Чуть позже именно Жермон остановит скандал на балу у Флоры, драму любви и ревности, уже начавшуюся потасовку – и в этот момент его суховатость, прямолинейность

и резонерство складываются в целостный, законченный образ.

В последнем акте в партии Виолетты подчеркнуты драматические моменты, она готова скорее бороться с судьбой и обстоятельствами, нежели тихо угасать.

Оркестр был также на высоте: маэстро Валерий Гергиев намеренно ушел от внешней виртуозности и сделал акцент на лирическом начале музыки Верди. Музыкальная драматургия спектакля приближается к «лирическим сценам» и вызывает немало ассоциаций с более поздним, хорошо знакомым оперной публике «Евгением Онегиным» Чайковского.

Belcantoru

АЯ МАКАРОВА

Спектакль тривиален, предсказуем и оттого утомителен, слышание музыки в нем не идет дальше идеи вращать карусель в темпе оркестра или делать шаги по ступенькам на сильную долю.

Если обсуждать не всерьез, есть опасность погигнуть под ворохом цитат, которые вываливаются из этой музыкальной шкатулки на любого, кто пришел на «Травиату» не впервые. Чего здесь только нет: беседа Виолетты и Альфреда в спальне с затейливыми обоями (так устроил дело Роберт Карсен), серенада под окошком и кружевная беседка (вспоминаем фильм Дзесфирелли), расчерченная на вертикальные сегменты сцена (только круглая, а не квадратная, как у Пьера-Луиджи Пинци)... Или зайдем с другого бока: лодка с одним веслом, увозящая героиню в белом – «Призрак Оперы»; дивертисмент на балу у Флоры – не то фильм «Бурлеск», не то оммаж «Летучей мыши», где на балу у графа Орловского положено изощряться; бородастая женщина – ну, тут даже неловко называть модное имя.

Однако блистать эрудицией интересно тогда, когда режиссер загадывает загадки со сколько-нибудь неожиданными разгадками, или, по крайней мере, загадывает их сознательно. Здесь же перебирать постановки в уме приходится в основном для того, чтобы не уснуть. Драматургия Верди понята примерно так: антракт делаем во время самой длинной смены декораций, остальное гоним без пауз, а то публика разбежится.

Единственный действительно важный вопрос, который ставит Шолти: а можно ли сейчас поставить «Травиату» вообще? Не повторяя действительно уникальные, штучные спектакли Вилли Деккера или Андреи Брет, или Дмитрия Чернякова. Не цитируя бессмысленно, как сама Шолти и дюжины режиссеров до нее; не играя в мета-театр, где отсылки дозволены и необходимы, как, среди прочих, Бенуа Жако; не скатываясь в пошлость, как Ричард Эйр и тоже десятки и десятки других. Да или нет? Впрочем, и тут беда. После спектакля Шолти хочется ответить вопросом на вопрос: разве это кому-нибудь нужно?

МАЙЯ КРЫЛОВА

Винтервью перед премьерой режиссер сообщила: герои будут похожи на нас с вами, только в других платьях. Предки, мол, знали толк в пороке, проводя жизнь «в черед праздников и развлечений». Так что – никакой приглаженности в чувствах: люди молодые, кровь кипит, никто не будет «чинно сидеть и пить чай».

На практике это вполне традиционная и вполне целомудренная постановка. Из сценической картинки нельзя понять, что тут стоило специально оговаривать. Понятно, что балы полусвета – изначально не чопорное место, а посетители салона куртизанки в любом случае не чай приходят пить. У Шолти льется рекой шампанское, причем это и есть, наверное, искомая раскованность – его пьют из бутылки. А общепринятые режиссером *sex, drugs, rock and roll* сводятся к куплетам, шаблонно спетым на столе, пьяному шатанию гостей Виолетты и демонстрации голы женской ноги, высунутой в окно. В доме Флоры гуляют как бы с размахом: под потолком кружатся гимнастка в золоте, ряженые и настоящие тореадоры ненадолго выбегают, чтоб пропеть о себе, а толстые «быки» (мужчины в масках с рогами и голым торсом) крутят хула-хуп. Но все как будто уже видено в других «Травиатах» – и скучновато, словно книжные представления о загуле в голове старой девы. Нет атмосферы парижских оргиастических балов полусвета – до них далеко, как до Китая пешком. В недрах публики даже возникла идея, что так сделано специально – мы видим сдержанный (и чуть испуганный) английский взгляд на французский разврат. Правда, эффектные отсылки к киноприемам – «живые картины», когда толпа замирает, а главные герои продолжают выяснять отношения на неподвижном фоне.

Спектакль держат на плаву оркестр под управлением Валерия Гергиева и молодая певица Оксана Шилова (Виолетта). Гергиев сыграл медленный вальс увертюры почти нежно и вообще подавал музыку не как мелодраму, а как нешуточную драму – без нажима на «чувства», но с серьезной глубиной, таящейся под эффектными вердиевскими пассажами. Шилова, многим в зрительном зале напомнившая начинающую Анну Нетребко, очаровала ярким, чувственным, богатым модуляциями голосом и точной актерской харизмой. Ее монологи о надежде на счастье, о грядущей

ПРЕМЬЕРА

смерти реально хватили за душу, эту Виолетту было нестерпимо жалко. Чего не скажешь об Альфреде Жермоне (Илья Селиванов): эпизоды с его участием из-за «блеющего» тенора и скованной манеры держаться превращались в скучную необходимость. А баритон Жермона-старшего (Алексей Марков) заставил простить рутинность режиссерской работы: у Шолти папа героя пел, опираясь – как всегда – на традиционную тросточку, и тоже – как всегда – с застылым от хороших манер лицом.

Новые известия

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Как известно, Верди оттенил предсмертную арию Виолетты *Addio del passato* (ставшую вместе со знаменитой застольной одним из главных хитов оперы) ликующим шумом карнавала, доносящимся с улицы. В спектакле Клаудии Шолти карнавал ликует наяву: на сцену выходит веселящийся народ. В его числе – милотидная девушка в кисейном розовом платье, с длинными распущенными волосами и густой окладистой бородой.



«Травиата». Оксана Шилова – Виолетта Валери, Илья Селиванов – Альфред Жермон.
Фото: Валентин Барановский

К этому моменту очевидно, что разве что пародии на достославную Кончиту Вурст спектаклю и не хватало, – все остальное в нем уже случилось. Художница Изабелла Байвотер устроила анфиладу в доме главной героини на манер карусели: павильон вращается, открывая новые комнаты. Виолетта идет в спальню, чтобы скрыть чахоточный кашель, Альфред устремляется туда за ней (что довольно смело для впервые попавшего в дом провинциала), своей пробежкой он вспутывает двух кавалеров и даму, которые азартно нюхают кокаин. Виолетта хлещет шампанское исключительно из горла. Толпу уходящих пьяных гостей замыкает некто в кальсонах – уже просто не держась на ногах, он ярко демонстрирует одновременное желание блевать и опорожнить мочевой пузырь. При этом костюмы (тоже Байвотер) атрибутируют время действия как аутентичное, т. е. мы все-таки в Париже середины XIX века и персонажи оперы – аристократы.

Когда же эти аристократы собираются на балу у Флоры, их и нашему вниманию предлагается акробатическое шоу. Сначала смелая женщина в золотых чулочках и с плюмажем продлевает различные эскапады, висая в воздухе, прицепленном к люстре, затем акробатом же оказывается матадор – и присоединяется к шоу, вращаясь на трапеции. В либретто Франческо Пиаве переодетые испанцами гости Флоры поют про матадора, который должен заслужить любовь прекрасной андалузки, убив пять быков подряд. В спектакле высказываются пятеро мужчин в испанских штанах с голыми торсами разной упитанности, включая изрядную, и с бычьими черепами на головах. Альфред, не дожидаясь дуэли, прямо на балу остервенело дерется на кулачки с новым покровителем Виолетты бароном Дюфолем, при этом включается стробоскоп. Когда снова зажигают свет, руки и лицо Альфреда густо намазаны красной жидкостью. В финале этой картины, где все участники большого ансамбля одержимы разнообразными экзотическими эмоциями, акробатка, временно покинувшая кольцо, вновь взмывает в воздух, дабы продолжить свои гимнастические упражнения. Тем временем две стоящие на крыше павильона тетеньки, прежде просто махавшие руками в такт, теперь по неуставленной

причине встают на головы.

Под стать режиссуре и сценография. На пример, вторую картину – загородный дом г-жа Байвотер изукрасила так: середина карусели – клетка, увитая золотыми ветвями, по бокам створки, расписанные листвою, искусственный зеленый холм спускается к черному планшету, по которому, как по воде, сама собой плавают чудо-лодка. В нее садятся Жорж Жермон и Виолетта, дабы спеть свой прославленный дуэт. При этом на верхнюю часть декорации проецируются облака, а на створки – колышущаяся листва. Какой атрофией чувства формы и цвета надо обладать, чтобы накладывать изображение, сделанное в технике видеоарта, на писаную декорацию и бутафорские деревья! Ко всему этому понадобилось специально написать из Нью-Йорка Дженифер Шривер, чтобы она поставила ужасающий мертвый грубо-театральный свет.

Понятно, что об актерских работах в таком спектакле говорить не приходится – кто как умеет, тот так и выкарабкивается. Пели: Оксана Шилова (Виолетта) – хорошо, Роман Бурденко (Жермон-отец) – нормально, Дмитрий Воропаев (Альфред) – наоборот. Из двух премьер-

всегда свободно, легко и нежно. Альфред – Илья Селиванов даже внешне – идеальный романтический герой. И дуэты с Виолеттой, и ария, за исключением каданса, прозвучали достойно.

И все же свою неблагоприятную роль в день первого исполнения сыграла общая неуверенность сценической жизни, вернее, ее отсутствие. Казалось, если бы не властная рука Валерия Гергиева, трагедия «Травиаты» погрузилась бы в беспросветный мрак. Однако оркестр радовал безукоризненно-деликатным сопровождением – так, едва слышный аккомпанемент сообщил первому дуэту Виолетты и Альфреда чарующе-интимную атмосферу спонтанного признания. Поистине, один из немногих удачных моментов первого акта. Украшением оперы могло стать исполнение оркестровой Прелюдии, однако постановочные идеи Клаудии Шолти не позволили насладиться трепетным звучанием оркестра по причине весьма ощутимого шума от поворота громоздкой карусели.

ОЛЬГА ПАНТЕЛЕЕВА

Новую «Травиату» в Мариинке-2 поставила та же команда, которая в 2011 году подарила петербургской публике фэнтезийный, акробатический, красочный и, безусловно, удачный «Сон в летнюю ночь»: режиссер Клаудия Шолти, художник-постановщик Изабелла Байвотер и художник по свету Дженифер Шривер. Если в сказочной опере Бриттена их любовь к стилизации попала в десятку, то в слезоточивой опере Верди результат оказался неоднозначен.

Достоинства постановки очевидны. Массовые сцены динамичны, благодаря крутящейся веренице комнат переход из публичного в интимное пространство и обратно совершается за секунды. Удачна и световая динамика – зеркала в движущихся комнатах отражают неверный свет и на декорацию, и на зрителя. Визуальный ряд придуман со вкусом, и даже в игрушечной цветастости ощущима авторская, порой острающая, метафора. Из кинематографического арсенала Шолти взяла эффект стоп-кадра, когда хор замирает живой картиной, фокусируя внимание на поющих солистах. Жесты хора и солистов привязаны к музыкальным событиям – знак того, что режиссер досконально изучила партитуру...

Проблемы начинаются, когда на сцене остается меньше пяти человек. Тут-то и выясняется, что непонятно, о чем спектакль. Несмотря на добротно выстроенное сценическое движение, столь же тщательной работы над психологической мотивацией здесь незаметно. Иногда режиссерская идея даже не стыкуется с интерпретациями солистов. К примеру, сцену Виолетты в конце первого акта (*E strano!*) Оксана Шилова провела, почти не выходя за пределы средней динамики, – робкая надежда на счастье, полное сомнений начало любви, а вовсе не роковая страсть. Однако видеопроекция красных лестниц, сопровождающая эту сцену, источает откровенную чувственность, диссонировав с хрупким образом, созданным Шиловой. Более того, то же видео впоследствии будет украшать «улицу красных фонарей» у дома Флоры. Из-за подобных нестыковок, а также во время скучноватых арий и дуэтов многообещающая динамика спектакля в конце концов слухается.

Слушая Оксану Шилу, хотелось возблагодарить Верди за *pièce de résistance* сопранового репертуара – партию Виолетты, требующую колоратурной точности и легкости и крайнего эмоционального напряжения вкупе с бесперебойной выносливостью. Пока Шилова была на сцене, притягивая и зрительное, и слуховое внимание вокальной и актерской свободой, музыкальный сюжет захватывал. Как только ее голос выключался из ансамбля, музыкальная ткань тускнела и меркла, и действие теряло движущую силу. Илья Селиванов (Альфред) был хорош разве что в дуэтах – как подставка к переливчатому, шелковому тембру Шиловой, а в остальное время следовал за ней бледной тенью. Алексей Марков (Жорж Жермон) будто вычитал трактовку своей роли в советском учебнике музлитературы, и даже внезапный колюще-режущий минор – *Piangi!* («Плачь!») – в дуэте Виолетты и Жермона *Dite alla giovane* не нарушил его флегматичности. Валерий Гергиев корректно аккомпанировал солистам и синхронно провел ансамбли и хоры.

На чем же, кроме образцовой работы Шиловой и удачного оформления, держится в итоге «Травиата»? В цитированном выше интервью Клаудия Шолти заявила, что не будет переносить действие в современность, потому что хочет сделать красивый спектакль (как будто одно исключает другое...) Сама по себе мысль о том, что в опере должно быть красиво и понятно (в том числе непосвященному зрителю), имеет право на существование.

Однако любая идея вымг лишается кредита доверия, как только ее поднимает на знамена репрессивная культурная политика в походе против чуждой эстетики. В российском культурном контексте пиар-стратегия, подчеркивающая красоту и визуальную несовременность спектакля, приобретает мрачноватые обертоны. Но британка Клаудия Шолти о них знает, наверное, не обязана, поэтому и не могла предугадать разочарование зрителя, которому вместо обещанного *sex, drugs and rock'n'roll* предложила обои в цветочек, зеленый пригорок и чинное катание на лодке.

АНАСТАСИЯ ЛОГУНОВА

Все первое действие, скованное пространством карусели, в огромном зале Мариинского-2 воспринималось с трудом. Этот дискомфорт, вероятно, входил в замыслы авторов: душевные залы с аляповатыми обоями, развязная толпа, Виолетта, снующая из комнаты в комнату, но пока еще замкнутая в круге карусели. В остальном же царила скучная обыденность и общие места – даже знаменитая ария Виолетты тянулась мучительно долго. Так же кондово поставлена и ария Альфреда во втором акте, в которой сложную кабалетту солист вынужден допевать спускаясь по лестнице и отходя в глубь сцены. Заданная в первом акте камерность усиливается во втором, где перед зрителями предстает полусказочная картина нарядных покоев с золотыми решетками и декоративными деревьями с кронами будто из драгоценных камней (левцы в такой обстановке напоминали канареек в золотой клетке).

Неожиданным решением стал дуэт Виолетты и Жермона – эта спонтанная лодочная прогулка становится первым выходом Виолетты за пределы круга, когда кукольные покои загородного дома сменяются вполне реалистичными живописными картинками вечернего неба. Время будто останавливается – маленькое путешествие знаменует сокрушительный перелом в сознании героини и ее духовное взросление. К тому же именно в этой сцене слушатели наконец смогли свободно унести в просторы *belcanto*. Жермон – Алексей Марков подобно атланту вынес затухающее звучание оперы на прочный уровень уверенного и благородного исполнения. Его прекрасная кантлена поддержала снившую в конце предыдущего акта Виолетту, и Оксана Шилова наконец зазвучала как

Ведомости

НАТАЛИЯ ЗОЗУЛИНА

Не так уж редко в программу выпускного вечера включается тот или иной балетный акт. За последнее десятилетие были и «Тени» из «Баядерки», и «Сон» из «Дон Кихота», и Пролог из «Спящей красавицы», и *Grand Pas* из «Пахиты», и характерный акт из «Гаяне». Но не могу припомнить, чтобы в программу когда-нибудь входили сразу три подобных акта из «взрослого» театрального репертуара – разной стилистики, но одинаковой степени сложности. Нынешний выпускной в этом смысле – безусловно, из ряда вон выходящее явление. На 1-й акт «Спящей красавицы» Академия Вагановой никогда еще не посягала – партия Авроры в нем труднейшая даже для опытной балерины, а громадный вальс требует идеальной слаженности от кордебалета. «Вариации на тему «Раймонды»» Баланчина – полученный из Америки эксклюзив – вещь очень своеобразная: в этом *grand pas* прима и премьер танцуют по две вариации, не считая адажио и коды, другие пять женских вариаций имеют массу «подводных рифов», а кода несется со скоростью водного потока. И, наконец, свадебный акт «Лауренсии», радующий глаз верностью оригиналу Чабукяни (в отличие от обкорнанного варианта в «Лауренсии» Михайловского театра) – с яркой массовой испанской сюитой и виртуознейшим *pas de six*.

Столь амбициозный замах концерта обернулся впечатляющим результатом: здесь уже, как говорится, было делом чести школы сладить с такой махиной. Работа педагогов да и, без сомнений, опыт исполнительского перфекционизма Николая Цискаридзе (для нового ректора этот выпускной стал первым кровным детищем) ориентировались на высокие художественные задачи. А именно – кроме технического мастерства – на контрастную стилистику трех балетов – самую «тонкую материю» балетного искусства, здесь прочувствованную и проявленную. Не зная мы, что это танцует школа, спектакль легко было бы выдать за выступление многочисленной и весьма высокопрофессиональной труппы, в составе которой есть несколько подготовленных балерин и крепкий костяк солистов. Правда, уже по выбору названий, ориентированному на силу вагановских женских классов, можно видеть замаскированную в нем проблему школы с юношами. Только два выпускника, Евгений Кузнецов и Герман Борсай, могли встать на ведущие места, меняя друг с другом, причем более выгодная для них рокировка произошла во втором составе: Кузнецов, в отличие от бледного первого выступления в «Вариациях на тему «Раймонды»», неожиданно взял реванш во Фрондосо, а хрупкий и деликатный Борсай, казавшийся не на своем месте в брутальной «Лауренсии», засверкал в инкрустациях Баланчина.

В краткой заметке обо всем не скажешь. Отмечу трех юных балерин первого состава. Общее в них – абсолютная отдача танцу, артистическая харизма, свободная техника. Но такие разные индивидуальности! Абсолютное чудо – Анастасия Лукина в «Спящей»: немислимой красоты позы, благородная пастель манер, сияние «нутра», отточенный танец... Купающаяся в танце Ника Цхвитария – ее Раймонда, кажется, вобрала в себя весь искус, весь восторг молодости... И одним прыжком своей Лауренсии перемкнувшись через все ступени балетной иерархии и представшая готовой балериной, способной сравняться в этой роли с прошлыми легендами, поразительная Рената Шакирова...

Казалось бы, вот оно, поколение бесспорных будущих звезд Мариинского театра! Но, увы, последние годы и судьба предыдущих выпускниц в руках и.о. заведующего балетной труппой Юрия Фатеева зародили сильное сомнение, что этими талантами распорядятся на радость всем нам и во славу русского балета.

ОЛЬГА МАКАРОВА

Программа спектаклей Академии русского балета имени Вагановой в этом году демонстрировала готовность выпускников ко многому – к существованию в спектакле, а не только в коротких концертных номерах, к исполнению классики Петица, хореографии Баланчина и характерных танцев. Сюита из темпераментной испанской «Лауренсии» показала способность выпускников танцевать национальные стилизации, щедро представленные в классическом репертуаре, и шире – их готовность к танцу в характере, в образе, умение быть не просто танцовщиками, но артистами. В характерных номерах, восстановленных И.Г. Генслер, и в классическом *pas de six* не скрыться за отчуждением техники – здесь сразу видно, танцуете или нет.

Артистом показал себя Никита Ксенофонтов. Он исполнял не соло – «Фламенко» в четверке с солисткой, однако его темперамента хватило бы и на весь кордебалет. Такой

НОВЫЕ ИМЕНА

ВЫПУСКНЫЕ СПЕКТАКЛИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА



азарт танца и в театре сегодня большая редкость. Выразительность этого выпускника украсила и I акт из «Спящей красавицы», где он предстал в образе феи Карабос – живой, непосредственной, за которой увлекательно наблюдать. Этой непосредственности не хватило Анастасии Лукиной в партии Авроры, хотя год назад именно естественностью, помимо безупречной классической формы, она покорила зрителей. В этом году, в выпускном классе, партия ей досталась труднейшая, и она изумительной красоты ногами старательно проговорила все сложности антре Авроры и адажио с четырьмя кавалерами. В партии Лауренсии царила Рената Шакирова. Ее сценический опыт (в минувшем сезоне она не раз выступала в спектаклях Мариинского театра) сослужил ей хорошую службу. Стремительность вращений, точность их завершений, острота прыжков – блеск техники работал у нее на образ, и свободный танец был явно в удовольствие. В балеринском репертуаре правомерно показывалась и Ника Цхвитария, вдохновенно станцевавшая «Вариации на тему «Раймонды»». Выпуск этого года пополнил и стан потенциальных принцев. Фактурные Евгений Кузнецов, легкий и точный в хореографии Баланчина, и Герман Борсай, элегантный в «Лауренсии», наверняка будут в числе фаворитов среди кандидатов в труппы с классическим репертуаром.

Заслуженные аплодисменты выпускникам получены. Теперь им предстоит сделать первый в их жизни взрослый выбор – распорядиться своим талантом. Педагоги их учили, руководство Академии позаботилось о том, чтобы их увидело как можно больше потенциальных работодателей (в этом году впервые программа выпускных спектаклей была повторена в Москве), и не стоит сомневаться, что предложений обладателям заветных дипломов Академии поступит достаточно. Теперь перед ними задача – решить, где их талант будет востребован.

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Выпускной спектакль Академии русского балета стал, уже традиционно, большим праздником, искренним и открытым. В этом году, помимо высокого профессионального уровня выпускников, особо хочется отметить программу спектаклей. Наконец-то Академия отошла от банального и весьма утомительного дивертисмента, в котором чередуются сильные и не очень выпускники, внимание притупляется разномыслием номерами, не всегда соответствующими возможностям учеников. Выбор первого акта «Спящей красавицы», «Вариаций на тему «Раймонды» и сюиты из балета «Лауренсия» (с исполненными бесподобно по драйву и накалу характерными плясками!) показали очень гармоничным решением нелегкой проблемы – как скомпоновать программу, чтобы выгодно представить каждого из 53 выпускников. Все акты выпускного концерта смотрелись на одном дыхании, а по окончании вечера недоуменно вопрошалось: «Как так? Уже конец?»

Радость ощущения всемогущества пронизывала многие выступления выпускников. Три главные надежды-2015 – Рената Шакирова, Анастасия Лукина и Елена Соломянка, каждая показала в балеринском репертуаре. Выступление Ренаты Шакировой (ученица Т.А. Удаленковой) в партии Авроры порадовало праздничным настроением и склонностью к танцевальной нюансировке. Очаровала Анастасия Лукина (класс Л.В. Ковалевой) в «Вариациях на тему «Раймонды»»: легконогая, изящная, с дивными «воспитанными» стопами, которыми бы, несомненно, восхитился и сам Баланчин (как известно, мэтр придавал огромное значение стопам танцовщицы). Со взрослой расчетливостью и по-юношески порывисто станцевала партию Лауренсии Елена Соломянка (педагог М.А. Грибанова).

Мужская часть выпуска пока еще не набрала совершенных физических кондиций. Видимые проблемы в дуэтом танце (например, досадные партнерские помарки в адажио с розой в «Спящей красавице») можно объяснить элементарной нехваткой сил. Запомнился Герман Борсай (класс А.В. Ильина), уверенно бивший заноски в «Вариациях на тему «Раймонды»». Его одноклассник Евгений Кузнецов в партии Фрондосо продемонстрировал стабильность, надежность и осторожность. А в памяти остался Никита Ксенофонтов (педагог А.А. Ермоленков) в гротескной партии феи Карабос – экспрессия и сценическая раскрепощенность этого выпускника позволяет загадывать на его актерско-характерное будущее.

Анастасия Лукина – Аврора.
Ника Цхвитария и Евгений Кузнецов в балете «Вариации на тему «Раймонды»».
Никита Ксенофонтов – Фея Карабос.
Рената Шакирова и Герман Борсай в «Лауренсии».
Фото: Наталья Разина

БАЛЕТ В ЛИЦАХ

ВИТА ЧУШКИНА

«МАСТЕРСКАЯ» И МАСТЕРСТВО ВЛАДИМИРА ВАРНАВЫ



Владимир Шкляров и Злата Ялинич в балете «Сохраняйте спокойствие».

«Окно в середину зимы». Сцена из спектакля.

«Глина». Сцены из спектакля.

Фото: Валентин Барановский, Наталья Разина

Владимир Варнава стремительно захватывает культурное пространство Петербурга. Его имя сегодня в афишах Мариинского, Театра имени Якобсона, ТЮЗа, площадки «Скороход», он ставит движение для мюзиклов, дает мастер-классы в танцевальных школах. Факт нашествия Варнавы на Петербург становится неоспоримым, когда замечаешь его имя не только на театральных, но и на клубных афишах – он еще поет и выступает с концертами.

В разговоре о его танцевальных работах иронии уже нет места. Тут самые язвительные критики прячут оскал, с наслаждением наблюдая за его становлением как хореографа. А он, в свою очередь, потчует их разнообразно: миниатюрами, одноактными балетами и в сотрудничестве с режиссерами драмы полурасчасовыми пластическими спектаклями. Такой размах деятельности и пристальное внимание к хореографу – итог последних двух лет его работы. До 2013 года о Варнаве знали в основном как о талантливом танцовщике, опередившем в схватке за «Золотую маску-2010» звезд балета Меркурьева, Габдышева, Зеленского, Сарафанова. Потом из Петропавловска, где он работал, дошли слухи о «пробе пера» балетмейстера, в интернете стали появляться записи его миниатюр.

В 2013, оказавшись в числе участников первой «Творческой мастерской молодых хореографов» в Мариинском, он засвидетельствовал свое дарование постановщика с необычными мироощущением и стилем танца. И, несмотря на то, что Варнава ставит много и всюду, ежегодная «Мастерская» остается барометром его балетмейстерской самостоятельности. Здесь он, без опоры на режиссерский локоть и с карт-бланшем на постановку, представляется таким, какой есть на самом деле.

При всем разнообразии петербургских работ Варнавы, главные постановки делятся на два типа: миниатюры и пластические режиссерские спектакли, для которых он сочинял танец. Последних – три: «Шинель. Балет» и «Пассажир» в режиссуре Максима Диденко, «Записки сумасшедшего» Жени Анисимова. Все они – разные по театральной природе с разным, определенным режиссером процентом танцевального наполнения. Единственно в «Пассажире», где танец становится не одной из составляющих, а основной плотью спектакля, Варнава выходит из режиссерской тени. Все три спектакля, имея в основе литературные произведения (в одном случае – повесть Гоголя, «Записки сумасшедшего» поставлены по повести Лу Синя, а «Пассажир» – по роману Амели Нотомб), укрепляют в их хореографе любовь к рассказыванию историй в танце. Варнава, даже не находясь под режиссерским взглядом, не устремляется к танцу ради танца. В его сочинениях должен быть каркас истории, на который нанизываются пластические образы.

И в общем, нет ничего удивительного в том, что «Пассажир» обращен в сторону хореодрамы. Главенствуя, хореография должна не только создать палитру образов, но и пересказать сюжет. Варнава и Диденко встают на вроде бы проторенную отечественным балетом дорогу: хореография соединяется с пантомимой, а исполнителям полагается обладать богатой мимикой и выразительной жестикуляцией. Но едкого нафталина ушедшей эпохи нет, и все благодаря желанию обоих обеспечить танцу непрерываемую власть над сюжетом, актуализировать жанр драмбалета в современных театральных условиях.

Особняком стоят три миниатюры в Мариинском: «Окно в середину зимы», «Сохраняйте спокойствие» и «Глина». В них, уже не стесненный режиссерским взглядом, Варнава словно бы находит возможность выговориться. Условия «Мастерской» ограничивают время и, значит, форму, призывая сочинять только миниатюры или одноактные балеты. В таких рамках Варнава, кажется, комфортно, а десяти минут оказывается достаточно для размышления на самые разные темы. В 2013 «Окно в середину зимы» он ставил о людях, которых по жизни ведут другие, и о драматизме расставаний. В «Сохраняйте спокойствие» (2014) центром стала пара – мужчина и женщина, не находящие общего языка. «Глина» (2015) и вовсе выбивается из ряда драматично-сентиментального – в ней образы природы, наивность и простота первобытности, хотя не без любовных приключений. Так что под соусом любых тем Варнава нет-нет, да преподносит сюжеты о взаимоотношениях мужчины и женщины – от нелепо смешных до глубоко трагичных.

Что здесь первостепенно – желание размышлять о формах любви или любовь ставить дуэты – не понять. Но Варнава мастерски сочиняет для пар – фантазия разворачивается в замысловатые пластические комбинации с неожиданными очагами движений и точками прикосновений. Проповедуя исконно современное понимание танца, он предпочитает натужным, рвущим тело позам и подержкам – невесомый танец на балансе и чувствовании партнерами друг друга.

Все же в нем есть место классике – упругим кабриолям, *rond de jambe*, пируэтам, разномам, но вплетенные в текст «чужаковатой

пластики» Варнавы, они отрываются от балетных корней. Причудливость, прежде всего, в непривычных пластических изгибах. Балеты Варнавы танцуются то на полусогнутых коленях, в шестой позиции и невыворотно, то со слегка оттопыренной попой. Легкость бытию его танца придают и очаровательные белые носочки вместо мягкой обуви – фирменный атрибут.

Подобным тоном пристало говорить о не-серьезном. Но, обладая редким в среде «молдых хореографов» чувством юмора, Варнава, тем не менее, сочинял свою первую маринскую миниатюру в миноре. В «Окне в середину зимы» было двое мужчин, две женщины и история между ними, способная в глазах зрителей принять разные сюжетные очертания. Только в интервью к премьере Варнава ориентировал публику – есть девушка, которую по жизни ведет молодой человек и однажды оставляет. Те, кто не слышал пояснений, самостоятельно расшифровывали перипетии. Однако Варнава не ставил задачи рассказать в танце историю, да и едва ли многое здесь могло быть сформулировано словами. Зрители помещались в пространство, налитанное ощущениями – горечи, обиды, растерянности, и должны были воспринять «Окно» не разумом, а чувствами. Гипнотически действовали музыка (шумы, ауканья, свисты в коллаже с мелодичными композициями) и танец в синкопированном ритме с чередованием крупных мазков классических прыжков и мелких жестов вроде почесывания плеча. Во всем была какая-то драматически напряженная неуравновешенность, на которой и строился спектакль.

Главное, что поразило тогда в «Окне», – это острое понимание новым хореографом самой сути танца с его многозначностью и возможностью говорить о том, что не может быть высказано вербально. Осмысленная и сшитая не по стандартным лекалам хореография. А серьезность, которая тогда казалась константой его мироощущения, спустя год легко испарилась в «Сохраняйте спокойствие». Начально, представленное на «Мастерской», оно было двухчастным: с первой частью – озорной и второй – драматичной. Позже Варнава удалил «печальный придасток», оставив только шутивную историю. Во избежание зрительского непонимания, исходная коллизия проговорена со сцены артистами, суть же ее в том, что перед нами мужчина и женщина, которые тотально не понимают друг друга. С хипстерскими накладными усами, одетые в юбочки, рубашки и обязательные носочки, они синхронно простенько пританцовывают. Только девушке все что-то не то, она начинает отставать, двигаться по-своему, подставляет герою рожки и убегает. В купированной поздней второй части она, уже в черном полукомбинезоне, танцевала с партнером надрывно и истерично, в финале цепляясь за него в подержках, как паучиха.

Настроение вступительной части перебивало тягостное ощущение от второй (возможно, поэтому хореограф вскоре от нее отказался). «Сохраняйте спокойствие» оказывалось веселеньким и очаровательным, кокетливо поблескивая непринужденным хвастовством самого Варнавы, добившегося не только умения ставить легковесный танец, но и мастерства сочинять его запросто. В «Глине» эта свобода стала непрерываемой не только в самом тексте танца, но и в сочетании жанров, которыми Варнава за прошедший со «Спокойствия» год научился умно жонглировать. Воспитала в нем это активная работа над разными проектами в течение сезона (тут и уличный «Достоевский. Маскарад» в день рождения писателя, и постановка движения в спектакле Адольфа Шапино «Вино из одуванчиков, или Замри», мюзикл «Зомби. Зомби. Зомби» и, главное, премьера «Записок сумасшедшего») или выбранная для миниатюры тема продиктовала условия? На музыку балета Дариуса Мийо «Сотворение мира» он делал зарисовки того самого сотворения – лепил из тел артистов движущиеся многоликие фигуры, являл образы людей, истории. Претенциозность повествования снижали периодические смешки – мальчишки игриво крутили попами и баловались, горбились и, в общем-то, изображали глуповатых доисторических ребят из мультфильма про Флинстоунов. Но все так же в повествование вплетены высокие чувства, поданные со всей серьезностью и пластической изобретательностью в излюбленной Варнавой форме дуэтов. И все в том же стиле, неизменном с «Окна в середину зимы» с завернутыми и угловатыми позами, сегодня уже определяющими облик его хореографии и делающими ее узнаваемой.

«Глина», напигованная танцевальными вкусами, показала неумный голод Варнавы к хореографии. Страсть придумывать танец давно могла быть утолена – ведь он постоянно и ежегодно участвует в подготовке пластики для большого числа проектов. Но все с тем же азартом он берется за новое и не устает удивлять разносторонностью хореографических интересов. Сегодня Варнава в тренде. О нем знают увлеченные как исключительно танцем, так и современным театром. Критики и зрители почтительно замолкают в ожидании новых работ.

14 июня на исторической сцене Мариинского театра состоялся вечер «Рыцари танца: Игорь Колб, Данила Корсунцев, Евгений Иванченко». И хотя в афише значилось три имени, подлинным героем вечера был и Геннадий Наумович Селюцкий, педагог-репетитор блиставших в тот день на сцене премьеров. Геннадий Наумович, кстати, обладатель премии «Душа танца» в номинации «Рыцарь танца», стал инициатором творческого вечера своих воспитанников.

— Идея вечера у меня родилась из воспоминания о выступлениях трех теноров — Доминго, Паваротти и Каррераса. Юрий Валерьевич Фатеев мою идею активно поддержал и курировал этот проект с самого начала.

Данила Корсунцев, с которым мы работаем с 1998 года, выбрал для вечера балет «Барышня и Хулиган». Недавно как репетитор он готовил партию Хулигана с Давидом Залесвым. А я предложил Даниле самому исполнить эту роль, нехарактерную для него, ведь его все привыкли видеть в классических партиях. И у Данилы получился, неожиданно для многих, очень яркий образ.

Игорь Колб — актер, у которого много идей, он необыкновенный всегда. На творческом вечере, посвященном моему 75-летию, два года назад именно он предложил станцевать номер Леонида Яковсона «Деревенский Дон Жуан», украсивший тогда программу. А в этом году Игорь сказал, что для вечера «Рыцари танца» хочет создать что-то новое и будет работать с Максимом Петровым над историческим балетом на музыку Рамо. На репетиции я сознательно не ходил, а когда увидел «Дивертисмент короля» на премьере, понял, что передо мной спектакль-явление. Так точно, изящно и мудро рассказано о том, как возникал балет! Это дорогого стоит. С Игорем я работаю с 1996 года. Впервые увидел его на конкурсе *Vaganova-Priz* — обратил внимание на очень способного юношу из Минска. А потом, когда Игорь пришел в Мариинский театр, мы стали с ним работать. Он всегда создает образы неожиданные и интересные. Когда вспоминаю его «Лебедя», поставленного Радю Поклитару, у меня мурашки по телу бегут. Я бы назвал этот номер не «Умиравший лебедь», а «Умиравшее человечество». «Лебедь» — замечательное произведение Михаила Фокина, его прославили многие прекрасные исполнительницы — Павлова, Уланова, Плисецкая, Махалина. А тут совершенно другое решение знакомой музыки Сен-Санса. И я не слышал, чтобы кто-нибудь воспротивился тому, что происходило на сцене — настолько Игорь был убедителен в необычном решении этого номера.

Для гармоничного выстраивания программы третьего отделения, для Жени Иванченко, мне хотелось увидеть чистую классику, я предлагал закончить торжественно, парадно — «Пахитой». Но Женя выбрал «Шехеразаду», и Юрий Валерьевич и я поддержали его решение. С Женей я работаю 23 года, скажу откровенно: так долго я ни с кем не работал. Он всегда был красивый, замечательный партнер, публика его восторженно принимала, а с годами стал еще более выразительным, созданные им образы запоминаются надолго. Когда я работаю с молодыми исполнителями, я обращаю внимание не только на технику танца, я добиваюсь от них умения проникать в суть образа, чувствовать и понимать друг друга, танцуя в дуэте. У меня как-то спросили, какой день я отмечаю — день театра или день танца... Для меня важно и то, и другое! И еще музыка. Балет — это ведь музыка, которую мы видим.

Мы столько лет проработали с ребятами вместе, и если наша работа продолжается, значит, нам до сих пор есть, что сказать друг другу. В каждом из артистов я стараюсь раскрывать индивидуальность. В Даниле я видел одни качества, в Игоре другие, в Жене третьи. У каждого из них свой характер, физические данные, духовные и интеллектуальные возможности. Женя — единственный из ребят, кто окончил Ленинградское хореографическое училище, но сейчас я смело могу сказать, что все трое давно уже стали танцовщиками петербургского стиля.

Я совершенно не рассматриваю этот вечер как завершающий этап их работы. Они танцуют и, уверен, будут танцевать еще много лет. У Жени сейчас очень насыщенный классический репертуар; Игорь постепенно переходит на характерные партии и делает это необыкновенно интересно; Данила, продолжая танцевать, работает и как репетитор. Ведь Данила перенес тяжелейшую операцию на позвоночнике, долго не выходил на сцену, а сейчас уже подготовил Хулигана, партию необычайно эмоциональную, требующую немалых физических сил. У Игоря оба колена прооперированы, у Жени — одно... Они не только рыцари, но и герои!

Такие вечера необходимо делать. «Рыцарей танца» очень высоко оценили не только профессионалы, но и балетоманы, настоящие знатоки балета. Сейчас их осталось немного, но их оценка для меня очень важна.

Многие их тех, кто участвовал в подготовке вечера, — мои ученики: Игорь Петров, который работал с Данилой над партией Хулигана,

РЫЦАРЬ ТАНЦА



Геннадий Наумович Селюцкий.

Юлия Махалина, которая своим неоценимым опытом и выдающимся исполнительским мастерством помогла Оле Белик в создании образа Зобеиды в «Шехеразаде», Дмитрий Корнеев, который репетировал с кордебалетом, Максим Петров, сочинивший «Дивертисмент короля», Эмиль Фаски, поставивший финальное «Танго», Петр Остальцов, который вел спектакль...

Всем им и нашим рыцарям я очень благодарен за то, что мы работали, работаем и будем работать вместе. Спасибо блистательной Виктории Терешкиной, у которой получился трогательный дуэт с Данилой Корсунцевым в «Барышне и хулигане», и народной артистке России Людмиле Кунаковой, подготовившей с ней эту роль. В «Дивертисменте короля» замечательно показали себя Василий Ткаченко, Денис Зайнетдинов, Андрей Соловьев и Евгений Коновалов, причем они работали над премьерой, когда текущий репертуар у них был очень напряженным. Огромная благодарность оркестру Мариинского театра и дирижеру Кристиану Кнаппу. Сотрудникам архива Ольге Овечкиной, Ирине Пчелкиной и их коллегам отдельное спасибо за прекрасную выставку фотографий в фойе, подготовленную в рекордно короткие сроки. Низкий поклон всем, кто делал этот вечер. Вечер, на мой взгляд, стал событием!

Затисала Ольга МАКАРОВА

Геннадий Селюцкий с участниками вечера «Рыцари танца». Данила Корсунцев в балете «Барышня и Хулиган». Евгений Иванченко и Ольга Белик в «Шехеразаде». Данила Корсунцев, Игорь Колб, Евгений Иванченко в номере «Танго».

Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский



ИНТЕРВЬЮ

Единственная балетная премьера фестиваля «Звезды белых ночей», одноактный «Дивертисмент короля», состоялась 14 июня в рамках вечера «Рыцари танца». Эту стилизацию придворных балетов XVII века, сочиненную Максимом Петровым на музыку Рамо в соответствии с традициями театральных церемоний Людовика XIV, предваряло оглашение текста:

«Его Величество Король, благороднейший из Рыцарей танца, которого мы могли бы назвать Солнцем Мариинского театра, заключил союз с Аполлоном и Музами и призвал в помощь Гармонию и Таланты. Он осмелился вызвать тень несравненного Мастера прошлых времен, великого Рамо, чтобы явить нам зрелище причудливое и разнообразное и предать стихии чистого Танца.

В образе Его Величества Короля предстал премьер балетной труппы Игорь Колб, для которого и создавалось это умное и изобретательное, яркое костюмированное действо».

– Что для вас этот творческий вечер?

– Большой сюрприз и подарок. Это у меня уже не первый творческий вечер, но в Мариинском театре он происходит впервые. Мне всегда казалось, что специально для такого события должно быть сделано что-то новое. И надо сказать большое спасибо театру, потому что мне дали полную свободу делать то, что я хочу. Новый балет в форме дивертисмента – для меня это как поклонение профессии и театру.

– Чьей идеей было обратиться к хореографу Максиму Петрову?

– Идея моя. Я искал новые лица для сотрудничества. А Максима я знаю достаточно давно, видел его работы в Мастерской молодых хореографов, и меня удивила некоторая старомодность тем, выбранных Максимом. Он совсем не из того времени, о котором говорит в своих работах. В его возрасте это нестандартно. И когда мы говорили о постановке для меня, он тоже меня удивил.

– Это он предложил тему Людовика XIV?

– Это всецело идея Максима – и сюжет, и музыка, и оформление. Всем занимался он, а я как-то отдаленно наблюдал за тем, что происходит, как будто это не мое детище. Изначально мне хотелось быть одному на сцене, так мне виделось участие в этом вечере. Но я понимаю, что для хореографа достаточно сложная задача – придумать настолько сильную историю, чтобы на протяжении 20-25 минут находиться одному на сцене. И хореографически сложно сделать так, чтобы это не было утомительно для зрителя. В итоге сложился состав из шести человек.

– Вы так легко отдаетесь в руки молодым хореографам – когда-то с Владимиром Варнавой, тогда еще мало кому известным, делали номер «Начало», теперь с Максимом Петровым. Немногие премьеры, артисты вашего статуса, так легко идут навстречу молодым неизвестным хореографам...

– С первой встречи, когда ты приходишь, знакомишься и общаешься с хореографом, понятно: здесь получится, а здесь – маловероятно, здесь – можно, а здесь – нельзя. Володя на первую встречу пришел полностью подготовленным: с музыкой, сюжетом, костюмом – со всеми полагающимися для постановки принадлежностями. Это меня страшно удивило, поскольку до того все мои опыты заключались в совместном поиске. А тут человек четко знал, чего он хочет и что от меня нужно. С Максимом такое повторилось. И это очень важно, потому что времени на подготовку было мало, надо было срочно что-то придумывать и начинать делать.

– Какой хореограф вам интересен?

– Привлекает, когда хореограф видит меня в ином качестве. Как правило, ты знаешь, что можешь, и при новой встрече хочется что-то открыть, чем-то себя удивить. Хочется, чтобы человек, с которым работаешь, видел в тебе то, чего ты сам в себе не видишь. Тогда получается что-то новое.

– С кем-нибудь из молодых хореографов вам приходилось делать несколько совместных работ?

– С Дмитрием Пимоновым у меня было три работы. И все три абсолютно разные, совершенно по-разному меня открывали. Первая постановка была сделана специально для творческого вечера Фаруха Рузимотова в Японии, другая на тему «Фавна» – для проекта «Русские сезоны» и третья – для гала в Тайбэе. Ни одну из них я ни разу не станцевал в Мариинском театре.

– Что для вас самое интересное в профессии? Выход на сцену, работа в зале?

– Обсуждение – что будет, как будет. Чем ближе к событию, тем больше грусти от понимания того, что скоро все пройдет. Это, наверное, неправильно... Нужно ждать спектакля, как чуда, а я жду с мыслью «как жаль, что через неделю это закончится».

– Вас легко увлечь?

– Да, я авантюрист.

– Сами ищете возможности для новых работ?

– Искать, договариваться – нет, этим не занимаюсь. Но всегда хочется, чтобы что-то делали на тебя, с твоим участием. Обычно все происходит само собой. Например, с Радой Покиттару мы

познакомились еще до того, как он стал балетмейстером. Когда он был артистом Минского театра, мы обсуждали, что можно было бы сделать, а потом, спустя годы, появился «Лебедь», затем «Двое на качелях», которые делались для моего бенефиса в Японии, потом показывались на вечере Юлии Махалиной в Мариинском театре, а в следующем сезоне мы планируем показать этот одноактный балет на гастролях. Я надеюсь, с Радой еще удастся многое сделать.

– Вы много ездите по стране, вы в курсе того, что происходит в других театрах. На ваш взгляд, существует сегодня проблема отсутствия хореографов?

– Я думаю, что нет. В нашем театре эта ситуация исправляется проведением мастерской молодых хореографов. Для балетмейстеров

столько мюзиклов – только делай. Если хочешь, то можешь себя проявить.

– Вы пробовали сочинять?

– Нет, я абсолютно беспомощен в этом. Каждому свое – кому-то танцевать, кому-то ставить. Кто-то может и танцевать, и ставить, как Алексей Ратманский, который сделал блестящую карьеру танцовщика, но при этом ставил со школьных лет. Наталья Ледовская, его одноклассница, мне рассказывала, что в интернате у них были целые спектакли в постановке Ратманского. Максим Петров тоже режиссировал в интернате капустники, праздники, так что все неспроста. У меня же не было организаторской жилки.

– Вы не производите впечатление человека, плывущего по течению. Судя хотя бы по тому, как вы пришли в Мариинский театр – не-

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО КОРОЛЬ



Игорь Колб в балете «Дивертисмент короля». Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

возможность что-то сделать в Мариинском театре – это такая рука помощи! Есть потрясающий фестиваль Дианы Вишнёвой Context, который дает шанс пробовать себя. Есть «Платформа» у Славы Самодурова в Екатеринбурге. Есть много всего, просто, может быть, балетмейстеры не так расторопны. А может, нет дальнейшего хода. Меня всегда волновал вопрос, куда уходят люди после окончания консерватории, академии по специальности «хореограф» – они учатся, учатся, их очень много, а куда они уходят? Сейчас ситуация исправляется – есть фестивали, воркшопы, которые дают возможность показаться,

сколько раз приезжали на просмотры... Какие задачи вы ставите перед собой сегодня?

– Я все куда-то бегу, и суета меня захватывает больше, чем нужно. А задача – найти ту самую финишную прямую, на которой мне было бы спокойно. Пока во мне полно противоречий, которые меня ведут не совсем по тому пути, по которому мне хотелось бы идти. Очень много всего происходит, меня мотает из стороны в сторону, а хочется уже какого-то конкретного движения.

– Единицы из премьеров со временем приходят к характерным партиям. Далеко не каж-

дый на это способен. Как у вас случился этот переход, что вас к нему привело?

– В детстве, когда я учился в Минске, у нас в училище проводился ежегодный школьный фестиваль «Я люблю балет». Благодаря усилиям директора училища Людмилы Федоровны Коробкиной на эти фестивали приезжали другие школы со своими концертами и звезды балета, которые участвовали в спектаклях театра. Мне было понятно, когда приезжали Авроры, исполнители на партию Дезире, Китри, Базилья, но однажды на гастроли приехала фея Карабос. Меня это безумно удивило. Тогда я впервые увидел Елену Анатольевну Шерстневу в партии Карабос и получил настолько сильное впечатление, что эта партия со временем пришла в мою жизнь. Мы общаемся с Еленой Анатольевной очень давно, и однажды сложился творческий альянс для передачи партии. Когда уже так много всего опробовано (я я станцевал всех принцев, и не только в Мариинском театре), приходит какой-то момент пустоты: ты понимаешь, что из спектакля в спектакль делаешь то, что уже делал. И начинаешь задыхаться. А время идет, в нашей профессии оно беспощадно, его не так много. Хочется расширения диапазона, хочется пробовать новое... Со временем спектаклей и принцев у меня становится меньше, подрастает другое поколение артистов, – я тоже когда-то постепенно вливался в репертуар. Я готовил и Карабос, и Мэдж как некий эксперимент, относился к этому, как к испытанию. Но за этими ролями потянулись и другого характера партии – например, Спальник в «Коньке-Горбунке». Затем мне предложили сделать Тибальда. Я ехал на гастроли танцевать Ромео, когда от руководства поступило такое предложение. Для меня это было настолько неожиданно, что я слегка растерялся, но не отказался, поскольку это возможность покопаться в себе, подумать. Такие партии достаточно яркие – казалось бы, можно просто выйти для того, чтобы был какой-то успех, но это очень обманчиво. Когда начинаешь их готовить, понимаешь, что сложности здесь совсем не в техническом плане, а в эмоциональной выстроенности роли. Это партии связующие, именно вокруг них разворачивается интрига спектакля. Быть интересным в них очень сложно.

– С кем вы готовите партии?

– Классический репертуар был приготовлен в основном с Геннадием Наумовичем Селючком. Современный репертуар и Баланчин – с Юрием Валерьевичем Фатеевым. Карабос и Мэдж – с замечательнейшей Карабос, Мэдж, педагогом и личностью Еленой Анатольевной Шерстневой. Партии Ганса и Тибальда – с потрясающим в прошлом и Гансом, и Тибальдом Дмитрием Вольдемаровичем Корнеевым, Шурале – с Игорем Юрьевичем Петровым, Спальника – с Максимом Хребтовым. Раньше репетиторов было один-два, и ты понимал, что тебя видят ежедневно и знают. Теперь репетиторов появилось много, они разные – ко мне привыкали, я привыкал – не мог никак себя вписать в такого рода репетиции: мне надо образно видеть, к чему я иду, а тут партии, где я не только себя не видел, а не мог шагу ступить без педагогов, без каких-либо указаний.

– Вы проявляете инициативу относительно выбора партий, которые планируете готовить?

– Была моя инициатива сделать Афинского шута в «Спартаке». Я очень люблю этот балет, и всякий раз, когда смотрю его, мне совершенно не кажется, что это было поставлено в прошлом веке. Но, на мой взгляд, я не в стилистике этого спектакля. Исполнив Красса и Шута, я не смог вписаться во фрески.

Всегда, когда я прихожу на спектакль, в котором не участвую, сидя в зале, постепенно примеряю все партии на себя. И успокоение наступает только тогда, когда понимаю, что ничто из этого не применимо ко мне. Тогда я расслабляюсь, начинаю смотреть спектакль и получаю удовольствие. Если же я понимаю, что, вот это я мог бы сделать, у меня начинает работать фантазия – как бы я это сделал, и постепенно эти партии приходят. У меня никогда не получалось что-то с первого раза. Например, я готовил премьеру «Шурале», но у меня, к сожалению, возникли проблемы с ногами, и к этому спектаклю я пришел только через какое-то время. Сначала я безумно расстроился, а потом понял, что раньше это бы и не получилось. Все приходит тогда, когда должно приходиться. Очень важно это понимать и не суетиться. А часто бывает, что не понимаешь, где нужно суетиться, а где просто идти спокойно, зная, что от тебя все равно ничего не зависит.

– Планируете работать по специальности «балетмейстер-репетитор», полученной вами в Петербургской консерватории?

– Со следующего года планирую – совершенно неожиданно для меня поступило предложение из консерватории. В этом году я набираю свой курс по специальности и подхватываю еще один курс, выпускной. Это будет первая попытка что-то попробовать по специальности. Хотя сейчас бывают мастер-классы – иногда приглашают на гала и предлагают дать мастер-классы, что приятно. Сначала для меня это было удивительно, но я понял, что нужно пробовать. И это, действительно, интересно.

Беседовала Ольга МАКАРОВА

«При звуках, некогда подслушанных минувшим, любовью молодой и счастьем обманувшим, пред выцветшей давно, знакомого строкой, с улыбкой начатой, дочитанной с тоской, порой мы говорим: ужель все это было? и удивляемся, что сердце позабыло; какая чудная нам жизнь была дана...»

Владимир Набоков

Среди посвящений юбилею П.И. Чайковского выделяется программа, представленная в Концертном зале Мариинского театра 5 июня. Два цикла – «Шестнадцать песен для детей» и «Детский альбом» – легли в основу впервые прозвучавшей вариации на тему детства, уже несколько лет вдохновляющей пианиста Алексея Гориболя, автора идеи и одного из главных ее воплощений (второстепенные, впрочем, не предполагались).

Название всем известного сборника фортепианных пьес «Детский альбом» объединило всю программу не случайно. Во втором отделении поэтическим контрапунктом музыке Чайковского звучали стихи Веры Павловой – тоже цикл, созданный не вчера, но переработанный специально к премьере на фестивале «Звезды белых ночей» и озаглавленный соответственно: «Детский альбом Чайковского».

У этой программы были предшественники, исполнявшиеся на Левитановском фестивале в Плесе, в подмосковном Королёве, в Москве (Бетховенский зал Большого театра). В первом отделении до сих пор выступали взрослые солисты – Татьяна Куинджи (с «Детской» Мусоргского), Алина Яровая и Богдан Волков (с песнями Чайковского). Стихи (во втором) читала Ингеборга Дапкунайте. На этот раз пели дети, а текст звучал из уст автора.

«Шестнадцать песен для детей» – сочинение забытое. Его проходят в классах камерного пения, упоминают на уроках музлитературы, но на афишах оно почти не встречается. Когда-то цикл целиком пела удивительная Екатерина Громова (записей не осталось), есть запись всех песен в исполнении Любви Казарновской, отдельные сохранились в интерпретации Сергея Лемешева, Натальи Шпиллер, Валерии Барсовой, в 1980–1990 годы к циклу обращался московский детский хор «Звёздный» (аранжировка была сделана для хора и взрослых певцов). Но это всё – уже история, и сведения приходится собирать по крупицам. К чести Алексея Гориболя – возвращение «Песен для детей» на концертную эстраду, причем задолго до официального юбилея композитора. И отдельная благодарность за то, что пригласил к исполнению мальчиков из Хорового училища имени М.И. Глинки.

Восприятие этого цикла Чайковского (у тех, кто вообще помнит о его существовании) отягощено штампом, будто в нем заложена некая назидательная, нравоучительная идея, будто Пётр Ильич сочинил его в воспитательных целях в отличие от «Детского альбома», созданного для совершенствования фортепианных навыков начинающих музыкантов (еще один штамп). Действительно, когда солидные дяди и тети, пусть даже гениальные вокалисты, подстраиваются под стилистику незамысловатых, на первый взгляд, стихов Плещеева, Сурикова и Аксакова, создается впечатление не вполне искреннего заигрывания, какой-то оперной утрированности, неуместной в камерном жанре – именно этим и славятся все якобы душевнотрагические нотации. Во время концерта в Мариинке-3 совершилась кардинальная метаморфоза, что называется, устами младенцев... Дети открыли глаза взрослым. Дети, бесхитростно и непритворно, с верой в говорящую кукушку и одушевленных насекомых, с любовью к бабушке и маме, с испугом перед грозой, перед возможным бедствием, с состраданием к маленьким бездомным и израненным младенцу Христу, с осенней грустью и весенним восторгом развернули перед притихшей аудиторией картину мира – хрупкого и опасного, со всеми его надеждами и болью.

Первым квартетом России, добившимся победы сразу на двух международных конкурсах, стал «Атриум». В 2003 году коллектив получил I премию и Приз слушательских симпатий на IX Международном конкурсе квартетов в Лондоне; в июле 2007 года – Гран-при и Приз банка *Societe Generale* на Международном конкурсе струнных квартетов в Бордо.

Квартет был основан в 2000 году студентами Санкт-Петербургской консерватории, обучавшимися в классе профессора Иосифа Левинсона, виолончелиста прославленного Квартета имени С.И. Танеева. «Атриум» принимал участие в мастер-классах Альбан Берг-квартета, Вермеер-квартета, Данель-квартета, побеждал на международных конкурсах в Москве, Кремоне и Веймаре. На фестивале «Звезды белых ночей» в 2013 году «Атриум» в течение трех вечеров исполнил все пятнадцать квартетов Дмитрия Шостаковича.

Квартетный вечер в Концертном зале Мариинского театра принадлежит, увы, к нечастым и, главное, нерегулярным событиям в музыкальной и культурной жизни нашего города... И все в этом событии словно объединилось для того, чтобы стало очевидным: как много мы теряем...

ФЕСТИВАЛЬ

НАТАЛИЯ ТАМБОВСКАЯ

«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ



Хор мальчиков Хорового училища им. М.И. Глинки. Дирижер – Владимир Беглецов. Алексей Гориболь – фортепиано. Фото: Наталья Разина

Для мальчишек из Хорового училища минувший сезон (или учебный год) стал особенным. Их вновь возглавил Владимир Беглецов, и под его руководством они дважды (не считая других ответственных событий) выступили в Концертном зале: в октябре спели Литургию Чайковского и вот теперь – «Шестнадцать песен». Трудно сказать, какая программа сложнее. Гармонические и полифонические изыски хоровой фактуры, не имеющие права казаться самодовлеющими, подчиняясь смыслу Слова в Литургии, по силам только профессионалам высокого уровня, и хор этот уровень с достоинством подтвердил. Но в не меньшей мере профессионализм, озаренный детской непосредственностью, сказался в унисонном

звучании «Шестнадцати песен». Качество унисона – один из главных критериев хорового мастерства. Мальчики и этот экзамен выдержали на высший балл. Интонационная щепетильность Беглецова широко известна. Поэтому неудивительно, что пели чисто. Удивительно другое. Хор не звучал «как один голос», к чему необъяснимо стремятся иные руководители. Владимир Беглецов не причисляет всех под одну гребенку, сохраняя тембовую естественность каждого поющего, и тем самым достигает потрясающего эмоционального и художественного результата – на глазах стайка сорванцов превращалась в послушных (по-разному) тихонь, а в следующий момент – в настоящее воинство, бесстрашное

и беззлобное (особенно впечатлили финалы «Легенды» и «Зимнего вечера»). А заключительные такты «Детской песенки», завершающей весь цикл, монотонное скандирование в неудобном низком регистре: «он наткать себе холстины пауку из паутины заказал, заказал!» прозвучали жутким то ли пророчеством, то ли приговором.

Драматургические вехи были расставлены дирижером точно, просто и нетривиально: генеральная пауза между трагическим «Зимним вечером» и беззаботной «Кукушкой», уютно присаживающиеся на станки мальчики в «Колыбельной» и «Весенней песне»... Впрочем, когда они пели стоя, тоже не возникало ощущения традиционной академической натянутости – дети как будто произвольно окружали рояль, внимательно прислушиваясь к фортепианным проигрышам и каденциям – «автографам Чайковского!», как строго подчеркнул на репетиции Гориболь.

Программа концерта в целом, несмотря на «детскость» заглавия, получилась философски-печальной. «Воспоминания композитора о собственном детстве неотделимы от главной трагедии его жизни – смерти матери, – написал Алексей Гориболь в предисловии. – Возможно, эта утрата определила будущий общий строй музыки Петра Ильича с ее самым печальным на свете мажором... «Детский альбом» с его оловянными солдатиками и играми в лошади тоже не совсем веселый опус. Тонкий слушатель, конечно, услышит связь финальной замирающей пульсации цикла с последними тактами Шестой симфонии».

К музыкальному повествованию самого пианиста одинаково оскорбительно было бы применить слова «аккомпанемент» или «соло». Оба цикла были исполнены в ансамбле. Гориболь умеет слушать и ему всегда есть что сказать, когда слушают его. В вокальном цикле он не затушевывал намеки на будущую «Пиковую даму», являл чудеса агогической свободы и безупречного слышания интонационных переключек между отдельными песнями. В «Детском альбоме» (тоже, между прочим, потерявшем дорогу к большому концертному залу) партнером Алексея Гориболя выступила Вера Павлова, замечательный поэт и превосходная, как обнаружилось, актриса. Надо признаться, что в личном, трогательно-дерзком авторском исполнении «Детский альбом Чайковского» произвел намного более сильное впечатление, чем при первом знакомстве в напечатанном виде. Возможно, музыкантские, музыковедческие истоки биографии Веры Павловой (она в свое время окончила Гнесинку) проявились в подспудном предположении, что стихи будут звучать в дуэте с фортепианным циклом, побудившим к их написанию. Возможно... Хотя идея музыкально-поэтического дуэта родилась не сразу. Но это был именно дуэт, тонко согласованный, выверенный как драматический спектакль – вопреки минимуму репетиционного времени. Поэтический опус Павловой – не череда запоздалых эпитафий. Это самостоятельная поэма, в которой претворился собственный опыт детства и воспоминаний о детстве.

«Подарки. Тосты. Рождественники. Подружки. Стая салатниц летает вокруг стола. Бабушка, у тебя была любимая игрушка? Бабушка, ты меня слышишь? – Слышу. Была. Кукла. Тряпичная. Я свала ее Нэлли. Глаза с ресницами. Косы. На юбке волан. В тысяча девятьсот двадцать первом мы ее ели. У нее внутри были трубки. Целый стакан».

Это – из «Похорон куклы». А вот фрагмент «Утренней молитвы», который не зря был повторен в завершение программы:

«Стихи – фотографии, сделанные во сне. Я не скучаю по детству, честное пионерское. А детство хоть немного скучает по мне?»

АРКАДИЙ КЛИМОВИЦКИЙ

РУССКИЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА

Квартет русских музыкантов, живущих ныне в Германии, играет Русские квартеты Бетховена в Петербурге, где музыканты учились; в зале среди слушателей были их учителя...

Как ни странно, начну с того, что концертная площадка, предоставленная музыкантам, наилучшим образом соответствовала природе жанра квартета и типу музицирования, с ним связанному. Атмосфера, в которой рождается квартет, совершенно особая: исполнители играют для собственного удовольствия и друг для друга – они дарят это удовольствие и слушателям. «Адрес» музыки сосредоточен на группе исполнителей (не один – солист-виртуоз, не много – коллектив-оркестр, а именно группа, кружок исполнителей), и на тесном круге слушателей, постигающих музыку в непосредственном общении с музыкантами, слушая ее с максимально близкого расстояния. Пространственным аспектом этого соответствует интерьер зала камерного – он точно назван малым, обеспечивающим это близкое расстояние как органичное.

И почему-то кажется, что в камерном зале исполнители, вероятно, не стали бы делить квартетный вечер на три отделения – во всяком случае, в Концертном зале Мариинского театра это решение показало спорным. А впрочем, может быть, устроители концерта и правы: новой неискушенной публике антракты между квартетами позволяют осмыслить услышанное, справиться с обилием впечатлений.

Три русских квартета опус 59 – удивительные страницы музыки Бетховена. В них многое для современников композитора казалось неожиданным. Например, Первый из них Л. Кириллина метко определяет как «интеллектуальную пастораль, сложность музыкальной мысли которой сознательно преподносится как особое эстетическое достоинство». И, конечно, аудитория откликается на колорит и интонации «русскости» в финале. Они же – в финале Второго квартета. И огромное впечатление произвел ослепительно виртуозный финал Третьего. Досадное, скорее мучительное чувство, на-

верняка испытанное квартетистами и значительной частью слушателей – аплодисменты, следующие после каждой из частей квартета. Администрации необходимо принять самые активные меры, чтобы такое стало невозможным – вплоть до радиопредостережений перед началом концерта.

PS. Предоставляя Концертный зал для выступления камерных инструментальных ансамблей, художественное руководство Мариинского театра стремится заполнить существенный изъём в музыкальной жизни Петербурга. Надеемся, что совершенная акустика зала искупает справедливо замеченный уважаемым автором некоторый психологический дискомфорт. Что же до аплодисментов, прерывающих целостную форму произведения – это равно относится и к симфониям, и к вокальным циклам – то, безусловно, одного набранного пением предупреждения в программке недостаточно. Надо воспитывать культуру концертного этикета, филармонического ритуала, прибегая к объявлению перед концертом, наряду с просьбой выключить мобильные телефоны.

Редакция

ФЕСТИВАЛЬ

ГАЛИНА ОСИПОВА

ОЛЬГА БОРОДИНА
СОЛО И В ДУЭТЕ

Ольга Бородина и Дмитрий Ефимов.
Татьяна Сержан и Ольга Бородина.
Фото: Валентин Барановский

делалось за нее страшно.

Народная артистка России, прима Мариинского театра Ольга Бородина откликнулась на празднование 175-летия Петра Ильича Чайковского сольным концертом, который состоялся 18 июня в Концертном зале Мариинки и сопровождался *on-line* трансляцией.

По обыкновению, вокальный вечер Ольги Бородиной прошел с аншлагом. Зал был заполнен неслучайной публикой и преданными поклонниками: всех их собралось уникальное мастерство выдающейся певицы наших дней в соединении с музыкой русского гения.

Благодородство и чистота тембра Ольги Бородиной, ее раннее творческое взросление проявились уже в консерваторские годы. Не могу не поделиться воспоминанием: в 80-е еще было принято не только в студенческой среде, но и у городской публики, посещать учебные концерты и госэкзамены, при этом у вокалистов они проходили при полных залах, и главной «звездой» была Бородина. Совсем вскоре она доказала свою звездность, стремительно покорила оперный Олимп – сначала сцену Мариинского (тогда еще Кировского) театра, а затем и ведущих театров мира: Ковент-Гардена, Метрополитен, Ла Скала, Венской оперы и других.

Первое отделение концерта было посвящено камерной лирике Чайковского и прошло на одном дыхании. Тонкая нюансировка – «фирменная» черта вокальной манеры певицы. Каким бы нежным ни было ее начальное *piano*, глубокие и сочные низкие ноты выдают скрытую силу, и она в полной мере проявляется в кульминации с последующим (если это нужно по тексту) филигранным уходом вновь на *piano*.

Изящный своей краткостью романс «Мой гений, мой ангел, мой друг» на слова Афанасия Фета открывал программу. Масштабные и виртуозные романсовые «полотна» со выступлениями, постлюдиями и бурным развитием – такие как «Не верь, мой друг» и «Серенада» – были впереди. Изменчивостью движения и настроения как всегда поразила и очаровала «Страшная минута» на слова самого композитора. Вдохновенно был исполнен знаменитый романс «То было раннею весной» на стихи А.К. Толстого (на таком наивно-восторженном материале особенно заметно, что певица сохранила молодость и свежесть своего голоса).

Бытует мнение, что Чайковский был не столь взыскателен к выбору стихов и авторов, как, к примеру, Глинка. Действительно – Плещеев, Майков, Апухтин, Ратгауз, К. Р., прямо скажем, поэты не пушкинского ранга. Но ловишь себя на мысли: может, и не нужно конгениальности этой великой музыке, это было бы слишком, она так композиционно совершенна, так безупречна в своей интонации и естественном дыхании, что облагородит и возвысит любой текст.

Завершали первую часть программы два романса из позднего трагического цикла на стихи Даниила Ратгауза, соч. 73: «Закатилось солнце» и «Снова, как прежде, один». Даже для состоявшейся вокалистки нужна известная смелость, чтобы петь этот эмоционально трудный, «мужской» репертуар. Но Ольге Бородиной такой страх неведом. Достаточно вспомнить репертуарные для певицы и исполненные не так давно на Новой сцене в юбилейный год Мусоргского сложнейшие (и образно, и технически) «Песни и пляски смерти» – на предельном эмоциональном напряжении, от которого

с лауреатом всесоюзных и международных конкурсов пианистом Дмитрием Ефимовым, замечательно владеющим искусством аккомпанемента. Их годами выверенная спелость и сыгранность, чуткое и тонкое взаимодействие

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ДВУЛИКИЙ ЯНУС РОМАНТИЗМА



Илья Грингольц и Петр Лаул.
Фото: Эдвард Тихонов (из архива Дягилевского фестиваля в Перми)

скользящие глиссандо, и микротоновость. Все вместе создает мир «по ту сторону» реального звука. Отраженные в его зеркале капризы Паганини звучат как лицевая сторона ткани рядом с ее изнанкой. В целом все первое отделение стало своеобразным, созданным «композитор-

ской» волей Ильи Грингольца музыкальным гипертекстом, где основной текст и набранный курсивом комментарий к нему или – его палимпсест (то есть рукопись на пергаменте или папирусе поверх смытого или соскобленного текста) – чередовались во времени и об-

на уровне полувзгляда и «спинного мозга» превращают певицу и концертмейстера в единое целое. Это всегда находило и находит живой отклик у публики. Забавно, но контакт с залом проявился даже в такой, казалось бы, досадной мелочи, как не выключенный сигнал мобильного телефона: он попал в тональность!

Второе отделение было посвящено женским оперным дуэтам и ариям из «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» и открылось дуэтом Татьяны и Ольги.

Солстка Мариинского театра Татьяна Сержан составила прекрасный дуэт с героиней вечера: мастерство ансамбля в органичной слиянности двух голосов – сопрано и меццо – сочеталось с выразительностью актерской игры в кратких фрагментах речитативов. Так сложилось, что в оперном жанре партии меццо-сопрано нечасто бывают главными и заглавными: Ольга или Полина, говоря «киношным» языком, роли второго плана. Но какими жемчужинами стали эти партии в выходах Ольги Бородиной – прежде всего, на марининской сцене (но и не только)! И, к счастью, это зафиксировано в дискографии и запечатлено на видео.

Романс Полины «Подруги милые» погрузил зал в мрачную меланхолию, голос Бородиной переходил от сдержанной манеры к яркому форсированному звучанию. По контрасту, пылкая ария Лизы «Откуда эти слезы» была исполнена Татьяной Сержан со свойственной драматическому сопрано полнозвучной экспрессией (на сцене Мариинского театра певица ярко заявила о себе в «Трубадуре», «Аиде», «Тоске»). Прекрасный номер, который стал, к тому же, минутами отдыха для прима Мариинки в такой по-вокальному сложной программе.

Дуэт «Уж вечер» прозвучал дважды. Второй раз он заменил известное ариозо Воина из кантаты Чайковского «Москва»: Ольга Бородина сослалась на нездоровье. Впрочем, заподозрить некоторые проблемы с голосом у певицы могли только профессионалы, без собственного признания артистки большая часть публики этого и не заметила бы. Талант, школа и концертный опыт позволяют и в такой ситуации «держать удар». Но, всегда и в высшей степени требовательная к себе, певица к завершению концерта хоть и улыбалась зрителям, однако выглядела расстроенной (вполне понятное внутреннее недовольство большого артиста).

Добавим еще одно замечание об этой программе. Высокий тон происходящего был усилен театрализованным оформлением сцены, что необычно для камерного концерта, но практикуется на площадках Мариинки (режиссер Иркин Габитов). Старинный столик с канделябром (он, как и рояль, к финалу концерта утонул в цветах), изящные кресла, стилизованный петербургский фонарь и – в центре сцены – крупный план знаменитого (и лучшего) портрета кисти Николая Кузнецова, с которого композитор «смотрел» в зал пронзительно-трагическим взглядом.

Заканчивался музыкальный вечер. К подножию портрета Чайковского легли цветы, публика не отпускала певицу и дождалась любимого «биса» – сен-сансовой Далилы. Идеально ровный, насыщенный голос редкого тембра (как божественный дар), естественность эмоции и безупречное владение профессией – это ли не самое счастливое сочетание?!

разовывали некое нелинейное единство в пространстве. Все это было невероятно интересно слушать. Яркая индивидуальность окрашивала все исполняемое живой и оригинальной интонацией.

Во втором отделении к скрипачу присоединился пианист Петр Лаул, чья мощная и властная манера сразу же привлекала внимание слушателей. В начале отделения тонко, поэтично и одухотворенно были сыграны пьесы Антона Веберна – каждый звук наделенный особым смыслом, а каждое музыкальное мгновение было уникально. Вероятно, только в таком исполнении Веберна и нужно слушать, только так он обретает изначально присущую ему изощренную выверенность формы и живую эмоциональность.

Скрипичная соната Рихарда Штрауса – раннее сочинение прославленного немецкого композитора. Во вдохновенном исполнении Грингольца и Лаула музыка Штрауса представляла пророчеством о будущих трагических глубинах «Саломеи» и «Электры», предчувствием будущих упоительных звучаний «Кавалера розы».

В качестве бисов прозвучали «Шесть румынских танцев» Белы Бартока, исполненные зажигательно, темпераментно и импровизационно, а также два номера из цикла Дворжака «Романтические пьесы», сыгранные с глубоким чувством и тонким вкусом. Переполненный зал горячо приветствовал и долго не хотел отпускать музыкантов.

Сочетание мастерства, интеллекта, исполнительской свободы и раскованности у обоих музыкантов заставляет слушать их с восторгом и ждать их нового появления на петербургской сцене. Оба они – звезды мирового уровня. Звучание их дуэта, представившего разные грани романтической музыки – ее лицевую и оборотную стороны – не сотрется из звуковой атмосферы этого города.

Петр Лаул и Илья Грингольц – дуэт, хорошо известный музыкантам Петербурга. Друзья и единомышленники, они продолжают совместную творческую деятельность и сегодня, несмотря на то, что один из них (Грингольц) живет и работает в Швейцарии, а другой (Лаул) – продолжает жить и работать в Петербурге.

В рамках фестиваля «Звезды белых ночей» музыканты представили концерт с уникальной программой. В первом отделении солировал Илья Грингольц исполнивший композицию непрерывного звучания, в которой чередовались четыре известнейших каприза Николо Паганини и написанные на их основе четыре капричио современного итальянского композитора Сальваторе Шаррино. Представленные таким образом знаменитые виртуозные скрипичные пьесы обнаружили свой мощный интеллектуальный потенциал, а их авангардные тени в пьесах Шаррино прозвучали как романтический опус начала XXI века. Собственно, романтизм Паганини и был авангардом века XIX, и потому в таком экспериментальном диалоге он словно освободился ото всех позднейших наслоений – Шумана, Листа, Брамса, Рахманинова. Острота и рискованная смелость, в сочетании с хрупкостью и кристальной ясностью – эти отличительные черты паганиниевских капризов засверкали в исполнении Грингольца как бриллианты. Пьесы Шаррино стали своеобразными комментариями к Паганини и познакомили петербургских слушателей с одним из вариантов современного поствебернианства – стиля, в котором композиторская техника определяется «исследованием границы звука и тишины». Скрипичные пьесы итальянского композитора написаны с использованием расширенного звукового «словаря» – здесь и скрежет, и стоны, и завораживающая флажолетная хрупкость и

ФЕСТИВАЛЬ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

МАЛЕРИАНА
ВАЛЕРИЯ ГЕРГИЕВА

Густав Малер. Восьмая симфония.
Фото: Наталья Разина

Петербург стал авторитетнейшим малеровским центром. «Новый Амстердам» на Неве соперничает нынче разве только с New Amsterdam! ом на Гудзоне времен пылко-го Леонарда Бернстайна. Ну и, конечно, с самим Амстердамом, где выдающийся дирижер Виллем Менгельберг в 1920 году провел первый Mahlerfest..

У Петербурга «свои права» на Малера! Дважды, в 1902 и 1907 годах он выступал в нашем городе, дирижировал оркестром Мариинского театра. В 30-е годы Малера с завидной частотой исполняли в Ленинграде (спасибо И.И. Соллертинскому!). В 60-х – 80-х годах Малер вновь зазвучал в наших концертных залах. Но подлинный малеровский бум начался с приходом Валерия Гергиева в Мариинский театр. Такого звучащего собрания симфоний Малера не приходилось слышать прежде. Восьмая симфония из редчайшего рапидита превратилась в репертуарный «хит» последних сезонов.

И. Р.

Написать симфонию – значит создать мир, считал Густав Малер. В каждом из произведений его симфонического мегацикла решается подобная сверхзадача, но особенно это относится к тем колоссальным циклопическим постройкам, которые – перефразируя фразу Пауля Беккера – являются фундаментом храма малеровских симфоний (Вторая и Третья) и символизируют его куполообразную кульминацию (Восьмая).

Очень часто многое отвлекает артистов от того процесса горения, без которого невозможно исполнение Малера. Часто – но не в те три вечера, когда оркестром Мариинского театра дирижировал Валерий Гергиев. Казалось, что потолок и стены Второй сцены раздвинулись, и «вселенная начинает звучать и звенеть», что «поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты», как описывал свою Восьмую симфонию Малер в письме к Виллему Менгельбергу.

Исполнители должны ощущать себя единым организмом и, действительно, при этом каждый из музыкантов, исполняющих Малера, может и должен сказать про себя «Я чувствую себя инструментом, на котором играет вселенная». Эту фразу Малер написал дважды – по поводу Третьей симфонии в письме к своей возлюбленной певице Анне Мильденбург, и по поводу Восьмой – в письме своей жене Альме.

25–27 мая присутствовавшим на концертах оркестра, хора и солистов Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева довелось пережить нечто подобное. Среди солистов блистала Ольга Бородина, духовой группой за сценой руководил Алексей Репников, на арфе солировала Софья Кипрская. Перечисление имен, вероятно, не столь важно перед лицом вечной малеровской музыки. Нужно подчеркнуть, что как бы труден и порою мучителен был процесс репетиций, на которых Гергиев, как и Малер когда-то, сжигал себя и требовал того же от своих музыкантов, результат превзошел все ожидания. Сказать, что это исполнение было гениальным, вдохновенным – не сказать ничего: исполнение было истинно малеровским.

Отдельные мгновения этой интерпретации хранятся в памяти – мистически удаленное звучание духовых из-за сцены, действительно трубный зов, глас вопиющего в пустыне, благая весть, посланная из иного мира, в начале финала Второй симфонии; хоровая кульминация Второй – когда хор встал, как небесное воинство, посланное нам в защиту, тишайшее хоровое мотто из Финала Восьмой, мощь и глубокость голоса Бородиной, неожиданно властное и вместе с тем мягкое звучание арфы, да и многое другое. И, конечно, воля и энергия Валерия Гергиева.

Стремительный росчерк пера, вспышка

молнии, прорезавшая темноту – и сдержанная поступь траурного шествия. Так начинается Вторая симфония. Для любого оркестра такое начало с кульминационной точки – и мгновенное переключение – является максимально сложным. В исполнении оркестра

Мариинского театра в тот вечер было достигнуто удивляющее единство дирижерской воли и оркестровой отдачи: словно электрический разряд в 2000 вольт вызвал мгновенный отклик всего организма оркестра – и сразу же за ним – смерть, последняя попытка оживить героя не

удалась... Первая часть в тот вечер вообще была исполнена с немислимыми динамическими перепадами, реактивность, нервная импульсивность и грозные разряды передавались залу. Вторая и третья части – в том числе знаменитое ироническое скерцо – «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» – не оставили особенно заметного следа в слуховой памяти, может быть, после такого напряжения наступил вполне естественный спад восприятия, может быть, сыграла роль не совсем удачная акустика зала Второй сцены – казалось, что оркестр играет за прозрачным, но плотным занавесом. Зато вступившая со своим соло Ольга Бородина мощным голосом и прекрасной артикуляцией великолепно и уверенно перекрывала «звуковую яму».

Что касается финала, то, как и должно быть у Малера, он стал настоящей кульминацией музыкальной драматургии, точкой, где сходятся все линии и где мы наконец получаем ответ на все вопросы. Бессмысленно пересказывать тот путь, по которому была выстроена интонационная фабула финала в тот вечер. Мощное конструктивное чутье, единство воли, интеллекта и страсти были потрясающими.

В исполнении Третьей поражаало то же сочетание немислимой демонической энергетики и неуклонной формообразующей воли. Единство драматургической линии, ведущей от первой части к финалу и символизирующее восхождение Природы от низших, неодушевленных форм – к высшим (человеческой любви), задуманное Малером, было вдохновенно передано всеми музыкантами.

Восьмая воплощала тот же путь, но продельанный огромным составом хора, солистов и оркестра, словно символизирующих все человечество. Само лицемерие того, как на «Ноев ковчег» сцены Мариинского театра постепенно восходят оркестранты, детский и взрослый хор, солисты – уже настраивало на особый лад. Все было в этот вечер – и экстатическая мощь хоровых кульминаций, адресованных, «с тонущего корабля современной цивилизации спасательным судам других планет» (как сказал Стравинский о Мессiane), и величавое пение солистов (случайно ли совпадение их числа – семь с числом праотцов-праматерей человечества), и высшая грандиозность звучания оркестра. Но не внешняя эффективность, а сокровенная теплота чувства и проникновенная глубина вокального интонирования более всего запомнились в тот вечер. Оркестр и хор Мариинского звучали нежно и сосредоточенно, и опять вспоминались малеровские слова о Восьмой симфонии: «Это самое значительное, что я написал. Сочинение настолько своеобразно и по содержанию и по форме, что о нем даже невозможно рассказать...»

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

DANCE MACABRE
БЕЛЫХ НОЧЕЙ

Кристоф Эшенбах.
Фото: Наталья Разина

Два июньских вечера XXIII фестиваля «Звезды белых ночей» были посвящены музыке Густава Малера. Дирижировал Кристоф Эшенбах.

Программа первого концерта, проходившего 12 июня на Новой сцене Мариинского театра, была построена как будто в обратном порядке. Сначала шло более короткое и значительно более простое для восприятия произведение – «Песни и пляски смерти» Мусоргского, а во втором отделении звучала Пятая симфония Малера. Второй вечер – в Концертном зале Мариинки 15 июня – целиком занимала полтора часовая Девятая симфония. В целом же сложилась масштабная диалогия, в которой слушателям были представлены аллегорические драмы в традициях Средневековья – Dance Macabre.

Во всех трех сочинениях так или иначе появляется тема смерти. В вокальном цикле Мусоргского она проходит открыто. Пятая симфония Малера начинается траурным маршем. Анализируя это сочинение, музыковеды говорят о постепенном преодолении композитором трагического мироощущения, приходе к гармоническому, умиротворяющему светлому финалу. Траурный марш появляется также и в I части Девятой симфонии. Несмотря на совершенно иной общий тон этого сочинения, в нем оказывается немало и других жанровых переключений с Пятой. Например, в ее скерцо лендер постепенно трансформируется в вихревой вальс, напоминая о вальсе же третьей части Пятой симфонии. А плавное течение *Adagio* Пятой с ее медленным-медленным темпом (в партитуре: «sehr langsam») словно предвещает развернутые *Adagio* Девятой, ее тихий торжественный финал. Последнюю малеровскую симфонию пронизывает прощальный свет. Тихий уход, который не противопоставляется жизни и любви. Не обрыв – это наполненность жизнью, упоение ею и – опустошение, столь же блаженное. Освобождение... примирение... Это затухание в свою очередь переключается с замирающей кодой «Серенады» Мусоргского.

В получившейся концертной диалогии «Песни и пляски смерти» стали своего рода развернутым эпиграфом. Исполняя его, Михаил Петренко подчеркивал инфернальное, потустороннее начало Смерти. Интонации ее Колыбельной, казалось бы, близкие материнскому пению, захватывают все больший диапазон. Она не столько возражает мятежной Матери, сколько надвигается, бесстрастная и неотвратимая и одновременно знакомая. В ее облике нет обмана, в ее обещаниях – глумления. Она несет исцеление и покой.

Яркие образы цикла, его сгущающиеся «ночные» краски словно подготавливают нас к мерной поступи погребального шествия. Жанровая определенность тематизма Малера слышится в свете только что отзвучавших «Колыбельной», «Серенады», «Трепака». Однако Кристоф Эшенбах «выравнивает», как бы приподнимает банальные интонации, не заостряя их, а прочитывая в едином траурном контексте. Он добивается от оркестра тепло, бархатно-округлого звука. Смерть тривиальна и даже пошла, жизнь – не менее триви-

альна, но благородство интонации и жеста снимает «низкую» окраску.

Дирижерская пластика Кристофа Эшенбаха, едва возвышающегося над оркестром на своем помосте, непривычна – угловатая и как будто избыточна. Но слушать, опустив глаза, не получается: раз за разом хочется посмотреть, каким образом он добивается таких эффектов. То высветлит тембр, сделает его прозрачно-невесомым, то подчеркнет круговое летящее движение венского вальса, то поделит музыкантов на несколько небольших как будто парковых оркестриков,

играющих каждый – свое. Он погружает слушателей в медленные – чрезвычайно медленные темпы, заставляя наслаждаться шепелящими предметами и задержаниями. Вдруг потом оркестр охватывает паника, но – вихрь улегся, и снова скрипки скользят в изысканно-плавном движении.

Эшенбах – дирижер антиромантичный. Его трактовка музыки Малера может быть соотнесена с теорией «вчувствования» (Einführung), выдвинутой современником Малера искусствоведом Теодором Липписом. Прекрасное – как «объективированное наслаждение собой», его источником являются собственные душевные переживания человека. Среди теоретиков Венской школы, к которой принадлежал Липпис, были сторонники ассоциативной природы «вчувствования» и те, кто, напротив, видел в ней интеллектуальный процесс. Эшенбах обнажает в музыке Малера антиномичность, присущую Венской школе искусствознания: соединение субъективного и объективного, впечатления и интеллекта, гармонического и полифонического принципов развития. Это позднеромантическая традиция, с ее многословностью, сбивчивостью, взволнованностью – как будто спонтанным – высказыванием. Однако мозаичность ткани скреплена прочными логическими связями. При этом ничего не повторяется дословно: Малер все время развивает темы, варьирует их, переоркестровывает, соединяет самым причудливым образом. В партитурах его зрелых сочинений отсутствуют так называемые общие формы движения.

Эшенбах разбивает нашу слушательскую инерцию. Он вертит мотивы, буквально разминает их, выворачивает наизнанку. Кажется, что именно он, а не Малер, перекидывает их от одних оркестровых групп – другим, разбирает на крохотные элементы. «Банально? – А так? – А вот так?» Каждый тембр обретает свою физиономию. Эшенбах распутывает, расправляет тесно переплетенные нити оркестровой ткани, показывая вам, куда следует каждая. Он заставляет вас вдохнуть тихую, изнеженную роскошь, почти влюбиться в нее, и тут же «сминает» звуковую ткань и высмеивает вашу чувствительность. И напротив, подхватив ироническую интонацию, он проговаривает ее заново – с лукавством и искренним убеждением, и вы готовы верить тому, над чем только что усмехались.

Эшенбах ведет от событий к состояниям. Само время внутри нас то растягивается, то сжимается. Каждое разрешение – как облегченный выдох. Музыка заполняет целиком, она расправляет вас, становится вами, вдруг – *subito piano* – остается один тембр, один солирующий инструмент. И заполняющая вас тишина не менее огромна.

Можно по-разному относиться к этому музыканту, но его яркое личностное начало ни у кого не вызывает сомнений. Его раскованное высказывание захватывает, вызывает восторги и протесты. Подход Эшенбаха к музыке Малера можно охарактеризовать как постмодернистский: в нем так же, как и в самой музыке, соединяются тривиальное и красивое, возвышенное и низкое, ирония и искренность.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

НЕПРЯМАЯ РЕЧЬ



Дирижирует и играет Пинхас Цукерман.
Фото: Наталья Разина

Интервью не состоялось. В антракте в артистической Концертного зала Мариинского театра топтались репортеры, в том числе съемочная бригада телепрограммы «Царская ложа». Маэстро был непреклонен. Впрочем, ответом на некоторые вопросы стала сама музыка, прозвучавшая в концертной программе вечера 28 июня XXIII фестиваля «Звезды белых ночей».

Выступал Пинхас Цукерман – это имя принадлежит к ряду крупнейших скрипачей современности. Перед петербургской публикой он предстал одновременно как солист и дирижер. В программе Моцарт (Увертюра к опере «Волшебная флейта» и Скрипичный концерт № 3, соль мажор) и Первая симфония Брамса.

Вопрос, как интерпретировать Моцарта, постоянно занимает исполнителей. Среди них есть сторонники «исторической правды», призывающие воспроизводить атмосферу княжеских палат и музыкальных салонов, и «академисты», считающие, что музицирование в современном концертном зале, на инструментах другого времени требует совершенно иного штриха. Цукерман, без сомнения, принадлежит к третьему – «романтическому» направлению, приверженцам которого свойственны свободные трактовки, отражающие личное отношение исполнителя к произведению.

Романтический настрой музыканта сказывается и в его юношески пылком прочтении сочинения, и в отношении к звуку, и в отстройке крупной формы – на едином дыхании от начала до конца. Никакой чопорности, никаких пудренных париков. Тема первой части скрипичного концерта в исполнении Цукермана не импозантно-театральна, какой ее часто можно услышать, а легка и игрива. (Возможно, именно таков Аминта в ранней опере-серенаде «Король-пастух» – ритуаль к его арии «*Aer tranquillo e di sereni*» почти дословно повторяется в концерте).

С первых же звуков обращает на себя внимание ясный тон солирующей скрипки, необычайно сильный, глубокий и одновременно как будто прозрачный. Инструмент работы Джузеппе Гварнери дель Джезу старше этой музыки, старше самого Моцарта. Он был сделан в 1742 г. Сейчас скрипка носит имя своего последнего владельца, ученика Ауэра Самуила Душкина. Ее звук, как будто графически вычерченный, парит на фоне небольшого оркестра.

ОЛГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

БУХБИНДЕРОВСКИЙ
БИДЕРМАЙЕР

Дирижирует и играет Рудольф Бухбиндер.
Фото: Наталья Разина

Полюбившийся петербуржцам прославленный австрийский пианист Рудольф Бухбиндер представил в три дня в конце июня серию из девяти концертов Моцарта, выступая в Концертном зале Мариинского театра в двух амплуа – как пианист и как дирижер. Нельзя, конечно, назвать такой проект беспрецедентным – сам Бухбиндер известен тягой к именно таким исполнительским циклам – из 32 сонат Бетховена, из его же 5 концертов для фортепиано с оркестром – но для омолодившейся за последние годы петербургской публики (особенно для непрофессиональной, специфической публики Мариинки-3, аплодирующей между частями концертов и сонат) просветительский смысл подобных мероприятий очевиден и значение огромно.

Вообще, наше время в чем-то созвучно рубежу XIX – XX веков, когда так же, как и сейчас, любили исполнять и слушать циклы концертов, а не отдельные клавирабенды. Как и тогда, сегодня появляются пианисты, способные сыграть цикл из 32 сонат Бетховена или его 5 концертов (из последних проектов напому об идущем в МЗФ цикле из 32 сонат Бетховена, исполняемых замечательным петербургским пианистом Петром Лаулом или о марафоне из 5 бетховенских концертов, исполненных Алексеем Володиным и Даниилом Райским).

Но мы отвлечлись от Моцарта. Непривычна у Бухбиндера сама манера поведения на сцене – аристократически сдержанная, благородная: ни в позе, ни в осанке, ни в движениях рук, ни в скупой мимике (после привычной сегодня, увы, манеры гримасничать и по лагланговски давать «параллельный перевод» музыки на язык мимики) не было ничего внешнего и вульгарного. Простота и сдержанность, благородство и глубина соответствовали значительности и серьезности трактовки. Бухбиндер выбирал темпы, близкие к средним темповой шкалы – не ускоряя быстрые и не замедляя медленные. Звук его фортепиано был певуч и ясен, без преувеличенной остроты артикуляции. Этот Моцарт явно преломлял традиции итальянского бель канто, причем не XVIII, а скорее XIX века. Интонационная линия – ариозно обобщенная, без декламационно подчеркнутых экзальтированных восклицаний и вздохов. Иногда такая красота интонирования оборачивалась сглаженностью и усредненностью и навевала благостный сон – на публику, оркестр и, похоже, на самого пианиста. Ничем иным невозможно объяснить неожиданные провалы памяти, случавшиеся у него, как минимум, раз в каждом концерте. Пианист невозмутимо продолжал что-то играть в одной тональности, а ошарашенные притихшие оркестранты вели «свою песню» в

совершенно другой. К счастью, в зале, похоже, никто этого не заметил, или не придал особого значения. Ну, в конце концов, разве это так важно – и на солнце бывают пятна. Я сама лично присутствовала на концерте великого Владимира Нильсена, забывшего не просто текст – перепутавшего местами части сонат и сыгравшего после первой части 17-й сонаты вторую часть из 7-й (тоже в ре-миноре), ученики были в прединфарктном состоянии, а их профессор невозмутим и благостен и на вопрос после концерта: «Как Вы себя чувствуете, маэстро?» радостно ответил: «Как в самолете: летишь в Москву. – Москва не принимает. – Летишь в Ленинград. – Ленинград не принимает, – летишь в Ригу...»

Но, если серьезно, я не понимаю, зачем пианисту уровня и масштаба Бухбиндера (и его солидного возраста) подвергать себя и публику такому риску и играть наизусть.

Вернемся к Моцарту Бухбиндера. К его сильным сторонам нужно отнести удивительно живой и упругий ритм, свободу и раскованность, проявляющуюся в естественности перехода от дирижирования к игре и наоборот. Его дирижерская манера напоминала дружеское общение с музыкантами, лишненное навязчивости и диктата, когда достаточно одного намека – движения бровей, взгляда, чтобы быть понятым. В таком исполнении концертов проявилась их ансамблевая сущность, когда концерт – не соревнование, не борьба, не соперничество, а диалог.

Перейду к деталям, запомнившимся особенно. 20 концерт – самый лиричный из моцартовских концертов у Бухбиндера. Весь драматизм у него ушел, уступив место покорности судьбе, элегичности. Концерт был исполнен просто и объективно. Если бы не досадные неудачи во второй части, концерт можно было

бы назвать идеально сыгранным, во всяком случае, стремящимся к идеалу. Цукерман не заостряет внимания на смене моцартовских тем, не занимается их интонационной отделкой. Его Моцарт не театрален: исполнитель не конкретизирует жанровую основу мелодий: ни поступь, ни жест не важны. Виртуозные пассажи скрипач проходит свободно, как бы между прочим. Его классицизм – это полет и свет, лучезарная улыбка и – игра. Артист словно перелистывает давно знакомые страницы. Это неудивительно: музыка Моцарта сопровождает его всю жизнь. 55 лет назад 12-летний Пинхас дебютировал с Пятым ре-мажорным концертом. (Незаданный вопрос, как со временем менялось его прочтение моцартовской музыки – увы, остается без ответа).

Антракт – и мы миновали столетие, прошедшее между моцартовским концертом и первой брамсовской симфонией. Брамс Цукермана – не столько наследник Бетховена, сколько младший современник Вагнера и Листа, предшественник Малера. Он пылок, весь будто наэлектризован внутренними токами. Это живость иного рода – не оживленность, а мятущееся сомнение, страстность и жажда гармонии. Цукерман-дирижер фактически отказывается от медленных темпов. В его оркестровом решении высока плотность звучания, широкий мазок, много жирных шрифтов. Напор не ослабевает даже в камерных эпизодах, в разработочных переликах и хорах, вовлекая их в единый полнозвучный поток, устремленный к финалу, в коде которого мы слышим не апофеоз, а отчаянный пляс.

Оркестр Мариинского театра был под стать солисту: безупречный ансамбль, глубокий звук, точная нюансировка. Он дышал в едином ритме, следуя за ясным, очень конкретным дирижерским жестом, накаляясь его невероятной энергетикой. Лишь в Увертюре к «Волшебной флейте» состав выглядел перегруженным, а медь – несколько неуклюжей.

Романтическая трактовка оказалась близка публике: зал не хотел отпускать артиста. Неофиты не могли удержаться от аплодисментов между частями (в программке есть вежливое уведомление о том, что э то не принято, но кто читает этот мелкий шрифт!) Что ж, остается надеяться, что вновь и вновь приходя в этот зал, слушатели постепенно перестанут чураться тишины и услышат не только блеск звучащей музыки, но и глубину ее пауз.

бы назвать идеально сыгранным, во всяком случае, стремящимся к идеалу.

23 концерт. Божественно прекрасная I часть была сыграна как-то чересчур благоговейно. Хотелось большей живости и непосредственности, а не только «музейной чистоты» помыслов и чувств. К большим удачам цикла, к сожалению, этот концерт не отнесу.

24 концерт. Уже оркестровая экспозиция показала совершенно иной, чем в 23, уровень исполнения. Слово страхнув с себя сонное оцепенение, музыканты оживились и заиграли драматично по-моцартовски, «по донжуановски». Оркестр Мариинского театра звучал просто изумительно (и осталось только пожалеть, что в Москве на конкурсе Чайковского играли значительно худшие оркестры). Особенно отмечу великолепное и слаженное звучание духовых. Финал концерта – вообще одна из вершин бухбиндеровского цикла. Особенно запомнился код – се смятенный и вместе с тем ироничный характер просто не выразить словами, музыкальная интонация – точнее слов.

22 концерт. Одно из лучших и наиболее совершенных произведений в цикле моцартовских концертов. Просто хорошая первая часть, изумительная вторая и потрясающий своей живостью и ритмической упругостью финал.

Миную другие концерты: их исполнение было слишком разным – то неровным, то заурядным.

Выводы? Мы познакомились со средневропейским благородным стилем игры Моцарта, который был распространен в 70-80 годы прошлого века. Сегодня такой Моцарт вряд ли удивит знатоков, но Моцарта вообще сегодня играют плохо и понимают мало. Так что – либо слушайте записи, либо приходите на Бухбиндера. Не так совершенно, как у Перайи, не так живо, как у Бадурьи Шкоды. Не всегда вкусно, но полезно, как овсяная каша по утрам. Как же назвать такой стиль? Музыкально, благородно. С хорошими манерами и чудным звуком. Не всегда точно в текстовом отношении, но всегда точно – в интонационном и ритмическом. Не заостренно, но академично. Был такой стиль сниженного усредненного романтизма – в интерьере и в архитектуре, а затем и в музыке и театре середины позапрошлого века. Этот стиль называли по имени архитектора, его придумавшего – бидермайер. Можно услышать в Моцарте Бухбиндера такой сниженный и академизированный вариант бидермайера классицизма. Здраво осмысленного и массово доступного, а потому и с восторгом принимаемого массами слушателей – бухбиндеровского бидермайера.

Концерт «Голоса Петербурга» в Большом зале филармонии открыл 51-й международный фестиваль «Петербургская музыкальная весна». В дни празднования 70-летия Победы в Великой Отечественной войне организаторы фестиваля объединили в одной программе произведения петербургских композиторов, размышляющих о человеке и его предназначении, об ужасах войны и хрупкости мира, об уроках прошлого, дающих надежду на будущее.

Главным событием концерта стала премьера двух новых произведений – симфонического мотета «Голоса» (2015) В.Л. Наговицина и оратории «Час мужества» (2013) С. М. Слонимского. Исполнение третьего сочинения – Концерта для виолончели с оркестром В.Е. Баснера – было приурочено к 90-летию со дня рождения автора. Концерт Баснера (1981), в первоначальной редакции имевший подзаголовок «Царь Давид», зазвучал новыми красками, что позволило услышать в его напряженном драматизме и действенности новые, вненациональные и вневременные оттенки смысла. Необычность композиторского решения жанра и драматургии концерта для солирующего инструмента и оркестра ярче всего раскрывается в партии виолончели, голос которой можно соотносить с «авторским голосом». Ее солирующая функция с самого начала как бы поставлена под сомнение: у виолончели нет явного лидерства, почти нет развернутых высказываний, она чаще продолжает, чем начинает, в ее диалогах с солирующими инструментами последние явно преобладают. Показательно второе соло виолончели в концерте (II часть, *Andante*): поначалу как бы неуверенное, с частыми остановками-паузами, оно с трудом разворачивается в монолог и далее – в страстное высказывание, но... быстро гаснет.

В драматических коллизиях крайних частей, контрастах второй можно увидеть преломление архетипического сюжета – становления личности, обретения себя, своей жизненной цели. Лишь в финале трудный путь размышлений и поисков завершается развернутым высказыванием – каденцией солиста. Но громкий удар там-тама, быстрая и неожиданная концовка концерта так и не дает поставить точку, оставляя монолог незаконченным...

Относительно скромная роль виолончели в Концерте не помешала солисту Алексею Массарскому с блеском продемонстрировать и свое мастерство, и умение взаимодействовать с оркестром, и тонкое понимание далекой от жанрово-драматургических стандартов музыки Баснера.

Совершенно иначе понимается идея диалогов и монологов в «Голосах» Наговицина, где она становится одной из сквозных (и даже отражена в названии III части мотета). «Звуки и голоса» – «Диспут глухих и апофеоз войны» – «Диалоги и монологи» – «Медитация в предчувствии гармонии» – «Возвращение в будущее» – таково движение «сюжета» сочинения, вызывающего широкий круг ассоциаций, от средневековых аллегорий и знаменитой картины В.В. Верещагина до музыки О. Мессиана. Последняя ассоциация возникает и в философском, символическом планах произведения (например, с «Квartetом на конец времени»), и в музыке, прежде всего, благодаря птицам – птичьи голоса играют важнейшую роль в драматургии (композитор даже включил в партитуру их аудиозапись).

«Голоса» можно отнести к сочинениям, раскрывающим идею Апокалипсиса – но Апокалипсиса рукотворного, без Страшного суда и ангелов смерти – к которому приводит человеческая гордыня, отпадение от природы, разрушение и утрата гармонии. По мысли автора, «голоса» – это невероятно разнообразный звуковой мир, окружающий человека и сопровождающий его до последнего часа. Это «голоса родных, близких людей и животворные звуки природы, дружеская беседа и бессвязный шум толпы». Но иногда «рассуждения людей, ищущих истину», превращаются в «яростный спор непримиримых... трансформирующийся в страшные звуки войны».

Обозначенный в авторском пояснении к сочинению философский взгляд не приводит к обобщенному характеру звучания. Это музыка глубокая, без внешнего блеска и аффектации, любования материалом или оркестровыми красками, требующая сосредоточенности и размышления, способная вызвать как интеллектуальный, так и эмоциональный отклик слушателя. Авторская «программа» убеждает: она «прилетает» к музыке значительно плотнее, нежели во многих программных сочинениях. Но не стоит и преувеличивать ее значение: выразительность самой музыки способна рождать очень яркие образы (особенно впечатляет эпизод во второй части – «анти-полифония» тонких

ФЕСТИВАЛЬ

ВЛАДИМИР ГОРЯЧИХ

ГОЛОСА ВОЙНЫ И МИРА



Александр Титов и Вячеслав Наговицин.
Сергей Слонимский.
Фото из архива фестиваля

и грубых, «долбящих» свою истину, абсолютно не слушающих друг друга «голосов», из «анти-хора» которых постепенно формируется тяжелая волна, медленно поднимающаяся к катастрофической кульминации).

Две последние части – это «кружево» птичьих голосов, в которых растворяются все иные «голоса», музыка мира и обретения почти утраченной гармонии, свет и надежда...

Ораторию «Час мужества» для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи А. Ахматовой уже сейчас можно назвать одним из значительнейших сочинений Слонимского последних лет. Композитор обратился к теме войны, посвятив ораторию «светлой памяти погибших на фронте и во время блокады Ленинграда». Не только содержательно, но и стилистически автор словно протыкает нить к огромному пласту созданной во время ленинградской блокады музыки, полной трагической силы и мужества. В этом видится высокое этическое значение сочинения. Премьерой оратории (и всем концертом) дирижировал Александр Титов, много сделавший для возвращения слушателю этой замечательной, незаслуженно забытой музыки.

Поэтический цикл Ахматовой «Ветер войны» (композитор добавил к нему еще одно ее «военное» стихотворение – из цикла «Победа») посвящен Ленинграду. Это главный «герой» цикла, но в лирических, окрашенных глубочайшим трагизмом зарисовках, проходят и «малые герои» – ленинградцы, взрослые и дети (так, стихотворение «Постучись кулачком, я открою...» посвящено памяти Вали Смирнова, соседа Ахматовой по квартире в Фонтанном Доме). Композитор перестроил драматургию цикла, выбрав 11 из 16 стихотворений, переставил его части, значительно переосмыслил некоторые из них (например, текст 2-й части оратории, «Первый залп по Ленинграду», и 8-й, «Пустыри», у Ахматовой от первого лица, у композитора он поручен хору, что меняет его эмоциональную и смысловую окраску). Однако самое главное, «надсюжетный» план – глубочайшей любви к городу и его жителям, дающей силу выжить и противостоять ужасу войны, смерти, верить вопреки всему в победу – композитор сохранил и усилил.

Присходит это во многом благодаря обращению к жанру песни, несущей в себе высокую силу обобщения: маршево-героической в 1-й («Клятва»), 7-й («Час мужества») и финальной, 12-й части («Мои друзья»), безжитостной, почти народной, в 3-й части («Песенка о блокадных детях»), приближающейся к романсу в 5-й части («Сиротка») и колыбельной в 11-й («Освобожденная»). Но есть в оратории и другой круг интонаций – острых, изломанных, диссонантных (не случайно одним из ключевых здесь становится знаменитый мотив «креста», символизирующий страдания).

Крупный ораториальный план возникает, прежде всего, благодаря трем «опорам» – мощному «введению» (хоровой эпиграф «Клятва» и следующая за ним симфоническая увертюра), 7-й части и финалу, объединенных жанром, характером, общим кругом интонаций. В обрамлении хоровых частей очень рельефно выступают сольные миниатюры, окрашенные глубоким лирическим чувством. Сильные трагические эмоции необходимо было выразить, по замыслу автора, как бы в приглушенных тонах. С этой труднейшей задачей успешно справилась Олеся Петрова – певица мощная, темпераментная, сумевшая передать различные грани лирического образа. Теплых слов благодарности заслуживает Петербургский ГАСО и хор студентов Петербургской консерватории (художественный руководитель – Валерий Успенский). Обе премьеры (к ним справедливо добавить и Виолончельный концерт Баснера, очень давно не исполнявшийся с концертной эстрады) потребовали от коллективов и его руководителей как технического мастерства, так и музыкальной чуткости, тем более важной, что прозвучавшие произведения были контрастны и по замыслу, и по жанру и в содержательном плане.

Концерт, думается, порадовал как знатоков-профессионалов (их присутствие в зале было заметно), так и филармоническую публику, одним из подтверждений чего и, одновременно, яркой кульминацией всего концерта-открытия фестиваля стало повторение на бис финала оратории Слонимского. Оркестр, играющий стоя последнее проведение темы финала (что предписано автором в партитуре), и поднявшийся следом на эмоциональной волне зал продемонстрировали символическое единство – в память о павших и с надеждой на мир для живущих.

ЛАРИСА КАЗАНСКАЯ

РОМАНТИКА РОМАНСА ПО-ПЕТЕРБУРГСКИ

На 51-Международном фестивале «Петербургская музыкальная весна» было немало интересных программ, ярких музыкальных впечатлений. В ряду таковых оказался и концерт «Петербургская романсовая лирика», состоявшийся в Доме композиторов 14 мая. Точнее эту ностальгическую программу, воспоминание о недавнем прошлом – творчестве советских ленинградских композиторов в демократическом и всеми любимом жанре – можно было назвать «Ленинградский романс». В концерте прозвучали романсы уже ушедших от нас ленинградских композиторов первой и второй половины XX века: Владимира Дешевова, Алексея Животова, Юрий Кочурова, Иоганна Адмони, Вадима Салманова, Дмитрия Толстого, Юрия Фалика, Валерия Гаврилина и Андрея Петрова, сотворивших многообразную историю советской музыки от авангарда и конструктивизма до постмодернизма наших дней. Активно и успешно работавшие во многих жанрах, они уделяли романсу постоянное внимание. И быть может, именно в этой области, связанной как с богатейшими традициями русской музыки XIX века, так и с живой развивающейся интонацией советских массовых песен, ленинградские композиторы оставили самое благородное, самое теплое и одухотворенное музыкальное наследие. Продолжающуюся традицию и жизнь ленинградского, а ныне – петербургского романса достойно представили в концертной программе два романса на стихи А. Фета ныне здравствующего петербургского композитора Евгения Рушанского.

Великолепными исполнителями романсов явились солисты Академии молодых оперных певцов Мариинского театра Анна Бархатова,



Эмилия Аблаева, Эвелина Агабалаева, Анна Шульгина, Ярослав Петряник, Артем Мелихов, Денис Беганский и блистательный пианист-концертмейстер Василий Попов. Трудно выделить кого-либо, ибо каждый певец обладает отличным голосом и профессиональным мастерством, неповторимой индивидуальностью. Певцы, как говорится, были «один другого лучше».

Блестящая идея и благородная инициатива Академии молодых певцов поднять несправедливо забытый пласт отечественного романса XX века на стихи лучших поэтов России и зарубежья (от А. Пушкина, А. Фета, А. Блока, А. Ахматовой до А. Володина, В. Шефнера, М. Исаковского, Т. Калинин, Г. Лорки, Дж. Родари и других) была творчески реализована просто превосходно! Хочу заметить, что не случайно рождение этого проекта в Мариинском театре, находящемся в постоянном творческом контакте с современными петербургскими композиторами. Например, не один сезон в театре идет опера Александра Сметкова «Братья Карамазовы», а в феврале состоялась успешная премьера в концертном исполнении оперы Петра Геккера «Проклятый апостол».

Огромный интерес к уникальной романсовой программе с участием молодых солистов Мариинки подтвердил и до отказа заполненный дубовый концертный зал Дома композиторов. Слушатели сидели и стояли в зале, в фойе перед залом и в красной гостиной, горячо аплодировали после каждого выступления. Артисту очень важна вдохновляющая, воодушевляющая, сочувственная реакция зала. Именно такая атмосфера царила весь вечер.

ОЧЕРЕДЬ НА СЦЕНУ

АРТУР ЗОБНИН

ЭКЗОТИКА, КРАСОТА И КОСМОС



«Африка». Концертное исполнение.
Фото из архива фестиваля

Мое заочное знакомство с Софией Левковской состоялось в 2009 году. Тогда Сергей Александрович Белимов собрался устроить семинар молодых композиторов во Франции, куда должны были съехаться люди из разных уголков Европы – студенты и профессора. От России должен был ехать я (как студент) и София Сергеевна (как преподаватель). Левковская позвонила мне, пожелала удачи при поступлении в консерваторию. Уже осенью она предложила мне поучаствовать в исполнении ее сочинения «Муравьи». И тут я в полной мере оценил всю ее спонтанность и легкость – ноты я, тогда еще совсем неопытный исполнитель современной музыки, получил в день репетиции за час до ее начала! Потом были лекции Софии Сергеевны по современной нотации. Хотя это были скорее беседы: стиль подачи материала разительно отличался от обычно принятого упорядоченного монолога. Это было живое общение. Речь Левковской напоминала импровизацию, но короткие точные замечания о графике партитуры, эстетике, звуковом мире обсуждаемого композитора казались уж слишком афористичными, чтобы быть на ходу симпровизированными.

Мне посчастливилось участвовать в исполнении еще двух сочинений – «Апельсинового реквиема» и «Мы». Последнее – незадолго до ее смерти, всего за месяц. Потрясающе София Сергеевна репетировала, и невозможно было даже подумать, что она очень больна. Смерть ее стала настоящим шоком.

Уже после смерти Левковской довелось несколько раз исполнить ее пьесу «Мы», а также повторить «Апельсиновый реквием» в зале Глазунова и разучить ее пьесу «Фрейд отдыхает» для квартета и электроники (в составе струнного квартета «In corpore»).

Мысль о том, чтобы исполнить работы Софии Сергеевны не только последнего десятилетия, но и более ранние, возникла давно. Поэтому, когда на презентации книги о Левковской ее автор Евгений Хаздан продемонстрировала собранную по кусочкам партитуру музыки неосуществленного балета «Африка», датированную 1998 годом, и зашла речь о возможности исполнения этого произведения, внутренне я уже был готов к тому, чтобы сделать редакцию для инструментального ансамбля. Идея исполнения на фестивале «Петербургская музыкальная весна» была поддержана Григорием Овсичевым Корчмаром. Электронную часть по памяти взялся восстановить Анатолий Александрович Королев, а за редакцию акустической части для ансамбля из 12 исполнителей отвечал я.

Как выяснилось, две части из сочинения все же звучали в концертном исполнении при жизни Левковской, но солистам-вокалистам (Елене Иготти и Надежде Хаджевой) аккомпанировала сама автор сочинения на синтезаторе, играя за все оркестровые группы.

Вопреки утверждениям, что партитура Левковской была скорее большим дирекционом, я убедился, изучив ее, что сочинение это вполне законченное, и по форме, и по тщательности проработки деталей. Видно было, что недавно закончившая аспирантуру консерватории и посетившая курсы новой музыки в Дармштадте Левковская прекрасно восприняла и переработала многие достижения русского и европейского авангарда второй волны. Од-

нако приняла она только то, что органически соединилось с ее собственной индивидуальностью – элементы инструментального театра (в версии Марисмо Кагеля), расширенную вокальную технику, алеаторику, электронную конкретную музыку. В сплыве с яркостью и даже броскостью тематики и отсутствием страха перед жанровостью в самых разных ее проявлениях все вышеперечисленное и составляет стиль Левковской, который в полной мере сформировался ко времени написания балета «Африка».

Переделывать, редактировать и переоркестровывать чужую партитуру – задача очень непростая. Как бы хорошо ты ни знал автора, все равно очень сложно постичь его внутреннюю мотивацию. Очень непросто понять те предпосылки, исходя из которых он написал ту или иную ноту, почему выбрал именно этот тембр и т.д. Иногда именно в мелочах заключена вся «соль» партитуры. И как же легко их не заметить, и тем самым нарушить все стройное здание.

Работая над редакцией балета Левковской, я старался максимально сохранить и тембровую, и мелодическую составляющие. И даже импровизационность, которая присутствовала во всей партитуре. Только те фрагменты, ко-

торые, по моему исполнительскому опыту, вызвали бы большое количество проблем при исполнении, были немного подкорректированы. Совсем не вторгался я в музыкальную форму сочинения. К сожалению, пришлось отказаться от многих идей инструментального театра. Поскольку они были рассчитаны на оркестровый состав и структурированы в соответствии с ним – и, увы, не работали бы в условиях того ансамбля, для которого делалась редакция.

Отдельно хочется сказать об импровизации в музыке балета – Левковская использует разнообразные степени свободы в своей партитуре. Если финальная часть («Африканские девочки») – импровизация в самом привычном смысле, по заданной канве, то другие части достаточно детерминированы. Импровизационность касается ритма, да и то не всегда и в ограниченных автором пределах. Партитура предполагает известную внутреннюю свободу исполнителей – им предписывается не только играть на музыкальных инструментах, но и топать (в том числе в определенном ритме), говорить, петь и даже изображать крики туземцев.

Редакция музыки балета Левковской «Африка» была исполнена на фестивале «Петербургская музыкальная весна» 20 мая и имела большой успех у публики. Немаловажную роль

в этом успехе сыграло прекрасное исполнение (Елена Иготти, Надежда Хаджева – вокал, инструментальный ансамбль, дирижер – Иван Демидов). Конечно, исполнение такой партитуры сейчас не вызывает тех проблем, которые могли бы возникнуть в 1998 году. Выросло уже не одно поколение исполнителей, знакомых с русской и европейской современной музыкой, любящих и умеющих ее исполнять. Хочется надеяться, что исполнение музыки балета не было последним и его ждет скорое сценическое воплощение.

P.S. Присоединимся к Артуру Зобнину – автору статьи о балете безвременно ушедшей Софии Левковской (и соавтору концертного представления музыки балета – в качестве аранжировщика, и в роли концертмейстера ансамбля). Присоединимся к надежде на постановку «Африки» на маринской сцене – благо уже идут на ней два одноактных балета для детей и взрослых детей – «Бемби» на музыку А. Головина и «В джунглях» на музыку А. Локшина. А вот и эпиграф к трехактному спектаклю: «Не ходите, дети, в Африку гулять!»

И.Р.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

НОРА ПОТАПОВА

РОССИНИ В СТУДИЮ!



«Газета». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

Не самая удачная и не самая популярная опера Россини «Газета» обрела тоже, может быть, не самую удачную, но очень характерную для XXI века сценическую жизнь в петербургском театре «Зазеркалье». Режиссер Софья Сиракян и дирижер Анатолий Рыбалко рассудили, что историей замужества по газетному брачному объявлению нынче никого не удивишь. Поэтому сюжет, заимствованный у Гольдони и превращенный Дж. Паломбой и Л. Тоттолой в либретто, постановщики щедро оснастили характерными деталями современной СМИ-действительности: события разворачиваются на студии телеканала «La Gazzetta», где только что сменился руководитель. Телеканал теряет рейтинг, нужно что-то сногшибательное для реанимации популярности, и новый директор предлагает реалити-шоу «Замуж в прямом эфире». (Здравая, нужно сказать, идея: зашкаливающий по пошлости и глупости «Дом-2» глядят у нас денно и ночно уже 11 лет!)

Отнести к такому повороту сюжета как к пародии – отчего же нет? Мешает маленькая деталь: Россини писал на шуточный сюжет, но с явным сочувствием к итальянским героям с их сладкими любовными страданиями и канцонами. Современный поп-музыкант в футболке с рекламными картинками и электрогитарой наперевес даже в пылу самой нежной страсти вряд ли будет изыскаться в столь романтическом стиле. Тут могло бы помочь ироническое актерское отношение к своему герою, от любви растерявшего апломб, но, рок-звезда по виду и поведению, Альберто Романа Корпьяка в ариях озабочен не столько иронией, сколько совершенно серьезной работой по преодолению трудностей бельканто. В результате с классическим вокалом все благополучно, но ...

Второму герою-любовнику Филиппо еще менее уютно в лирической сфере: он – охраник. И фамилию ему придумали соответствующую: Филиппо Недалече. В таком «прикиде» водить роман с очаровательной Лизеттой пер-

сонажу Сергея Романова (или Дмитрия Танеева) совсем уж не с руки. Правда, либреттисты оригинальной версии подбросили буфонный ход: Филиппо, переодетый в дурацкий балахон и тюрбан, с черной бородой на тесемочках, изображает богатого африканца, здесь – потенциального спонсора канала и почетного гостя шоу. Актерам хоть есть где развернуть веселое комикование. Рядом с ними старательно

комикует весь джентльменский набор «телезнаменитостей» – Дама-медиум, Шаман, Новый русский в красном пиджаке, Шотландский лорд в килте, Спайдермэн. Все дружно бегает в мешках, кидаются подушками и ведут себя как активисты лет 60 назад на парковых гуляниях. Смешно? Как сказать... Правда, нужно отдать справедливость, сложные россиниевские ансамбли все поют исправно.

Дамам в спектакле везет больше: их милое щебетанье во все века и во всех костюмах схоже. Ни Лизетте – Виктории Романовой с ее ярким, иногда слишком громким подвижным сопрано, ни красивому меццо Дарьи Росницкой – Дораличе нет жесткой необходимости приспосабливать себя к коротким юбкам и современному мироощущению. Они – просто прелестный повод для мужской любовной кутерьмы. Сложнее дамам Ля Роз: ей приходится пикироваться со злым администратором Гадэтти, разруливать сложные служебные ситуации и постоянно держать на прицеле директора Дона Помпонио (доброго характера певца-актера Алексея Сазонова), дабы не упустить добычу. Со всеми этими обязанностями эффектная Юлия Неженцева справляется вполне успешно.

Хуже другое. В спектакле очень много разговорного текста, произносимого однообразно, далеко не всегда отыгранного живо и артистично. Конечно, когда вступает музыка, Россини берет свое, а вернее, дает певцам шанс поднять отяжелевшие веки зрителей и сконцентрировать их внимание. Но светлое сценическое однообразие все-таки временами ввергает публику в дремоту, несмотря на активные повороты сценического круга, увы, не адекватные активным поворотам действия.

С первого раза разобраться «кто кому тетя» не удастся не только персонажам, но и зрителям. Однако Россини, создававшего изящную компиляцию из своих творческих запасников или уже использованных материалов, похоже, это не очень волновало. Щедрому выбросу его мелодий, пленительному жизнелюбию и мастерству зажигательных финалов, в общем-то, трудно помешать, если музыкальная часть спектакля выполнена корректно. А это в новом спектакле «Зазеркалье» безусловно присутствует. Как и вполне искреннее желание сделать классическую оперу доступней для молодой аудитории.

Петербург – город двойников. Прячет лицо в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молится гоголевский Нос. Отшатывается от темной воды Фонтанки, где покачиваются фасады домов, титулярный советник Голядкин: он ясно почувствовал, что некто стоял рядом и даже сказал ему что-то отрывисто, не совсем понятно. По обе стороны моста застыли одинаковые львы. Торопливые отражения мелькают в витринах, – «аптека, улица, фонарь...» Неспешные – страница за страницей – перелистываются «Книги отражений» И. Анненского. Раз за разом объявляются – почти в одно время на разных сценах – «Евгении Онегины», «Травяты», нескончаемые «лебединые озера». И сам Петербург – город-двойник, «Северная Венеция», Северная столица. Так удивительно ли, что в одно и то же время, в конце мая здесь проходят два фестиваля современной музыки, один из которых уже справил пятидесятилетие, а второй – лишь набирает силы.

Впрочем, устроители фестиваля новой музыки *reMusik* не употребляют слова «современная», возможно потому, что как для музыкантов, так и для публики современной является та музыка, в которую они готовы погружаться: играть, слушать, обсуждать. Тем не менее основной акцент в фестивальной программе сделан на сочинениях, написанных в XXI веке. Для максимально близкого знакомства с тем, что сегодня происходит в европейской музыкальной культуре, созданы все возможности: участники научной конференции и круглого стола ведут анализ процесса создания и исполнения новой музыки, предлагают методики ее исследования. Творческие встречи – это возможность прямого контакта с молодыми композиторами. Открытая репетиция и мастер-класс позволяют расслышать подробности сочинений, понять механизмы взаимодействия композиторов и исполнителей. Ну и, конечно, концерты. Выступления французского ансамбля *Linea* и швейцарского *Proton Bern* проходили в привычном формате: музыканты перед пультами повинуются дирижеру, никакой «синтетике» – только живые инструменты (зато среди них достаточно редкие – баритоновый гобой, лупофон и громоздкий контрафорте). Многие из сочинений, звучавших в этих концертах, направлены на изменения временных ощущений: либо на преодоление текучести времени за счет разреженности, бессобытийности – его «замораживания» (в терминологии Лигети), либо на создание разных временных слоев.

Другие вечера складываются в целостные композиции со своей внутренней динамикой, в которой важное место занимают сценическое действие и визуальный ряд.

Doppelgänger («Двойник») – концертная программа, представленная 24 мая в зале Эрарта бельгийским ансамблем *Nadar*, – стала центральным событием фестиваля. Несмотря на заголовок, напоминающий о Гейне, Шуберте, Гофмане, развернувшееся действие носило подчеркнuto антиромантический характер, причем звук чем дальше, тем более утрачивал свои музыкальные свойства. Началось все в буквальном смысле слова с тишины – с немого фильма Жоржа Мельеса «Человек-оркестр» (1900). (В кадре Мельес «клонировался» и начинает управлять оркестром из своих двойников.)

Следующая за фильмом композиция Сержа Верштокта *A la recherche de temps* словно продолжала ту же идею. На сцене – кларнетист. Он раскланивается и поднимает инструмент, к которому хищно вытянули головы сразу несколько микрофонов. Звук переходит из одного в другой, мечется по каналам. Визуально – его источник один, но звуковые волны словно опутывают слушателей со всех сторон. На стоящем рядом большом экране с некоторым запозданием одна за другой появляются четыре проекции того же исполнителя. Каждый вновь возникающий кларнетист, раскланивается и начинает играть то же самое сочинение, повторяя движения живого артиста. Съемка с последующим воспроизведением? – но нет, мы видим, как музыкант и его клоны начинают выстраивать то гармоническую вертикаль с использованием мультитоник, то затейливую фактурную вязь. У каждого в этом необычном квинтете – своя партия. Некоторые звуки подвергаются электронной обработке, выходят далеко за пределы реального диапазона инструмента (но его тембр сохраняется). Иногда клоны начинают аккомпанировать солисту или вступают с ним в диалог. Но вот «исполнители» один за другим раскланиваются и уходят с экрана, – живой артист остается один.

В сочинении Михаэля Байля *Mach Sieben* экран «отражает» рояль и часть сцены. Все действия пианистки и ее двойника выверены. Пожалуй, наибольший интерес здесь вызывает микрополифония, создаваемая несовпадением реального и записанного звучания.

В пьесе Симона Стин-Андерсена *Study for string instrument #3* видеоизображение проецируется непосредственно на исполнителя-виолончелиста. Струны спущены, смычок издает весьма жесткие «трещи» звуки, но для публики важнее обнаружение «второго» – виртуального исполнителя: его руки двигаются в другом направлении, он делает акценты и паузы в других местах. То музыкант, то его клон

ФЕСТИВАЛЬ

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ДВОЙНИКИ



Batida Ensemble. Швейцария.
Nadar Ensemble. Бельгия.
Proton Bern Ensemble. Швейцария.
Фото из архива фестиваля

переворачивают инструмент, не переставая играть, укладывают его поперек колен и даже вверх ногами.

Следующее произведение уже всецело относится к области музыкальной эксцентрики: пьеса Михаэля Мариенхофа *Shopping 4*, исполняется на трех воздушных шариках. Артисты поглаживают их, скребут и трут разными предметами (например, губками для мытья посуды), извлекая ритмически организованные звуки разной высоты, варьируя динамику.

Финал концерта – развернутая композиция Стефана Принса *Generation Kill – offspring 1*. Здесь удвоения возведены в степень. Два исполнителя, виолончелист и ударник, расположены на сцене за экранами, два других – перед сценой, спиной к зрителям – за компьютерами с игровыми контроллерами. Они включают то подсветку, позволяющую видеть музыкантов на сцене, то заготовленную видеозапись, то проекцию того же инструменталиста или свою собственную. Получается, что каждый из участников предстает перед зрителями как в реальном, так и в виртуальном виде. Звуковая составляющая – жесткие технологические шумы, влетающий в уши скрежет, в котором наиболее музыкальными выглядят ударные. Причем звуки также удваи-

ваются, живые звуки совмещаются с электронной, микшируются, – нам все сложнее понять, где реальный источник звучания. Эта композиция имеет немзыкальную идею: в точке золотого сечения зрители прерываются и на экранах появляются прицелы, через которые нам видны реальные кадры снятые с очень большой высоты. Идущие по пустынной местности люди, – на одном, и что-то вроде города – на другом. Мы различаем детали одежды. Этот ход выглядит спекулятивным: зрители должны замереть, боясь, что раздается нечто вроде стрельбы, что скрежет возобновится до того, как люди на экране выйдут из зоны прицела. И зрители должны одернуть себя: это же только видео, – это игра – и вздохнуть о поколении, смешивающем виртуальные миры с жизнью.

Контрастом шумовому действу в Эрарте стал концерт молодого швейцарского ансамбля *Batida*, прошедший 23 мая в зале «Яни Кирик». В нем преобладали тихие, камерные тона, и вся динамика вечера выстраивалась на *diminuendo*, а основным «материалом» для большинства композиций становились не электронные, а реальные (так называемые конкретные) звуки и – жесты. Название концерта – «Фортепиано и рюкзак» – соответствовало форме: многие

предметы, из которых извлекались звуки, исполнители доставали из обычного рюкзака. Здесь также не обошлось без эксцентрики. Анонс предупреждал: «Молодые ребята работают с любыми произведениями, их подход к музыке отличает стремление к творческим экспериментам, которые не всегда приходятся по вкусу музыкальным критикам».

Наиболее выигрышной выглядела остроумная пьеса Йоу Венджинга *Drama*, исполненная тремя участниками ансамбля на античных тарелочках разного размера. Сочинение Тьерри де Мей *Silence must be* для солирующего дирижера и четырех музыкантов – скорее пластическая композиция, где жест первичен, а звук, когда он появляется, играет второстепенную роль. Невнятно прозвучали «Branches» Джона Кейджа, незаметно перешедшие в «Несколько поэтических размышлений о чем-то другом» Антуана Бойгера: артисты расселись по краю сцены, каждый тербел какой-то предмет (ананас, шишки, сахар в баночке, растения в горшках и т.п.). Звуки не были усилены, ритмы композиций терялись и, вероятно, некоторое впечатление от них можно было получить лишь расположившись в первом ряду. Обосновавший эстетику Тишины, Кейдж исполнял свои сочинения в зале Маверик в Вудстоке (штат Нью-Йорк). Зал этот располагался посреди большого парка, а задняя стена у него отсутствовала, так что звуки ветра, дождя, лесные шорохи становились основой звучания тихих сочинений композитора. В «Яни Кирик» слух наткнулся на шум кондиционера.

Беспомощным выглядел «Рюкзак для троих» Сэ Хэнг Кима: три артиста, взяв смычки, пытались извлечь какие-то звуки из доставаемых из рюкзака коробка, целлофанового пакетика, бутылки из-под пепси-колы, связки ключей, бумажки и т.п. Весь арсенал приемов – трение, удар, падение предмета – связаны между собой лишь случайной последовательностью.

Перформативные элементы подчеркнuto преобладали на музыкальными в «Розе» Юрия Акбалькана и опере *Galina Ivanovna Ustovskaya* Бриса Катрена. В последнем сочинении пять исполнителей взаимодействовали вокруг рояля, извлекая из него всевозможные звуки самыми невероятными способами.

Впрочем, в концерте были и более традиционные композиции. Четырехручная *Regards sur les traditions* Дитера Аммана основана на сопоставлении динамики (в ее крайнем, «линейном» проявлении – хроматических пассажах через всю клавиатуру) и статики – гроздей созвучий, за которыми угадываются энергетика Лигети и красочная медитативность Мессиана.

Сочинение Азизы Садыковой по дневниковым записям Д. Хармса своим звуковым решением напомнило саундтрек к французскому фильму. По-видимому, это версия ее работы, получившей в прошлом году в Берлине премию Международного молодежного музыкального фестиваля *Young Euro Classic*, сделанная специально для ансамбля.

Впечатление от вечера было двойственным: принципиальная отъединенность исполнителей от публики, их подчеркнутая разобщенность на сцене – это «музыка в стиле индиго» – напоминала «ужас двух зеркал, отражающих пустоту друг друга» Ходасевича. Она не сочеталась с обаянием музыкантов и их явной увлеченностью процессом. Нужна ли им публика? Нужны ли они нам – чтобы обращать внимание на шелест дождя, липкое потрескивание скотча или стук компьютерной клавиатуры?

Однако концерт, завершивший фестиваль, разрушил это впечатление. Он продемонстрировал воодушевляющую синергию электронных технологий и музыки. Вместе с ансамблем *Batida* в нем принимали участие российский аккордеонист Сергей Чирков, а также музыкальный дизайнер Августин Мюллер и звуко-режиссер Сильван Кадарс из Института исследования и координации акустики *IRCAM*.

Снова – идея бинарности: раздвоенности, двоимирия. Удваиваются исполнители (два пианиста плюс два ударника), инструменты (два рояля, две маришмы и т.п.) Это диалоги – одинаковых инструментов между собой и с другими инструментами, контаминация акустических и электронных звучаний. На этот раз исполнители обращаются к слушателям, существуют с ними и для них, и артистизм подачи столь же важен, как и многие фактурно-тембровые находки. Бережное введение электроакустики порождало особенное звуковое пространство со множеством ветвящихся дорожек, с лабиринтами отзвуков, с многомерными ритмическими и тембровыми переключками. Напористое, стремительное *The edges are no longer parallel* Френка Бедроса на препарированного фортепиано – пример того, что новая музыка может быть не только отстраненно-медитативной, а энергия не равна деструкции. А рядом – хрупкое, даже щемящее *KDM* Мартина Металона.

Молодой фестиваль привносит в нашу музыкальную жизнь новые звучания. Двойственность заложена в самом его названии: приставка «ге» – может прочитываться и как повторное действие, возобновление, и как обратное, противоположное движение. Его программа вмещает оба эти направления.

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

«СЛЕД» ШОСТАКОВИЧА НА САМАРСКОЙ ЗЕМЛЕ



Валерий Гергиев дирижирует Седьмую симфонию Д. Шостаковича.
Выступает Ольга Бородина.
Фото: Александр Шатунов



Программа мировой премьеры Седьмой симфонии в Куйбышеве (Самаре) 5 марта 1942 года.

Московский Пасхальный фестиваль – грандиозный праздник искусств, идея которого принадлежит художественному руководителю-директору Мариинского театра Валерию Гергиеву. Родившийся в 2002 году фестиваль уже в следующем перешагнул столичные границы, а вскоре обрел международный статус. Впечатляет масштаб нынешнего, четырнадцатого по счету фестиваля, который прошел под знаком двух ярчайших дат: 70-летия Великой Победы и 175-летия со дня рождения Петра Ильича Чайковского. За 29 дней только оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева сыграл 49 концертов в 27 городах России, а также в столице Казахстана Астане.

Самара впервые принимала Пасхальный фестиваль в 2007 году. Это был первый приезд Валерия Гергиева в Самару. Запомнились его слова: «Мне кажется, что не каждый даже великий российский город может сегодня сказать с гордостью о своей истории то, что может сказать Самара».

В орбите нынешнего Пасхального фестиваля Самара оказалась не случайно. 5 марта 1942 года в Куйбышеве произошло культурное событие мирового масштаба: в зале Дворца культуры имени В. Куйбышева впервые прозвучала Седьмая «Ленинградская» симфония Дмитрия Шостаковича. Композитор завершил симфонию здесь же, в Куйбышеве. На титульном листе партитуры появилась сделанная его рукой надпись: «Посвящается городу Ленинграду. Дмитрий Шостакович», а на последнем: «27.XII.1941. г. Куйбышев».

Симфонию исполнил оркестр находившегося в эвакуации в Куйбышеве Большого театра СССР. За пультом был главный дирижер театра Самуил Самосуд. Концерт транслировался всеми радиостанциями Советского Союза. Перед началом исполнения Шостакович произнес несколько вступительных фраз. А вот фрагмент текста, написанного им для программки к премьере симфонии: «Свою Седьмую симфонию я написал быстро. Это программное сочинение, навеянное грозными событиями 1941 года. Много сил и энергии я вложил в это сочинение. Никогда я не работал с таким подъемом, как сейчас. Когда грохочут наши пушки, поднимают свой могучий голос наши музы. Никогда и никому не удастся выбить перо из наших рук. С волнением и радостью я вспоминаю весь процесс работы над этим сочинением и счастлив, что мне удалось завершить его». Об этом историческом событии напоминает сегодня мемориальная доска в фойе Самарского театра оперы и балета.

День 5 марта 1942 года явился началом триумфального шествия Седьмой симфонии, этого «Эльбруса музыкального творчества», как назвал ее Самосуд, по концертным сценам мира. Уже 29 марта под его управлением она была исполнена в Москве, а 9 августа состоялась историческая премьера Седьмой симфонии на родине Шостаковича в блокадном Ленинграде.

Маэстро Гергиеву было важно, чтобы в год юбилея Великой Победы Седьмая симфония вновь прозвучала в городе, где прошла ее мировая премьера. Два самарские фестивальные концерта собрали выдающийся состав исполнителей. В дневном благотворительном концерте, значительную часть аудитории которого составили ветераны войны и труда, в сопровождении оркестра Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева выступили стремительно набирающие мировую известность молодые музыканты-инструменталисты.

Программу открыл Первый фортепианный концерт Чайковского, в котором солировал молодой узбекский пианист Бехзод Абдураимов. Знакомое каждому меломану произведение раскрылось слушателям во многом по-новому, обретя особую поэтичность и душевную теплоту. Прекрасно оснащенный технически и обладающий завидным темпераментом двадцатитрехлетний пианист сумел соединить в своей игре мощную энергетику и проникновенную искренность.

Не меньшее впечатление произвело исполнение солистом Московской филармонии Павлом Милоковым редкого по своей эмоциональной насыщенности и внутреннему драматизму Первого концерта для скрипки с оркестром Дмитрия Шостаковича. Благодаря завидной самоотдаче и полному погружению в музыкальную стихию концерта музыканту удалось передать и зыбкость тончайшей кантателы его первой части, и экспрессивную напористость характерных для композитора жестких гармоний второй части и, наконец, трагическую исповедальность финала.

Вечерний концерт открылся вступлением к опере Мусоргского «Хованщина» – музыкальной картиной «Рассвет на Москве-реке». Арии из опер исполнил солист Академии молодых оперных певцов Мариинского театра Евгений Ахметов. Настоящим подарком для слушателей стало выступление солистки Мариинского театра, оперной примадонны Ольги Бородиной – певицы, обладающей богатейшим по тембру, идеально звучащим во всем диапазоне меццо-сопрано и высочайшей вокальной культурой. В ее исполнении прозвучали романс Свиридова «Отчалившая Русь», ариозо Война из кантаты «Москва» Чайковского и ария Далилы из оперы «Самсон и Далила» Сен-Санса.

Венцом самарской фестивальной пасхальной программы стало исполнение Седьмой симфонии, потребовавшее предельной мобилизации даже такого первоклассного коллектива, как симфонический оркестр Мариинского театра. Час с четвертью, в продолжение которых длилось исполнение, погружали слушателей то в жуткое марево вражеского нашествия и вселенского бедствия, то в безоблачную атмосферу воспоминаний о прошлом, над которым нависла смертельная опасность уничтожения, то, наконец, в неуверенно разрастающийся победный апофеоз, еще столь далекий в момент окончания работы композитора над сочинением и благодаря которому Алексей Толстой назвал симфонию «песней торжества».

Маэстро Гергиев властно вел за собой музыкантов оркестра, задавая исполнению высочайший эмоциональный тонус.

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ: «ТАКУЮ СТРАНУ УНИЧОЖИТЬ НЕВОЗМОЖНО»

«Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича имела громадный мировой резонанс. Она показала всему миру, что страну, где родилась такая музыка, невозможно ни захватить, ни завоевать, ни, тем более, уничтожить. Шостакович – это маршал, но особого рода войск, и он тоже вел нашу страну к победе, как военачальник».

Мы с губернатором Самарской области Николаем Меркушкиным решили не пройти мимо гигантской даты – 75-летия Великой Победы и отметить ее по-особому. Куйбышев, хотя и не находился в годы войны под шквалом атак гитлеровцев, ковал нашу победу, являясь

громадным экономическим, индустриальным и стратегическим центром всесоюзного значения. Сам по себе факт первого исполнения здесь Седьмой симфонии Шостаковича свидетельствует об исключительной роли города. Об этом можно просто рассказать, но лучше сыграть это великое сочинение там, где состоялась его мировая премьера.

Наше сегодняшнее исполнение транслировалось на все континенты, и сразу по окончании концерта мне многие позвонили. Этот концерт будет показан телеканалом «Культура», а затем мы сделаем фильм, который пойдет по Первому каналу.

Кто, как не мы, петербуржцы, любим свой город и ценим героический подвиг обесцененных блокадой ленинградских музыкантов, сыгравших Седьмую симфонию в блокадном Ленинграде в августе 1942 года. Но родиной этой симфонии, хотя она и называется Ленинградской, является Куйбышев. И для миллионов людей наш фильм станет напоминанием об этом. Исторически это нужно было сделать, и я рад, что проект удалось реализовать.

В годы войны не только делалось все возможное для спасения культурных ценностей страны, но и создавались произведения, звучные, равновеликие тем тревожным временам. Седьмая симфония – это, конечно, грандиозный гражданский подвиг композитора. Шостакович проявил громадную смелость, высказавшись по поводу того, что человеческая культура, цивилизация оказались в опасности, были под угрозой превращения в руины. Подобные гениальные сочинения – единичны за столетия. Великие музыканты Артуро Тосканини и Леопольд Стоковский предпринимали тогда огромные усилия, что-

бы получить микрофильм с партитурой Седьмой симфонии. Это была своеобразная игра наперегонки между дирижерами. Я думаю, что в прошлом столетии ни одна симфония не вызвала такого могучего резонанса. Ее воспринимали не только как музыкальное произведение, но и как могучую акцию во имя жизни на земле.

К музыкантам симфонического оркестра Мариинского театра, прибывшим в Самару поездом Пасхального фестиваля, присоединились еще десяток прилетевших из Санкт-Петербурга музыкантов, которых мы выписали специально для исполнения симфонии. Сыграв ее в Самаре, мы почтили память не только тех, кто в годы войны был на полях сражений – под Сталинградом, Курском, Орлом, но и тех, кто ковал нашу победу в тылу, в том числе и в нашем городе.

Я считаю очень важным то, что мы проводим в Самаре фестиваль, посвященный Мстиславу Ростроповичу, который любил здесь бывать и часто выступал, где у него были друзья. Дмитрий Шостакович – гигантская фигура, подобная Чайковскому, Льву Толстому, Лермонтову, Достоевскому, которыми особенно гордятся их земляки. На концерте Пасхального фестиваля в Ижевске я предложил губернатору Удмуртии посадить 175 деревьев в честь Чайковского. И пусть это станет традицией: каждый год появляется еще одно дерево, посаженное в честь Чайковского почетным гостем – крупным музыкантом.

Шостакович родился в Ленинграде, но Седьмая симфония – это его «след» на самарской земле, и жители Самары должны этим гордиться. Думаю, что мы исполним здесь цикл симфоний Шостаковича».

О, рассмейтесь смехачи...
Велимир Хлебников

ОКНО В РОССИЮ

ИОСИФ РАЙСКИН

ШОСТАКОВИЧ СМЕЮЩИЙСЯ

Вот он глядит на вас – вихрастый очкарик, хохочущий так заразительно! Что его рассмешило – лихое балетное «коленце» или нелепый («ей-ей, умру от смеха!») гол на футбольном поле, «солёный» анекдот или уморительные «гэги» комиков в мюзик-холле – кто знает! В чьих руках «лейка» была наготове, чтобы «изувечить» (словечко Михаила Светлова) смеющегося трагика? Да, полно-те, трагика ли? Сколько ему лет?

Не станем заглядывать в монографии и мемуары. Чтобы ответить, по крайней мере, на последний вопрос, не надо быть детективом или дотошным биографом. «А ле-е-т ему двадцать, от силы двадцать пять...» Он еще молод, Митя Шостакович, жизнь так прекрасна, «критическая оглобля» (Б. Асафьев) еще не гуляла по спине композитора... «Отчего так много на свете хорошего? Да здравствует наш Балет!» – последнее слово в письме студента Петроградской консерватории написано с большой буквы.

Друзья молодости вспоминают о том, как Шостакович пристрастился к балету. Юный композитор проявлял неподдельный интерес к музыке быта, к тем живым интонациям, которые во все времена, постепенно из языка улицы переходили в академические словари и питали «высокую» музыку. И не случайно, в списке сочинений Шостаковича – между авангардистской Сюитой из оперы «Нос» и Двумя пьесами Скарлатти в переложении для духового оркестра – странно «затесалась» оркестровая транскрипция фокстрота Винсента Юманса «The Tea for Two» («Чай вдвоем»), ставшая популярной под названием «Таити-трот» (1928).

Меньше, чем через год, осенью 1929 года, Шостакович начнет работу над первым своим балетом «Золотой век», в партитуре которого «Таити-трот» войдет в качестве антракта к III действию. За пять лет (1929–1934) Шостакович создал пять партитур для музыкального театра: две оперы и три балета. Все они попали под безжалостный идеологический пресс политизированной критики и были буквально раздавлены чудовищным катком редакционных статей в «Правде» и последующих партийных постановлений.

Но странным образом музыка запрещенных балетов оставалась в быту (разумеется, лишь своей частью) в виде популярных, звучавших в концертах и по радио балетных сюит. Композитора упрекали в пропаганде «чуждых советскому человеку западных влияний». Вот мнение одного из ревнителей чистоты нравов: «Прикрываясь ширмой шаржа и гротеска, Шостакович весьма откровенно увлекается этим сомнительным в музыкальном отношении оригиналом, тщательнейшим образом обрабатывает его, не без юмора подчеркивая наиболее забавные стороны его и даже бравирует любовным отношением к нему... Лучшее в музыке Шостаковича – «легкий» жанр, ослепительный по оркестровке, остроумный по изложению и острый по замыслу, но ничтожный по своему абсолютному художественному значению... Скрепя сердце, приходится отдать должное: столько смеха и улыбок не вызвала еще ни одна партитура советского композитора, но путь, на который с таким рвением становится Шостакович, более чем опасен» (Дм. Рогаль-Левитский).

У Шостаковича, заметим, на этом «опасном пути» были великие предшественники – Моцарт, Глинка, Чайковский, Малер, Стравинский, возводившие «в перл создания» музыку венских кофейен или русских ярмарок, крестьянскую песню или мещанскую лирику. Исследователи отмечают у Шостаковича «бесконечную склонность к иронии, самоиронии, к поиску смысла в крайне банальном и тривиальном» (Дж. МакБерни), а в таком, например, академическом опусе, как тетрадь фортепианных прелюдий (соч. 34) находят «созданный тонким и вдумчивым мастером «малую энциклопедию» музыки быта» (В. Сыров).

В центре программы IX Международного Дягилевского фестиваля искусств в Перми (21.05.2015 – 30.05.2015) не случайно оказалась симпозиум «Легкая музыка от Дягилева до Шостаковича». Рассказывают участники симпозиума Наталия Александровна и Дмитрий Юрьевич Брагинские:

– Автор идеи и куратором проекта выступила Людмила Григорьевна Ковнацкая, профессор Санкт-Петербургской консерватории, инициатор и составитель научных изданий, посвященных творчеству Шостаковича. В симпозиуме участвовали видные исследователи – российские и зарубежные. А открыла фестиваль вместе с Теодором Курентзисом вдова композитора – Ирина Антоновна Шостакович. Она присутствовала и активно выступала на симпозиуме, отвечая на вопросы участников.

– Каков был круг тем докладов и выступлений?

– Он в заглавии симпозиума, а рабочее конкретное название его – «Шостакович и легкие жанры музыки». Причем, временные рамки сюжетов, представленных докладчиками, ограничивались серединой 30-х годов (за одним исключением, о котором мы скажем особо).

– Еще бы – после января-февраля 1936 года Шостаковичу было не до смеха. А если он, пережив мучительное ожидание ареста (об этом есть немало свидетельств его друзей) и будучи



мужественным человеком, продолжал смеяться, то смех этот уже до конца его дней был отравлен сарказмом.

– Тон всему симпозиуму задали открытие фестиваля, на котором был представлен «Шостакович-проект» – премьера двух одноактных постановок на музыку композитора – оперы-балета «Оранго» и балета «Условно убитый»; хореографом выступил Алексей Мирошников. Это была мировая премьера новонайденной оперы «Оранго» (в Лос-Анжелесе режиссер Питер Селларс и дирижер Эса Пекка Салонен ограничили *semistage* исполнением). Оркестровал оперу по просьбе Ирины Антоновны британский музыковед и композитор Джерард МакБёрни, давно занимающийся творчеством Шостаковича. Его приветствие зачитали на симпозиуме.

Ключевой доклад сделала Ольга Дигонская, обнаружившая в 2004 году считавшийся утерянным пролог недописанной Шостаковичем оперы «Оранго». Она рассказала о работе Шостаковича в начале 1930-х в различных областях музыки и о некоторых стилистических чертах его ранних театральных опусов в контексте эпохи. Левон Акопян обнаружил в рукописных материалах к «Носу» хранящиеся в архивах антракты из I и II действий, не вошедшие в окончательную версию оперы. Докладчик продемонстрировал автографы, а также оба антракта в синтезированном звучании. Ольга Манулкина посвятила доклад джазу в фильме Г. Александрова, И. Дунаевского и Л. Утесова «Веселые ребята». Доклад Дмитрия Брагинского был озаглавлен «Вакханалия фокстрота. Шостакович и массовая культура 1930-х».

– Какие доклады оправдывали заявленную панораму «от Дягилева до Шостаковича»?

– Михаил Мейлах (Страсбург – Санкт-



«Условно убитый». Сцена из спектакля.

Ирина Антоновна Шостакович, Н.А. Брагинская, Д.Ю. Брагинский.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

«Оранго». Сцена из спектакля.

Фото из архива фестиваля

Петербург) обратился к легкому жанру в антрепризе Дягилева. Яна Поляновская (Германия) рассказала о том, как классики английской оперетты Gilbert & Sullivan сегодня обрели вторую жизнь, а их произведения стали добычей «пиратов» – опереточных режиссеров и антрепренеров. Наталия Брагинская посвятила доклад джазу в творчестве Игоря Стравинского.

Осталось особо сказать о докладе Марины Фроловой-Уокер (Великобритания) «О музы-

ке легкой и потяжелее: из дискуссий Комитета по Сталинским премиям». За что можно давать Сталинскую премию? За симфонию – можно, за оперу – конечно, за квартет – тоже... А за песни? И если да, то за сколько! За четыре, за две, за одну?... По стенограммам Сталинского Комитета можно представить всю иерархию легких жанров в советском искусстве и узнать, кто из их создателей так и остался за чертой, несмотря на народную любовь.

ОКНО В РОССИЮ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

СОБИНОВСКИЙ – 2015



«Ромео и Джульетта». Екатерина Осмолкина – Джульетта, Александр Сергеев – Ромео.
Фото из архива фестиваля

Двадцать восьмой Собиновский музыкальный фестиваль Саратовского академического театра оперы и балета прошел в год 70-летия победы в Великой Отечественной войне и был посвящен этой дате.

Вот как определил концепцию нынешнего фестиваля его художественный руководитель главный дирижер театра Юрий Кочнев: «Каждое пятилетие Победы мы отмечаем на Собиновском фестивале как серьезное событие. В год 70-летия Победы мне хотелось представить не прямой, а более обобщенный взгляд на эту тему в историческом контексте. Фестиваль получил название «Музыка войны и мира». Программу первого фестивального вечера, обычно включающую редко исполняемые, но выдающиеся образцы мировой классики, составили произведения разных эпох. Ее открыла батальная картина Людвиг ван Бетховена «Победа Веллингтона в битве при Виттории». Затем прозвучала симфоническая поэма Ференца Листа «Битва гуннов», нотный материал которой пришлось выписывать из-за границы: его не удалось отыскать ни в одной из библиотек Москвы и Санкт-Петербурга. В начале второго отделения было исполнено проникновенное и как нельзя более соответствующее теме фестиваля сочинение Альфреда Шнитке «Ритуал. Памяти погибших во Второй мировой войне». По его окончании в зале возникла особая атмосфера, когда аплодисменты неуместны, и это стало своеобразной минутой молчания. Написанная на стихи Павла Антокольского кантата Сергея Прокофьева «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» – мощное по своей эмоциональной силе свидетельство эпохи, в котором и ненависть к оккупантам, и жажда возмездия, и вера в грядущую победу. Завершивший программу вечера «Славянский марш» Петра Ильича Чайковского – это и гимн во славу русского оружия, и дань памяти композитору в год 175-летия со дня его рождения...».

Военную тему продолжили программа «Золотые трубы Победы» саратовского оркестра духовых инструментов «Волга-бэнд» и одноактный балет «Письма с фронта» на музыку Валерия Гаврилина в постановке московского хореографа Нины Мадан, который исполнили артисты балета московских театров.

«Мирная» тематика фестиваля нашла отражение в его оперном и балетном разделах, в которых были представлены произведения выдающихся русских композиторов. Оперы «Садко» Николая Римского-Корсакова и «Орестея» Сергея Танеева, поставленные в 2010 и 2011 годах соответственно, по-прежнему составляют ядро оперной афиши Саратовского театра. Каждая из этих постановок по-своему оригинальна, так или иначе отражает современные тенденции оперной режиссуры и, что особо важно, продолжает неизменно отличающую Саратовский оперный театр традицию углубленной, осмысленной музыкальной интерпретации редко исполняемых и незаслуженно обойденных вниманием оперных произведений.

В этих фестивальных спектаклях приняли участие приглашенные артисты. Опера «Садко» прошла под управлением народного артиста СССР Юрия Симонова, главную партию исполнил московский тенор Анатолий Зайченко. В «Орестее» выступили меццо-сопрано из «Еликон-оперы» Ксения Вязникова – Клитемнестра и московская сопрано Елена Аюшева – Кассандра.

Практически во всех ведущих партиях балетных спектаклей фестиваля выступили солисты Мариинского театра. Балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» на саратовской сцене представлен, пожалуй, чрезмерно компактной версией первоисточника Леонида Лавровского. Автор этого своеобразного дайджеста – сын хореографа Михаил Лавровский. В спектакле сохранена лишь основная сюжетная канва балета, но оказались утраченными присущие

оригиналу особые атмосфера и «аромат» хореографического действия. Заглавные партии исполнили лиричная и виртуозная Екатерина Осмолкина и обладающий особой одухотворенностью и изысканностью танцевальной пластики Александр Сергеев.

Поставленная Кириллом Симоновым на основе хореографии Петипа версия «Раймонды» Александра Глазунова также далека от классического первоисточника «большого стиля». В таких спектаклях приглашенные артисты чувствуют себя не всегда достаточно комфортно. Тем не менее исполнительница заглавной партии фестивальной «Раймонды» Софья Гумерова сумела продемонстрировать свойственные ее исполнительской манере лучшие черты петербургской школы: безупречную технику, протяженную кантилену движений, сочетающиеся с психологической глубиной

создаваемого образа. Опытный Игорь Колб, обладающий мягкой, элегантной манерой и высоким, хотя и несколько «подрезанным» прыжком, показался менее убедительным: партию Жанна де Бриена он исполнил, как выяснилось, впервые.

Особый разговор о фестивальной премьере – одноактном балете на музыку Прокофьева «Стальной скок» в постановке активно сотрудничающего с Саратовским театром хореографа Кирилла Симонова. Замысел балета возник в середине 1920-х годов на волне всплеска конструктивистских тенденций в музыке. Вдохновителем балета стал художник Георгий Якулов, познакомившийся в 1925 году в Париже с основателем знаменитых «Русских сезонов» Сергеем Дягилевым, которому принадлежит название «Стальной скок». Музыку к балету Прокофьев собрал из своих сочинений, отличавшихся особо жесткими диссонировавшими гармониями и подчеркнутой механистичностью. Впрочем, сегодня звуковая палитра балета воспринимается совсем по-другому: как вполне классическая, не вызывающая ассоциаций с авангардом.

В оформлении балета, решенном Якуловым в урбанистически аскетичном, конструктивистском ключе, было множество движущихся объектов – машин, станков, механизмов. Поставленный Леонидом Мясным «Стальной скок» был показан в 1927 году в исполнении ведущих солистов дягилевской труппы в парижском Театре Сары Бернар, а затем в Лондоне.

Саратовская постановка «Стального скока» – первое в России обращение к этому балету спустя почти 90 лет после его парижской премьеры. Но это уже совсем другая, сочиненная Константином Симоновым история взаимоотношений персонажей некоего современного любовного треугольника, которую с исходной роднит только вихревая, в соответствии музыкальными ритмами Прокофьева стремительность развития действия и динамика пластических построений. При этом в спектакле доминирует свойственная Константину Симонову недостаточно индивидуализированная «ручная» пластика со множеством однообразных движений. Хореография балета не вполне самобытна, в ней мелькают «цитаты» то из Баланчина, то из Бежара. Но ее несомненным достоинством является адаптация к реальным возможностям саратовских танцовщиков. В спектакле практически все исполнители выглядят естественно и органично, танцуют легко и с большой внутренней отдачей.

Художник Сергей Болдырев предложил безупречный визуальный образ спектакля, рождающий особую, не связанную с бытом – несмотря на обилие на сцене бытовых деталей – атмосферу. Эта атмосфера, хочется думать, сродни той, которую ощущали на «Стальном скоке» зрители в начале прошлого столетия. Цементирует спектакль великолепное звучание вedomого Юрием Кочневым оркестра.

НОРА ПОТАПОВА

«СКРИПАЧ НА КРЫШЕ»



«Скрипач на крыше». Анатолий Бродский – Тевье.
Фото: Игорь Желнов

Фестиваль Ассоциации музыкальных театров России постепенно внедряется в общественное сознание. В его рамках недавними весенними днями москвичи приветствовали один из лучших отечественных коллективов – Свердловскую музкомедию. Здесь играют и старую любимицу оперетты, однако главное – это мюзикл.

Лет 50 назад сей «экзотический» жанр у нас только обозначился, и Свердловск долго оставался надежным оплотом оперетты. Но сменились поколения, сменилось название города, и пошла активно в рост баццлла нового вида музыкального театра. Культивировал ее Кирилл Стрежнев, заразившись страстью к мюзиклу у замечательного ленинградского режиссера Владимира Воробьева: в начале 70-х его «Свадьба Кречинского» по Сухово-Кобылину с музыкой Александра Колкера в одночасье перевернула представление о возможностях российского музыкального театра, положив начало новому направлению – русскому мюзиклу.

Грустная судьба Воробьева известна. Но драгоценную идею русского мюзикла Стрежнев увез в Свердловск-Екатеринбург и здесь бережно взрастил. Пробным камешком и успешным долгожителем на екатеринбургской сцене оказался «Беспечный Гражданин» Анатолия Затины (1987 год), с него все и пошло. А апогеем развития воробьевской традиции стали «масконосные» «Мертвые души» Александра Пантыкина – Константина Рубинского – Кирилла Стрежнева. Последние сезоны этот спектакль остается фирменным, эталонным для театра. С ним невольно сравнивается практически все новое, что выходит на этой сцене.

Свердловская музкомедия не калькирует популярные зарубежные мюзиклы: готового не импортирует, опробованными клише не пользуется. Если берется за западный материал, то рождает оригинальный сценический опус, содержание которого, как правило, отличается особой тонкостью и философичностью.

Именно таков привезенный на фестиваль «Скрипач на крыше» Джерри Бока. Это тонкий, с теплым юмором и щемящей грустью, философски серьезный спектакль, способный дать фору любой продукции драматического

театра высокого класса. Легко трансформирующееся оформление Сергея Александрова оставляет свободным пространство для массовых построений и обеспечивает мобильность сценических перемен. А тотальная пластичность и вокальная выразительность представления демонстрируют тщательно выверенный темпоритмический баланс и органику перетекания текстовых эпизодов в музыкальные или танцевальные. Хореография здесь совсем особая: это пластические заставки-формулы, иногда почти статичные, когда в

групповой композиции с пением движутся только кисти рук и головы; или ритуально-танцевальные, кое-где тактично одобренные шоу-эффектом (танец с бутылками на головах). Несущие особый национальный колорит, казалось бы, незыблемые, эти пластические формулы постепенно неотвратимо разрушаются – движением времени в спектакле, событиями, жесткой логикой жизненных сдвигов. Хореограф Гали Абайдулов и Стрежнев пластикой прочно скрепили спектакль, его форму, а значит, и смыслы. Одна из таких

«скреп» – танцевально-пантомимические монологи нищего еврейского юродивого, чья выразительная эмоциональная реакция на события вносит бесконечно щемящую ноту. Эти полноценные хореографические номера, в которых драматический актер держит зрительское внимание исключительно выразительностью тела, блестяще удаются Алексею Литвиненко.

Все национальное здесь подано с большой теплотой и тонкостью, но при этом содержание спектакля выходит за ограниченные «еврейские» рамки и несет высокую общечеловеческую тему униженных и оскорбленных, но сохранивших достоинство людей.

Музыка «Скрипача на крыше» не сложна, симфонически не особенно изощрена. Основная лейтинтонация задается одинокой мелодией, – скрипач, выхваченный из темноты лучом света, наигрывает ее, словно зависшую в воздухе. А дальше драматургия строится на немногих грустных певучих мотивах, органично трансформирующихся в танцевальность. В этом мюзикле практически нет вокальных шлягеров, дуэты и монологи скромны по своим музыкальным достоинствам. Но, умело аранжированная, партитура в интерпретации дирижера Бориса Нодельмана звучит деликатно, вкусно и тепло. Ткань спектакля цепко прошивают нехитрые, щемящие сердце мелодии, складно объединяя целое и создавая особую атмосферу – уютную и поэтичную, драматическую и тревожную.

Тонкие полутона философского или жанрово-бытового юмора и иронии чутко подхвачены актерами. Мудрая Голда – Светлана Качанова, в окружении своих покорно-строптивых дочерей, с трогательно-наивной убежденностью и редкой естественностью озвучивает простые и вечные истины. А Анатолий Бродский, актер высочайшей культуры и необычайной органики в роли Тевье – настоящее явление. Их окружают прекрасные партнеры, бережно несущие теплоту, одобренную изысканной горечью единую интонацию. Это замечательный спектакль-ансамбль, он пленяет своим жизнеутверждением, цельностью и заочностью – что называется, ни убавить, ни прибавить!

Важно танцевать музыку, а не под музыку.

Если бы Вы, Майя Михайловна, и не подарили миру эпитафию – не к этой прощальной странице, а к своей земной жизни – мы вычитали бы Ваши слова из танца, которым Вы щедро одаряли людей. Не только высокого звания, не только рукоплещущий партер или пусть даже студенческий раёк в столичных престижных театрах и залах, но людей, называемых обидно простыми – в сборных концертах, которых Вы оттанцевали сотни на праздничных мероприятиях по случаю очередной красной даты... Господи, что я говорю – на мероприятиях! Это чисто советское слово вот-вот исчезнет из языка (если, конечно, не вернется прошлое!)

Мне и самому довелось два раза видеть Вас на таких концертах, но это тогда казалось исключительной привилегией филармонических завсегдатаев. С каким же удивлением я узнал позднее из Ваших книг, что Вы выступали и во дворцах и домах культуры в районах, которые прежде называли рабочими, а теперь почему-то спальными. И что Вашего «Умирающего лебедя» гораздо чаще видели поначалу именно там, а не из правительственных лож и не на дипломатических приемах. Что Вы совсем не расстроились, когда Вас, с отличием станцевавшую выпускной экзамен в Хореографическом училище Большого театра и уже выступавшую в нескольких сольных партиях на сцене его филиала, 1 апреля 1943 года зачислили в кордебалет. Но ведь это же кордебалет Большого театра, считали Вы! Зная Вашу профессиональную неуступчивость и гордую стать не только на сцене, а и в житейских обстоятельствах, впору изумиться Вашей скромности. Вы же шутили: «Есть в этом что-то дьявольское – быть зачисленной в труппу в день, когда нельзя никому верить».

Дьявольское и в самом деле преследовало Вас, как едва ли не большинство Ваших соотечественников. Но Вы из тех, кто заплатил самую большую цену, сколько бы ни говорили о Ваших наградах, самых высоких в нашей стране – нескольких орденах Ленина, званиях Народного артиста и Героя Социалистического труда, лауреата Ленинской премии... В нынешней России Вы среди женщин – одна из пяти полных кавалеров (виноват, прежде выражались точнее – из пяти полных кавалерственных дам!) ордена «За заслуги перед Отечеством». Но... но... у двенадцатилетней девочки отняли отца и судом сталинской тройки приговорили к расстрелу, мать сослали в лагерь для жен врагов народа, а Вам предстояло отправиться в детский дом... теперь многое в Вашем стальном характере предстает в ином свете. Мы ведь – я говорю о ваших рядовых почитателях – многого не знали, и нам оставалось гадать, почему выдающаяся балерина, на спектакли которой мы совершали регулярные «путешествия из Петербурга в Москву» (как на «Ромео и Джульетту» с Галиной Улановой) –

IN MEMORIAM

МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ (1925-2015)



долго оставалась «невьезной». А когда узнали, аплодировали Вам еще жарче – и за Одетту-Одиллию или Раймонду, Китри или Сюимбике, Царь-девицу или Хозяйку Медной горы, Мехмене-Бану или Фригию... Аплодировали уже тихо на московских и питерских кухнях, когда Вы подписали письмо 25 деятелей культуры и науки генсеку Л.И. Брежневу против ширившейся реабилитации Сталина. То был гражданский поступок – не первый и не последний в Вашей биографии.

Есть полюса географические, температурные, магнитные.

Плисецкая – полюс магии.

Она ввинчивает зал в неистовую воронку своих тридцати двух фуэте, своего темперамента, вожжизит, закручивает: не отпускает.

Есть балерины тишины, балерины-снежины – они тают. Эта же какая-то адская искра. Она гибнет – полпланеты спалит!

Это я упустил слово Андрею Вознесенскому: его «Портрет Плисецкой» помечен 1976 годом; уже была Ваша победительная Кармен.

Впервые в балерине прорвалось нечто – не салонно-жеманное, а бабье, нутряной вопль.

В «Кармен» она впервые ступила на полную ступню.

Не на цыточках пунтов, а сильно, плотики, человечки

А будут потом еще и «Анна Каренина», и «Дама с собачкой», и «Чайка», в которых развернется и Ваш дар хореографа. Я разговариваю с Вами, и на меня смотрят Ваши строгие глаза с афиши «Чайки» на фестивале «Флорентийский май». Хорошо, что не надо прибегать к балетным терминам, когда есть портрет, нарисованный поэтом.

Это балерина ритмов XX века...

Я ее вижу на фоне чистых

Линий Генри Мура и капеллы Рониан.

Гений чистой красоты – среди

Исцарапанного, суматошного мира

Вы с Вашим замечательным соавтором и мужем изрядно заглянули и в век XXI, нам была дарована радость встреч с Вами на премьерах балетов, опер и симфонических произведений Родиона Константиновича в Мариинском театре. И когда спустя два дня после Вашего ухода балетная труппа нашего театра посвятила Вам – Майе-Сюимбике спектакль «Шурале» любимого Вами Леонида Якобсона, подумалось: мы не расстанемся, мы еще отметим Ваш юбилей 20 ноября и Вы – пусть незримо, но в сердцах любящих Вас будете с нами.

Иосиф РАЙСКИН

На второй половине девятого десятилетия она еще недавно была одним из живейших, интеллектуально подвижнейших, остроумнейших людей.

Марина Вениаминовна Вольф являлась петербурженкой до мозга костей. На заезженной записи «Элегии» Массне Шалапину вторит виолончель ее деда Евгения Владимировича Вольф-Израэля. Ее тетка была Ниной в «Маскараде» Мейерхольда, а дядя – поэт Сергей Вольф – был младше ее почти на десять лет. Отец, Вениамин Евгеньевич Вольф, известный театральный деятель, прожил непростую жизнь – в годы репрессий сидел за то, что якобы поджег собственный театр. Это он своими руками спасал инструменты из затопленной оркестровой ямы Маринки во время наводнения 1924 года. Но большую часть жизни Марина Вениаминовна прожила с мамой Клавдией Яковлевной, активно, в постоянном труде прожившей сто лет. Выросла в предвоенном Ленинграде, в блокаде, в эвакуации, и знала, какова ценность сухаря.

Жизнь была так сложна – в ответ на ее вызовы у Марины Вениаминовны выработались собственные, весьма действенные противоядия – искусство, труд, смех. Ее чувство юмора, ее всегдашняя самоирония были удивительны. Кто еще мог так рассказывать о блокадных дежурствах: «Зажигалки оказались ерундой. Стоило только металлическими щипцами сбросить их с крыши и присыпать песком – и они гасли. Только сами щипцы были очень тяжелые – поэтому лучше было просто надеть старые варежки». Без нравоучительства, просто и немного печально констатировала: «нельзя достичь ничего, если ты не можешь вымыть пол в кухне руками». Сама она умела вымыть пол руками, да и умела вообще все. Личность поразительно богатая и многогранная, она успевала много читать, много путешествовать, и даже застолья наделяла каким-то особым качеством и элегантностью.

О своем консерваторском педагоге Вере Харитоновне Разумовской и о ее муже Абраме Давыдовиче Логовинском Марина Вениаминовна говорила часто и с огромной теплотой и восхищением. От Разумовской, через посредство которой Марина Вениаминовна была наследником школы Генриха Нейгауза, она взяла и огромную требовательность к

МАРИНА ВОЛЬФ (1927-2015)



себе, и тонкость, глубину понимания музыки, и любовь к книгам Ильфа и Петрова. Вольф работала в Саратовской консерватории концертмейстером (она училась этой профессии у нежно любимой ею Софьи Борисовны Вакман), затем преподавала там, потом работала редактором на радио благодаря своей широчайшей, не только музыкальной образованности. Она не относилась к распространенному типу фанатиков только рояля: знала множество симфонической, хоровой, камерной музыки, обожала джаз.

Больше полувска она проработала в школе-десятилетке при консерватории и стала легендарной этой школы. Список ее учеников огромен

и впечатляющ: Станислав Иголинский, Александр Сандлер, Павел Егоров, Ирина Рюмина, Надежда Рубаненко, Полина Осетинская, Александр Пироженко, Сергей Григорьев и еще сотни прекрасных музыкантов... Сама Марина Вениаминовна весело называла себя неучем, никогда не претендовала на сольную карьеру. Но что за звуки она извлекала в классе из самого скромного инструмента, когда показывала ученику сочинения Баха, Бетховена, Шумана... Она умела играть и говорить просто, предельно внятно, но всегда с опущением колоссальной многоплановости музыки. В этом ее отношения с роялем немного напоминали Марию Израилевну Гринберг, с которой они

дружили. Хочется сказать, что ее звук фортепиано был неповторим, но ведь именно его в первую очередь она умела передавать своим ученикам и даже музыкальным внукам. «Это – наше родовое», – любила повторять Вольф.

Она была наделена мощным, органическим чувством собственного достоинства, и от этого столь уважительно относилась к этому чувству у каждого, даже самого маленького человека. Бывала и строгой, и даже суровой, но каждого принимала таким, как он есть, и с учениками сохраняла родство навсегда. К оступившейся ученице повезла в тюрьму посылки, собранные вместе с коллегами.

Она была гражданином – в подлинном смысле этого слова. Здравая, логичная, никогда не говорила обывательских фраз вроде «от меня ничего не зависит» или «мы ничего не можем сделать». Подобно Андрею Синявскому, после тюрьмы и лагеря с улыбкой сказавшему, что у него с Советской властью чисто эстетические разногласия, она просто органически, как проявлений дурновкусия, не выносила лжи, обмана и несправедливости. Она не призвала вслед за Чеховым выдавливать из себя раба, а просто делала это ежедневно и ежедневно.

Вообще вкус для Вольф был категорией ключевой. Она поразительно последовательно исповедовала в педагогике врачебный принцип «не навреди». Была уверена, что научить можно профессии, а таланту научить нельзя, что личность музыканта волею развиться свободно, что передать из поколения в поколение можно прежде всего представление о хорошем вкусе.

Вместе с тем в ее педагогической работе, ее игре, ее разговоре, взгляде воплотилась невероятная и парадоксальная витальность Петербурга, острое и вместе волнующе беспокойное и гармоничное ощущение жизни.

В последнюю нашу встречу в больнице она была усталой. «Я все время думаю: в какой грязи и крови рождается человек, и в какой грязи и крови умирает. И как глупа поэтом всяческая гордыня». «Марина Вениаминовна, когда вы выйдете из больницы, я буду возить вас в коляске, и вы сможете проповедовать на улицах». С трудом дышавшая, она вдруг захохотала: «Зачем? Я уже проповедую! Вам! И еще ко мне все время кто-то приходит...»

Константин УЧИТЕЛЬ



ОКНО В ЕВРОПУ



Вагнеровский «Парсифаль» – четвертая постановка Чернякова в Штаатсопер, но только прежде он имел дело с русскими операми, а тут – Вагнер. До сей поры подобная честь – ставить Вагнера в Германии – еще никому из наших режиссеров не выпадала. Причем не просто Вагнера, но самую, пожалуй, сложную из его опер. Сложную прежде всего в плане того, как ее сегодня интерпретировать.

«Что значит – как? У Вагнера же всё написано!» – слышу я голос ортодоксального вагнерианца. Позволю себе высказать абсолютно крамольную с точки зрения этого последнего (да и вообще любого ортодокса) вещь: нет ничего губительнее для опер «сумрачного германского гения», чем ставить их в соответствии с его же собственными предписаниями и, более того, его идеями и концепциями. Речь даже не столько о том, что эти концепции принадлежат своему времени, сколько об их, как бы помягче сказать, моральной сомнительности: мужской шовинизм, антисемитизм, сверхчеловеки, не ведающие преград... Однако всё это почти всё это присутствует главным образом на вербальном уровне. Вагнер-музыкант неизмеримо выше Вагнера-драматурга, Вагнера-идеолога и в конечном счете Вагнера-человека. Следовательно, задача постановщика заключается как раз в том, чтобы пробиться к первому, преодолев преграды, чинимые всякого рода «фафнерами». И если в том же «Парсифале» говорится (поется) о «спасении Спасителя», то почему бы не попытаться «спасти» Вагнера... от него самого?

С чем мы имеем дело в вагнеровском либретто? Существует некий закрытый орден рыцарей Грааля, исповедуемый коими культ, как уже не раз было подмечено, весьма далек от христианских канонов. Смысл их бытия, похоже, сводится лишь к тому, чтобы беречь чашу Грааля, от нее же периодически «заряжаясь» силой. Сообщество это – сугубо мужское, воспринимающее женщину как дьявольский соблазн, орудие зла, олицетворяемого волшебником Клингзором. Он заманил в свой замок – вестимо, с помощью женщины – их предводителя Амфортаса, нанес ему незаживающую рану и похитил священное копьё. Но Парсифаль, что «выше» земной любви, побеждает Клингзора, забирает копьё, исцеляет с его помощью Амфортаса и сам становится во главе ордена, которым, судя по всему, будет править куда как более твердой рукой, чуждый всяческих рефлексий. А единственная женщина, Кундри, непонятно как затесавшаяся в мир рыцарей Грааля, в финале умирает – без всяких внешних причин, исключительно по авторской воле – тем самым лишний раз подчеркивая его, этого мира, бесплодность...

В спектакле Чернякова действуют вроде бы те же персонажи, но на самом деле не совсем те или даже совсем не те. Режиссер их демифологизирует и «очеловечивает» (в том смысле, что ничто человеческое им не чуждо), превращая при этом мифологию из среды обитания в инструмент пропагандистской обработки, успешно используемый «пастырем душ» Гурнеманцом.

Нетрудно понять, что же так возмутило некоторых премьерных зрителей: с точки зрения правоверного вагнерианца, Черняков совершил недопустимую вещь, позволив себе усомниться в том, в чем сомневаться никак не полагается. Так ли уж благостен этот самый рыцарский орден? В самом ли деле зло в Клингзоре, и тем более – в Кундри? И вот что в итоге получается.

Рыцари Грааля – служители некоего мертвого культа, для поддержания которого им требуется регулярно пить кровь Амфортаса, добываемую из его раны и разбавляемую водой. Режиссерское «копьё» попадает тут сразу и в «упертых» вагнерианцев, требующих, чтобы оперы их кумира всегда ставились так, как при его жизни, и готовых «пить кровь» любого, кто попытается вырваться из этого порочного круга.

О том, что антивагнерианский выпад сделан вполне сознательно, свидетельствует режиссерское решение рассказа Гурнеманца в первом акте. Один из типичных для Вагнера бесконечных и бездейственных монологов превращен в «установочную лекцию» для неофитов, в которой история Грааля иллюстрируется слайдами, запечатлевшими первого байройтского «Парсифаля».

Гурнеманц здесь – серый кардинал, чьими стараниями и существует в таком виде весь этот выморочный мирок, перемен в котором он не допустит любой ценой. Вот оно, настоящее зло, под прикрытием высоких словес манипулирующее чужим сознанием при помощи искусственно созданного «образа врага» в лице Клингзора.

Клингзор – это именно что «обманка» и, уж конечно, никакой не злодей. Вопреки тому, что рассказывает Гурнеманц о его мнимом самоо-

скоплении, Клингзор предстает перед нами... многодетным отцом. Впрочем, быть может, и не весь этот многочисленный девичник (прообразом для которого послужили вагнеровские девы-цветы) порожден самим Клингзором, но вот Кундри, несомненно, – его дочь. Кажется, что он и «рыцари Грааля» – вообще из разных, пересекающихся миров. Но «священное» копьё, тем не менее, находится у Клингзора: возможно, когда-то в юности он и впрямь хотел быть допущенным в их круг, а затем, отвергнутый, прихватил его с собой как некий фетиш. Причастен ли он к ранению Амфортаса? Верится с трудом. Неврастеник и домашний тиран, он нисколько не страшен, скорее даже смешон, когда появляется с этим копьём в руке, дабы припугнуть незванного пришельца. Но Парсифаль, без всяких усилий забрав у него копьё, тем же копьём его

Кундри – главное открытие Чернякова. Из «орудия зла» она превратилась в самый настоящий «луч света». Подобная «перемена знака» едва ли удалась бы в полной мере, не будь таким амбивалентным отношение к ней самого Вагнера, наделившего ее столь пленительной музыкой. И режиссер делает Кундри олицетворением не только «вечно женственного», но даже и просто человеческого начала, кажущегося столь неуместным среди зомбированных мутантов, в этом мертвящем пространстве, напоминающем склеп или темницу. Вот потому-то в финале, когда она заключает в объятия Амфортаса, как бы возрождая его к новой жизни, ее убивает Гурнеманц (возможно, уже отправивший на тот свет не одну такую кундри, блюда устои и монолитность сообщества): женщина способна лишь помешать «высокому служению», всё должно оста-

происходит далеко не всегда, но в «Парсифале» режиссер настолько вжился, что его концепция словно бы рождается непосредственно из глубин партитуры.

И здесь очень важен тот момент, что у Чернякова был столь сильный единомышленник, как Даниэль Баренбойм (с которым он делал и все свои предыдущие берлинские постановки). Ставивший всего или почти всего Вагнера (да не по одному разу) с разными режиссерами, Баренбойм всегда очень чутко к театральной стороне воплощения его опер. С Черняковым, похоже, они проработали вместе едва ли не каждый нюанс.

Глубокая и мудрая трактовка Баренбойма во многом помогала соединить в почти нерасторжимое целое, казалось бы, двух разных «Парсифалей» – того, что написал Вагнер, и того, что поставил Черняков. Правда, на самых первых представлениях чересчур замедленные темпы подчас несколько тормозили пульс сценического действия, но уже к пятому представлению (которое транслировалось по каналу Mezzo) они существенно сдвинулись, и музыкальная органика приблизилась к абсолютной.

Снайперски точен весь кастинг: здесь не просто собраны первоклассные певцы, но каждый, без исключения, идеально на своем месте и полностью соответствует режиссерской концепции (или, напротив, сама концепция включает в себя конкретные актерские индивидуальности).

Андреас Шагер после этой премьеры имеет все шансы стать самым востребованным вагнеровским тенором. Многие открыли его для себя только теперь, мне же посчастливилось в прошлом сезоне видеть и слышать его Тристана во Фламандской опере (где, кстати сказать, он осенью предстанет Тангейзером в постановке Каликто Биейто). Уже тогда в нем поразила не только абсолютная актерская органика, но и та легкость, с какой давалась ему «кровавая» партия. И лучшего Парсифаля трудно себе даже представить.

К сожалению, в день второго представления, на котором был я, не смогла выступить Аня Кампе, уже премьеру певшая больной. Правда, заменившая ее Михаэла Шустер, в кратчайший срок введенная в спектакль (по рассказу Чернякова, она прилетела только накануне и всю ночь смотрела видеозапись, а потом два часа с ним репетировала), выступила весьма достойно. Но в полной мере оценить режиссерский замысел я смог только тогда, когда посмотрел трансляцию с Аней Кампе. Она, действительно, потрясающая актриса. Ее Кундри буквально излучает свет и душевное тепло, которых ей, кажется, хватит не только на Амфортаса с Парсифалем... Вдвоем с Черняковым они сделали Кундри едва ли не самым притягательным женским образом у Вагнера, тем самым став как бы его соавторами.

Рене Папе отлично пел партию Гурнеманца и актерски в целом был достаточно убедителен, хотя умение играть вторые и третьи планы, похоже, не принадлежит к его сильным сторонам. Поэтому вся зловещая сущность этого персонажа проявляется лишь в финале. Впрочем, не исключаю, что Черняков именно так и задумал.

Вот Вольфганг Кох производил сильнейшее впечатление во всех ипостасях. Его Амфортас – образ поистине трагедийный, в котором проглядывает даже что-то от Бориса Годунова. Точным попаданием стал и Томас Томассон – Клингзор.

...На премьере, по свидетельству коллег, группа вагнерианцев (не столь уж и многочисленная) пыталась «забукивать» Чернякова с Баренбоймом, но уже на втором представлении явственных признаков неприятия публикой их работы отнюдь не наблюдалось. И это – в Германии, на родине Вагнера. Но немецкая публика в этом смысле – одна из самых продвинутых. Другое дело, что какая-то ее часть привыкла и упорно хочет видеть в «Парсифале» именно христианскую мистерию. Разочарованные или даже, если угодно, «оскорбленные» в своих ожиданиях зрители либо покидают зал в антракте, либо оглашают его громкими «бу», либо, наконец, пишут разгромные рецензии. Но вот в суд никто не подает и пикетов не устраивает...

На самом деле, по немецким меркам, черняковское решение не столь уж и радикально. Ныне даже в Байройте Вагнера ставят подчас и покруче, хотя не факт, что убедительнее. Чернякову есть, что сказать в Вагнере, и его появление в Байройте – явно не за горами. Возможно, именно он и окажется постановщиком следующего «Кольца». А вот увидим ли мы в ближайшей перспективе в России такого Вагнера – нехрестоматийного и неортодоксального, спорного, но живого и актуального, бьющего не в бровь, а в глаз по всем и всяческим догмам, требующим жертвенной крови – большой вопрос (особенно после истории с новосибирским «Тангейзером»).

ДМИТРИЙ МОРОЗОВ

ПОКУШЕНИЕ НА ДОГМЫ «ПАРСИФАЛЬ» В БЕРЛИНЕ



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

и убивает – прямо на глазах у остолбеневших от ужаса домохозяев...

Парсифаль – это, конечно же, никакой не «святой простец». В первых двух актах мы видим этого «безбашенного» юнца-туриста с рюкзаком за плечами, шествующего по жизни, не задумываясь особо ни о собственных поступках, ни об окружающем мире. В финальной сцене первого акта ему уготована роль «человека со стороны», с нескрываемым недоумением взирающего на чудовищный обряд. Но, совершив бессмысленное, ничем не оправданное убийство, он проходит свой «тяжкий путь познания» и в третьем акте предстает уже другим человеком. Кундри, с ее мудрым женским чутьем, дано это понять, и она даже находит в себе силы простить ему смерть отца. Между ними протягивается некая ничотка душевной близости, из которой вполне могло бы вырасти и нечто большее, но Парсифаль пока видит в Кундри скорее некую замену умершей матери, а Кундри по-прежнему любит Амфортаса...

важась неизменным. Но оно уже вряд ли таким останется. Амфортас умирает вслед за Кундри, а Парсифаль с ее бездыханным телом в руках покидает прочь этот ад, мнящий себя раем. И в финальном исходе читается не только горечь, но и надежда: возможно, свет человечности теперь понесет в мир Парсифаль...

Таким образом, Чернякову удалось сделать вагнеровскую мистику с ее, вроде бы, столь далекими и чуждыми нам персонажами, удивительно животрепещущей, удержавшись, вместе с тем, и от слишком уж прямолинейных аллюзий. Понятно, что при таком радикальном переосмыслении материала едва ли возможно его стопроцентное срастание, без всяческих зазоров. Но зазоры здесь возникают почти исключительно на уровне либретто. Если не знать его наизусть и не слишком хорошо понимать по-немецки, их можно и вовсе не почувствовать. Потому что с музыкой-то как раз всё очень даже срастается. В спектаклях Чернякова это

Это, пожалуй, самое странное интервью в моей практике. Татьяна Александровна Воронина, наш петербургский композитор, пианистка, педагог, человек увлеченный и инициативный, настояла на встрече, чтобы поговорить о творчестве литовского композитора, музыканта в широком смысле слова Гедрюса Купрявичюса.

Странность в том, что к моменту встречи я не знала о маэстро практически ничего, а Татьяна Александровна знакома с ним большую часть жизни. Поэтому вопросы были неоптимально-любопытствующими (на них жалко тратить место), а ответы – как верхушки айсбергов: слишком многое не проговаривалось как само собой разумеющееся... Уже потом, переслушав немало записей, я поняла, что в этом-то и был смысл беседы: заразиться интересом, чтобы составить свое собственное представление о человеке и его творчестве. В памяти внезапно всплыл эпизод из детства – мое первое знакомство с Каунасом. Запомнилось: фуникулер (забавно!), музей Чюрлёниса (жутковато, особенно цикл «Похороны») и концерт колокольной музыки на площади (восторг!)

Слово «карильон» тогда еще не бытовало, и уж конечно именем карильониста-колоколиста я не поинтересовалась. Но это был он – Купрявичюс! Только вот отец или сын? Викторас или Гедрюс?.. Тогда они играли по очереди...

Творческая биография Гедрюса Купрявичюса вкратце выглядит так.

Родился 8 апреля 1944 года в Каунасе. Учился в Высшей музыкальной школе им. Ю. Грудиса, затем в Вильнюсе, в Литовской государственной консерватории (ныне Литовская академия музыки и театра), которую окончил по классу композиции проф. Э. Бальсиса. Начал преподавать в 1966 году, работал в самых разных учебных заведениях Литвы, последние полтора десятилетия – профессор гуманитарного факультета Каунасского технологического университета. Возглавлял музыкальную электронную группу «АРГО» в Каунасском музыкальном театре. Был председателем Союза композиторов Литвы и редактором музыкального отдела Литовского телевидения. Занимал должности вице-министра культуры и председателя по делам культуры и СМИ, вице-мэра Каунасского муниципалитета. Автор нескольких книг и лекционных курсов: «Музыкальная эстетика», «Музыка философии», «Мистики в музыке», «История европейской музыки», «Истории литовской музыки», «Искусство и цивилизация». Интересуется музыкальным программированием и новыми технологиями в области искусства. С 1957 года регулярно играет на каунасских карильонах. Давал концерты в Новой Зеландии, Бельгии, Германии, Польше. В настоящее время главный карильонист Каунаса.

Член Союза литовских композиторов и Союза литовских музыкантов.

Ведет программы на Литовском национальном телевидении и радио.

Написал около двух десятков произведений для сцены, среди которых оперы, балеты, мюзиклы, оперетты; автор симфоний, ораторий и концертов для различных солирующих инструментов; инструментальных и вокальных циклов. Известен как блистательный импровизатор и аранжировщик.

Подробности можно узнать на сайте: www.giedriuskuprevicius.lt/musicae.htm

Нижеследующий монолог, слегка перебиваемый редакторскими комментариями, не стоит воспринимать как исчерпывающий очерк. Это лишь повод для тех, кто заинтересуется, познакомиться с творчеством незаурядного современника. А для интересующихся никаких границ не существует.

– Мы познакомились случайно – в Москве, в Союзе композиторов. Это было лет 40 назад. И как-то мгновенно подружилось. Сразу стало интересно разговаривать. Потом завязалась переписка, стали обмениваться нотами... Я довольно часто приезжала в Литву. И не одна – привозила своих друзей. На всех он производил просто неизгладимое впечатление. Его общительность всегда была интересной, яркой. Он много играл, импровизировал. Вплоть до всяких моцартовских шуток: полотенце на клавиши и – пожалуйста! Конечно, мы все были покорены...

И на всё он реагировал так, что люди запомнили и потом дома долго обсуждали, что и почему он сказал... Его эрудиция поражала. Да и чему удивляться? Из какой он семьи! Отец – композитор, мать и жена – художницы. В литературе, живописи, истории, не говоря уже о музыке, он ориентируется абсолютно свободно. И я сразу распознала в нем личность большого масштаба.

...Гедрюс – человек, которого волнуют проблемы. Он всегда был патриотом Литвы. Именно это меня с ним особенно сблизило. Потому что я люблю людей искренних и убежденных в том, что они делают. Не во всем и не всегда я с ним соглашалась, но доверие было завоевано. Обобщенное и абсолютное.

В Литве он всегда был кумиром молодежи. Часто выступал на публике и никогда ее не боялся. Ему всегда было что сказать, потому что он всегда держал руку на пульсе событий, всегда всем интересовался. Будучи абсолютным нонконформистом,

умудрялся находить общий язык с любыми министрами. А по поводу отношения к власти выразился в своем духе: знаете, я лояльный анархист и осторожный радикал! Самое забавное, что эта шутка абсолютно соответствует действительности.

Он рано начал преподавать и преподает всю жизнь. Студенты его обожают. И он все время что-то пишет для них – пособия, книги...

Недавно написал книгу, которая называется «Концерт». Там есть герои, с которыми он будто бы разговаривает... Книга – не о себе. О Литве, о культуре, о нравственных проблемах...

Его главное кредо – мастерство. Вот, например. Он купил комплект дисков – все сочинения Моцарта. И они вместе с женой какое-то время каждое утро слушали одно из произведений Моцарта. Почему? Он говорит: потому что – совершенно. Понимаете, он не терпит дилетантизма ни в самом кончике ногтя. Если человек написал оперу, а у вокалиста там плохая декламация – не

писал на музыку моего отца. Так вот, Межелайтис был автором поэмы «Мы, аргonautы», в которой меня привлекла идея о том, что аргonautов интересовало на самом деле не Золотое руно. Целью их путешествия было само путешествие. Лишь сам процесс достижения цели имеет смысл...» (Г. Купрявичюс). Среди записей, которые легко можно найти в Интернете, меня особенно очаровало переосмысленное Купрявичюсом «Болеро» Равеля: сам он играет на карильоне и синтезаторе, партию саксофона исполняет Пятрас Вишняускас.

– Он же колоколист! Это огромная часть его жизни. В 1956 году по инициативе его отца известного литовского композитора Виктораса Купрявичюса (1901–1992) в Каунасе на колокольне Военного музея им. Витаутаса Великого был восстановлен карильон. Год спустя начались концерты. Отец сразу же приобщил к этому искусству своего младшего сына.

Бона Сфорца, дочь миланского герцога, родственница Борджиа и Медичи, стала супругой великого князя литовского и короля польского Жигимонта I из династии Ягеллонов. Родила ему трех дочерей и двух сыновей, один из которых умер младенцем, а Жигимонт II стал любимцем и был коронован еще при жизни отца. Однако страстная любовь сына к Барбаре Радзивилл и их тайный брак возмутили не только королевскую мать, но и всю польскую шляхту. Вскоре молодая королева умерла, а Жигимонт II всю жизнь подозревал мать в убийстве. В народе ее даже прозвали «коронованной змеей», несмотря на то, что за 38 лет правления эта мудрая, красивая и властная итальянка, знавшая лично Леонардо да Винчи, изрядно обогатила Польшу и Литву и обогородила придворные обычаи.

– Среди относительно недавних сочинений – сюита для альта, флейты и клавесина «Бегущие по

ГЕДРЮС КУПРЯВИЧЮС ЖИЗНЬ С ВОПРОСАМИ



годится. Если в оркестре что-то не звучит, надо сесть и переделать. И он это делает. Кончилось тем, что исполнители завалили его заказами. Гражина, его жена, говорит, что он работает с 9 утра до 12 ночи. Но при том, что душа у него нараспашку для близких, простецкости, панибрательства – ноль. Он мигом отошлет, если почувствует, что предлагают что-то конъюнктурное. И сделает это так пластично, так вежливо, так расположено...

– Так он – счастливый человек!

– Он себя таким и считает. Раз в месяц по телевидению идет часовая передача «Контрапунктус», которую он сам сочиняет, составляет, режиссирует. На радио каждый месяц – 10-минутные «Комментарии культуры», музыку к которым он подбирает сам. Это многого стоит. Какую надо иметь эрудицию, как знать людей, страну, исполнителей...

Гедрюс с молодости (может быть, это от отца-карильониста передалось) был умелым технарем, скажем так. У него в доме всегда были новейшие шедевры техники, электроники, всё на свете... На маленькой кухне, совсем не такой, какую имеют композиторы-академики, по телевизору можно было увидеть что угодно, весь мир. Когда я еще с ним почти не была знакома, он в журнале «Советская музыка» написал статежку о том, что в наше время нельзя не то что пренебрегать техникой, надо быть на высоте технических достижений.

В 1979 году Гедрюс Купрявичюс организовал группу электронной музыки «Арго». Семь лет существования «Арго» – одна из самых интересных и до сих пор по-настоящему неоцененных страниц истории рок-музыки и джаза 1980-х. Дискография группы включает три альбома Гедрюса Купрявичюса, выпущенных фирмой «Мелодия»: «Discofonija» (1981), «Свет» (1983), «Земля Л.» (1986), а также запись пьесы А. Рекашюса «Эманация».

«Когда-то я написал вокально-инструментальный цикл «Мы, аргonautы». Из этого проекта потом выросла группа «Арго». Идея цикла принадлежала Эдуардасу Межелайтису, с которым я был хорошо знаком. Мы долго дружили с этим поэтом, он многое на-

Купрявичюсы – знаменитые карильонисты. У них на пюпитре всегда была огромная стопка нот... Вот, объявляли, например, экскурсию из Таджикистана. И на карильоне игралась таджикская народная песня... Украинская экскурсия – пожалуйста, украинская народная мелодия. При чем с гедрюсовской импровизацией! Сейчас, после отделения Литвы, репертуар его несколько изменился, он опирается в основном на классику, на Баха... Очень любит популярную классику, ту, что люди на площади могут узнать. Конечно, литовскую народную музыку...

...Его собственную музыку можно узнать по ритмике. И она, мне кажется, идет от несимметричной ритмики народных песен, потому что на них он всегда опирался. Однажды в Литве мне сказали: Купрявичюс – модернист. Я чуть не упала в обморок. Когда рассказала ему об этом по телефону, он долго смеялся. Парадокс в том, что Гедрюс – очень оригинальный человек и композитор, хотя пишет традиционно. Склонность ко всяким коллажам, транскрипциям – это его конек. Существует диск, который по-литовски называется «Klasika Kitaip», то есть «Другая классика». Там – самое разное: Бах, Григ, Моцарт, Бетховен... Всё в транскрипции Гедрюса. Это его любовь. Он такой вот. Любит синтезировать, сочетать жанры... Ему ближе всё, что связано с программой. Он великолепно владеет словом и почти все либретто написал сам.

Я была на премьере его первой оперы, по Метерлинку, «Там, внутри». Суть пьесы в том, что внутри дома – семья, не подозревающая, что одна из дочерей утопилась. Но когда толпа приносит тело, и перед лицами взрослых проходит смерть, спящий в кресле ребенок так и не просыпается...

Это был символ – кто-то спит, а люди не могут пробудиться до сути, до человека, до сердца...

Гедрюс много рассказывал мне об опере «Королева Бона». Там в основе сюжета – тема предательства. Это одна из проблем, к которым он постоянно возвращается. С его слов, эта опера еще и о том, что не одни литовцы строили Литву. А Литва для него – это всё.

звукам» (за это сочинение Купрявичюс удостоен Первой премии на композиторском конкурсе в Литве). Очень характерное для Гедрюса название. У него все заголовки «с прицелом».

I часть – «Видения». II – «Бегущие по звукам», III – «Ария в себе», интровертная ария, вопросы к себе, IV – «Танец с вопросами».

В 2013 году состоялась премьера балета «Чюрлёнис». В Вильнюсе, затем – в Варшаве. Спектакль готовила команда польских постановщиков во главе с хореографом Робертом Бондарой, музыкальный руководитель – Роберт Шервеникас.

В конце 90-х, создавая вместе с Пятрасом Вишняускасом музыкально-анимационный проект «Сотворение мира в конце XX века», Купрявичюс размышлял так: «идея путешествия проходит через все творчество Чюрлёниса. Он везде путешествует, все время идет. Его герои – «Ангел ходящий», «Уж ползущий», Солнце. Он даже преподносит, как футуризм, три, пять солнц на одном полотне, поскольку таким приемом хочет показать в одной картине солнечное движение...» Сейчас, предвзято премьеры балета, признался, что творчество Чюрлёниса никогда не казалось ему темным или безысходным. Да, в нем немало трагизма, но все же больше света, добра и любви. Балет не является биографическим, хотя почти все его персонажи реальные. Композитор акцентировал четыре великие любви Чюрлёниса – Марию, Брониславу, Софию и... Творчество. Однако личность художника, который был одним из уникальнейших явлений XX века, кажется, так и останется загадкой.

– Для Гедрюса важен успех?

– Очень. Он не из тех, кто думает, что «быдло» ничего не понимает.

Успех должен быть. Только он должен быть, если можно так выразиться, обоснованным.

По характеру Гедрюс немножко напоминает мне д'Артаньяна, который, имея три су в кармане, вызывает на дуэль всякого, кто скажет, что он не может купить Лувр.

Материал подготовила Наталия ТАМБОВСКАЯ

Премьера «Севильского цирюльника», осуществленная Канадской оперой совместно с Оперой Хьюстона, Национальной оперой Бордо и Оперой Австралии, была представлена в трех составах – двух «взрослых» и одном «юношеском» (один спектакль в сезоне традиционно достается учащимся студии Канадской оперы). Немало удивил выбор «Цирюльника» в качестве студенческого спектакля – никто из молодых исполнителей не приближается к россиниевскому стилю. Можно было бы говорить о неплохих шансах исполнения Верди, но от Россини все солисты были весьма далеки. Результаты усилий двух «взрослых» составов оказались разительно противоположными друг другу во всех отношениях.

Режиссером «Севильского цирюльника» выступил испанец Жоан Фонт. Ему принадлежит известная постановка россиниевской «Золушки», записанная в театре Лисео с Хуаном Диего Флоресом и Джойс ДиДонатом и перенесенная на сцену Канадской оперы в 2011 году. Тот спектакль был запоминающимся, ярким, красивым, удачно стилизованным и, что немаловажно, сделанным с прекрасным чувством юмора. «Севильский цирюльник» же оставил после себя лишь разочарование. Премьерный состав напомнил представление не очень старательной бродячей труппы на деревенской площади – такой участи удостоилась самая знаменитая опера Россини.

Своеобразным «новшеством» стало необычное прочтение образа Графа Альмавивы. Герой американского тенора Алека Шрадера лезет из кожи вон лишь бы рассмешить публику, причем не только переодетым пьяным солдатом или учителем музыки. Иногда он буквально заходит в клоунаду, превращая изысканного Россини в дешевый балаган. Его гипертрофированное комедианство доминирует над всеми персонажами и полностью подавляет любовную линию Альмавивы – Розины, а тусклые характеры Розины (итальянка Серена Малфи) и Фигаро (американец Джошуа Хопкинс, поющий в обоих «взрослых» составах) лишь способствуют тому, что образ Альмавивы выходит на передний план и задает тон низкопробного юмора всему спектаклю. Даже красивые режиссерские решения при таком кривлянии воспринимаются публикой как клоунада. Когда во время урока музыки из второго действия герои забираются на огромный клавесин, открывают его крышку, превращая ее в парус, Альмавива достает весло и начинает гребсти, зрители реагируют не на красоту аллегории, а на глупость происходящего.

Самое удивительное, что достигнутый результат есть плод сознательного намерения режиссера. Фонт не берет в расчет ни утонченного стиля, ни изощренную тонкость «Цирюльника». Он видит героев оперы Россини персонажами *commedia dell'arte* с ее символической манерой игры и абсурдными ситуациями. Все значительные арии поются героями в зрительный зал и иллюстрируются незамысловатыми сценками, разыгрываемыми слугами, что, опять же, отсылает к ярмарочному представлению. Но «Цирюльник», ставший вершиной оперы-буффа, это все же не традиционный итальянский театр масок, а торжество живых человеческих характеров. Его музыка не имеет никакого отношения к уличному балагану, пусть даже последний и стоял у истоков буффа как жанра. Нельзя также назвать удачной идею постановочной команды заимствовать художественное решение спектакля у своей же успешной «Золушки». Ни костюмы, ни сценография (Жоан Гильен), ни свет (Альберт Фаура) не стали на этот раз предметом гордости. Сказочная стилизация «Цирюльнику» вряд ли подходит.

Разочарований добавила и музыкальная сторона. Если дефицит россиниевского стиля у студентов еще можно как-то списать на неудачный выбор репертуара, то отсутствие элементарной музыкальности и понятия о колоратуре как таковой у исполнителей ведущих партий премьерного состава не находит оправдания. Не ясен и принцип, согласно которому шотландский дирижер Рори Макдоналд выбирал темпы. К примеру увертюра и ария Розины *Una voce, raso fa* из первого действия невозможно растянуть, а финал первого действия, наоборот, сыгран в такой спешке, что кажется мало кто успевает пропеть и половину полагающихся слов.

Второй состав оставил противоположное впечатление. Аргентинец Франческо Брито (Альмавива) и американка Сесилия Холл (Розина) прекрасно справились с партиями, расцвели их вокальными красотоми и сыграли настоящих россиниевских любовников, тонких и деликатных. Сыграли без клоунады, но с юмором и плутовством. А «звездой» вечера стал российский бас Николай Диденко, соединивший великолепный вокал с высоким актерским искусством, создав очень рельефный и тщательно продуманный образ Доктора Бартоло и сделав своего героя смешным, но отнюдь не глупым.

История постановки Робером Лепажем «Замка герцога Синяя Борода» Бартока и «Ожидания» Шёнберга началась два десятка лет назад, когда в начале 90-х Брайан Дики, бывший в то время генеральным директором Канадской оперной компании, предложил Лепажу поставить «Кольцо Нибелунга» к двухсотлетию Вагнера. Лепаж, не имевший к

тому времени никакого опыта работы в опере, предусмотрительно отказался. Однако Дики не сдавался и попросил Ричарда Брэдшо, главного дирижера компании, встретиться с режиссером и обсудить, что бы тот хотел поставить. Лепаж выдвинул три условия: опера должна длиться не больше часа, в ней должно быть не больше трех героев и не должно быть хора. Брэдшо сразу предложил программу Барток–Шёнберг.

Тогда, в 1993 году, постановка произвела настоящий фурор, получив восторженные отзывы критики и публики, гастроли Канадской оперы в Бруклинской музыкальной академии, приглашение на Эдинбургский фестиваль, а также самостоятельный прокат в Мельбурне и Гонконге. Став настоящей легендой, постановка дважды (в 1995 и 2001 годах) возвращалась на сцену Канадской оперы. Если здешние старожилы

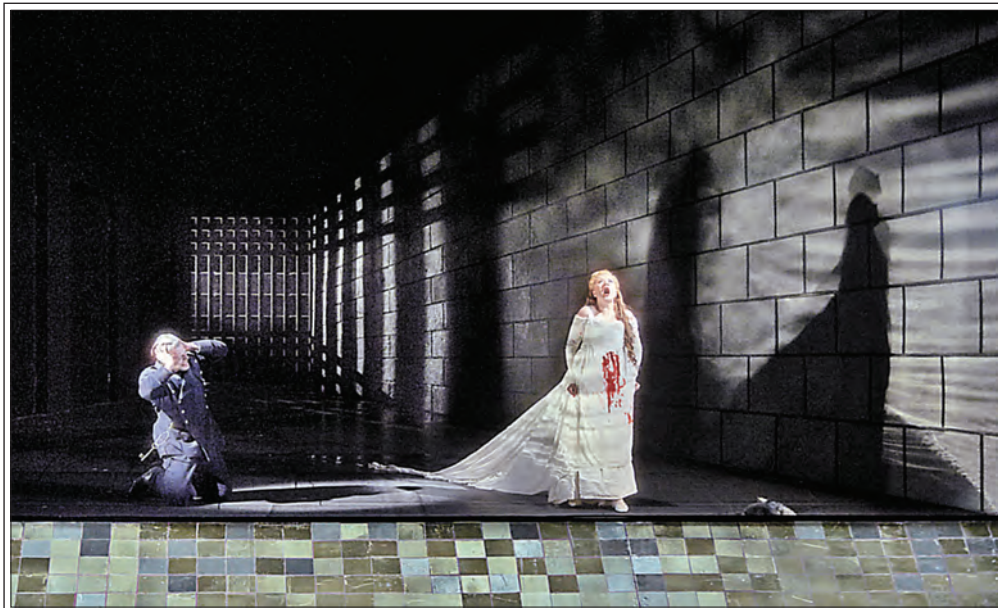
Его «Искушение Фауста» с фантастическими видеопроекциями выглядит впечатляюще. Другой удавшийся пример из его послужного списка – «Соловей», в котором артисты, одетые в яркие восточные костюмы, играют куклами и поют, стоя по пояс в наполненной водой оркестровой яме.

Обе оперы, «Замок Синей Бороды» и «Ожидание», лишены сквозного действия, относятся как раз к тем произведениям, в которых язык визуальных образов едва ли не единственно возможный. В «Синей Бороде» визуальное и вовсе кажется самым главным. Джудит, невеста герцога Синяя Борода, вынуждает будущего мужа дать ей увидеть содержимое семи потайных комнат его холодного сумрачного замка. То, что предстает ее взору и становится основой оперы. Но Робер Лепаж отказывает зрителю в разглядывании комнат. Его декорация

ведению Шарля Перро, но как своеобразной философской рефлексии познания человека человеком. Не обращая внимания на предостережения и просьбы Синей Бороды, Джудит отправляется в путешествие по его внутреннему миру. Преодолевая сопротивление герцога, она – комната за комнатой – приближается к его сокровенным тайнам. На этом пути характеры героев в значительной степени меняются. При первом появлении в замке нежная Джудит мечтает впустить свет и тепло в жизнь героя. Ее главной интонацией на тот момент становится мольба. Однако чем ближе она подходит к возможности узнать главную тайну Синей Бороды, тем более властной и требовательной становится ее тон, а любовь уступает место ревности. Другая перемена происходит с герцогом – по мере того, как его внутренний мир все больше

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

СЕЗОН ЗАКРЫТ РОССИНИ, БАРТОК И ШЁНБЕРГ В ТОРОНТО



«Севильский цирюльник». Сцена из спектакля.
«Замок герцога Синяя Борода». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

лы вспоминают успехи прошлых лет, в первую очередь называя дебют Лепаж и только потом выступления Джоан Сазерленд или Марины Мещеряковой.

Сегодняшнее восприятие спектакля несколько иное – все-таки двадцать лет не прошли для публики даром. И если выдающимися оперными постановками зрители Торонто не избалованы, то произошедших изменений в повседневной жизни и окружающем мире достаточно, чтобы оценить спектакль более критично. За эти годы и Робер Лепаж перестал быть новичком в опере. По сравнению с первым опытом на оперной сцене стали яснее видны его сильные и слабые стороны. Сильная сторона – умение создать впечатляющие визуальные образы. Слабая – драмы в его оперных спектаклях чаще всего вам почувствовать не удастся. Поэтому главные удачи Лепаж в опере связаны с сюжетами, не требующими ни детальной мотивации поступков, ни конструирования сложных взаимоотношений героев – там, где зрелищность важнее или успешно компенсирует отсутствие драматизма.

– это темный каменный коридор, уходящий в глубь сцены. По одной его стороне расположились семь невидных глазу дверей, обозначенных замочными скважинами, из которых бьет яркий свет, отражающийся на противоположной стороне. Таким образом, все действие разворачивается в темном коридоре, по обеим сторонам которого светятся силуэты замочных скважин (сценография Майкла Ливайна). Лишь один раз, во время «светлой» музыкальной кульминации, когда Джудит открывает пятую дверь (за ней открываются просторы владений герцога), на противоположной стене вспыхивает проекция части земного шара.

Барток закончил оперу в 1911 году, а в 1912 к ней добавился очень важный для понимания смысла пролог, где чтец, в стиле старинных венгерских сказаний, размышляет о природе внешнего и внутреннего миров, задавая вопросы: «Где это произошло? Вне вас? Или внутри вас? И что это значит? Где сцена, внутри или снаружи?» Пролог настраивает зрителя на восприятие сюжета не как сказки, знакомой многим по произ-

открывается перед Джудит, суровые односложные фразы в начале оперы, уступают место откровенным признаниям в одиночестве.

Но в постановке Робера Лепаж пролог купирован, содержимое комнат, через символику которых можно было бы донести до зрителя идею о том, что происходящее больше, чем сказка про убийцу-многоженца, не показано, а эмоциональное богатство настроений героев дано лишь схематически. Главные впечатления от спектакля – это проекции замочных скважин и вынырывающие на сцену из-под воды жены герцога – не слишком богатое смыслом послание. При том, что музыка Бартока – это яркий пример музыкального импрессионизма, развернутое симфоническое полотно, где семь комнат – семь разных музыкальных решений, внутри каждого из которых существует своя кульминация.

«Ожидание» Шёнберга, получилось у Лепаж намного убедительнее. Получасовой монолог женщины, пришедшей на встречу с возлюбленным и обнаружившей мертвое тело, в котором она позднее узнает своего избранника, превращен режиссером в повествование пациентки психиатрической клиники. Рассказывая психиатру о случившемся, героиня выясняет, что сама совершила убийство из ревности. Происходящее на сцене странно убедительно иллюстрируют мысли человека с помутненным рассудком.

Партию Синей Бороды сильным и богато окрашенным голосом исполнил канадский бас Джон Рели, а партию Джудит спела Екатерина Губанова, чья международная карьера складывается весьма успешно. Но на этот раз ее исполнение скорее разочаровало. В партии Джудит ее голосу не хватало мощи, и он часто тонул в оркестре. Ни Джон Рели, ни исполнительница «Ожидания» канадка Кристина Сабо таких проблем не испытывали. Оркестр под управлением Йоханесса Дебуса здесь тоже не при чем – Дебус держал очень верный музыкальный баланс. Диптих Барток–Шёнберг – его очередная глубоко продуманная работа. Екатерина Губанова дала дневной бесплатный концерт, где исполнила три романа Чайковского и цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти». В Чайковском ее голос показался тусклым и очень ограниченным по части палитры тембральных красок. Зато в Мусоргском неожиданно засверкал холодным блеском и звучал по-настоящему красиво.

МУЗЕЙ ИСТОРИИ КОНСЕРВАТОРИИ



Без малого полвека тому назад открылся Музей истории Санкт-Петербургской консерватории.

«О, радостный день! 18 марта 1969 года Консерватория отмечает 125-летие Н.А. Римского-Корсакова, в программу торжеств входит и открытие музея, – рассказывает профессор СПб консерватории Эра Суменовна Барутчева, создатель музея и на протяжении многих лет его директор. – Некогда здесь находились целых три музея – М.И. Глинки, А.Г. Рубинштейна и музыкальных инструментов. Но все они по той или иной причине растворились в других коллекциях за пределами Консерватории. И все же – что-то ведь осталось?»

Мне повезло: набрела на мраморный брусок с выбитыми по периметру буквами: «В память закладки здания СПб консерватории, июнь 1892 г.». Одновременно обнаружились в библиотеке партитура и партии Торжественной увертюры Рубинштейна, предназначавшейся для ритуала открытия тогда еще только строившегося здания. А в запасах стоит внушительный сундук с вещами, принадлежавшими Глазунову... А на складе пылятся серебряные венки, ювелирные дирижерские палочки... А в разных кабинетах – «бесхозные» грамоты, адреса, презентованные нам народные инструменты... Консерваторское руководство решает: попытаться создать музей – надо. Только вот... ассигнований нет. Совсем нет. Сумеете сделать без денег – делайте!»

Завязываю знакомства с потомками деятелей Консерватории. Семья Римских-Корсаковых отдает кое-что из подлинных вещей Николая Андреевича, часть его кабинета. То же делает и семья Штейнбергов. Что-то жертвуют сотрудники Консерватории... Поселяюсь в бывшем кабинете тогдашнего заведующего Оперной студией... С особой любовью оформляю фрагмент экспозиции, посвященный легендарному директору Консерватории, уникальному музыканту, великому человеку Александру Константиновичу Глазунову.

Собираю все. Портреты, мемориальные столы и стулья, разнохарактерные подарки к 100-летию Консерватории, старые афиши, программы, письма, фотографии, автографы, гипсовые слепки... В фондах теперь более 11 тысяч единиц хранения».

В преддверии капитального ремонта Консерватории Э.С. Барутчева (вместе с коллегами-составителями) позаботилась издать иллюстрированный альбом, хранящий память о полутора-вековой истории старейшего музыкального вуза России. Издан альбом по той же «модели» («Сумеете сделать без денег – делайте») на средства музыкантов – друзей музея и самой Э.С. Барутчевой. Она и держит в руках свеженапечатанный альбом – рядом с портретами А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, дружеским шаржем на Е.А. Мравинского и Н.Г. Рахлина... Основатель музея рядом с закладным камнем в основание здания Консерватории.



Мраморный брусок
«В память закладки здания СПб консерватории».



Тубус с поздравительными адресами.



Николай Андреевич Римский-Корсаков.



Рецензия на клавирабенд
Сергея Сергеевича Прокофьева.



Александр Константинович Глазунов.



Адреса, поднесенные А.К. Глазунову 17 марта 1907 г.



Дружеский шарж. Натан Григорьевич Рахлин
и Евгений Александрович Мравинский.



Дмитрий Дмитриевич Шостакович.
Линогравюра Б. Ефимова.



Эра Суменовна Барутчева,
основательница Музея истории Консерватории.