



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР



№ 5-6

2015

СИЛА СУДЬБЫ ЕКАТЕРИНЫ СЕМЕНЧУК



«Грубадур». Екатерина Семенчук – Азучена.
Фото: Наталья Рязина

МАРИИНСКАЯ МОЗАИКА



«Гензель и Гретель». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина



«Маддалена». Сцена из спектакля.
Фото: Валентин Барановский



«Кольцо Брюннов». Концертное исполнение.
Фото: Наталья Разина

В редакцию «Мариинского театра»
Г-ну Райскину И.Г.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

«МАЛЬЧИК ПОД РОЯЛЕМ»



Ангел музыки (Елизавета Шаматрина) благословляет маленького Сережу (Дмитрий Рассолов).

Среди других обращений в редакцию нашей газеты публикуемое письмо выделяется тоном родительской заботы о культурном будущем детей и благодарным признанием тех просветительских начинаний, которые Мариинский театр в последние годы сделал едва ли не главными в своей творческой деятельности.

Это и многочисленные абонементы для детей и юношества, образовательные лекции-концерты, экскурсии по театру и его цехам, спектакли на больших сценах и в камерных залах. Это и возвращение в культурный обиход давно не звучащих опер в рамках цикла «Рожденные в СССР», и открытие «новых земель», забытых кладов в неисчерпаемой сокровищнице отечественной и мировой музыки. Назовем, только для примера, оперы С. Прокофьева «Великан» и «Маддалена», Д. Шостаковича «Оранго», Д. Кабалевского «Кола Брюньон», В. Шебалина «Угрожение строптивой», Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель».

Письмо привлекло внимание к спектаклям-концертам – новому виду просветительских проектов Людмилы Ковалевой-Огородновой, пианиста, писателя, рахманиноведа, основателя (1996) и президента (с 2002) Санкт-Петербургского Рахманиновского общества.

Эти проекты, начавшиеся с биографии Сергея Рахманинова, были продолжены сюжетами из жизни детей-музыкантов военных лет, занимательными историями о детстве братьев Рубинштейнов, о Мусоргском («Верхом на палочке в Парголово»), о супругах Шуман («Клара и Роберт») и других великих музыкантах, так или иначе связанных с Санкт-Петербургом.

В марте 2015 года в камерном зале Мусоргского (Мариинский-2) состоялась премьера другого цикла концертов Санкт-Петербургского Рахманиновского общества: для взрослой аудитории. Они составлены из сочинений, никогда ранее не звучавших в нашем городе: это юношеские камерные работы Рахманинова 1890-х годов, когда он еще был учеником А.С. Аренского и С.И. Танеева – это цикл «Шесть стихотворений» ор. 38 Рахманинова, но из восьми (!) романсов, которые представлены в авторской редакции 1916 года. Это немалое число фортепианных пьес и транскрипций; это новая, пока камерная, версия балета «Паганини» по фрагментам Рапсодии на тему Паганини ор. 43 Рахманинова, сюжетно связанная с петербургскими страницами жизни композитора, и многое другое.

«Проектов и работы над ними хватит еще лет на пятьдесят, – продолжает Людмила Леонидовна, – бытует мнение, что Рахманинов весь сыгран и известен, но Валерий Абисалович Гергиев поддержал наш девиз: «Рахманинов – неисчерпаем». Спектакли-концерты Санкт-Петербургского Рахманиновского общества прекрасно принимаются публикой, и мы бесконечно благодарны дирекции Мариинского театра за внимание к нашей просветительской работе».

Мариинская мозаика складывается из спектаклей на исторической и новой сценах театра, из симфонических и камерных концертов, а также полусценических и концертных исполнений опер в Концертном зале театра, из образовательных циклов в камерных залах Мусоргского, Прокофьева, Щедрина, в фойе Стравинского... Возникает мозаичный портрет мощного мультимедийного музыкального центра, изо дня в день формирующего новую слушательскую, зрительскую аудиторию.

Редакция

В уходящем году нам довелось присутствовать в фойе Стравинского на одном из дневных концертов цикла «Музыкальный час». К его началу все места на зрительской «лестнице» оказались заняты: здесь были люди самых разных возрастов, начиная от совсем маленьких детей. Спектакль-концерт назывался «Мальчик под роялем», и в этом было что-то трогательное и привлекательное.

Людмила Ковалева-Огороднова, автор и режиссер этого маленького музыкального действия, была и его ведущей. Рассказ о Сереже Рахманинове, который часто сидел под роялем в наказание или слушал там тайком вечерние домашние «концерты», по секрету от родителей сопровождал гувернантке или играл в четыре руки с дедушкой, был очень органично проиллюстрирован как юными, так и вполне солидными исполнителями. Энтузиазм профессиональных артистов и совсем юных исполнителей помогли зрителям почувствовать атмосферу настоящего творчества.

Несмотря на то, что концерт проходил в залитом дневным светом фойе Стравинского, все мы ощутили красоту мизансцены, с которой начался спектакль: лунная ночь, пение соловьев и отдаленные голоса монастырских колоколов. Неожиданное появление балерины в роли Ангела музыки подчеркнуло танцем и без того пронзительную музыку Рахманинова.

Потом вышел симпатичный толстощекий малыш, потешный и трогательный, совершенно непоколебимый в своем артистизме, и после небольшой мизансцены отправился под рояль, так как именно он (Дима Рассолов) изображал Рахманинова в возрасте 4–5 лет. Он добавил в выступление юмора, сделал концерт добрым и домашним, а не формальным. Солидно и уже вполне профессионально выступали братья Михаил и Петр Пироженко – солино и в ансамбле с их мамой, пианисткой Вероникой Пироженко, супругой известного артиста. Впечатлили и другие юные пианисты – Иван Бессонов, виртуозно выступивший с «новинкой» – фортепианным переложением оркестрового Скерцо Рахманинова, а также, в свои 13 лет, подобно маленькому Сереже, умело аккомпанировавший профессиональным певцом – Ирине Васильевой, блистательной солистке Мариинского театра, и Лауре Меенен, на чистейшем немецком языке исполнившей песни Шумана и Шуберта. Следом выступили интеллигентный Даниил Свидлер, очаровательная Тамара Гергиева, а также уверенный в себе, уже настоящий художник Абисал Гергиев. Прекрасно прозвучали произведения из репертуара юного Рахманинова – а это были не только сложные этюды Черни, но и виртуозные «Венгерские цыганские напевы» Карла Таузига, – в исполнении Кириллы Ващенко и Валентина Дмитриева.

Музыка в спектакле подобрали чрезвычайно интересно, к каждому произведению дан устный комментарий, и мы узнали таким образом, что именно эти произведения слышал в детстве или играл в период от 4–5 до 15–16 лет будущий великий композитор Рахманинов.

Нам кажется, что подобная практика му-

Спектакль 13 декабря по опере Леонкавалло «Паяцы» был посвящен 70-летию Юрия Марусина. Юбилар исполнил партию Канио.

Говоря о юбилее народного артиста РСФСР, можно пойти проторенным путем официоза: упомянуть, что в поздравлении от имени депутатов петербургского ЗАКСа спикер Вячеслав Макаров назвал творчество Марусина «неотъемлемой частью культурной жизни Северной столицы», перечислить его награды, роли, победы на международных конкурсах, гастроли, знаменитые театры и концертные залы, где он выступал. Всего этого так много! Но... во-первых, подобная информация есть в биографии артиста на сайте Мариинского театра, где Марусин служит уже 35 лет – подумать только, полжизни!

А во-вторых, этот юбилар заслуживает особенных слов. На вершине карьеры его популярность не имела границ: взрывы оваций, бесконечные вызовы на «бис», горы цветов, толпы поклонниц (его фанаток называли «марусинками»). Он, уроженец маленького шахтерского городка Кизела, что в Пермском крае (ранее Молотовская область), не только покорила мировой оперный Олимп, а также города и веси родной державы, его искусство было по достоинству оценено не только профессионалами и музыкальными критиками, но и публикой в обобщенном смысле этого слова. Все это лишь надводная часть айсберга.

На многих людей, слушавших и видевших Марусина (даже единственный раз!) и абсолютно не искушенных в вокальном искусстве, он произвел столь неизгладимое впечатление, что благодаря ему они на всю жизнь влюбились в оперу, став самыми преданными поклонниками этого жанра! Побродите по Интернету – и вы легко найдете множество поздравлений и слов благодарности в адрес любимого арти-

ЮБИЛЕЙ

ИРИНА КУПРИЯНОВА

БРАВО, АРТИСТ!



«Паяцы». Юрий Марусин – Канио.
Фото: Валентин Барановский

зыкальных концертов-спектаклей с привлечением участников разного возраста и с разным опытом – это именно то, что необходимо сегодня, если мы хотим заботиться о завтрашнем дне. Дети, воспитанные в духе живого творчества, скорее станут достойными гражданами своей страны.

С огромной любовью к музыке поставлен другой спектакль-концерт Людмилы Ковалевой-Огородновой – «Спасение маленькой скрипки». Это история учеников знаменитой школы Петра Столярского, воспитавшего многих выдающихся скрипачей, в числе которых был, например, Давид Ойстрах.

...Конец июля 1941 года, фашисты рвутся в Одессу, а в школе, в скрипичном классе собрались дети. Война прервала каникулы, и музыка осталась единственной радостью. Каждый из участников исполняет «урок», после чего профессор, в роли которого выступает известный петербургский скрипач Зодим Носков, играет для детей. Ворвавшиеся в класс враги отнимают у профессора старенькую скрипку работы Страдивари, но дети спасают инструмент и убегают.

С этой мизансцены начинается полный тревоги, печали и музыки рассказ о детях войны, выстоявших в жесточайших трудностях, но не сдавшихся. Действо то и дело перемежается небольшими «концертами», которые юные артисты дают в пути: перед ранеными бойцами, затем в госпитале Ленинграда, куда дети приезжают к родственникам, спасаясь от преследования. На протяжении 65 минут спектакля мы слышим музыку Пахельбеля, Мендельсона, Чайковского, Глазунова, Шостаковича, Гольца... Один из самых замечательных моментов – выступление детей (учеников класса Савелия Марковича Шальмана) на боевом балтийском корабле. Среди участников концерта есть и взрослые артисты: Лаура Меенен (сопрано) и Ольга Артюгина (скрипка).

Главное, на наш взгляд, это то, что предшествовало успеху: подготовительная работа, во время которой взрослые и дети были равными, и требования к ним – одинаково серьезными. Нет сомнения, что каждый юный исполнитель навсегда запомнит этот концерт, тем более, что каждый получил в подарок настоящую афишу, и для некоторых она стала первой в их жизни. Кто-то из исполнителей, возможно, со временем найдет себя на другом поприще, но детский опыт полноценного участия вместе с профессионалами в настоящем концерте, к тому же в одном из главных театров мира будет одним из определяющих моментов воспитания и вряд ли окажется бесполезным. Замечательно, что дирекция Мариинского театра, а, прежде всего, Валерий Абисалович Гергиев поддерживает такие проекты, позволяя детям раскрывать свой потенциал.

Мы с нетерпением ждем новых встреч с нашим любимым театром!

Ольга МОЛКИНА,
преподаватель, член редколлегии журнала
«История Петербурга»,
Валерия ЗАВОДЧИКОВА,
пенсионерка, бывший преподаватель вуза,
Валерия ДИБЕРТ,
студентка,
Петр СВИДЛЕР,
пятикратный олимпийский чемпион,
семикратный чемпион России по шахматам

ста, который изменил их жизнь, сделал ее ярче, богаче.

В репертуаре певца более пятидесяти партий в операх русских и зарубежных композиторов. В 1982 году музыкальным обществом Италии он награжден бюстом Верди и дипломом как лучший иностранный певец сезона за исполнение партии Габриэля в опере «Симон Бокканегра». Выступал на сцене венской Staatsoper под руководством Клаудио Аббадо, где исполнил партии Ленского, Самозванца, князя Голицына, Германа, Каварадосси. На Зальцбургском фестивале 1990 года выступил в роли Дон Гуана («Каменный гость» Даргомыжского). Юрий Марусин – победитель нескольких международных конкурсов – в Италии, Венгрии и Болгарии, с успехом гастролировал в Италии, Франции, Испании, Австрии, Голландии, Швейцарии, США, Канаде, Японии, Китае, Израиле...

Один из почитателей оперы «Пиковая дама» Чайковского, который посещал каждую новую постановку спектакля в театрах Москвы и Петербурга, все-таки пришел к выводу, что Юрий Марусин – «лучший Герман всех времен и народов». Такая похвала дорогого стоит. Bravo, артист!

«Юрия Марусина знает весь мир и любит вся Россия. Он подлинный народный артист, переносчик традиций русской вокальной культуры, традиций Собинова, Печковского, Лемешева. Не случайно после выступления в Ковент-Гардене английская пресса сравнила его искусство с творчеством великого Лоуренса Оливье»

Культура

«Русский тенор Юрий Марусин обладает одним из прекраснейших голосов... Тенора такого класса появляются далеко не каждый день»
Тетро (Италия)

НОРА ПОТАПОВА

Юбилейные Приношения П.И.Чайковскому Мариинский театр завершил постановкой «Опричника», оперы с непростой сценической судьбой: не шла она на мариинской сцене почти 120 лет. Произведение в духе большой французской оперы не слишком удовлетворяло самого автора, который поставил диагноз собственному творению: «мало драматического движения, неровность стиля, и видны живые нитки».

И, тем не менее, в «Опричнике» Чайковским опробованы принципы мощного симфонического развития, слышны интонации и обороты будущих шедевров, а один из ансамблей стал явным прародителем знаменитого квинтета «Мне страшно...» из «Пиковой дамы». Но это – радости для профессионалов. А широкой публике импонирует эмоциональная сила, щедрая мелодичность и туго завязанный клубок страстей, мастерски реализованный оркестром Валерия Гергиева.

Режиссер Виктор Высоцкий и художник Юлия Гольцова организовали спектакль по возможности скупо, без подробностей быта. В пространство Концертного зала вписан большой черный помост, покрытый красной дорожкой – это основная площадка солистов. Хоровая и танцующая масса свободно располагается вокруг. Четыре подвижные клетки, работая как повозки или двери, доставляют солистов на игровую площадку, свободно меняя сценическую конфигурацию. Костюмы решены как сочетание элементов старинного русского платья и одежды сегодняшнего дня. Красива гамма черно-серо-красного в сочетании с жемчужным у солистов и цветом сурового полотна у крестьянского хора. Доминанта – белоснежный наряд Басманова и его пластического двойника. Белый дьявол. Неожиданно.

Партитура «Опричника» изобилует танцевальными номерами. В основном пляшет опричный люд. В красно-черном с белыми масками на лицах. Поставленные Константином Чуваевым хореографические эпизоды не выходят за рамки добротного дивертисмента, но своей графичностью вписываются в общий стиль. Несколько нарочито выглядят в руках опричников люминесцентно светящиеся копыя. Однако, настроения это не сбивает, зато прибавляет эффектной агрессивности. Спектакль вообще сделан эффектно, и в этом его выигрыш. Отлично решен финал: с колосников падает алая завеса, медленно опускается лезвие тяжелого топора, весь спектакль висевшего над героями. А тело Андрея выбрасывают из клетки к ногам оцепеневшей матери.

Премьерный состав был хорош. Прелестная Екатерина Гончарова с присущей ее героиням жертвенностью очень на месте, но здесь ее Наталья еще и достаточно решительна. Удачна работа молодого певца Александра Михайлова – роль Андрея. Тот редкий случай, когда юность героя и исполнителя совпадают. Интересен сценический рисунок и вокальная раскраска роли Морозовой у Натальи Евстафьевой. Жесткая непреклонность ее героини, напрочь лишенной женственности, трагична. Любопытный образ «бархатного» садиста Басманова сложился из двух его сценических ипостасей: вокальной и пластической. Статный молодой опричник – Екатерина Крапивина (партию Басманова композитор отдал меццо-сопрано) практически ни где не выдает своей опасной сути: вокальная партия звучит мягко, почти сердечно и убедительно. Пластический двойник Басманова – Антон Чейда – резок и откровенен как носитель зла.

Старшее мужское население спектакля, спетое и сыгранное Владимиром Феляуэром, Григорием Карасевым и Владимиром Ваневым – почтенные мужи, они так же злобны, как и молодая опричнина. Вообще, актуальность спектакля пугает: всеобщая одержимость ненавистью, возведенной в добродетель, заставляет оглядываться вокруг. Но в спектакле Высоцкого не затупевана и другая важная мысль: выбирай, с кем ты. Только не становись в позицию «кто не с нами, тот против нас». Это отечеству как-то не очень помогает.

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

Вспомнить музыку «Опричника», безусловно, стоило. Хотя бы ради того, чтобы с радостью и приятным чувством угадывать в мелодических очертаниях фраз, в построении ансамблей, в композиции оперных сцен то, что окончательно обретет форму и ясный стиль в последующих оперных шедеврах композитора: «Евгении Онегиной» и «Пиковой даме». Особенно драгоценности в партитуре «Опричника» – это симфонические эпизоды: увертюра и интродукции, предпоследние почти к каждому акту. В них мы предчувствуем цветущий, щедрый стиль и мелодическую напевность тем Чайковского-симфониста.

В вечер премьеры за пультом стоял Валерий Гергиев, и это решало все: стремительный и вольный мелодический ток музыки, романтическую приподнятость оркестра, воодушевление молодых солистов. Звонкий, сильный, яркий голос Екатерины Гончаровой – Наталья стала главным музыкальным событием в спектакле. Достойную пару ей составил статный,

ПРЕМЬЕРА

ОЛЬГА ПАРШУКОВА

очень сценичный Александр Михайлов (Андрей Морозов), чей стабильный и ровный тенор без видимого труда справлялся с вызовами сложной партии. Хороша была и страстная, неистовая Наталья Евстафьева в партии боярыни Морозовой. Немного портил дело хор, то и дело вступавший невпопад, несмотря на вывешенные над сценой мониторы, на которых был ясно виден жест дирижера.

Однако музыка Чайковского и неплохое в целом исполнение не могли восполнить недостатки постановки. Ее доверили Виктору Высоцкому (композитору, тележурналисту, лектору, пианисту), он же привел в театр свою команду, с которой ему уже доводилось ра-

Пожалуй, первое, что в этом проекте бросается в глаза, – сходство построения спектакля с тем, как сейчас принято ставить популярные мюзиклы. Постановка перегружена движением. Кроме солистов и хора, задействованы мужская и женская танцевальные группы, их присутствие на сцене и танцы пластически обрамляют действие.

Такой антураж можно считать своеобразной попыткой соответствовать духу времени, а также привлечь в театр того молодого зрителя, который сегодня предпочитает из всех спектаклей, предлагаемых музыкальными театрами,

Среди главных действующих лиц оперы партии с наиболее ярко выраженными характерами имеют женские персонажи: Наталья и боярыня Морозова. Екатерина Гончарова постаралась создать образ верной своему чувству, стойкой в любви героини с сильной волей. Однако ее Наталья вышла скорее лирической романтической девушкой, певице не вполне убедительно удалось передать тот сильный волевой характер, который проявляется в большой драматической сцене третьего действия.

Наталье Евстафьевой передать вокально образ гордой аристократки Морозовой столь убедительно, как она это сделала, было, наверное, не так уж просто. Дело в том, что режиссер увидел ее немощной пожилой женщиной в инвалидном кресле, прежде всего матерью, а не властной дворянкой. Певица, однако, с

«ОПРИЧНИК» мнения о премьере



«ОПРИЧНИК».

Опера в 4-х действиях.

Музыка Петра Чайковского.

Либретто композитора по одноименной трагедии Ивана Лажечникова, музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Виктор Высоцкий, художник-постановщик – Юлия Гольцова, хореограф – Константин Чуваев, видеодизайнер – Павел Сутковецкий, ответственный концертмейстер – Ирина Соболева, хормейстер – Павел Теплов, дирижер-ассистент – Павел Смелков, режиссеры-ассистенты – Сергей Богославский, Михаил Смирнов, Князь Жемчужный – Владимир Феляуэр, Наталья, его дочь – Екатерина Гончарова, Молчан Митьков – Григорий Карасев, Боярыня Морозова – Наталья Евстафьева, Андрей Морозов – Александр Михайлов, Басманов – Екатерина Крапивина, Князь Вязьминский – Владимир Ванев, Захарьева – Надежда Васильева, Двойник Басманова – Антон Чейда.
Фото: Наталья Разина

ботать на телевидении и на различных проектах, вроде летних open air «Опера – всем». Художница Юлия Гольцова придумала лаконичные серые костюмы, расшитые камнями, подвесила над сценой массивные балки и угрожающего вида секиру и выставила по четырем углам зала страшные черные волчьи головы, у которых глаза злобеще светились красным. Хореограф Константин Чуваев придумал нелепые танцы, призванные как-то оживить статичность мизансцен. Художник по свету Михаил Голубков создал однообразную световую партитуру, лишь однажды удивив тем, что направил свет красных софитов прямо в зал. Но дело даже не в том, что режиссерское высказывание оказалось примитивным, работа художника – предсказуемой, а само зрелище – ходульным. Дело в том, что и с хором, и с танцовщиками, и с солистами надо уметь работать, чтобы они могли естественно существовать на сцене: двигаться, общаться, просто ходить, наконец. Но когда танцовщики, изображающие опричников в красных камзолах, двигаются враскачку, когда хор ходит по сцене перепалку, время от времени образуя «живые коврики» вокруг подиума, – смотреть на это и смешно, и жалко. Все остальное – и неуместная трагичность Басманова (Екатерина Крапивина в опереточном белом прикиде с танцующим двойником, старательно тянущим носок), и бесконечные белые простыни, которые девки носят по поводу и без, – лишь бессмысленные детали «режиссерского замысла».

«Ведомости»

именно мюзиклы и довольно сложно воспринимает любой музыкальный материал без насыщенного динамичного видеоряда.

Вероятно поэтому, цветовое решение постановки выдержано в красном, черном, белом и сером цветах, а у молодого опричника Басманова есть бессловесный балетный двойник. Его пластическая роль в постановке весьма неопределенна и лишь пунктирно намечена, поэтому трудно сказать, является ли он просто двойником, альтер эго или атиподом Басманова. Впрочем, оба Басмановых облачены в белые костюмы, напоминающие форму спортсменов-фехтовальщиков с симпатичным рисунком волчьей морды на плече, белые парики и хищную клювообразную шапочку. Поющий Басманов дополнен прекрасным, белым же, длиннополым узким пальто.

Декорирование зрительного зала четырьмя песьими головами с кроваво горящими глазами и пастями, а также подвешенный под потолком гигантский маятник секиры призваны сразу же закрепить в сознании зрителя мысль, что речь пойдет об опричнине.

Мужская танцевальная группа в красном, скорее всего, представляет «псов», поскольку каждый из них носит ошейник с шипами и имеет на спине длинный поводок. Кроме того, их лица закрыты гладкими белыми масками, под которыми скрываются еще и стилизованные намордники. Несвободу жизненного выбора персонажей подчеркивают клетчатые клетчатые фигуры, скрытые длинными плащами с остроконечными капюшонами, все в тех же ма-

blesком справилась с задачей показать в своей большой арии в начале второго действия внутреннюю борьбу своей героини между готовностью покориться божьей воле, смирить гордыню и чувством глубокого оскорбления, жгучим желанием быть отмщенной.

Рядом с этими двумя главными женскими образами крайне нерешительный, неуверенный ни в чем до конца Андрей музыкально менее выразителен, но, вместе с этим, в его партии много красивых лирических моментов. У обладающего сильным и развитым тенором Александра Михайлова слабый по характеру, способный просчитать лишь один ход вперед, герой получился вокально не очень интересным и устойчивым, а кроме того, ему не доставало музыкальной тонкости, чтобы можно было поверить в душевное смятение и искренность лирических сцен.

Партия царского любимца Басманова совсем, как будто бы, маловыразительна. И тем отраднее было видеть и слышать, насколько яркий и задорный образ получился у Екатерины Крапивиной, даже несмотря на не вполне понятную задачу режиссуры, которая требует, чтобы Басманов был травести и бесконечно то исчезал, то появлялся на сцене.

Красивый бархатный тембр ее выразительного, глубокого и объемного по звучанию голоса прекрасно сочетался с непринужденной и умелой актерской игрой.

Оркестр под управлением Валерия Гергиева воодушевляюще действовал на исполнителей, задавал приподнятый эмоциональный настрой.

operaneus.ru

ИНТЕРВЬЮ

Солистка Мариинского театра Екатерина Семенчук, обширный репертуар которой составляют главные партии в операх Верди, Пуччини, Бизе, Доницетти, Сен-Санса, Берлиоза, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, – одна из лучших и высоко востребованных меццо-сопрано современности. Минувшим летом состоялось ее очередное выступление на Зальцбургском фестивале. А в октябре компания Wagner Classics выпустила запись «Анды» Верди с оркестром и хором Академии Санта Чечилия под управлением Антонио Папано и звездным составом солистов, где Екатерина исполнила партию Амнерис.

– Выступить на главном летнем европейском фестивале в Зальцбурге – мечта любой оперной певицы. Ступая два года после триумфального выступления там в партии Эболи в «Дон Карлосе» Верди под управлением Антонио Папано не страшно было минувшим летом дебютировать в партии Азучены перед искушенной публикой?

– Не страшно, я хорошо знаю эту партию, к тому же состав солистов собрался исключительный, включая Анну Нетребко, чьим творчеством я не перестаю восхищаться! Недавно мы вместе пели в «Анне Болейн» Доницетти в Венской Штаатсопера, и я просто не могла уйти со сцены, получая громадное удовольствие от того, как она работает. В Зальцбурге «Трубадура» дирижировал Джанандреа Нозеда – маэстро, с которым я знакома по многим постановкам в Мариинском театре и за рубежом. С ним я пела Амнерис в «Аиде» в Ла Скала, и это далеко не первая встреча. Я очень уважаю Джанандреа: он чуткий музыкант, понимающий певца, технику дыхания. Замечу еще, что в Зальцбурге я выступаю уже в пятый раз.

– О двух ваших зальцбургских дебютах – принцессе Эболи в «Дон Карлосе» и теперь Азучене в «Трубадуре» Верди отныне известно всему оперному миру. Расскажите, пожалуйста, когда вы там появились впервые?

– Первый раз мне посчастливилось петь в Зальцбурге в 2000 году, и это было фантастическое во всех отношениях лето, которое я не забуду никогда. Концертное исполнение «Пиковой дамы» Чайковского под управлением маэстро Валерия Гергиева при участии Пласидо Доминго, Галины Горчаковой, Ларисы Дядьковой, Николая Путилина... Тем же летом 2000 года, меня пригласили выступить там же в партии Отрока в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, чуть позже в «Воине и Мире» Прокофьева вместе с Анной Нетребко. И все эти спектакли – с любимой труппой Мариинского театра под руководством Валерия Абисаловича. Летом 2013 года я вернулась туда уже в партии Принцессы Эболи, которую исполнила под управлением маэстро Папано. Вспоминая работу в «Дон Карлосе», всякий раз удивляюсь, что эту столь напряженную роль можно было так легко ощущать, не испытывая никакого напряжения – сплошное удовольствие! Антонио – уникальный человек и дирижер, у него всегда прекрасное настроение.

– Насколько престижно для оперного певца выступить в Зальцбурге?

– Могу сказать лишь то, что очень счастлива, что выступаю там, рада, что получаю возможность встречаться с выдающимися артистами современности. Там всегда царит дружелюбная атмосфера, уникальность которой не только для слушателей, но и для участников фестиваля заключается в возможности общения: скажем, можно идти на свою репетицию, но услышав знакомые звуки Девятой симфонии, поспешить в зал, чтобы немного насладиться музыкой Густава Малера под управлением маэстро Мариса Янсона, к которому можно смело подойти и выразить свое восхищение. Я слушала там «Норму» с Чечилией Бартоли, незабываемый концерт великого пианиста Григория Соколова, Анну Нетребко, Йэна Бостриджа и Томаса Хэмпсона в «Воснном Реквиеме» Бриттена, которым дирижировал Антонио Папано... У этих музыкантов нужно учиться. Впрочем, каждый знаменитый летний фестиваль уникален по своему – и в Петербурге, и в Верье, и в Эдинбурге, и в Вероне очень хорошо. В Зальцбурге бурлит и гламурная жизнь. Моя коллега в одном из интервью сказала, что на этом фестивале важно себя показать, так сказать, быть при полном параде. Но мы и обязаны всегда выглядеть красиво, быть легкими и интересными в общении – это часть нашей профессии.

– С маэстро Папано вы записали и «Аиду» на Wagner Classics, которая была выпущена в октябре и уже стала сенсацией в мире звукозаписи. Последний раз эту оперу записывали в студии очень давно.

– Приглашение от маэстро Папано я получила несколько лет назад. До этой записи я выступала по его приглашению на фестивале в Зальцбурге, исполнила под его руководством Реквием Верди с оркестром и хором Академии Санта Чечилия. Ответственности добавляло и осознание того, что «Аиду» последний раз в студии записывали много лет назад. Наши звукозаписывающие сессии длились чуть больше десяти дней, это были ежедневные многочасовые сеты, но я не чувствовала ни малейшей

усталости. Позитивному настрою во время записи помогало плодотворное музыкантское общение. Это был ансамбль суперпрофессионалов, никто не пытался выставить себя главным. Я не забуду поддержку Йонаса Кауфмана, который давал очень дельные советы (я я всегда рада хорошим советам!); помню, как он послал мне воздушный поцелуй в момент моего первого выхода на сцену во время нашего концертного исполнения «Анды». Этот дружеский жест был сильным импульсом к развитию воображаемого действия на сцене. Превосходную атмосферу во время записи поддерживал и сам Папано, который умеет легко перевести в шутку спорные моменты. Эта «Аида» открыла мне много драматических подтекстов, важных пауз. Я не стремилась к стенобитному звучанию

ботать певцы старшего поколения – великие певцы: я помню, как они приняли меня – Ирина Богачева, Сергей Алексахин, Геннадий Беззубенков, Светлана Волкова, Ольга Корженская, Михаил Кит, Лариса Шевченко, Надежда Васильева, Вячеслав Луханин, Алексей Стебляноко, Людмила Канунникова, Александр Морозов, Ольга Кондина, Юрий Марусин, Николай Гасинов, Людмила Касьяненко, Виктор Вихров, и ушедший так рано от нас Георгий Заставный. Георгий Васильевич отнесся ко мне с большим уважением и вниманием, когда я делала первые шаги на оперной сцене – поддержал меня как певицу и музыканта.

– На фестивале Мариинского театра «Звезды белых ночей» вы в этом году не только смело дебютировали в возрастной партии Лю-

невероятной эмоциональной отдачей, поэтому к интерпретации музыки Николая Метнера надо очень тщательно готовиться, чтобы не упустить полутонов и нюансов.

– А как себя чувствует голос в камерной музыке Метнера?

– Я вижу в ней партнерский дуэт – союз голоса и рояля. И от певца, и от пианиста требуется блестящее владение своими инструментами. Признаюсь, очень счастлива, что на фестивале «Звезды белых ночей» прозвучала музыка Метнера. Я долго ждала этого момента. Несколько лет назад замечательный педагог и великолепный пианист Дмитрий Ефимов начал очень деликатно, романс за романсом, предлагать мне нашу новую программу. Первоначальной идеей было исполнить все романсы Метнера. Мы с Дмитрием думали над различными вариантами, одним из которых было исполнение по циклам. Предполагали сделать часть концерта на стихи немецких поэтов, часть – на стихи русских поэтов. Я, например, очень люблю Ницше, а Дмитрий склонялся к Гёте. В итоге мы решили оставить только русских поэтов. Дима создал образ этого концерта; благодаря его любви к поэзии Тютчева, прозвучало больше романсов на стихи именно этого поэта.

– Насколько важны для оперного певца камерные программы?

– Камерные программы важны для певцов всех возрастов и степеней опытности. Камерная музыка невероятно развивает и обогащает, делая интонирование точнее, фразу гибче; исполнение становится интересней, тоньше, прозрачней, чище и в других жанрах. Одним из моих приоритетов всегда была камерная музыка. Я люблю оперную сцену, но мне очень нравится выступать и с концертными программами. Все это благодаря огромной работе, проделанной за многие годы с моими концертмейстерами, с которыми я выступала на сценах разных концертных залов мира: с Ларисой Гергиевой, Натальей Мордашовой, Семеном Скигиным, Дмитрием Ефимовым, Хельмутом Дойчем. Все они поделились со мной своим внутренним миром, музыкальным и жизненным опытом, вдохновили меня. Работа певца в камерном жанре сольного концерта – это всегда дуэт.

– Вы уже несколько раз выступили в Европе с пианистом Хельмутом Дойчем, который сотрудничает с такими звездными певцами, как Йонас Кауфман, Маттиас Гёрне, Микаэль Фолле, Диана Дамрау, Барбара Бонни и другие. Насколько вам был интересен опыт общения с этим музыкантом?

– Встреча с Хельмутом – счастливый случай. Я бы даже назвала это «телемоментом», когда люди думают на одной волне, и на ней однажды и встречаются. Два года назад я пела в Ла Скала «Аиду» на закрытии сезона. В один из дней раздался звонок от кастинг-директора Ла Скала Илиаса Цемпетонида, который сказал: «Катя, сегодня вечером с тобой очень хочет познакомиться один человек – это Хельмут Дойч». А у Хельмута в этот вечер был концерт с Йонасом Кауфманом. Я дождалась завершения концерта, вышли Йонас, Хельмут, мы радостно поздоровались, обнялись. Хельмут поведал мне, что однажды поделился с Йонасом мыслью о том, что мечтает исполнить большой сольный концерт с русским певцом. Йонас тут же назвал мое имя. И тогда же мое имя Хельмут услышал и из уст Илиаса... Словом, мы познакомились и через пару месяцев я прилетела в Вену, чтобы встретиться с Хельмутом Дойчем. Мы пели, наверно, часов семь. Я привезла целый чемодан нот, он достал свой «чемодан». Мы проигрывали романсы, ставили плюсы нашим любимым, из которых и составили программу. Получилось, что его плюсов было больше и мне пришлось выучить новый сольный концерт. Наш первый концерт из произведений Чайковского, Рахманинова и Мусоргского состоялся в Лозанне, потом были выступления в Вигмор-холле, венском Концертхаусе. В ближайшем будущем Хельмут предложил мне подготовить программу из музыки австрийских и немецких композиторов, я же предложила ему французских.

– Дойч получил от вас уроки русского?

– Хельмут Дойч – великий музыкант, которому и без меня прекрасно известно и понятно, о чем написал композитор. Благодаря ему я, например, избавилась от многих исполнительских штампов. «Расчистила», скажем так, некоторые романсы, которые зазвучали по-другому.

– Взгляд со стороны всегда очень важен.

– Да, это очень ценно. А если продолжить разговор о «телемостах», то после знакомства с Дойчем состоялась и моя встреча с британским пианистом – Джулиусом Дрейком. Перед концертом с Хельмутом в венском Концертхаусе была репетиция, во время которой в зал вошел мужчина, и его лицо мне показалось очень знакомым. Оказалось, что это и был Джулиус Дрейк, который пригласил меня на свой фестиваль исполнить с ним романсы Рахманинова. Я дала ему свой адрес, он прислал мне письмо. А в айфонах иногда объединяются письма одного и того же адресата. И тут я обнаружила, что много лет назад, когда мне вовремя не дали английскую визу, встреча должна была состояться с тем самым Джулиусом Дрейком! После такого поверишь в силу судьбы!

Беседовал Владимир ДУДИН

ЕКАТЕРИНА СЕМЕНЧУК: «Я ВЕРЮ В СИЛУ СУДЬБЫ»



В камерном зале.
«Кармен». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

голоса в партии Амнерис и твердо уверена, что задача любого певца в опере – не доказывать, что ты можешь звучать громче оркестра. Все должно находиться в балансе и гармонии.

– А кого вы могли бы назвать своими кумирами, кто вдохновлял и закалял ваш голос?

– Даму Дженет Бейкер, Эбе Стиньяни, Режину Креспен, Ширли Верретт... А также моего педагога по Петербургской консерватории Евгению Станиславовну Гороховскую, которая остается для меня эталоном меццо-сопрано – высоким, красивым, звонким, сфокусированным. Уникальная фразировка, акварельные краски голоса, драматизм, глубина образов... Великая артистка и певица! Валентине Николаевне Рогович и Сергею Дмитриевичу Осолокову (моим первым вокальным педагогам) я до глубины души благодарна за то, что они привили мне культуру пения, дали азы вокального и актерского мастерства, вложили в мое сердце веру в силу музыки и любовь и верность своей работе. В Мариинском театре продолжают ра-

ботать певцы старшего поколения – великие певцы: я помню, как они приняли меня – Ирина Богачева, Сергей Алексахин, Геннадий Беззубенков, Светлана Волкова, Ольга Корженская, Михаил Кит, Лариса Шевченко, Надежда Васильева, Вячеслав Луханин, Алексей Стебляноко, Людмила Канунникова, Александр Морозов, Ольга Кондина, Юрий Марусин, Николай Гасинов, Людмила Касьяненко, Виктор Вихров, и ушедший так рано от нас Георгий Заставный. Георгий Васильевич отнесся ко мне с большим уважением и вниманием, когда я делала первые шаги на оперной сцене – поддержал меня как певицу и музыканта.

– Для того, чтобы исполнять музыку Николая Метнера, необходима, помимо внутренней зрелости, очень серьезная и глубокая вокальная подготовка. Композитор максимально использовал возможности полного голосового диапазона. Музыка Метнера яркая, динамичная, одновременно – тонкая, лиричная, пропитанная любовью к родине. Лирика его романсов очень непростая – он обращается к поэзии Пушкина, Тютчева, Фета, Гёте, Ницше... Метнер заставляет задуматься о душе, Боге, о том, кто мы и зачем живем. Николай Карлович любил Россию и очень страдал, вынужденно оказавшись вдали от нее и умерев на чужбине... Мне близки и его пейзажи, лирические зарисовки – это легко звучит в исполнении, но требует

ФЕСТИВАЛЬ

АЛЕКСАНДР ЕПИШИН

СТРАСТИ
ПО БОЯРЫНЕ МОРОЗОВОЙ

Опера Родиона Щедрина «Боярыня Морозова» была впервые представлена в концертной версии в 2006 году в Большом зале Московской консерватории, на год позже состоялась ее петербургская премьера. С тех пор исполнению этого 70-минутного детища всемирно признанного композитора неизменно сопутствуют огромный успех и ярко эмоциональная реакция слушателей, доходящая до слез. Несмотря на репутацию одного из выдающихся образцов жанра в начале XXI века, мировая премьера театральной версии оперы состоялась лишь в апреле 2015 года в Красноярской государственной Академии музыки и театра. Но в обеих российских столицах сценического воплощения она до сих пор так и не получила. В Концертном зале Мариинского театра – на XXIII Музыкальном фестивале «Звезды белых ночей» – опера прозвучала в нашем городе третий раз, снова в концертном исполнении. И, думается, неспроста – не под воздействием чьей-то злой воли, а в силу своих жанровых особенностей.

По мнению Щедрина для оперы необходим сюжет «с температурой 39,5 или 40 градусов» (не смешивать с сорокаградусными напитками!), чтобы был велик накал страстей. «Боярыня Морозова» с ее острейшими коллизиями и катастрофой выдающейся исторической личности рождалась трудно и получила окончательное завершение лишь спустя более 20 лет от появления первоначального замысла. Авторский подзаголовок гласит: «Житие и страдание боярыни Морозовой и сестры ее княгини Урусовой». Русская хоревая опера в двух частях для четырех солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных».

Таким образом, в рамки традиционно понимаемой оперы творение Щедрина не укладывается – и не только по определению жанра и нестандартности исполнительского состава. Коренному переосмыслению устоявшихся канонов подверглись музыкальная драматургия и структура композиции, игнорирующая традиционные оперные формы, включая арию, а также развертывание фабулы, которая ограничена трагедией последнего этапа жизни двух сестер. В этом проявляется современность оригинального композиторского мышления с устремленностью к максимальной индивидуализации облика каждого сочинения.

«Боярыня Морозова» родственна возрождающимся в XX веке жанрам литургической драмы и мистерии, а по трактовке сюжета связана с многовековой традицией пассионов, но с переносом на русскую почву. Поэтому при написании самим композитором либретто использовались тексты из «Жития протопопа Аввакума», «Жития боярыни Морозовой, княгини Урусовой и Марии Даниловой», писем Аввакума к Морозовой и Урусовой (которые, по словам автора оперы, «пронзительно трагичны и возвышенны»), велись долгие и плодотворные собеседования с академиком А.М. Панченко. В результате удалось сохранить сочный аромат

старославянской речи. Однако вопли хора, призывающего подвергнуть узниц все более изощренным пыткам, просветленная покорность судьбе и неоступность в вере сестер наводят на мысль о родственных связях с сюжетом западноевропейских Страстей.

Необычайно разросшаяся роль хора, который превращается в соучастника действия, комментатора происходящих событий, становится своего рода указующим перстом жестокой воли царя, но, с другой стороны, выступает как свидетель, сочувствующий страданиям непреклонных в вере раскольников, приближает оперу к оратории. Впрочем, эта особенность присуща русской оперной традиции с XIX века (включая «Жизнь царя» М.И. Глинки и «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского), а также вызывает в памяти ассоциации с более близкой по времени созданием Поэмой для солистов, хора и оркестра «Казнь Степана Разина» Д.Д. Шостаковича. Тем самым значительно усложняются возможности режиссерских и сценографических решений. Автор признавал, что «партия хора очень трудна».

Однако, в отличие от упомянутых монументальных классических шедевров, творение Щедрина принадлежит к камерной разновидности жанра – и по протяженности, и по неординарности состава исполнителей, в том числе и хора. Но при внешней камерности замысла автор находит для себя оптимальный потенциал средств для сильнейшего эмоционального воздействия на слушателя XXI века – благодаря интенсивности, насыщенности проживаемого музыкального времени, уплотненности смыслового и тематического развития, обостренной выразительности, зримой образности, изобретательной усложненности и концентрированной лаконичности языка. В интонационном слове оперы присутствуют переработанные элементы русского фольклора, знаменных песнопений, излюбленная композитором колокольчатость, которые органично переплетаются в современном письме с поразительными тембровыми и звукоизобразительными находками, особенно в партии хора.

Под управлением Валерия Гергиева хор Мариинского театра успешно преодолел многочисленные певческие трудности, выполнил свои разнообразные драматургические задачи и потряс сильнейшим накалом эмоций (глав-

ный хормейстер – Андрей Петренко). Именно хор, словно повинувшись, согласно либретто, царскому повелению, а в действительности – откликаясь на мощные импульсы дирижера, доводит конфликт до предельного напряжения (в нечетных номерах 1, 3, 5, 7, 9, 11), хотя хоровая дикция иногда оставляла желать лучшего. Солисты-инструменталисты (Тимур Мартынов – труба, Андрей Хотин – литавры, Владимир Маслов – ударные) вместе с хором в полной мере раскрыли богатейшую палитру ритмов, динамики, тембров, виртуозных приемов звукоизвлечения, превосходно выполнили функцию оркестра, часто достигая эффекта исполнения крупномасштабной композиции. Какое умиротворение и духовное просветление слышалось в угасающем будто бы в небесах звоне колокольчиков, символизирующих прощание с жизнью, в звучании хоровых сопрано в конце сцены смерти Морозовой (№ 12)!

На первый план в опере Щедрина выдвинул Морозов, поскольку признавался, что для него «центральный женский образ... был всегда... завлекательнее мужского». В своем музыкальном видении этого во многом загадочного исторического персонажа композитор стремился подчеркнуть, что самая богатая и красивая женщина России возбудила лютую монаршую ненависть по неясным, но, вероятно, личным причинам. Оперная боярыня предстает лишенной фанатизма, но невероятно сильной духом, готовой во имя «преданий святых» стойчески переносить муки пыток и отдать три жизни – свою, сестры и сына. В ее духовной стойкости чувствуется русская ментальность. Екатерина Сергеева всецело проникла в душу раскольницы и с огромной отдачей «транслировала» переживаемые эмоции публике – даже при внешней сдержанности. Как было не сострадать, удерживая слезы, ей, матери, потерявшей след за властью, богатством и свободой самое дорогое – сына, оплакивающей в темнице заточения и его, и вину свою перед ним! Ее плач переходил в рыдания, затем – в раздирающий крик и приобретал вселенские масштабы, надвигаясь отовсюду, в усилении реплик хора и звуков в высоком регистре у вибратона (№ 6). Эта заключающая первую часть сцена вместе со сценой смерти Морозовой (№ 12) в трактовке певца потрясали обостренным трагизмом. Смерть главной героини стала тихой трагико-философской кульминацией оперы.

Невозможно пропустить в сцене убийства сына Морозовой (Ивана) его совсем короткую, но запоминающуюся, фактически пятую сольную партию. Трепет смертельного ужаса скрывался в ангельском голосе Ивана Тереханова, словно в бреду многократно повторявшем: «О, мати, не остави...». Партию княгини Урусовой с безукоризненной четкостью проинтонировала Екатерина Гончарова. Она вторила сестре как отдаленное эхо, либо вела имитационную линию на очень тихой звучности – с внешней покорностью, но с непоколебимой стойкостью в вере (наиболее впечатляюще – в предсмертной молитве № 10).

«Неистовый протопоп» Аввакум – в соответствии со своей перепишкой с Морозовой – предстал в опере отнюдь не негодующим бунтарем, а глубоко сочувствующим духовником дорогих его сердцу мучениц, для которых находил проникновенные лирические слова утешения. Пафос сострадания Аввакума озаряет оперу неземным светом, разрастается до масштабов надличностного обобщения и возвышает трагедию прошлого до вневременного осмысления взглядом нашего современника. В исполнении Сергея Тимченко в трех Плачах-Lamento (№№ 4, 8, 13) сглаживалось духовное величие персонажа и подчеркивалась возвышенная отрешенность и молитвенная умиротворенность в ответ на все более ужесточающиеся повеления царя (поначалу – угрозы, затем – пытки). Во втором Lamento Аввакума и эпилоге-ответении после смерти обеих сестер одухотворенная религиозность тенора-протопопа воспринималась как реквием памяти всех невинных мучеников России.

Эти эпизоды противостоят мрачной безысходности и исходящей от монарха атмосферы агрессии в опере, основанной на чередовании и столкновении противоположных принципов нарастания и сдерживания, динамики и статичности. Сергей Алексашкин в партии царя Алексея Михайловича злобещим и подчас разгневанно-громовым басом великолепно передал ощущение силы и всемогущества страшной власти поборника истинной веры. Незабываем как нельзя более подходящий его образу истошный крик, полный неистовой сатанинской ярости и злобы в конце сцены пыток раскольников (№ 7).

Опера «Боярыня Морозова» воспринимается как переживание трагических событий отечественной истории и исходящий из ее глубин памятник духовной свободе и стойкости наших предков. Несомненно, автором сознательно заложены переключки с современностью, словно напоминания о трагических духовных конфликтах нашей эпохи и предостережения от возможности грядущих. Родион Константинович, присутствовавший на нынешнем исполнении, многократно говорил ранее о своем видении сценического воплощения своего творения. Пожелаем, чтобы в следующий раз на сцене Мариинского театра его идея реализовалась – пусть даже раньше, чем в Москве!

ОКНО В РОССИЮ

НОРА ПОТАПОВА

ПРОКОФЬЕВ С БЕРЕГОВ
ЯПОНСКОГО МОРЯ

«Повесть о настоящем человеке». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

В ноябре Мариинка-2 гостеприимно приняла в своих стенах Приморский оперный театр из Владивостока с его постановкой оперы Сергея Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (по одноименной повести Бориса Полевое). Сегодня сам факт обращения к произведению, запечатлевшему подвиг Алексея Маресьева, – проявление мужества. Ведь нынешний молодой оперный зритель вполне может не знать имени легендарного летчика, вернувшегося в боевой строй после потери обеих ног. А тем более – оперы Сергея Прокофьева на этот сюжет: вскоре после своего рождения она увидела свет рампы, но только раз, в 1948 году, на закрытом просмотре в Кировском театре. Последовавший за этим худсовет был разгромным. Спектакль попал под колеса печально знаменитого Постановления ЦК ВКПб о формализме и на публику не вышел. Официальная премьера оперы состоялась лишь в 1960 году в Большом театре. Позже, почти сорок лет назад, в Ленинграде оперу поставил в Оперной студии консерватории режиссер Алексей Киреев, главные партии исполнили Сергей Рязанцев, Евгения Гороховская, теперешние почтенные профессора Петербургской консерватории, и уже ушедший из жизни Георгий Селезнев. Тогда это было событие, однако о нем уже мало кто помнит. В Мариинском, правда, тоже было одно исполнение «Повести», но только концертное.

Можно считать, что 10 ноября состоялась современная презентация малоизвестной оперы Прокофьева. А во Владивостоке первый показ этого спектакля в мае 2015 был мировой премьерой, потому что Приморский театр первый в мире отважился реализовать полную авторскую версию оперы. До того и в Москве, и в Ленинграде, и в Саратове, и в Праге инсценировались только сокращенные редакции.

В Приморском театре спектакль поставил режиссер Мариинки Иркин Габитов с маринским же солистом Владимиром Морозом в главной партии-роли. Все остальные исполнители – солисты, хор, балет и оркестр под управлением Антона Лубченко – достойные нового оперного театра на самом восточном краю нашего отечества. И, нужно сказать, труппа и оркестр здесь за короткий срок сложились отличные. Грамотно проинтонировать оперного

Прокофьева – дело настоящих профессионалов. Не только вокалистов, но и инструменталистов. Здесь практически все было на высоте. Обратили на себя внимание несколько очень красивых голосов: Лаура Бустаманте – деревенская женщина Варя, Татьяна Макарачук – медсестра Клавдия, Анастасия Кикоты – Ольга,

Алексей Костюк – дед Михайло.

Достоин справиться с труднейшей партией Владимир Мороз. Этому певцу не привыкать к особой мелодике Прокофьева – в его творческом портфеле не один прокофьевский образ, включая Андрея Болконского в «Войне и мире». Но здесь особые трудности: две трети сцениче-

ского времени герой или лежит в не слишком выигрышных позах, или передвигается на колышках. При этом действенные события, движущие развитие характера, совсем немного. Партия Алексея – это практически огромный диалог с самим собой, лишь перемежающийся внешними включениями. Нельзя сказать, что постановщику и исполнителю всегда удавалось держать зал в напряжении активной сменной психологических состояний героя. Где-то торжественно оперная риторика, где-то – замена внутреннего действия внешней развлекательностью сценической картинкой. Но в конечном счете прекрасная музыка, отличный оркестр и певческий опыт помогли Морозу убедить зрительный зал. Особенно впечатлила пластическая выразительность актера – танцы на вечер в санатории. Ничего нарочитого – просто точное актерское ощущение «деревянных» ног и напряженных плеч. И звучание одного из дивных прокофьевских вальсов, способного соперничать вальсами из «Золушки» или «Войны и мира».

Что касается сценографии Петра Окуева, то при очень красивом и удобном решении первых картин с пандусом, покрытым мертвыми телами и призрачными стволами сосен, примитив видеоряда на оркестровых интермедиях в виде шевелящихся веток «зеленого дубка» просто удручал. И дальше изобразительный ряд не выходил за рамки иллюстрации места действия, а сцена на озере подозрительно напомнила картинку для выступления передвижной агитбригады. Но – театр на чужой сцене, все не так, как дома, и вполне возможно, что родная площадка помогает декорациям выглядеть куда интереснее. Хочется верить.

Хотя в целом постановочное решение выглядит не столько современным театральным продуктом, сколько ретроспективным отсылком во времена создания этого опуса Прокофьева – в годы господства советской оперы. Возможно, постановщиками так и было задумано: материал незнакомый, сюжет не слишком «оперный». Сценическая доступность в таком случае – ход выигрышный и, наверное, правильный. Вернуть в театральный обиход творение выдающегося соотечественника, да еще во всем музыкальном объеме партитуры – дело святое.

ПОСЛЕ КОНКУРСА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ЛЮКА ДЕБАРГ.
НАПЕРЕГОНКИ С ОРКЕСТРОМЛюка Дебарг и Валерий Гергиев.
Фото: Валентин Барановский

Валторновые зовы Первого концерта Чайковского, полновзвучная медь Брукнеровской Четвертой симфонии возвестили новое испытание для Люка Дебарга, французского пианиста, уже привлечшего внимание петербургской публики. Два оркестровых концерта – 29 и 30 сентября – стали исключением в череде выступлений лауреатов XV Международного конкурса имени Чайковского: остальные его участники исполняют сольные программы.

Это испытание особого рода. Во-первых, концерты Листа и Чайковского, входившие в конкурсную программу, стали для Дебарга камнем преткновения. Третий тур был для пианиста не самым удачным, и теперь ему предстоял своего рода реванш, новая попытка совладать с собственным темпераментом, соразмерить свое прочтение хрестоматийных произведений с интерпретацией их дирижером и оркестром. За пультом стоял Валерий Гергиев, – такое партнерство само по себе налагает на солиста большую ответственность. Во-вторых, еще слишком свежа память об июльском выступлении Дебарга, – ему предстояло выйти к залу, ожидания которого весьма высоки. Лавры лауреата здесь становятся даже как будто помехой. В-третьих, это испытание рутинной: повтор не раз обыгранной программы, повод для сравнений. Вот «Сентиментальный вальс» Чайковского (москвичи уже пошутили, что Дебарг собирается сделать его позывными своих русских выступлений): в прошлый раз он звучал просто и искренне, и именно эта простота подкупала. Новое исполнение было более продуманным, выстроенным. Ушла мимолетная свежесть, сочинение вобрало в себя некую литературную программу, которая облегчила его прочтение, превратив в вальс-воспоминание, но и снизило градус пронзительности.

Еще одна сложность для пианиста – необходимость вписаться в программу, составленную из разнородных сочинений. В первый вечер звучала самая популярная музыка Чайковского. Сначала – «Щелкунчик» – целиком первые два акта, затем Первый фортепианный концерт, а во втором отделении Четвертая симфония. Получилась программа, что называется, на самую широкую публику.

Дебарг уже играл прежде с оркестром Мариинского театра. Впервые музыканты выступили 8 сентября на фестивале в Мерано (Италия), где исполнение Первого концерта, судя по откликам, получилось замечательным. Почему же на этот раз чуда не произошло? Два мира искали точки соприкосновения. Казалось,

пианист чувствовал себя увереннее в сольных эпизодах и каденциях, оставаясь с музыкой один на один. Он словно на какое-то время забывал о существовании оркестра, который с неизбежностью вторгаясь в его личное пространство, обрекал на выход за пределы медитаций и грез. Кроме того, заметно, что Дебаргу значительно лучше дается мелкая техника. Порой он буквально захлебывается очередным октавным пассажем и, пытаясь охватить его как целое, забывает следить за педалью.

Публика поддержала солиста, и в ответ на аплодисменты он исполнил – совершенно не

по-клавишному – сонату до-мажор Скарлатти, в которой звучания века XVIII оказались поразительно близки нашему времени, а потом и «Сентиментальный вальс» Чайковского.

После двухчасового первого отделения, Четвертая симфонию предстала перед слушателями в неожиданных – современных темпах. Снова звучание меди. Не тяжкий, давящий фатум – призывная энергичная фанфара пронизывала всю первую часть, вела, не давая расслабиться. А в финале, казалось, Чайковский, отвечая многочисленным оппонентам, бросает: вот вам народная песня! И вариации! И в мино-

ре тоже, – все как полагается, – нате! И столько блеска – от начальных стремительных, почти глинкавских пассажей – до врывающейся во все это великолепие сверкающей фанфары, что дух захватывает.

Второй вечер был построен по обратной схеме: от Четвертой Брукнера – через Второй фортепианный концерт Листа – к балету. Планировавшиеся сначала фрагменты прокофьевской «Золушки» были заменены на третий акт «Щелкунчика», как бы замыкавшего арку этого концертного диптиха. Три композитора-романтика, принадлежавших примерно одному времени и чрезвычайно разных по стилю, мироощущению, способу высказывания.

Благородное – почти органное звучание меди. Брукнер предстает как композитор пути, в котором случаются остановки, минуты сомнений и минуты усилий. Но снова звучит пульс шестивия, и длительное крещендо увлекает нас все дальше от начальных роговых сигналов – к финальному tutti, когда оркестр звучит, как будто распрямившись во весь гигантский рост.

Концерт Листа, казалось, совершенно идеально соответствует исполнительской манере Дебарга, – столько в нем сочных красок, эффектного пианизма. Немало, однако, непредвиденное: солист, едва начав игру, со всем юношеским пылом бросился наперегонки с оркестром. Тут уже не до деталей: слушатели превратились в болельщиков, – кто же победит? Дебарг первым достиг кульминации, а потом, еще ускорившись к коде, первым закончил произведение. Но публика не отпустила его, настойчиво требуя возместить отпущенное время. На этот раз звучали «Утешение» Листа, медленная соната Скарлатти, а потом – испуленный «Мefисто-вальс». Дебарг вернул этому сочинению его первоначальное «деревенское» звучание: словно музыкант изо всех сил старался потешить односельчан, и бесовские нотки были не инфернальными, но неистово-страстными...

Что же Дебарг? Он по-прежнему интересен. Понятно, что последние месяцы, насыщенные переездами и частыми выступлениями, не пошли на пользу. Понятно, что музыкант молод, и должно пройти время, прежде чем он научится обуздывать темперамент. Ему еще предстоит научиться улавливать общее время и учитывать не только свое видение образа. Главное – не торопиться. Петербург будет ждать его – возмужавшим, с новой программой.

В сентябре в пространстве «Цифербург» в Пассаже состоялся вечер, главной героиней которого стала композитор и вокалистка Елена Иготти. Ее музыка звучала на протяжении двух часов: самостоятельно, в качестве отдельного номера, а также – как основа для трех пластических миниатюр.

Обращение Елены Иготти к танцу неожиданно, поскольку в ее судьбе сочинение музыки если и связано с пластикой, то отнюдь не танцевальной, а вокальной. Посвятив больше пятнадцати лет поиску, исследованию и теоретизации неакадемических способов звукоизвлечения, она защитила диссертацию по этой теме и сегодня является авторитетным российским специалистом в области современного вокала. Тем интереснее предпринятый ею эксперимент по взаимодействию авторской музыки и танца.

В творческом тандеме с Иготти выступила артистка Мариинского театра Евгения Бердичевская; она занялась непосредственно сочинением движения. Поскольку первая роль в вечере была отдана музыке, танец для миниатюр изначально создавался, как партия, предусмотренная композитором еще для одного инструмента – тела танцовщика. В этом факте крылось, пожалуй, самое необыкновенное, что было в вечере: танцевальные спектакли вопреки современной тенденции оказались высказыванием композитора, а не хореографа.

Три музыкальные композиции – «Сфинкс», «Слезы Меджнона» и «Отзвуки танца» Иготти изначально сочиняла для сцены, так что все музыкальные миниатюры содержали не просто настойчивую потребность в пластическом дополнении, но задавали довольно строгие рамки для фантазии балетмейстера.

В «Отзвуках танца» электровиолончель (Илья Карташов) вспоминала о «Лебедь» Камиля Сен-Санса, «Легенде о любви» Арифа Меликова; танцовщица Юлия Кобзарь то страдальчески изламывала руки согласно замыслу Михаила Фокина, то превращалась в гордую Мехменэ-Бану из балета Юрия Григоревича. Мелодические цитаты вспыхивали и исчезали под резкими ударами смычки, тело нервно вздрагивало, руки безвольно падали, и вот уже ритм давал жизнь движению – нервному, неуспокоенному, забывшему о классическом прошлом. Балерина была музыкой, музыка – танцем.

В «Слезах Меджнона» Александр Савельев танцевал классику на восточные темы – становился Али («Корсар») и Ферхадом, воином из войска Визиря («Легенда о любви»), наконец, Меджнуном, горящем о своей возлюбленной («Лейли и Меджнун» Касьяна Голейзовского). Сбитый из цитат постмодернистский танцевальный текст на этот раз не был привязан к узнаваемым музыкальным включениям, а представлял собой концентрат «восточка в балете» на музыку «вос-

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ВИТА ЧУШКИНА

КОМПОЗИТОР ТАНЦА

«Отзвуки танца». Илья Карташов – электро-виолончель, Юлия Кобзарь – танец.
Фото: Юрий Элик

точную вообще», иначе говоря, написанную в подражание восточным мотивам. На сцене, как и в «Отзвуках», находились инструменталисты – виолончелист (электровиолончель – Илья Карташов) и перкуссионист (Николай Антоненко), что стало для номера смыслообразующим фактором. В «Отзвуках» танец визуализировал музыку, в «Слезах» движение и музыка находились в своеобразном диалоге.

«Сфинкс» предложил еще один вариант существования звука и телесной пластики. На этот раз на сцене не было музыкантов, артистка Юлия Кобзарь двигалась под записанный аудиотрек. Танец, однако, не стал полновластным хозяином сценического пространства, в спектакле появился еще один элемент – видео, непрерывно транслировавшееся на сцену. Дробность, разрозненность – если изъясняться учеными терминами, дискретность – была во всем: в оригинальном видеоряде (Евгений Антоненко), смонтированном из отдельных кадров (женщина приближается к Сфинксу на Воскресенской набережной, прикасается к нему, ходит около); в музыкальной ткани, будто спонтанно составленной из обрывков мелодий и звуков – стука колес, топота шагов, воя сирен, стихов Ахматовой в авторском исполнении; в танце, который откликался на музыку, будучи «рваным» ей под стать. В острых позах и колючих гран-батманах чувствовалось непреходящее нервное напряжение, ставшее для героини повседневностью. Погрузившись в себя, она давно потеряла цельность: ее тело – на видеозаписи меряет время шагами, ее голос – это стихи, ее дух – в музыке и танце. Лишь изредка звуки «внешней жизни» проникают в ее сознание, причиняя невыносимую боль, которая тут же искажает лицо ужасной гримасой. В секунду кончается танец, и вот-вот должен прорваться крик, но вместо него мы слышим твердый метр стихов.

Живой голос в этот вечер все же звучал со сцены, и это был голос не одного из персонажей, а протагониста вечера Елены Иготти. В получасовой звуковой работе Anella Midd (звукорежиссер и соавтор Дмитрий Ялкин), Иготти демонстрировала не только свое мастерство композитора, но и умения вокалистки, фантастически владеющей голосовым аппаратом.

Судя по всему, влечение Иготти к танцевальному театру не иссякло в работе над столь насыщенной программой – в ближайшее время в паре с Евгенией Бердичевской она планирует осуществить новый проект. Есть надежда, что для петербургского танцевального мира это окажется знаковым событием – пробующая себя на новой стезе Иготти продолжит сочинять для танца, а балетный театр обретет «своего» современного композитора, столь долгожданного.

Первой балетной премьерой сезона в Мариинском театре станет «Симфония в трех движениях» на музыку Стравинского. Над постановкой работает хореограф Радуга Поклитару. Его работы уже были представлены в концертах на Мариинской сцене: кто видел – наверняка помнят его «Лебедя» в исполнении Игоря Колба, «Двое на качелях» для Юлии Махалиной и Игоря Колба. Создатель театра «Киев-модерн балет», автор нашумевшего пронзительного спектакля «Ромео и Джульетта» и недавней премьеры «Гамлета» в Большом театре, Радуга Поклитару для Мариинского ставит балет впервые. Премьера назначена на 30 декабря, труппа приступила к репетициям в октябре.

– Радуга, расскажите, от кого вы получили приглашение на постановку?

– История была не совсем театральная. Аня Матисон решила снимать балетное кино. И то, что я сейчас ставлю в Мариинском театре, является частью этого кинопроекта. Мне предложили быть хореографом, который бы осуществил постановку балета, фигурирующего в сценарии фильма, на что я ответил, что мне интересно только в том случае, если это будет репертуарный спектакль Мариинского театра. Музыкальной основой балета по сценарию служит «Симфония в трех движениях» Стравинского. Мы несколько раз встречались с Валерием Абисаловичем, и он сказал, что эту музыку любит и с удовольствием продиржирует. В театре, где все планируется заранее, лишь летом мы пришли к тому, что будем это делать.

– Взять «Симфонию в трех движениях» – это идея Матисон?

– Да. И это прекрасная идея.

– Анна Матисон будет режиссером фильма, а ее режиссура каким-то образом касается вашей работы?

– Мы с самого начала находились в плотном творческом контакте. Анна ведь является художником спектакля – автором как декораций, так и костюмов. И когда я сформировал черновое либретто балета, Анна стала тем человеком, с которым я обсуждал каждую деталь нашего будущего спектакля. Если же говорить о хореографии, то тут я действовал самостоятельно, хотя бы потому, что Аня в это же время снимала свой фильм и чисто физически не могла присутствовать на репетициях.

– Вы как-то сказали, что прелесть заказанных работ в преодолении трудностей. Какие трудности возникли в этой постановке?

– Если бы мне предложили сделать спектакль в Мариинском театре, это точно не была бы «Симфония в трех движениях». Я слушал ее один раз в жизни в юности, когда переслушивал все-го Игоря Стравинского. А тут меня поставили в рамки – именно это произведение, и это прекрасно, я люблю ставить, когда есть четкий заказ. В моем авторском театре «Киев-модерн балет» всегда существуют муки выбора. Например, сейчас у нас готовится ремейк большого классического балета (не буду пока говорить какого, боюсь сплести) – чтобы прийти к этому решению, я изрядно помучился.

– С музыки Стравинского у вас начинался балетмейстерский путь – вашей дипломной работой был «Поцелуй феи». За прошедшие 16 лет изменилось ваше восприятие музыки Стравинского?

– Конечно, я же поменялся сам. Я не могу сказать, что именно изменилось, но понятно, что спектакли 28-летнего и 43-летнего Радуга были бы разные. Я вообще не могу пересматривать свои старые балеты.

– А как же с «Женщинами в ре миноре»? (Впервые это название появилось в послужном списке Радуга Поклитару в 2001 году, а в 2014-ом он снова поставил спектакль с таким же названием на ту же музыку Баха).

– Это абсолютно новый спектакль. Та же музыка, тот же концепт, а движения все новые. Так же у меня было с «Болеро»: оно было поставлено в 2003 году в Кишиневе, а в 2007-ом я готовил премьеру в «Киев-модерн балете». Мама очень долго присылала мне диск (я не храню свои видеозаписи), а я тем временем ставил новое «Болеро». Когда она, наконец, прислала запись, было уже все поставлено, я вставил диск в компьютер и сказал: «Какое счастье, это был ужасный спектакль!»

– Когда вы обращаетесь к музыке, на которую уже были созданы известные балеты, неизбежно возникает фигура автора первого хореографического воплощения.

– Я его не пускаю в зал.

– Вы не вступаете в диалог с Баланчиным?

– Нет. Я, признаюсь, никогда не видел «Симфонию в трех движениях» Баланчина. Это кощунственно звучит, но хореография Баланчина при всем своем совершенстве и чистоте, полифоничности и музыкальности, меня как зрителя всегда оставляет холодным. Я не могу сказать, что я большой поклонник Баланчина. Я за театр сопереживания.

– Вы не раз говорили, что считаете себя «рассказывателем историй в балете». Значит ли это, что в «Симфонии в трех движениях» появится сюжет?

– Да, есть история. Изначально был написан достаточно обширный сценарий, но в процессе постановки многое в нем изменилось. Из курса философии, который я проходил в консерватории, я хорошо усвоил основы диалектики Гегеля о несоместности идеального и реального. Идеальный спектакль, который родился у тебя в голове, всегда отличается от реального, получившегося при воплощении на живых артистах. Многое зависит от тебя сегодняшнего, от артистов, от атмосферы в зале, это тебя часто уводит куда-то, куда ты сам не ожидал.

– А сценарий в балете нужен?

– В программке я всегда стараюсь минимизировать текст. Мне очень нравятся слова Беккера: «Краткое содержание балета, изложенное в программке – это уничижительная помощь бумажного листка». Поэтому я предпочитаю крайне лаконичные тексты в программке, которые предполагают только пунктир.

– «Симфония в трех движениях» была написана Стравинским в 1945 году. Хотя композитор и говорил, что она непрограммная, известны его высказывания, что каждый эпизод связан с конкретным впечатлением о войне. Например, третья часть стала откликом на документальные хроники военных лет со строями марширующих солдат. В вашей «Симфонии» будут военные аллюзии?

– Подобный текст мне озвучил Валерий Абисалович на нашей первой встрече. До этого я не хотел делать никакого марша военных, но это условия заказа – и это классно! В итоге во-

ИНТЕРВЬЮ

енные аллюзии в спектакле есть.

– Артистов вы выбирали сами?

– Да, я приезжал на кастинг, посмотрел большую часть труппы. Оттого, что проект появился внезапно, было трудно совместить графики гастролей Мариинского театра и постановочных работ. Поэтому количество людей, из которых я мог выбирать, было не такое большое, но я очень доволен, как работает труппа. Кордебалет замечательный – творческий, отзывчивый, глаза горят.

– Вы сочиняете в зале?

– Всегда в зале. Заранее можно чуть-чуть послушать музыку. Вы вспомнили про «Поцелуй феи», мою дипломную работу, расскажу, как я ставил этот балет. Я тогда сильно переживал, потому что был артистом той же труппы, и мне надо было ставить на людей, некоторые из которых были намного старше меня, учили со мной порядок, когда я пришел в театр 19-летним мальчиком, помогали мне... С некоторыми я был на вы-

и сказал: «Добрый день, дорогие коллеги!» Все подумали: «Сейчас будет ставить соплик». А я говорю: «Будьте любезны, вы – №1, вы – №2». Все заглядывали в листик, а там были красиво нарисованы перемещения. Я всех расставил, попросил музыку, положил листок и начал ставить. Когда репетиция закончилась, номер был готов. Артисты вышли из зала, я взял листик и понял, что кроме первого квадратика больше ничего не совпадает. Я поставил совершенно другое, не то, что придумал заранее. Я понял, что бесполезно готовиться дома, но я ходил с этим листиком до конца постановочного периода. Главное было, чтобы все видели, что я пришел подготовленным, хотя листик для всех танцев был один и тот же. Идеальное и реальное несопоставимы. Например, сегодня мы делали финал, и перед репетицией мы с моим ассистентом придумали сделать из мужчин кулак. Нам так понравилась эта идея, а пришли в зал и поняли, что кулак не работает. Пришлось делать другое. Балет – это искусство проб.

– Про Большой театр вы говорили, что за 11 лет, прошедших между вашими постановками там, у артистов исчез страх перед современным танцем. У артистов Мариинского

РАДУГУ ПОКЛИТАРУ: «Я ЗА ТЕАТР СОПЕРЕЖИВАНИЯ»



На репетиции «Симфонии в трех движениях» Радуга Поклитару.
Фото: Наталья Разина

А тут мне надо было войти в зал и сказать: «Так, ребята, встали, работаем!» Я подготовился. У меня была пластинка «Поцелуй феи» (тогда еще были пластинки) и партитура, и я расписал по квадратикам целый массовый номер: мальчики – крестики, девочки – кружочки, все пронумерованы, размечено, кто на какое количество тактов куда переходит. Я с дрожжащими коленями вошел в зал Большого театра республики Беларусь

этот страх есть?

– Они стонут, что им все неудобно, пластика непривычная, странная: они то катаются, то падают... Но, мне кажется, когда они видят итоговый результат, их это вдохновляет. Двигаемся мы рекордными темпами: за 10 дней с нуля поставлен балет! Это не перенос спектакля, хореография новая от первого и до последнего движения. Так быстро работа бы не шла, если бы не мой ассистент, Сергей Кон. В этом сезоне по состоянию здоровья ему пришлось уйти из «Киев-модерн балета», где он был солистом. Сережа еще и замечательный хореограф, и когда я предложил ему поехать со мной в качестве ассистента в Мариинский театр, он с большой радостью согласился. Он тоже генератор идей, и мне с ним очень легко работается.

– В своем театре вы поддерживаете молодых хореографов?

– «Киев-модерн балет» стал хорошей почвой для возникновения новых талантов балетмейстеров. За эти годы выросло много интересных мастеров своего дела, лауреатов международных конкурсов, которые ставят балеты, а не просто миниатюры. В свое время я организовал дивертисмент современной хореографии, где все желающие артисты могли попробовать себя в качестве хореографов. Они показывали свои работы, я комментировал, комментировали коллеги, кто хотел, прислушивался, кто не хотел, не прислушивался. И очень важно, что они могли показать свои работы на публике. Потому, что одно дело – творчество подкованное, сам для себя, а другое дело – когда ты видишь, как реагирует зал. Я сам смотрю свои спектакли с публикой иначе, чем на последнем прогоне, когда двери закрыты: совершенно другое дыхание, ты понимаешь, вибрируют люди с тем, что ты придумал, или нет.

– После создания «Киев-модерн балета» вы практически не ставили спектакли на стороне, а в последние два года – «Гамлет» в Большом, теперь Мариинский. Значит ли это, что в своем королевстве не все в порядке?

– До создания «Киев-модерн балета» я очень много ставил, ездил в качестве свободного хореографа. А когда появилось предложение от мецената Владимира Филиппова о создании театра в Киеве, и я согласился, хотя совершенно не знал, как создавать театр, вдруг меня перестали приглашать. Как будто Боженька сверху нажал ВЫКЛ. Если бы предложения продолжались, я, возможно, не создал бы «Киев-модерн балет», потому что бывают предложения, от которых невозможно отказаться, вроде Олимпиады, Большого или Мариинского театров, Чешского национального балета – очень высокого уровня трупп. А получилось раз, и беззвучие. И я спокойно с 2006-го несколько лет занимался только «Киев-модерн балетом». Поэтому нам удалось встать на ноги. Сейчас, когда уже запас прочности большой, снова стали поступать какие-то предложения, и я уезжаю, хотя сильно переживаю, потому что без папы дома, наверное, плохо. Но, тем не менее, театр уже

может сам и гастролировать, и поддерживать репертуар без меня.

– Как в сложившихся на Украине условиях живет «Киев-модерн балет»?

– Главная проблема, так же, как и в России, в долларовом эквиваленте. Зарплаты сократились, а цены на курс доллара реагируют. Если рубль упал в два раза, то гривна в три. Надо понимать, что мы являемся частью муниципального театра. Все муниципальные театры в Украине жили небогато и до кризиса, а сейчас при нынешнем курсе на эти зарплаты прожить вообще невозможно.

– У вас есть государственная поддержка?

– Мы являемся частью Киевского муниципального академического театра оперы и балета для детей и юношества. Когда грянул кризис 2009 года, и мы остались без мецената, а просто с другом, который больше не мог нас поддерживать, нас взяла под крыло мэрия, и это спасло театр. Сейчас мы обязаны танцевать на сцене муниципальной оперы, даем по три спектакля в месяц, у нас самые дорогие билеты в этом театре. Мы получаем муниципальные зарплаты и зарабатываем на гастролках. Мы самый гастролирующий в Украине театр. Участие в украинском танцевальном телешоу, где я в течение трех сезонов был хореографом и членом жюри, сделало нам хорошую рекламу. Ведь люди идут сначала на того парня из телевизора, а потом в следующий раз уже возвращаются на «Киев-модерн



На репетиции «Симфонии в трех движениях». Фото: Валентин Барановский

Дирижер Александр Сладковский, которого хорошо знают в Санкт-Петербурге, пять последних лет живет в Казани и руководит Государственным симфоническим оркестром республики Татарстан (ГСО РТ). Некогда сильный оркестр переживал до прихода нового главного дирижера не самые лучшие дни. Так что маэстро, скорее, возродил этот коллектив, черпая при этом силы из недр родной петербургской школы. И теперь вместе с оркестром уже второй сезон концертирует в Маринке. Об этом он рассказал в интервью газете «Маринский театр».

– Александр Витальевич, по прошествии лет, какие ассоциации вызывает Санкт-Петербург? Вы же все-таки приехали в Северную Пальмиру представителем московской школы.

– Нет, я не могу сказать про себя, что являлся представителем московской школы. То, чем я занимался в Москве, скорее не было связано с музыкой, это была ... служба. Хотя я учился музыке с детства, по-настоящему музыкой я начал заниматься только в Петербурге, получая второе дирижерское образование.

– С чего началось знакомство с петербургской школой?

– О, там были такие люди! Во-первых, Борис Анисимов, это был дирижер, который в то время возглавлял духовой оркестр, «банду» Кировского театра. Он опекал всю нашу военно-оркестровую братию. Во-вторых, Виктор Федотов, знаменитый дирижер Кировского театра, который был славен тем, что все выдающиеся танцовщицы просто обожали его за пультом. Его любили все, включая Рудольфа Нурсеева и Наталью Макарову: он обладал какой-то феноменальной способностью попадать «в ногу». Федотов прежде тоже носил военный мундир, играл на трубе, но потом поступил в консерваторию и блистательно окончил дирижерский факультет у великого Ильи Мусина. Федотов был тем человеком, который сказал мне, что, служа в армии, я занимаюсь не тем делом, и мне надо серьезно учиться дирижерской профессии. В 1990 году Федотов привел меня на репетицию «Хованщины» в Кировском театре, сказав, что очень рекомендует мне посмотреть. Федотов многое знал, многое умел, и за несколько его консультаций, мне кажется, я получил больше, чем за пять лет учебы на военно-дирижерском факультете при Московской консерватории. Федотов был носителем «секретной» информации питерской дирижерской школы, ярчайшим представителем которой он был, и многому мог научить. Я благодарен Федотову еще и за то, что он понимал всю сложность моего тогдашнего социального положения, я имею в виду армию. А Вадим Козлов, первый тромбон оркестра Евгения Мравинского! Когда я еще дирижировал военным оркестром в Большом зале Ленинградской филармонии в 1989 году, он был на концерте, пошел ко мне и сказал: «Сынок, так ты же наш!». Не могу не вспомнить Вениамина Марголина, он общался с ним до моего отъезда из Петербурга. Все эти люди – легенды музыкального Петербурга.

– Вы помните первую репетицию Валерия Гергиева, которую вы смогли посетить?

– Конечно, помню! Гергиев в перерыве стремительно пролетал по коридору – из оркестровой ямы в кабинет, решая по пути десятки вопросов. Тогда мы еще не познали его энергетикку, и нас это удивляло. Но масштаб личности уже тогда был ясен. Гергиев очень жестко на репетиции добивался нужного звучания, совпадения происходящего на сцене и в оркестровой яме.

– Вы часто потом ходили на репетиции Гергиева?

АЛЕКСАНДР СЛАДКОВСКИЙ: «Я ПОНЯЛ, ЧТО НАДО ДЕЛАТЬ В ПРОФЕССИИ, КОГДА УВИДЕЛ МАЭСТРО ГЕРГИЕВА»



– Я бывал на них постоянно, и это стало настоящей школой. Я приехал в Петербург, когда Юрий Темирканов заступил на пост художественного руководителя филармонии, а Гергиев пришел в Маринский, тогда Кировский театр. Оперная труппа этого театра имела успех в Петербурге, в России, но Гергиев вывел театр на такой уровень, что с ним начали считаться в мире. В голодной и очень тревожной тогда России, это отмечали многие европейские газеты, Маринский театр пошел в гору: начались гастрольные поездки, череда фестивалей, премьеры... Оперы Вагнера, прокофьевский «Огненный ангел» – это все были знакомые спектакли. А «Дуэнья» с Анной Нетребко! Пошли симфонические концерты оркестра на сцене театра, фестиваль «Звезды белых ночей» проходил не только в театре, но и в филармонических залах... Началась жизнь, которая не была похожа на ту, к которой мы привыкли в Советском Союзе. Гергиев тогда был одним из немногих советских дирижеров, которые могли выезжать на Запад, он многое там видел и многому учился. Он прекрасно ориентировался и знал, как надо поднимать эту махину – Маринский театр.

– Ваши музыкальные впечатления были очень яркими?

– Да, безусловно. Они усиливались с каждым разом, потому что музыкальная жизнь города разрасталась, и это тоже была школа. Это была информация из первых рук, которую из учебников было не получить. Она бесценна. Поэтому сейчас я (возможно, кто-то скажет, что это самонадеянно) рискну назвать Валерия Гергиева своим учителем. Хотя я учился у Владислава Чернушенко, ученика Ильи Мусина, педагога Гергиева – в питерской школе все переплетено. Дирижеры, которые составили славу русской дирижерской школы, почти все были учениками Мусина.

– Все-таки в чем разница школ – московской и петербургской? И есть ли она? Возможно, мы ее просто придумываем?

– Разница есть. Она была всегда и в терминах у теоретиков, и в методиках обучения. Я учился и в Московской консерватории, и в Санкт-Петербургской, мне есть с чем сравнивать – подходы абсолютно разные. Если говорить о дирижерской школе, разница была гигантская. Например, с первого дня обучения в классе профессора Чернушенко у меня был

балет». Сейчас я являюсь меценатом. Я зарабатываю где-то на стороне, и потом эти деньги идут на поддержание театра, в частности, тот большой спектакль, который я сейчас делаю, пока полностью на моих плечах. Когда у меня спрашивают, рад ли я, что мы единственный театр современного танца в Украине, я говорю: «Конечно, нет!» Всегда хорошо, когда есть какое-то сообщество, намного приятнее быть первым среди многих, чем единственным и лучшим, потому что ты единственный.

– Кого бы вы назвали в качестве своих ориентиров в профессии?

– Начал я с того, что сильно увлекался Бержаром. Сейчас по хореографии мне его творчество не близко, мне он близок как философ, как мыслитель, как человек, который допустил в большие хореографические спектакли высокую литературу и то, что, казалось бы, никогда не могло быть станцовано. Был период сильного увлечения Матсом Эком. Я до сих пор преклоняюсь перед его гением. Мой ассистент на «Гамлете» в Большом театре, Ян Годовский, был педагогом-репетитором у Матса Эка, когда тот переносил в Большой «Квартиру», и Ян мне рассказал, что Матс Эк до сих пор показывает все в полную силу и говорит, что если не сможет показать в полную силу, не сможет ставить, а ему скоро 70! Это идеал.

Беседовала Ольга МАКАРОВА

живой оркестр. И это было самое большое преимущество перед Москвой – у меня была практика. А студенты-дирижеры в Московской консерватории могли получить практику только на пятом курсе. Оперная студия московской консерватории в то время, когда я учился в Петербурге, репетировала в спортзале. Мы же репетировали студенческие спектакли в своей оперной студии с первого курса. И многие выдающиеся музыканты вышли из стен этой оперной студии.

– И вот сейчас вы возвращаетесь с ГСО РТ в Маринский театр. Расскажите, как все это случилось. Насколько это важно для вашего оркестра и для республики Татарстан?

– Для культуры Татарстана это весьма значимый этап в развитии. Прежде, чем попасть на эту великую сцену, мы объездили очень много филармоний региональных, мы выступали в Москве практически на всех площадках, были записи на каналах «Mezzo» и «Medici». Большой друг нашего оркестра Денис Мацуев, например, пристально наблюдал за нашим развитием и, удивленный нашим быстрым ростом, начал приглашать нас на свои фестивали в регионы, в Москву; мы делали совместные записи. Валерий Гергиев, как он потом рассказал нам, совершенно случайно увидел нашу запись на канале «Mezzo» и однажды, после концерта маэстро в Москве, когда мы смогли увидеться, он очень доброжелательно оценил наш труд. И как человек великодушный, который лоббирует и продвигает своих коллег, Гергиев предложил нам приехать в Петербург. Опыт проката региональных оркестров до нас уже был – в Маринском театре выступал оркестр из Екатеринбурга, с которым в свое время, в начале карьеры, работал Гергиев.

– Сколько раз вы с оркестром уже выступали в новом зале Маринского театра?

– Трижды. Все программы обсуждались с маэстро Гергиевым. Все было выверено – и репертуар, и фамилии солистов – чтобы публике было интересно. Ведь важен не просто приезд нашего оркестра в Санкт-Петербург, важно оставить хорошие впечатления у слушателей. Таким образом были выстроены три концертные программы, согласованы фамилии солистов. И, я считаю, условия, предложенные нам маэстро Гергиевым, были царскими. В ноябре прошлого года мы с большим успехом выступили в Маринском театре в первый раз, и ГСО РТ открыл новую страницу в своей истории. Это очень высокий показатель для Татарстана. После того, как в прошлом сезоне успешно прошли три концерта, нам предложили программу на сезон 2015–2016 годов. Валерий Гергиев уточнил, что приезжать на один день непродуктивно, надо хотя бы на два концерта. Таким образом, мы сейчас анонсируем два концерта – 14 и 15 мая 2016 года. Причем, программы, которые одобрил маэстро Гергиев, невероятно для меня показательны, очень сложны и ответственны. То, что нам позволили играть венскую классику – это знак доверия. Два вечера мы будем играть Моцарта, Бетховена, Брукнера и Малера. Но главное – три концерта, что мы сыграли в прошлом сезоне и те два, что нам предстоит, записаны: он-лайн трансляции шли на весь мир. И это еще и мое символическое возвращение в Петербург. Скажу честно, я этого очень боялся, потому что всегда страшно возвращаться туда, где делал первые шаги, и все были свидетелями того, как ты еще нетвердо стоишь на ногах. Я благодарю судьбу, что правильно выбрал дирижерскую профессию. Я понял, что хочу стать дирижером, когда увидел за пультом Темирканова, и понял, что нужно делать в профессии, когда увидел Гергиева.

Беседовала Татьяна МАМАЕВА

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ИРИНА ТАЙМАНОВА

ЭТОТ НЕИСТОВЫЙ
РОМАНТИК
К СТОЛЕТИЮ
РОМАНА ТИХОМИРОВА

Большим театром.

Роман Тихомиров умел компоновать труппу, выбирая неповторимую индивидуальность из юных талантов Ленинградской консерватории или разных республик и городов Советского Союза. Конечно, труппа была очень «певучей» и солисты в руках опытного режиссера становились не только яркими вокалистами, но и очень профессиональными актерами. И это не удивительно, так как Роман Тихомиров был один из первых выпускников кафедры музыкальной режиссуры, основанной более семидесяти лет назад Эммануилом Каплином.

Именно там он научился работе с клавиром и партитурой, и его постановки были чрезвычайно музыкальны, быть может потому еще, что по первой профессии – он способный скрипач, и нередко в его спектаклях чувствовалась, что он – «первая скрипка». К своим профессиональным режиссерским качествам Роман Иринархович добавлял и свойство первооткрывателя композиторских талантов. Многим запомнилась опера Ивана Держинского «Тихий Дон» с великолепными актерскими работами Ирины Богачевой, Валерия Малышева... Они не были ходовыми оперными персонажами – в них ощущалась правда характеров. Другая опера молодого ленинградского

С то лет для творческой личности – это много или мало? Творчество крупного советского режиссера Романа Иринарховича Тихомирова несомненно оставило след в разных жанрах искусства: его оперные спектакли сквозь десятилетия остаются в памяти зрителей, его новаторские по тем временам фильмы-оперы привлекли к этому жанру интерес тысяч людей, которые с той поры надолго остались верны этому новому для них виду искусства.

«Евгений Онегин» и «Пиковая Дама», «Тоска» и «Князь Игорь», «Мадам Баттерфляй», оперетта Н. Стрельникова «Холопка» и ряд национальных опер обрели новое дыхание, благодаря тому, что Роман Тихомиров открытым приемом соединил в своих героях и удивительное актерское мастерство, и прекрасное вокальное исполнение, «дублируя» оперных певцов пластичными и высоко профессиональными актерами, к тому же молодыми, красивыми, способными вызвать сочувствие и сопереживание у равнодушных прежде к опере зрителей-слушателей.

Конечно, этому способствовали и превосходные художники, и выдающиеся операторы, и динамичный современный монтаж, как в массовых сценах, так и в ариях и дуэтах, и удивительно выразительные крупные планы. Невозможно забыть трепетную Ариадну Шенгеля в партии Татьяны, элегантного красавца-интеллектуала Вадима Медведева – Онегина, романтического, импульсивного Ленского – Игоря Озерова, обаятельного месье Трике – Эммануила Каплина (напомним, что Тихомиров пригласил на эту партию своего учителя – певца и основателя режиссерской кафедры в Ленинградской консерватории, отдавая дань и его актерскому мастерству!)

А Олег Стриженов в роли Германа, спетой Владимиром Атлантовым, был так интересен и разнообразен, что хотелось следить за ним каждую минуту на экране. И, порой слияние вокального и актерского образа было столь органично, что очевидно было мастерство режиссера, создавшего новый тип оперы на экране. Конечно, и в других странах обращались к жанру кино-оперы, но Роман Тихомиров стал одним из первооткрывателей! Его массовые сцены в «Князе Игоре» можно сравнить с работой Сергея Бондарчука в исторических полотнах, а тонкие индивидуальные портреты классических героев этих фильмов не уступают лучшим образам кинематографа.

Первооткрывателем стал Роман Иринархович и в своем неумном желании «выплеснуть» музыку на арены громадных стадионов, где в прекрасных массовых зрелищах, посвященных искусству Узбекистана или Якутии, Азербайджана или Армении мы видели высокую театральную культуру масштабного представления, увлекавшего тысячи зрителей на стадионах.

Режиссер Роман Тихомиров во всех своих проявлениях был азартным и ярким романтиком, что так хорошо «рифмуется» с его именем. Его зрелища были увлекательными и разнообразными, его спектакли – контрастные по жанрам – всегда обладали яркой сценографией, развивающимся художественным образом с участием лучших мастеров театрального дела. И уже в эскизах Софьи Юнович или Александра Арефьева, Ивана Севастьянова было заметно концептуальное видение режиссера. Мне не раз доводилось на телевидении рассказывать о премьерах Кировского театра, и в сюжете об уникальном сценографе и живописце Софье Марковне Юнович я отмечала звонкое цветовое решение оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» и до сих пор не могу забыть эту удивительную постановку Романа Иринарховича, где замечательно проявили себя те молодые певцы, которых Тихомиров привел в труппу буквально со студенческой скамьи.

Какой пленительной красавицей была юная Ирина Богачева, позже раскрытая режиссером в таких контрастных партиях как Аксинья в «Тихом доне» Держинского или Ульрика в опере «Бал-маскарад», Азучена в «Трубаче» и внезапно представшая в роли комиссара в «Оптимистической трагедии» Холминова... Какая палитра партий у начинающей певицы!

Так же интересно и разнообразно были представлены зрителям юные Владимир Атлантов, великолепные басы Евгений Нестеренко, Валерий Малышев, Николай Охотников, восхитительные сопрано Галина Ковалева и меццо Галина Карева. Сюда была приглашена и Елена Образцова, но сразу «перехвачена»

автора Геннадия Белова – ученика Евлахова и Шостаковича – «Девяносто третий год» по роману Виктора Гоголя была богата и хоровыми сценами, и сольными партиями. Ее тоже с интересом встретили зрители.

Мне довелось быть сопричастной к еще одному замыслу Романа Иринарховича. Он предложил аспиранту Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, а прежде ученику Бориса Арапова, молодому композитору Владиславу Успенскому сочинить оперу по пьесе Славина «Интервенция». К этому замыслу азартно отнесся и выдающийся дирижер Константин Симеонов, и они втроем начали сочинять новое оперное произведение. Либреттист Юрий Димитрин искал свой путь к адаптации этой известной и имевшей успех на драматической сцене пьесе в оперном жанре. К постановке оперы подключился еще один дирижер Виктор Федотов, и когда спектакль, наконец, вышел на сцену, то он имел несомненный успех благодаря всей творческой бригаде и прекрасным исполнителям главных ролей Евгении Перласовой, Владимиру Морозову, Константину Плужникову. Я была свидетелем того, как ярко, образно и динамично режиссер Роман Тихомиров репетировал массовые сцены, укрупнял характеры персонажей. И зал не остался равнодушным и к этой премьере современных авторов.

Конечно, на пути первооткрывателей бывают и неудачи, и у режиссера Тихомирова они тоже случались... Вспомним строки Александра Кушнера: «Времена не выбирают – в них живут и умирают...». Роман Тихомиров, конечно же, получал и «социальные заказы» от руководителей города, а это обязывало, сохраняя художественность языка, порой обращаться к невыгодным для театра сюжетам и иногда приводило к неудачам. Во времена социалистического реализма кто-то мог упрекнуть его в излишестве «советской тематики» но... «времена не выбирают», и в любой ситуации Роман Иринархович оставался порядочным человеком, увлеченным творчеством. Он был Романтиком с большой буквы, абсолютно верившим в исполнение всех своих замыслов до последнего дня жизни.

В театральной Библиотеке состоялась интересная конференция о творчестве режиссера с участием его коллег, студентов кафедры музыкальной режиссуры петербургской консерватории, были приглашены режиссер Иркин Габитов, писатель Михаил Кураев, музыковед Иосиф Райскин, артист Александр Саластин (участник фильмов Романа Тихомирова) и автор этих строк. Каждому из них удалось поделиться своими мыслями о столетнем Романтике.

Сегодня на фоне порой скандальных неудач и полуграматных постановок на оперной сцене так очевидны профессиональные музыкальные и художественные достоинства народного артиста РСФСР Романа Тихомирова, что хочется пожелать тем, кто рискнул войти в профессию оперного режиссера или создателя музыкальных фильмов, а так же массовых зрелищ, тщательно изучить творчество этого неистового человека.

И пусть кто-то говорит о его традиционализме – стоит вспомнить «Волшебную флейту», «Царскую невесту», «Питера Граймса», «Лоэнгина» и уникальные, глубоко человеческие работы в кино, чтобы понять, что многие «пришлые» режиссеры сегодня не обладают ни той высокой музыкальной культурой, ни пониманием стиля, образа спектакля, ни владением мизансценой...

На вечере в Союзе Театральных Деятелей в Петербурге было празднично илюдно, в зал Дворца Искусств пришли и артисты Мариинского театра, и ученики Романа Тихомирова, и нынешнее молодое поколение режиссеров, а на сцене народный артист России Станислав Гадасинский вместе с Виктором Гончаренко создали маленький спектакль-воспоминание с веселыми историями из жизни Романа Тихомирова. Увлеченно для него пели народная артистка СССР Ирина Богачева, народные артисты России Константин Плужников и Юрий Лаптев. Вели программу заслуженные артисты России Ольга Мухортова и Макар Алпатов.

Этот удивительно теплый вечер доказал, что сто лет для Романа Тихомирова – не предел. Память о нем продолжает жить, его фильмы оказываются порой более современными, чем сегодняшние «мыльные оперы», а ученики достойны своего Учителя. Времена не выбирают, но порой в них остаются...

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

НАТАЛИЯ БРАГИНСКАЯ

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ.
ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ
«ПОГРЕБАЛЬНОЙ ПЕСНИ»

Во всей гигантской мировой литературе об Игоре Стравинском – русском композиторе, перевернувшем судьбы музыки XX века, – его ранняя «Погребальная песня» (соч. 5) до сих пор упоминалась с пометкой «не издана, утеряна / unpublished, lost». Было известно, что загадочная оркестровая пьеса, написанная 26-летним Стравинским в июле 1908 года на смерть учителя, Н.А. Римского-Корсакова, впервые прозвучала 17 января 1909 года в Большом зале Петербургской консерватории. Программу Первого «Русского симфонического концерта» памяти Н.А. Римского-Корсакова, включившую ряд сочинений ушедшего мастера, открывали два поминальных приношения – «Элегия» А.К. Глазунова (вошедшая в каталоги как Прелюдия ор. 85 № 2) и «Погребальная песня» И. Стравинского; играл оркестр графа А.Д. Шереметева, дирижировал Ф.М. Blumenфельд.

Так случилось, что после премьерного показа в беляевском концерте 1909 года сочинение больше никогда не исполнялось и осталось неизданным. Вероятно, в вихре новых премьер («Фантастическое скерцо», инструментовки «Песен о блохе» Бетховена и Мусоргского), на фоне первых контактов с антрепризой С.П. Дягилева (участие в парижском балете «Сильфиды») амбициозный автор отложил в сторону «Погребальную песню», хотя ценил ее очень высоко и на пороге 80-летия признавался: «Я вспоминаю эту вещь как лучшее из моих сочинений до «Жар-птицы»».

В автобиографии («Chroniques de ma vie», 1935), написанной во Франции, Стравинский сетовал: «К несчастью, партитура этого произведения пропала в России во время революции вместе с множеством других оставленных мною вещей». А в беседах с секретарем Робертом Крафтом («Conversations with Igor Stravinsky», 1959), уже живя в США, неожиданно заявил: «Оркестровые партии [«Погребальной песни»] должны были сохраниться в одной из

музыкальных библиотек Санкт-Петербурга; мне хотелось бы, чтобы кто-нибудь в Ленинграде поискал их; мне было бы любопытно посмотреть на музыку, сочиненную непосредственно перед «Жар-птицей»».

Веру в то, что «Погребальная песня» существует, передал мне настоящий энтузиаст Стравинского, публикатор трехтомной переписки композитора с русскими корреспондентами, московский музыковед Виктор Павлович Варунц (1945–2003). Он предполагал, что оркестровые голоса «Погребальной песни» могут находиться «в неразобранных архивах Санкт-Петербургской филармонии». Но этот след оказался ложным. В последние десятилетия я предпринимала неоднократные безуспешные попытки поисков таинственного сочинения в разных направлениях. В сентябре 2014 года поворотным пунктом почти детективного сюжета стал мой разговор о «Погребальной песне» с консерваторской коллегой, сотрудницей нотного отдела Научной музыкальной библиотеки СПбГК Ириной Юрьевной Сидоренко. Эхо этого разговора и принесло фантастические плоды, благодаря прекрасной профессиональной памяти И.Ю. Сидоренко.

Ранней весной 2015 года консерватория экстренно переезжала из исторического здания на Театральной площади, д. 3, которое закрывалось на капитальный ремонт. В ходе спешной упаковки многих тонн клавиров и партитур, в помещении нотной библиотеки был обнаружен ранее недоступный склад старых оркестровых партий, не числившихся в каталоге. Там среди прочих рукописных материалов и находился полный комплект оркестровых голосов симфонической пьесы Игоря Стравинского «Погребальная песня». В лихорадке и пыльном чаду тех дней эти материалы чудом пришли в руки именно к И.Ю. Сидоренко, обратившей внимание на фамилию автора и название произведения на титуле! Ведь будь на ее месте другой, «непосвященный» сотрудник, драгоценные ноты

запакуют бы в коробку среди десятков тысяч единиц и увезли на долгосрочное хранение на склад. Трудно описать словами мое состояние, когда, отвечая на звонок Ирины Юрьевны, я услышала: «Наталья Александровна, помню, вы искали сочинение Стравинского, кажется, «Погребальную песню?»»

В ходе научной атрибуции выяснилось, что уникальный комплект из 58 оркестровых партий, предназначенный для большого симфонического оркестра тройного состава, был изготовлен в декабре 1908 года специально к премьерному исполнению «Погребальной песни» переписчиком беляевских концертов на основе автографа партитуры (согласно обычаю времени) и под присмотром автора. Печать, проставленная на каждом экземпляре рукописных партий, свидетельствует о том, что оркестровые материалы «Погребальной песни» принадлежали «Русским симфоническим концертам», организации, учрежденной меценатом М.П. Беляевым в 1885 году и существовавшей до 1918 года. Согласно записи в библиотечной инвентарной книге, «Погребальная песня» поступила в Петербургскую – Ленинградскую консерваторию в начале 1930-х, а в начале 1950-х была снята с баланса по акту списания, включавшему десятки наименований самых разных авторов. Снята с баланса, но – по счастливой случайности – не уничтожена. Понятно, почему рукопись, поначалу невостребованная: начиная со второй половины 1930-х, в разгар строительства социалистического реализма в искусстве, имя Стравинского все реже появлялось на советских афишах, а в 1940-е, на пике борьбы с космополитами, он стал настоящим изгоем в официальной культуре родной страны. Но как случилось, что после инвентаризации 1951-го ноты остались невидимыми еще 64 года? Причина проста и банальна: жесточайший дефицит места, который хронически испытывала библиотека старейшей русской консерватории в последние полвека. В обычных условиях трудовых будней подвижники-библиотекари физически не могли добиться до так называемого «третьего ряда» потайных глубин старинных дубовых шкафов, потому что для этого понадобилось бы переместить куда-то огромное количество учтенных, пользовавшихся спросом нот первого и второго рядов. И только во время

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

катаклизма переезда, который Петербургская консерватория стойчески пережила под руководством ректора – народного артиста России М.Х. Гантварга, невозможное стало возможным, и «Погребальная песня» вернулась.

Уже по оркестровым голосам пьесы можно составить определенное впечатление о музыке. Сам жанр мемориального сочинения диктовал медленный темп (Largo assai), неспешный размер (6/4), минорную тональность (a-moll), а также особый композиционный замысел, который Стравинский озвучил в «Хронике моей жизни»: «Я забыл эту музыку, но хорошо помню мысль, положенную в ее основу. Это была как бы процессия всех солирующих инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанно тремолирующего рокота, подобно вибрации низких голосов, поющих хором». Действительно, драматургия «Погребальной песни» строится по принципу тембровой перемены красок основной темы, которая проводится не только разными солирующими инструментами, но и группами, – как однородными, так смешанными, с ярко выраженным акцентом на духовом оркестре, хотя партитура включает полноценный набор струнных и ударные! А еще Стравинский запомнил, что на январском концерте 1909 года «вещь эта произвела сильное впечатление» как на публику, так и на него самого.

Хотя единодушия среди критиков не было, Н. Финдейзен в «Русской музыкальной газете» весьма благосклонно отозвался о «Погребальной песне»: «г. Стравинского»: «Написана с настроением, ... она звучит хорошо и эффектно». Любопытно, что и «Элегия» Глазунова, и Прелюдия Штейнберга, оба оркестровых сочинения 1908 года, появившиеся как дань памяти Римского-Корсакова, несли в себе отголоски его творчества. Уже современники услышали, что «Элегия» Глазунова содержала интонации опер Римского-Корсакова («Садко» и «Китеж», как уточнили позже исследователи), а Прелюдия Штейнберга включала тематические фрагменты позднейшего замысла мастера – незавершенной оперы-мистерии «Земля и Небо».

По всей видимости, Стравинский сознательно избежал аллюзий на музыку учителя. Красивую певучую мелодию основной темы «Погребальной песни», особенно в ее первых проведениях, трудно связать с какими-либо образцами, как в творчестве самого Стравинского, так и в музыке его предшественников. Лишь фоновые звучания, открывающие пьесу в глубоких тремолирующих басах, отчетливо ведут к «Жарптице», над которой композитор вскоре начнет работу...

4 сентября 2015 года в Петербурге на Международном симпозиуме «Работа над собранием сочинений композиторов» в Российском институте истории искусств, в рамках сессии IMS Study Group «Stravinsky: between East and West» мне выпала честь выступить с часовой лекцией, ставшей первой научной презентацией «Погребальной песни».

В настоящее время руководство Санкт-Петербургской консерватории занимается урегулированием правовых вопросов, после чего предстоит работа по реконструкции партитуры и подготовке мировой премьеры вновь обретенного сочинения великого петербуржца Игоря Стравинского.

В первые недели сентября сенсационная находка «Погребальной песни» стала одной из главных культурных новостей, горячо обсуждавшихся зарубежными и российскими масс-медиа.

Уже 6 сентября в лондонской газете «The Guardian Observer» была напечатана статья крупнейшего специалиста по творчеству Стравинского – британского профессора Стивена Уолша (Stephen Walsh): «Key Igor Stravinsky work found after 100 years».

Появление материала в «The Guardian» стало настоящим информационным взрывом, вызвав более 55 тысяч публикаций в социальной сети Facebook и положив начало целой серии статей в мировой прессе.

Интервью с Н.А. Брагинской опубликовало информационное агентство France Press (AFP): «Russian librarian unearths lost Stravinsky score after century».

Об открытии в Санкт-Петербургской консерватории написало парижское издание «Le

Figaro»: «Une œuvre de Stravinsky retrouvée à Saint-Petersbourg».

Дважды материалы о «Погребальной песне» появились в газете «The New York Times»:

«Long-Lost Stravinsky Work Rediscovered»; «Classical Music This Week: Kosugi, a New Old Stravinsky and Arvo Pärt at 80».

Норман Лебрехт (Norman Lebrecht), знаменитый английский музыковед, музыкальный критик и писатель, опубликовал информацию о находке в Санкт-Петербургской консерватории на страницах своего интернет-блога «The Slipped disc»:

«Key Stravinsky score, lost since 1909, has turned up in St Petersburg».

Событие комментировалось на немецком, голландском, итальянском, испанском, греческом и других языках:

«Verloren geglaubte Stravinsky-Partitur wieder gefunden»;

«Verlorengeglaubte Stravinsky-Partitur aufgefunden»;

«“Vroeg” Stravinsky gevonden in archief»;

«Ρωσία: Βρέθηκε ένα από τα σημαντικότερα έργα του Στραβίνσκι».

Большое внимание событию уделили и российские средства массовой информации.

«Известия»: «В Петербурге найдено считавшееся утраченным сочинение Стравинского» «Коммерсант»: «106 тактов Стравинского через 106 лет».

Телеграфное агентство ТАСС: «Считавшиеся утраченными оркестровые партии Стравинского найдены в Петербурге».

Российское новостное информационное агентство «NEWSru.com»: «В Петербурге нашли ноты ключевого произведения Стравинского, потерянные 100 лет назад».

8 сентября в 23.25 в передаче «Музыкальная гостиная» вышло в эфир на «Радио России – Санкт-Петербург» выступление декана музыкально-ведческого факультета, заведующей кафедрой истории зарубежной музыки Екатерина Петербургской консерватории Н.А. Брагинской и директора Научной музыкальной библиотеки Е.В. Некрасовой.

Находке в Санкт-Петербургской консерватории был посвящен сюжет в еженедельной информационно-публицистической программе «Пульс города», выходящей на телеканале «Санкт-Петербург».

Санкт-Петербургский государственный театр музыкальной комедии открыл сезон 2015/2016 года премьерой, поставив «Петербург» – новый мюзикл-мистерию Георгия Фиртича по мотивам одноименного романа Андрея Белого. Сыгранные в сентябре-октябре четыре спектакля вызвали огромный интерес зрителей и музыкантов.

В новом мюзикле интриговало все: обращение создателей спектакля к глубоко символическому, философски метафорическому, гротесковому роману Андрея Белого с совсем невеселым, иносказательным сюжетом-притчей; спектакль на музыку современного петербургского композитора, что в наше время большая редкость; волнующая петербуржцев тема исторической судьбы родного города.

Идея русского мюзикла о страстях человеческих принадлежит известному режиссеру, лауреату Государственной премии России Геннадию Тростянецкому. Он собрал вокруг себя единомышленников, хотя это оказалось непросто, и увлек их неординарным замыслом. Написанный Андреем Белым роман-пророчество об опасности разрушения нравственности, о потере личности и достоинстве гражданина лег в основу мистерии-мюзикла «Петербург». Предложив написать музыку Георгию Фиртичу, одному из самых ярких и талантливых современных композиторов Петербурга, Тростянецкий, как говорится, «попал в яблочко».

Фиртич – автор огромного числа сочинений в разных жанрах – академических и популярных, в том числе музыки к 41 кинофильму, ряду мюзиклов, балетов, театральных постановок, блестящий знаток оркестра и прирожденный мелодист. Он владеет всем арсеналом современных музыкальных средств от джаза до авангарда. По прочтении романа, и получив либретто с прекрасными стихами Константина Рубинского, Георгий Иванович с энтузиазмом приступил к кропотливой работе. Богатый опыт Фиртича как симфониста, песенника, композитора театра и кино, помог ему создать многокрасочную партитуру с выразительными вокальными партиями, в которых органично сплетаются речитативно-декламационные и кантиленно-песенные, ариозные мелодии.

Либреттист Константин Рубинский родился в 1976 году в Челябинске. Он – член Союза писателей России, в последние годы выдвинулся в число лучших драматургов и авторов текстов к музыке. Рубинский создал актуальное для нашего тревожного мира либретто по мотивам романа Андрея Белого «Петербург» с использованием поэтических цитат из стихов А. Белого, а также Г. Державина, А. Блока, М. Волошина, Ф. Сологуба, В. Лебедева-Кумача, И. Бродского, Ю. Шевчука.

В либретто Рубинского сплелись явь и мистика, фантазмагория и реальная история о России начала двадцатого века (с узнаваемыми аллюзиями на век двадцать первый), о людях,

ЛАРИСА КАЗАНСКАЯ

РУССКИЙ МЮЗИКЛ О СТРАСТЯХ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ПРЕМЬЕРА МИСТЕРИИ «ПЕТЕРБУРГ» В ТЕАТРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ



Георгий Фиртич.

которые мучительно находят свой дом, хранят чувство семейного тепла и любви на фоне хаоса революций и террора, политических интриг и распада страны.

Музыкальный руководитель и дирижер постановки заслуженный артист России Андрей Алексеев тщательно изучил произведение Фиртича. Алексеев уверенно ведет спектакль, не упуская тончайших нюансов и подробностей оркестровой партитуры, бережно аккомпанирует солистам, предоставляя возможность каждому актеру-певцу проявить вокальные достоинства, создает слаженный ансамбль певцов и оркестра.

Спектакль обильно населен самыми разными

персонажами, главными, второстепенными, эпизодическими ролями, всего их более полусотни!

Центральным персонажем, на котором держится весь мюзикл, вокруг которого сплетается сюжетная интрига, является гротескный, сложный образ сенатора Аполлона Аполлоновича Аблоухова. Его партию впечатляюще спел и артистично, виртуозно сыграл труднейшую роль нестареющий Виктор Кривонос – поистине народный артист России, корифей театра музыкальной комедии. Его герой в мюзикле проходит путь очеловечения, духовного прозрения. В уста сенатора авторы вложили в конце первого действия

драматургически важную арию о судьбе России, спетую Кривоносом по-оперному великолепно. Кривонос – неповторимый и единственный исполнитель роли Аполлона Аблоухова.

Вокально хороши и артистически убедительны были: Николька Аблоухов в исполнении лауреата Международных конкурсов Владимира Садкова; супруга Аблоухова Анна Петровна (заслуженная артистка России Ольга Лозовая); Софья Петровна Лихутина (лауреат Международного конкурса Екатерина Попова) и многие другие. Ряду актеров пришлось сыграть несколько разноплановых ролей, виртуозно перевоплощаясь. Так отличный молодой певец, лауреат Международных конкурсов Сергей Брага сыграл министра, филера, Ленина и Николая II. Брага романтично спел сочиненный Фиртичем для роли последнего императора России прекрасный романс «Девушка пела в церковном хоре» на знаменитые стихи А. Блока.

Режиссер Тростянецкий создал динамичный спектакль, в котором каждый из персонажей – от главных до эпизодических – имеет свой характер, артистический, пластический и хореографический рисунок. В последнем велика заслуга танцовщика и балетмейстера-постановщика Гали Абайдулова, в 1992 году станцевавшего Аполлона Аблоухова в балет-фантазии Сергея Баневича «Петербург» на сцене Михайловского театра. Тростянецкий посвятил новый спектакль памяти своего друга и коллеги, режиссера Владимира Воробьева, поставившего в 1973 году в Ленинградском театре музыкальной комедии «Свадьбу Кречинского» Александра Колкера в непривычном для того времени жанре мюзикла. Преемственность нового спектакля Тростянецкого со знаменитой постановкой Воробьева зримая и плодотворная.

Два действия мюзикла состоят из ряда быстро сменяющих друг друга динамичных картин. Этот кинематографический прием монтажа вызвал и современное решение сценического пространства. Художник-постановщик О. Головкин, художник по свету Д. Солнцев и видеорежиссер Т. Мокиенко создали яркое, красочное оформление спектакля.

Зрители глубоко прочувствовали созвучность новой постановки театра музыкальной комедии острым проблемам нашей сегодняшней жизни. В финале спектакля – когда собравшиеся за семейным столом герои оборачиваются лицом к современным трагическим кинокадрам на сценическом экране – зазвучала нежная, безыскусная, доверительная лирическая мелодия. Зрительный зал постепенно стал вставать, и на глазах у многих появились слезы. Эта прекрасная, человеческая, призывающая к примирению, добру и милосердию музыка Фиртича стала лейтмотивом спектакля, воплотила его гуманистическую идею.

ФЕСТИВАЛЬ

В конце октября 2015 года Петербург распахнул гостеприимные объятия иностранным музыкальным гостям: в пятнадцатый раз на площадках города разворачивались программы фестиваля «Международная неделя консерваторий». Размышляя о событиях, случившихся с первым музыкальным визитом России в 2015 году, директор фестиваля «Международная неделя консерваторий» Лидия Волчек метафорически назвала их «страстями по переезду». Однако для организаторов «Недели-2015» реставрация исторического здания на Театральной не стала помехой: напротив, благодаря ей фестиваль значительно расширил границы концертной географии. Концерты состоялись в Большом и Малом залах Филармонии, Концертном и камерных залах Мариинского театра, Смольном соборе, Яни Кирик, Джазовой филармонии, Шереметевском дворце – в общей сложности, «Неделя» марафоном шествовала по двенадцати лучшим сценам города.

Тон Фестивалю задал концерт-открытие, состоявшийся 23 октября. В Большом зале филармонии звучала музыка Петра Ильича Чайковского: произведениями первого выпускника Санкт-Петербургской консерватории открылся юбилейный, пятнадцатый фестиваль «Международная неделя консерваторий».

«Торжественный коронационный марш», написанный по случаю коронации Александра III, мощным, густым, пышным и насыщенным звучанием сразу же погрузил в атмосферу праздника. Слушатели с нетерпением ожидали выхода на сцену народной артистки СССР Натальи Гутман, однако болезнь не позволила ей принять участие в концерте: в качестве солиста был приглашен лауреат международных конкурсов Леонид Горохов. После помпезной интродукции три пьесы в его исполнении воспринимались мягким лирическим отступлением. «Сентиментальный вальс» в затаенности своей был афористически краток; Pezzo sarciosio пленило распевающей широтой главной темы и задорной, рассыпчатой, искристой виртуозностью среднего раздела. Ансамбль с Ингой Дзекер, исполнившей фортепианную партию, сложился крайне убедительно. Cis-moll'ный Ноктюрн op.19 №4 в переложении для виолончели и оркестра заворочил внутренней тишиной, камерностью, гибкостью. Бережная, почти невесомая, оркестровка этого сочинения притягивала внимание: соло виолончели будто покоилось на бархатном звучании струнных, расцвеченное полетными пассажами высоких деревянных духовых, едва уловимыми, трепетными.

Неожиданными контрастами удивляла Концертная фантазия G-dur под всемогущими пальцами победителя Международного конкурса Чайковского Мирослава Култышева. От изысканной, тончайшей изнеженности, неясного томления до сверкающего ликования – такова была палитра красок избранных музыкантом. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» стала драматической кульминацией концерта-открытия. Сыгранность, слаженность оркестра радовала слух. Каждый образ был точно схвачен, выверен. И достигнуть подобной цельности удалось благодаря дирижеру – заслуженному артисту России Феликсу Коробову. Обрамленные музыкой Чайковского, композитора-юбиляра, высокие приветственные речи органично вплелись в драматургию концерта.

Музыкальным приношением к 150-летию А.К. Глазунова стал концерт 24 октября, состоявшийся в концертном зале Консерватории. Помимо романсов на стихи Пушкина и Кольцова, исполненных Александрой Бандуренко и Александрой Кабановой (партия фортепиано – Валерия Кухта и Александр Дулин), прозвучали отрывки из балетов и две части Третьего («Славянского») струнного квартета, в переложении для ансамблей народных инструментов в различных составах. Все аранжировки выполнены самими студентами и аспирантами, играющими в ансамблях. Отметим, что именно Глазунов был первым профессиональным композитором, сочинившим высококлассные произведения для новосозданного оркестра народных инструментов В.В. Андреева. Он же вместе со своим учителем Н.А. Римским-Корсаковым поддержал этот необычный коллектив и тем самым положил основание для развития профессиональной творческой деятельности музыкантов-исполнителей на народных инструментах.

День 24 октября стал одним из самых насыщенных в программе Фестиваля: тогда же стартовал красочный концертный марафон этнических ансамблей, продлившийся два дня и дополнившийся мастер-классами в стенах Консерватории. Первый вечер марафона прошел в Смольном соборе. Он открылся выступлением уникального коллектива, Российского рогового оркестра под руководством Сергея Поляничко. После такого экскурса в историю русской музыки XVIII века на одной сцене входили в резонанс разные национальные культуры Европы и Азии. Государственную консерваторию турецкой музыки Технического Университета Стамбула представил Ансамбль народной вокальной и инструментальной музыки (руководитель – Джихангир Терзи). Из Академии музыки Кракова приехал Ансамбль аутентичных народных инструментов

LutoSlavs под управлением Марии Помяновской, а из Армении – гость Фестиваля, ансамбль «Акунк». Замкнул ряд превосходных музыкальных коллективов Оркестр народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории под руководством Вячеслава Глазунова.

Во второй день (25 октября) марафон продолжился с двух часов дня до позднего вечера на второй сцене Мариинского театра. Ансамбли народных инструментов Петербургской консерватории, а также Фольклорный ансамбль вуза представили свою программу в фойе Стравинского. Турецкий ансамбль народной музыки продолжил удивлять слушателей в зале Мусоргского, а польский и армянский ансамбли – в залах Прокофьева и Щедрина. Финалом этого непрекращающегося праздника стало

– микромир. Наряду с юношески-зазорными (№ 1, 5) встретилась и «песа-задумчивость», в которой время будто останавливается, действие обращено в прошлое, к воспоминанию о былом. Музыка в ней цепенеет, пребывая в состоянии философского размышления (№3). Инвенции №4 можно было бы дать подзаголовок «Китайская», поскольку она являет собой пример излюбленного еще со времен второй половины XIX века (с его Всемирными выставками в Париже) обращения к экзотическим образам Азии с характерным для них обыгрыванием пентатоники. Таковым предстал перед слушателями старинный жанр глазами композитора современности, и в этом цикл Слонимского в программе вечера оказался не одинок, поскольку вслед за ним ансамблем Леонида Го-

15 ЛЕТ «МЕЖДУНАРОДНОЙ НЕДЕЛЕ КОНСЕРВАТОРИЙ»



Мирослав Култышев, Феликс Коробов и симфонический оркестр студентов Консерватории.
Фольклорный ансамбль «Акунк» (Армения).
Фото: Полина Чернышова

погружение в народную стихию госпел и спиричуэлз в Концертном зале Мариинского театра благодаря гостям Фестиваля – ансамблю из США Tecora Rogers & The Chicago spirituals (солистка и художественный руководитель – Текора Роджерс).

Американские музыканты – Текора Роджерс, Дезмонд Прингл и Геральд Джонсон – также провели в Консерватории открытый мастер-класс на тему «Музыкальная форма и аранжировка традиционных госпел и спиричуэлз».

26 октября в Малом зале Филармонии состоялся концерт, программа которого объединила музыку корифеев классики – Баха, Брамса, Шопена, Шнитке, Слонимского – и композиции современного швейцарского саксофониста Ларса Млекуша. Музыка С.М. Слонимского прочно вошла в копилку мировой классики. Сергей Михайлович не перестает удивлять все новыми идеями и замыслами. «Бросился в новый жанр как молодой человек», – с восхищением произнес со сцены Павел Егоров, который на этом концерте впервые представил новое сочинение Слонимского «Пять мотетных инвенций для фортепиано». Каждая инвенция

рохова и Евгения Синайского была исполнена «Сюита в старинном стиле» А.Г. Шнитке.

Второе отделение наполнила разнообразная музыка: от И.С. Баха и Ф. Шопена в переложениях Брамса и Годовского до Лучано Берлио и композиции швейцарского саксофониста Ларса Млекуша. Широкие возможности исполнения левой рукой продемонстрировал немецкий пианист Хенри Зигфридссон. Эпатажным и неординарным было выступление Ларса Млекуша. Наряду с произведениями Берлио и де Фальи, Ларс привез и свое собственное сочинение под названием «Внутренний голос саксофона». Ларс стремился показать широчайшие возможности своего инструмента, весь спектр его тембральных, динамических, ритмических средств. Казалось, он танцевал вместе с саксофоном, творя музыку современного большого города с его шумами, людским потоком на улице и сигналами машин.

«Неделя консерваторий» не только радует любителей музыки интересными концертными программами: Фестиваль включает в себя обширную научно-практическую часть. Здесь и мастер-классы, и конференции («Неделя-ХV

ознаменовалась конференцией «Российско-польские музыкальные горизонты»), и семинары, и лекции. 27 октября конференц-зал Консерватории принимал в своих стенах британского профессора Грэма Гриффитса с лекцией «Фортепиано Стравинского». В ходе лекции Гриффитс демонстрировал наброски сочинений Стравинского, привезенные из архива в Базеле.

В рамках Фестиваля установилось несколько постоянных рубрик, повторяющихся из года в год. «Оркестровые академии» – одна из самых любимых рубрик среди слушателей. В филармоническом Малом зале им. Глинки, где выступили Камерный оркестр Санкт-Петербургской консерватории (художественный руководитель – А. Штейнлухт) и знаменитый американский скрипач и дирижер Андрес Карденес, музыканты представили интереснейшую программу.

В первом отделении прозвучали четыре концерта «Времена года» Антонио Вивальди. А второе отделение было целиком американским и началось с ожидаемой премьеры произведения Дэвида Стока Sueños de Sefarad для струнного квартета (произведение написано в 2006 году, переложение для камерного оркестра сделано А. Карденесом). Sueños de Sefarad – гимн красоте сефардского (испаноеврейского) мелодизма. Прекрасные широкие напевы сменяются более энергичными и бойкими, однако все произведение выдержанно в скорбных тонах. Затем прозвучало всемирно известное Adagio для струнного оркестра Сэмюэля Барбера. Это произведение, ставшее негласным американским реквиемом, изумляет своей просветленно-скорбной музыкой; вероятно развернутая, бесконечная мелодия подобна современному григорианскому напеву, своей сосредоточенностью она будто останавливает течение времени.

Сосредоточенно-печальную атмосферу развеяла светлая, простая музыка «Ноктюрна» Джорджа Гершвина. Это своего рода жанровая зарисовка, полная жизненной энергии и здорового американского духа. Финалом второго отделения стали три американские зарисовки Аарона Копленда «Аппалачская весна» для 13 инструментов, ставшие праздничным, нарядным завершением всего музыкального вечера.

30 октября в Смольном соборе состоялся концерт-закрытие Фестиваля, ставший данью памяти первого выпускника Консерватории – Петра Ильича Чайковского. Лазурно-белое великолепие концертного зала наполнилось музыкой Чайковского. Как и открытие «Недели», финальный ее концерт стал музыкальным приношением первому выпускнику, и очень символичным казалось то, что Литургия Св. Иоанна Златоуста звучала в высоких, причудливо и красочно отражающих звук стен храма.

Два хора слились голосами на сцене: хор студентов Санкт-Петербургской государственной консерватории и смешанный хор Латвийской академии музыки имени Язепа Витола. Латвийский коллектив за два дня до Закрытия спел в концертном зале Яни Кирик программу, включившую сочинения современных композиторов Латвии, и очаровал слушателей свежестью и колоритностью музыки, певучестью родного языка. Выступление в Эстонской церкви было парадом российских премьер.

Сводный хор под руководством Валерия Успенского стремился сохранить величественность и сдержанность духовных песнопений, несколько по-европейски переосмысленных Чайковским. Художественный руководитель отобрал девять ключевых фрагментов Литургии, потому концертная программа выглядела кратким, емким итогом всего фестиваля. Приятным сюрпризом в финале концертной программы стала своеобразная дирижерская эстафета: руководители российского и латвийского коллективов (так как Марис Сирмайс не смог присутствовать на концерте, роль дирижера взял на себя один из его помощников) по очереди становились перед хором, и пришедшие получили возможность услышать еще несколько миниатюр латвийских композиторов и русских духовных гимнов.

Хвалой Богу и всему существу, данью памяти Петра Ильича Чайковского завершился Пятнадцатый фестиваль «Международная неделя консерваторий». И верится, что в следующем году петербуржцев ждет множество интересных событий в рамках этого грандиозного музыкального марафона. 2015 год – особенный и непростой для Петербургской консерватории, год реставрации; однако и о ректора Алексея Васильева справедливо отметил и плюс этого процесса: консерватория расширила рамки своей концертной географии, рассеяв программы «Недели» по самым разным площадкам города. И пусть фестивалю только пятнадцать лет: этот возраст – свидетельство уже немалого пути, и дальнейший путь, еще более широкий и светлый, ждет в грядущем, под чутким руководством Лидии Волчек – директора фестиваля, человека, без которого «Неделя» немислима.

Елена НАЛИВАЕВА,
Дарья ВАРУЛЬ,
Галина ЛИХАЧЕВА,
Мария АВДЕЕВА,
Мария ТИМОШЕНКО

ОКНО В РОССИЮ

В Самарской академической опере прошел XV Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест. Традиция проведения в Самаре этого фестиваля родилась более двух десятилетий назад – в 1994 году, когда великой балерине XX столетия, замечательному педагогу и балетмейстеру Алле Шелест, возглавлявшей с 1970 по 1973 год местную балетную труппу, исполнилось 75 лет.

Самарский фестиваль награжден орденом «Екатерины Великой», а в 2011 году включен в Ассоциацию европейских фестивалей. За прошедшие годы в его спектаклях выступили десятки прославленных мастеров и талантливых молодых артистов, занимающих сегодня ведущее положение на лучших театральных подмостках. Неизменные фавориты шелестовского фестиваля – танцовщики из Санкт-Петербурга, являющие высокие образцы русской классической школы.

Нынешний фестиваль прошел в год 175-летия со дня рождения Петра Ильича Чайковского, творчество которого оказало огромное влияние на развитие балетного искусства и явилось источником вдохновения для балетмейстеров разных эпох. В афише фестиваля были три балетные шедевра Чайковского – «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», по-прежнему занимающие воображение хореографов, а также два гала-концерта с фрагментами из балетов и номерами на симфоническую и инструментальную музыку композитора в постановке различных балетмейстеров.

Важно отметить, что ведущие партии в балетах Чайковского были и в репертуаре Аллы Шелест, а в числе ее работ в должности главного балетмейстера Куйбышевского театра оперы и балета была осуществленная совместно с Рафаилом Вагачевым постановка «Лебединого озера».

Отдельный разговор об открывшей фестиваль премьере театра – одноактном балете «Серенада». Это авторская работа главного балетмейстера театра Кирилла Шморгонера по одноименному сочинению Чайковского для струнного оркестра, образцом для которого, по признанию композитора, стала музыка Моцарта.

На музыку «Серенады» создал свой первый после переезда в Америку балет выдающийся балетмейстер XX века Джордж Баланчин. Премьера балетной «Серенады» в исполнении труппы American Ballet состоялась в 1934 году. Признанный абсолютным шедевром неоклассики одноактный бессюжетный балет, в котором, по словам хореографа, «танцовщики просто движутся под прекрасную музыку», отсылает к традициям воспитавшей мастера петербургской школы. В этом исполнении высокой гармонии, красоты и изящества творения явственно ощущается «моцартовское» начало, о котором говорил композитор.

Выбор Шморгонером для своего балета именно этого сочинения Чайковского, по собственному признанию балетмейстера, был совершенно осознанным. Сочиненный им спустя почти столетие одноименный хореографический «парафраз» шедевра Баланчина – совсем иной по своей эстетической сути. Но он далек и от новейших постмодернистских тенденций балетной эстетики начала XXI столетия. В «Серенаде» Шморгонера варьируется все та же неоклассическая традиция, но с явным доминированием другой школы, настоенной на эстетике драмбалета.

В балете осталась заданная Баланчиным бессюжетность, но истаяла воплощенная этим мастером зыбкая поэтичность, невесомость хореографической пластики. У Шморгонера она более конкретна, определена и рассчитана не на облаченных в воздушные белые тюники порхающих силфид, а на вполне земных персон. И даже герои поэтичного вальса – самого, пожалуй, впечатляющего по хореографии фрагмента балета – это скорее полухарактерные, нежели сугубо классические персонажи.

Не случайно и то, что Шморгонер сохранил в балете авторскую последовательность частей. За «Пьесой в форме сонатины» и «Вальсом» следуют «Элегия» и «Финал (на русскую тему)». Баланчин поменял местами две последние части, что еще больше оттенило романтическую возвышенность его балета.

В хореографии Кирилла Шморгонера – своя логика, она не лишена конкретных человеческих эмоций, от которых Баланчин, по крайней мере в «Серенаде», напрочь откестился. В самарском спектакле много красивых построений, поддержек, а также рельефных поз – особенно в первой части, как бы отсылающей к традиционному для бессюжетных балетов танц-классу. У исполнителей есть возможность проявить свою индивидуальность. В «Вальсе» абсолютной органикой в заданном хореографом абрисе танца запомнились солисты театра Екатерина Первушина и Александр Петриченко. В романтической «Элегии» далеко не бесстрастной показалась Ксения Овчинникова, а из ее кавалеров предпочтительней выглядел более лиричный и мягкий Алексей Турдиев. Финал объединил всех участников спектакля, в пластике которых явственно ощущался русский танцевальный колорит.

Балет лишен предметного плана. Он идет на фоне постоянно меняющего свой цвет задника,

в котором преобладают сиреневые тона. Они же несколько навязчиво доминируют в предложенных художником Еленой Соловьевой контрастных сиренево-черных костюмах, которые, к слову, органично вписываются в более земную по сравнению с балетной хореографической аурой самарской «Серенады».

Вошедшие в фестивальную афишу три полнометражных балета поставлены в 2011 году на обновленной после капитального ремонта сцене Самарского театра. Обозначив новые творческие горизонты театра, эти спектакли оказались все же не во всем равноценными. Наибольшим достижением стала тогда постановка «Спящей

красавицы». Знаменитые санкт-петербуржцы – балетмейстер-постановщик Габриэла Комлева и сценограф Вячеслав Окунев представили максимально достоверную версию этой жемчины Чайковского и Петипа, сохранив по возможности ее жанровую и хореографическую уникальность.

«Спящая красавица» стала одной из кульминаций нынешнего шелестовского фестиваля. За прошедшие годы не поблекли колоритные, погружающие зрителей в атмосферу роскошного барокко оформление, костюмы и световая партитура, прекрасно звучит ведомый Евгением Хохловым оркестр. Спектакль представляет, кажется, бесконечную череду танцевальных эпи-

зодов, удивительных по своей внутренней гармонии и совершенству – хореография Петипа действительно никогда не устареет!

В этот вечер подлинными кумирами зрителей стали гости из Большого театра: воспитанница санкт-петербургской школы прима-балерина труппы Евгения Образцова и премьер труппы Денис Родькин. Партия принцессы Авроры очень идет давней лобимце самарцев Образцовой, у которой безупречная танцевальная техника сочетается с редкостной одухотворенностью, романтичностью и огромным личностным обаянием. Впервые выступивший на самарском фестивале Денис Родькин предстал идеальным принцем Дезире, покорила благородством танцевальной манеры и сценической фактурой.

На этом фоне особенно досадно выглядела небрежность костюмов самарских солистов – четырех кавалеров-принцев, вопреки дворцовому этикету и хореографии Петипа представших перед Авророй без головных уборов.

Меньшее впечатление произвело фестивальное «Лебединое озеро». Декорации и костюмы Вячеслава Окунева безусловно выполнены на высоком уровне, однако при всей своей внешней привлекательности оформление получилось излишне традиционным, и нынешний спектакль выглядит в чем-то стандартным, лишенным индивидуальности. К тому же недостаточно проработана световая партитура.

Даже на премьере в этом, поставленном Кириллом Шморгонером спектакле, вобравшем фрагменты по меньшей мере шести редакций знаменитого балета, ощущались дефицит драматургической цельности действия и осмысленности в обрисовке танцовщиками своих персонажей. Все это свойственно спектаклю и сегодня. Только один пример: партию Ротбарта по-прежнему исполняет импозантный, но достаточно инертный и уж вовсе не похожий на злого гения премьер труппы Дмитрий Пономарев.

В этой связи стоит отметить, что самарской труппе всегда был свойствен редкостный актерский потенциал – бесценное качество, которое десятилетиями прививалось возглавлявшими труппу выдающимися представителями петербургской школы, и без которого танцовщики превращаются в бездушные автоматы. Фестивальное «Лебединое» не выручил даже исполнивший партию принца Зигфрида несравненный премьер Мариинки Владимир Шкляров, продемонстрировавший благородство и изящество танцевальной манеры, сочетающиеся с незаурядным актерским талантом.

Фестивальный «Щелкунчик» обошелся без гастролеров. Это спектакль поставлен Кириллом Шморгонером взамен шедшей на местной сцене в течение нескольких десятилетий эксклюзивной версии Игоря Чернышева. С точки зрения хореографии он решен в традиционном ключе. По существу это пересказ предложенного Петипа либретто с использованием арсенала стандартных хореографических средств, вследствие чего порой возникает ощущение вторичности тех или иных вариаций и мизансцен.

Уже приходилось отмечать, что на шелестовских фестивалях ощущается дефицит современной хореографии. Как правило выручают фрагменты из спектаклей выдающихся отечественных балетмейстеров XX столетия. Так было и на нынешнем фестивале.

В программу двух гала-концертов вошли сцены из «Щелкунчика» – ставшей балетной классикой постановки Василия Вайнонена. Их исполнили Владимир Шкляров и Мария Ширинкина из Мариинского театра и Наталья Крапивина и Георгий Смилевский из Московского академического музыкального театра. Эта же балетная пара исполнила дуэт из поставленного Владимиром Бурмейстером на музыку Чайковского балета «Снегурочка». Евгения Образцова станцевала «Сентиментальный вальс» Чайковского (хореография Владимира Васильева), а солистка самарской труппы Анастасия Тетченко – его же «Русский танец», поставленный Касьяном Голейзовским.

Для исполнения сочинений современных зарубежных хореографов нужно получить разрешение фондов, охраняющих их авторские права, а это влетает в копеечку. Поэтому для местных зрителей бесценны крупницы таких шедевров, которые время от времени появляются в фестивальных программах. На сей раз в исполнении Евгенией Образцовой и Денисом Родькиным па-де-де из третьего акта «Лебединого озера» «промелькнула» мужская вариация в хореографии Баланчина.

Заключительное па-де-де из «Спящей красавицы», помимо спектакля, было исполнено еще дважды в гала-концертах. Солисты Мариинки Владимир Шкляров и Мария Ширинкина в классической версии Мариуса Петипа в редакции Константина Сергеева явили образец совершенной танцевальной техники, сочетающейся с безупречным ощущением стиля. В исполнении блистательной пары Михайловского театра – романтического танцовщика Марата Шемнунова и изысканно грациозной Ирины Перрен па-де-де предстало в хореографии знаменитого Начо Дуато, поставившего на сцене этого театра стильную неоклассическую версию «Спящей красавицы».

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ МИРЫ
ЧАЙКОВСКОГО

«Серенада». Сцена из спектакля.
«Спящая красавица». Евгения Образцова и Денис Родькин.
«Лебединое озеро». Владимир Шкляров – Принц.
Фото: Елизавета Сухова

Как живет современному оперному театру? Мне кажется, неплохо. В постоянном поле моего зрения и слуха – два коллектива, Мариинский и Гамбургская государственная опера. Но я посещаю «оперные дома» и других городов и стран, как крупные, престижные, так и небольшие, скромные. Эфир вокруг них наполнен сетованиями о недостаточном финансировании, что ведет к пагубному снижению гонораров и удорожанию билетов. Но залы достаточно хорошо заполнены благожелательной, заинтересованной публикой, чьи ожидания в большинстве случаев сбываются. Множество фестивалей, спектакли в экстерьере, трансляции на киноэкран, изобилие видео- и аудиозаписей, настойчивая и изобретательная реклама, главное же – еще сохраняющиеся семейные традиции – все это стимулирует общественное внимание к оперному искусству. Вот, только телевидение, которое, казалось бы, могло стать главным проводником культуры, от этого устранилось – как на Западе, так и, в особенности, в России, где объективно выполняет функцию прямо противоположную: развращает население, подсовывая ему вместо подлинного искусства псевдоискусство. Если бы не разгорелся скандал вокруг «Тангейзера» в Новосибирске, то многомиллионная аудитория ЦТ могла бы думать, что оперных театров в стране больше не существует.

Наиболее благополучной в нынешнем театре мне представляется музыкальная часть. Вслед за прославленными мэтрами за пульт становятся дирижеры среднего и молодого поколений, среди которых немало высокоталантливых. Публику, конечно, больше всего занимают певцы. Смело утверждать, что последние годы – пора расцвета вокального искусства. Почти в каждом театре, на каждом представлении встречаю я новых для себя, преимущественно молодых, артистов, обладающих свежими, яркими голосами и хорошей школой, владеющих языками, чувствующих стиль автора. Несколько слабее их сценическая подготовленность. Гамбургский театр – не самый богатый, и артисты экстра-класса тут появляются нечасто. Анна Нетребко, хоть обещала, еще не выступала здесь. Но первоклассных певцов можно услышать едва ли не в каждом спектакле. С чувством радости свидетельствую, что на этом всемирном певческом форуме российская вокальная школа представлена достойно. Вот совсем свежее и очень сильное впечатление: сезон Гамбургской оперы открылся премьерой «Троянцев» Берлиоза – это первая работа выдающегося дирижера Кента Нагано на посту нового генералмузикдиректора. Среди солистов поразительной свободой пения, драматическим проживанием каждого сценического мгновения, а также благородством произнесения французского текста выделялась исполнившая партию Дидоны Елена Жидкова, воспитанница Петербургской консерватории, ученица моей любимой артистки Мариинского театра Евгении Горюховской.

Самым неблагополучным в нынешней опере я считаю положение с современным репертуаром. Сейчас кажутся уже какими-то нереальными времена, когда ежегодно появлялось по несколько великих опер, тотчас становившихся достоянием всех мировых сцен – на столетия. Такого не случалось после Штрауса, Прокофьева, Шостаковича, Бриттена, Менотти, Пуленка, т.е. уже более 60 лет. Нет, оперы, хоть и в меньшем количестве, чем раньше, пишутся, но даже лучшие создания отечественных и зарубежных авторов – Шедрина, Слонимского, Петрова, Вайнберга, Холминова, Десятникова, Раскатова, Пендерецкого, Штокхаузена, Хенце, Раймана, Рима, Видмана, Гласса, Адамса – идут лишь на одной-двух сценах в течение нескольких недель. И это при том, что многие театры, и Гамбургский в их числе, заказывают либреттистам и композиторам сочинения, которые ежегодно выносятся на суд слушателей и критиков.

Последним надлежит в этой ситуации проявлять, наряду с серьезностью, объективностью, также доброжелательность, памятью, как нелегки усилия творцов преодолеть кризис. Увы, на деле это происходит не всегда. Я испытываю чувство стыда, когда вспоминаю о судилище, которое учинили мои коллеги над первой заказанной и показанной Мариинским театром новой оперой, «Братья Карамазовы» Александра Смелкова. Один из рыцарей пера не постеснялся обрушить на голову бедного автора – нет, не перо, а кувалду – покинув зал вскоре после того, как спектакль начался, не дослушав сочинение даже до середины (кстати, вторая его половина много лучше первой!).

А теперь о том слагеаом современного оперного искусства, которое наиболее неоднозначно оценивается критикой, вызывает острые споры среди любителей жанра: о режиссуре (трактую это понятие широко, включая в него сотрудничество режиссера с художником, хореографом, производственными цехами и пр.). Среди возможных постановочных подходов решительно преобладает т.н. современная трактовка. Действие чаще всего упаковано в безликую серую коробку, персонажи облачены в винтажную, типовую, несколько старомодную на сегодняшний день, одежду, а происходящее на сцене обильно уснащено актуальной проблематикой. Я не сторонник «осовременивания»: внимая спектаклю, как правило, наталкиваешься на раздражающую нестыковку текста и происходящего на сцене (часто постановщики, дабы подразнить народ честной, старательно культивируют, утрируют несовпадения). Когда театральное представление натужно привязывают к современности, это, по моему убеждению, не расширяет, а, напротив, ограничивает потенциальные возможности обобщения. Но, не чувствуя «осовременивателя», я хотел бы отвести подозрения в солидарности с теми, кто требует искоренить, преследовать, стерилизовать их – я в принципе против запретов в искусстве. Получив повсеместное распространение, этот режиссерский метод крепко поднадел, вызывает оскормину и у артистов, и у публики, так что, надеюсь, через какое-то время само собой произойдет его оттеснение иными творческими приемами.

Да дело-то, в конце концов, не в методах и приемах, а в том, насколько креативно, талантливо они использованы. Не так давно мне повестились впервые побывать в оперном театре Базеля. Среди его спектаклей два потрясли меня. Один – генеральная «Медея» Шарпантье (не Постав Шарпантье, автора известной на Западе оперы «Луиза», который скончался в 1956, но дожив 4 лет до своего 100-летия, а композитора эпохи барокко, соперника Люлли, Марка Антуана Шарпантье) в постановке Николаса Бригера, которую сопровождает великолепный своим драйвом камерный оркестр Андреа Маркона. Другой – тоже гениальная «Дафна» Штрауса (к большинству театральным сочинениям которого я отношусь далеко не столь почитательно) в сценическом прочтении Кристофа Лоя. В обоих представлениях присутствуют «современнические» атрибуты: новые, не предсудобные автарами, сюжетные линии, наряды персонажей, словно бы позаимствованные у зрителей. Правда, не соблюден стандарт тотального минимализма в оформлении – живописно-пластические решения все же заключают в себе

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

некую образность. Так, к примеру, действие «Медеи» разворачивается вокруг лифта, словно символизирующего возможность некоего вознесения, катарсиса. Но вся эта, продиктованная модой, дурашливость отступает перед продемонстрированной обоими режиссерами силой в лепке многосоставного, внутренне противоречивого характера каждого героя, в выстраивании их взаимоотношений. Каждая музыкальная интонация, каждый жест и поза выверены. В происходящем на сцене логика и страсть движутся рука об руку. И все это служит выражению важной – не декларируемой, а сублимированной из художественного контекста – идеи. Короче, это настоящая высокая режиссура. Одного, двух спектаклей, подобных только что упомянутым, достаточно, чтобы парировать утверждения о всеобщем режиссерском кризисе.

Жаль только, подобные спектакли появляются крайне редко. Сменяющие одна другую постановки в подавляющем большинстве своем слабы в чисто профессиональном отношении. Их

МИХАИЛ БЯЛИК: «ОПЕРНЫЙ ТЕАТР И ЛОЖА КРИТИКОВ»*



создатели лишены фантазии и умения. Именно в этом – а не в доминировании того или иного приема – видится мне главная проблема современного оперного театра.

Мое счастье и, одновременно, беда – огромный, восьмидесятилетний (!) зрительский стаж. Я был свидетелем того, как режиссура, более, чем остальные компоненты оперного искусства связанная с идеологией, подавлялась режимом. Застал я и время ее возрождения – воистину золотую пору в ее истории. Десятки лет я был связан с гениальным Борисом Александровичем Покровским: посещал его репетиции и премьеры, участвовал в проводившихся им лабораториях. Много лет подряд ездил я ежегодно в ГДР, которая – благодаря великому Вальтеру Фельзенштейну и его последователям (ставшим позднее его оппонентами) – была Меккой режиссерского новаторства. Все началось с гастролей в Ленинграде Дрезденской оперы, которую возглавлял тогда блистательный Гарри Купфер. Это было невероятно: казалось, что труппа – солисты, все артисты хора и миманса – редкостные таланты, что каждый самой природой предназначен для исполняемой роли. Такова мощь подлинной режиссуры! Я отозвался на гастроли развернутой рецензией, позначился с Купфером, пригласил его в консерваторию – встретиться с педагогами и студентами отделения оперной режиссуры. Он же, в свою очередь, пригласил меня в Дрезден на ближайшую свою премьеру: «Моисей и Аарон» Шёнберга (впоследствии я видел и слышал еще несколько интерпретаций этого поразительного творения – ни одна из них своей впечатляющей силой не приближалась к купферовской). С той поры я приезжал в Дрезден ежегодно на учрежденный там музыкальный фестиваль – как критик, участник научных конференций, член жюри. Туда привозили свои лучшие оперные спектакли театры Европы. Оттуда я выезжал в Берлин, Лейпциг и другие города ГДР, чтобы познакомиться с новыми работами Фельзенштейна и таких режиссеров, как Иоахим Герц, Рут Бергхаус, Карл Риха, ну и, конечно, остающийся самым близким мне – Купфер. К слову, ему в августе исполнилось 80 лет, а только что состоялась последняя по времени его премьеры: во Франкфурте он поставил – что бы вы думали? – «Жизнь за царя» Глинки (под названием «Иван Сусанин»!).

Эти мастера были очень не схожи меж собой по избранному художественным приоритетам, стилю, приемам. Общим же оказывался высокий эстетический результат. Тон тут задавал Фельзенштейн. Его правилом было: ни одного недодуманного эпизода, ни одной неучтенной детали! Для «Отелло» ему, как известно, понадобилась тысяча репетиций – и все оказалось результативными. Актеры – в их числе участники хора и миманса (к каждому из которых, как и к солистам, режиссер уважительно обращался по имени) – у него не представляли персонажей, а реально были ими. И живыми представляли сами спектакли. Если же мастер обнаруживал, что в каком-то из них появились симптомы усыхания – безжалостно исключал его из репертуара.

Конечно, не все наследники Фельзенштейна могли достичь подобного архисовершенства. Но профессионализм высокой марки был свойствен всем.

Режиссерские свершения прежнего живы в моей памяти и не могут быть отринуты, когда доводится оценивать то, что видишь и слышишь сегодня. Я радуюсь, если попадаю на спектакль живой, трепетный, совершенный, и огорчаюсь, если эти признаки в нем отсутствуют. Увы, огорчаться выпадает куда чаще! В свое время, публикуя рецензии на все петербургские оперные премьеры, я вынужден был извиняться перед постоянными читателями за самоповторения типа «и снова приходится констатировать, что музыкальная часть – на высоте, сценическая же сильно отстает». Если бы я сейчас писал о каждой новой постановке Гамбургской оперы, пришлось бы поступать так же.

Последние десять лет театр возглавляла, совмещая должности интенданта (директора) и генералмузикдиректора (главного дирижера), уроженка Австралии Симона Янг, наделенная большим талантом и невероятной энергией. Начав свою деятельность тут с постановки опер «Художник Матис» Хиндемита и «Симон Боканегра», она в обеих репертуарных сферах – сочинения XX-XXI веков и классика – осуществила множество премьер, обеспечив их высокий музыкальный уровень. Она представила несколько опер Хенце, возродила едва ли не целиком театр Бриттена (меня особенно впечатлила «Глориана» – с режиссером Ричардом Джонессом), озвучила значительное число новых опер (часть из коих, правда, оказалась мертворожденными, причем диагноз можно было предугадать, когда они находились еще в утробе авторов – по судьбе других их «детей»).

Из композиторов прошлого Янг особенно близки поздние романтики: Вагнер (тетралогия «Кольцо нибелунга» реализована ею в сценической интерпретации Клауса Гута), Штраус, Верди. К сожалению, лишь в очень небольшом числе постановок, осуществленных за годы ее правления, сценическое прочтение оказывалось на уровне музыкального: «Князь Игорь» в трактовке Дэвида Паунтти, о которой я обстоятельно писал, упоминавшаяся «Глориана», «Лисичка-плутовка» в решении Йоганеса Эрата. В подавляющем же большинстве режиссура не помогала, т.е. мешала музыке, некоторые же спектакли – из недавних «Девушка с Запада» (постановщик Винсен Бусар), «Прекрасная Елена» (Рено Дусе) – попросту загублены ею. Я прихожу к мысли, что очень музыкально одаренная Симона Янг в других искусствах недостаточно компетентна (такое с дирижерами случается). Сужу так, потому что, представляя в прессе будущую премьеру, она, как правило, заявляла о сложившихся гармоничных отношениях с постановщиком и о своей ответственности за совместно разработанную концепцию спектакля.

Итак, сравнивая былые впечатления со свежими, я вынужден констатировать, что происходит досадная девальвация художественных ценностей, опасное размывание критериев. На оперной сцене на равных правах подвизаются как режиссеры, отлично владеющие профессией, так и те, в чей подготовке имеются пробелы, так и, наконец, попросту проходимцы, не умеющие ничего. В жизни разыгрывается грандиозный спектакль по андерсеновской сказке о голом короле. Люди в зале, даже тогда, когда режиссура оперного представления вызвала у них недоумение или неудовольствие, поддавшись стадному чувству, аплодируют – лишь бы не показаться недостаточно современными и продвинутыми!

Критика в этом представлении играет недостойную роль. Испытывая тот же страх прослыть недостаточно прогрессивными, многие коллеги, вместо того, чтобы просвещать аудиторию, формировать ее вкусы, лишь запутывают, дезориентируют ее. К окончанию эры Симоны Янг Гамбургская опера выпустила солидный, обильно иллюстрированный и снабженный CD сборник статей и материалов, посвященный этому периоду своей истории. Имеется и статья о режиссуре, написанная одним из драматургов театра, Френсисом Хюссером. С чисто немецкой основательностью систематизирует он различные постановочные методы – и ни одной оценки! Что из осуществленного – триумф, а что – провал, не ясно: обо всем говорится с абсолютной одинаковой почитательностью. Так же могу охарактеризовать статью видного музыковеда Удо Бермбаха о «Кольце» и других вагнеровских операх в репертуаре Янг. Значительная часть оперативно появляющихся после каждой премьеры рецензий также оказываются либо объективистскими, безоценочными, либо попросту лживыми: указывая на черное, говорят «белое». Виной тому – нечестность, какие-то находящиеся вне искусства интересы? Не знаю. Мне кажется, причина, прежде всего – в недостаточной квалификации пишущих. Трудное это дело – оперная критика. Опера – искусство синтетическое. За каждое из его составляющих ответственные разные участники спектакля. Критик же оценивает его в целом, как систему. Следовательно, ему надлежит быть сведущим во всех искусствах, которые, объединившись, составляют оперу. Такое наблюдается далеко не всегда. В Германии оперная критика по преимуществу – «музыкацентристская», и ее суждения порой обнаруживают непонимание авторами специфики театра. Вот еще один факт. Гамбургский театр отпраздновал 200-летие Верди постановкой в 2013 трех его ранних опер, «Битва при Леньяно», «Двое Фоскари» и «Ломбардцы», в режиссуре Дэвида Элдена – профессионально беспомощной. Отсутствовал актерский ансамбль, персонажи не общались друг с другом, мизансцены скучные, живописные решения примитивные. Очень обидно было за Верди. Между тем подоспело сообщение: по представлению интернациональной критики, гамбургская триада признана высшим театральным достижением юбилейного года!

Беды, переживаемые оперной режиссурой и критикой, не ограничены пространством какой-то одной национальной культуры. С ними сталкиваешься повсеместно. Главный в моей жизни театр, Мариинский, представляет тому множество подтверждений. Ограничусь двумя. Прослышав о том, что в Концертном зале поставлена детская опера Владимира Тарнопольского «Правдивая история Золушки», премьеры которой (как пишут, успешная) состоялась двенадцать лет назад в лондонском Барбикане, после чего ее играли еще в Норвегии, я поспешил позначиться с нею. Ибо давно уже озабочен проблемой будущей оперной аудитории и всячески поддерживаю В.А. Гергиева, занявшегося практическим решением этой проблемы. Ну, и мне очень любопытно было, что привнес в жанр один из виднейших профессоров композиции Московской консерватории и лидеров нашего авангарда. Его музыка оказалась немудреной и доступной, не слишком яркой, особенно мелодически, но с изыском в инструментовке. Под управлением дирижера Ивана Столбова она хорошо звучит. Но все это не так уж важно. Куда важнее – сама разыгрываемая на подмостках история. Опера была заказана композитору фондом Рольфа Даля, известного

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

английского писателя, а текстом послужила сочиненная им для своих пресыщенных сынишек стихотворная пародия на знаменитую сказку (самая ранняя версия которой обнаружена на египетских папирусах). Но к тому, что устроило двух маленьких британских сновов, оказались, по моему наблюдению, не готовы российские детишки. Они, прельщенные названием, надеялись побольше узнать о любимых своих героях, хорошо им известных по интерпретациям сказки в разных искусствах. Здесь все оказалось наоборот: Золушка – хладнокровная шантажистка, стремящаяся окрутить злого Принца, который прямо на сцене рубит головы подчиненным. Ей это почти удается, но к концу она неожиданно меняет намерение и выходит замуж за парня, который хорошо варит джем. Когда на бал явилась Фея, противная, толстая, в балетной пачке, с вываливающейся грудью, и пнув суетливого, но доброго Сказочника, заорала «Эй ты, оборкот!», сидевшая рядом со мной девушка спросила у своей мамы: «А что такое оборкот?». Растерявшаяся женщина обещала удовлетворить любознательность ребенка позднее. Но Фея, между тем, вдруг стала хорошей, способной на добрые дела. Когда и почему, спрашивать не надо: логика из этого игрища изгнана напрочь. Абсурдность происходящего композитор усугубил тем, что основную вокальную часть поручил детскому хору, участники которого тут – почему-то в заячьих масках. Поставивший спектакль режиссер Аркадий Гевондов (ученик А.В. Петрова, уже приобретший некоторый режиссерский опыт в театре «Зазеркалье»), если судить по конечному результату проделанной им работы, начал ее так: собрал исполнителей и сказал «Сделайте, чтоб было весело!». И каждый в меру сил стал кувыряться, кривляться, паясничать. Глядеть на этот бедлам было так весело, так скучно! Зрители, маленькие и большие, расходились унылые, исполненные сомнений. Увиденное и услышанное оказалось непонятным и вряд ли доставило удовольствие. Но ведь подавалось оно под грифом прославленного Мариинского! Так, может, мы еще не доросли? А что думают ученые люди? – Наверняка, заинтересовались некоторые родители. Я спросил нескольких уважаемых коллег, каково их мнение о спектакле. Оказалось, никто еще его не посетил. В интернете я обнаружил лишь два отклика: письменный – короткую статью под длинным названием «Вышли зайки погулять, свои лапки поразмять» в Opera News, автор которой, Екатерина Гудкова, в восторге от того, как интерпретирован «английский черный юмор, приправленный подростковым нигилизмом», и виртуальный – маленький ролик Виктора Высоцкого, тоже очень хвалебный, хоть моим младшим другом обнаружен в представлении и недочет – недостаточно отчетлива дикция маленьких хористов...

Еще одно мое огорчение связано с тем, как величайшую, мою любимейшую оперу «Отелло» недавно заново для себя прочел Василий Бархатов. Не могу разгадать этого, все еще молодого, но уже многоопытного мастера! Когда он, «вундеркинд от режиссуры», дебютировал в Мариинском «Енуфой» Яначека, я был глубоко впечатлен трагедийной напряженностью спектакля, мощным выстраиванием характеров, выдержанностью стиля (гипер-реализм, граничащий с постмодерном). А потом появился спектакль «Бенвенутто Челлини» – и разочаровал надуманностью, непроработанностью. С тех пор творческие удачи у Бархатова достаточно регулярно чередуются с неудачами. Он – как луна, у которой есть светлая и темная стороны. «Светлый» Бархатов, серьезный и технически вооруженный – это «Братья

Карамазовы», мюзикл «Шербурские зонтики», за который театру «Карамболь» была присуждена «Золотая маска» (правда, Василий, который, несомненно, награду заслужил, был ею обойден), «Русалка» Даргомыжского. Хотя в последней, из-за переноса сюжета в иные временные и социальные обстоятельства, имеется изрядное число нестыковок, все же последовательное проведение приема разделения сцены надвое и параллельного показа событий – происходящих и подготавливаемых – позволяет обнажить противоречивую суть людских душ и поступков, несоответствие истинного и кажущегося. Такое дорогое стоит.

«Темный» Бархатов, пускающий пыль в глаза – это для меня «Мертвые души», где каждая картина открывается «дразнилкой» для зрителей, которой хватает на пару минут – далее действие останавливается, «Евгений Онегин» с антиалкогольным лейтмотивом (первоначально, до Михайловского театра, свой сценический замысел режиссер реализовал в Вильнюсе – я ездил туда на премьеру), «Летучий голландец», где наворочено столько, что без гйда не проберешься. И, вот, «Отелло». Мне показалось, что задачей постановщика было – где можно, напакостить Шекспиру, Бойто и Верди. Нелепое оформление с необъяснимым, примитивным символом – маяком, картонные персонажи, не решенные массовые сцены, ни к селу, ни к городу прилепленная пантомима являющихся с иском к Отелло солдатских матерей, для чего сооружена огромная конструкция корабельного трюма – все это служит тому, чтобы отвлечь от главного, развешивающейся драмы героев. Временами возникало ощущение, что постановщик затыкает уши, дабы не слышать музыки. Что, к примеру, может быть прекраснее исполненного чувственности и, одновременно, возвышеннейшей чистоты дуэта, венчающего первый акт? Один из любящих посылает некий импульс другому, а тот возвращает его многократно усиленным, и нагнетается страсть – пока оба не погружаются в пучину блаженства. На этой нечеловеческой музыке Дездемона является, прикрывая одеждой бутылочку и стаканчики. Усаживаясь вместе с Отелло на коврик, они выпивают, а затем, не зная чем еще заняться, рассказывают по сцене, стараясь как можно больше отдалиться друг от друга... В этот вечер на спектакле присутствовало жюри «Золотой маски». Сознаю, что негоже нынче бросать камень в фестиваль, особенно его экспертный совет. И все же – кому в голову пришло выдвинуть эту жалкую театральную поделку на высшую национальную премию?

Эти дни наш режиссер вместе с талантливым дирижером Кириллом Карабицем (сыном моего покойного приятеля, известного украинского композитора Ивана Карабича) представляют серию премьерных спектаклей «Хованщина» в упоминавшемся уже театре Базеля. Хочу верить, что на этот раз луна Бархатова обернется к артистам и публике своей сияющей стороной.

Однако, достаточно негативных примеров. Я по натуре – оптимист и верю, что трудности и беды преходящи. Что касается режиссуры, то ее положение в Гамбургской опере, я надеюсь, улучшится благодаря приходу нового интенданта. Это Жорж Делнон, ранее возглавлявший все тот же театр Базеля, сам – постановщик, с объемистым послужным списком, понимающий толк в режиссуре. Привлеченный им для постановки «Троянцев» видный драматический режиссер Михаэль Тальхаймер создал представление в не близком мне минималистском сти-

ле, который, однако же, уверенно выдержан и позволяет установить на сцене постоянное драматическое напряжение (что совсем не просто на этом материале), с могучими вспышками кульминациями. На мой вкус, своим художественным уровнем гамбургский спектакль превосходит недавний петербургский, осуществленный Яннисом Коккосом с эффектной выдумкой, но получившийся очень неровным и эклектичным.

Что касается оперной критики, то и ее состояние – вовсе не безысходное. Это естественно и правильно, что самыми громкими, зычными голосами вещают молодые и относительно молодые люди. Среди них немало одаренных, образованных и честных специалистов. Но и поколение их учителей способно энергично помочь оздоровлению нашей критики, сохранению ее добрых традиций и отмиранию дурных. Завершая свое затянувшееся слово, я хотел бы воздать должное хотя бы двум почитаемым мною представителям этого поколения.

Один из них – Елена Всеволодовна Третьякова, к мнению которой, даже если мое мнение с ним не во всем совпадает, сосредоточенно прислушиваюсь. Ибо, всегда научно аргументированное, оно продиктовано беспредельной любовью и преданностью искусству и спокойным, трезвым, гармоничным восприятием жизни. Высоко, в отличие от некоторых начальников, оценивая многогранную и плодотворную деятельность Е.В., я особое значение придаю созданной ею школе музыкальных критиков в недрах театрального вуза. Такое заявление может показаться странным в устах консерваторского выученика, человека, который проработал на кафедре музыкальной критики Петербургской консерватории от самого основания этой кафедры почти до самого ее разгрома. Но сегодня мне представляется очень важным, чтобы оперное искусство оценивалось людьми, которые хорошо чувствуют и понимают специфику театра – разумеется, расположенные к музыке, обладающие способностями и познаниями также и в этой сфере искусства.

Другой коллега, которому я рад высказать свое глубокое уважение – Иосиф Генрихович Райскин, наш юбиляр. Его статьи захватывающе интересны. Всякое новое творческое явление он видит в перспективе тянущихся к нему традиций. Сколько при этом открывается незнакомых исторических фактов, какие возникают интересные параллели и ассоциации! Будучи почтительным, мягким, интеллигентным и в жизни, и в журналистском творчестве, как тверд он в своей честности, в отстаивании собственной нравственной позиции! Иницируемая им газета «Мариинский театр» служит зеркалом не только многосторонней деятельности выдающегося творческого коллектива, но и всего оперного и балетного мира. В этой газете я по-особому ценю раздел, посвященный очередным премьерам, где свои соображения высказывают критики, придерживающиеся самых разных позиций и точек зрения. Общеизвестно, что лишь споря, сопоставляя и противопоставляя несхожие мнения, можно приблизиться к истине. Только воодушевленное свободой, способно в обществе развиваться искусство – как, впрочем, и само общество.

* Доклад на конференции «Музыкальная критика и публицистика: на перекрестке традиций, культур, эпох» (в честь юбилея И.Г. Райскина), состоявшейся в Российском институте истории искусств (Зубовском институте) 6 ноября 2015 года.

МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ

НИКИТА МОРОЗОВ

КОГДА РЕЖИССУРА МУЗЫКАЛЬНА ПРЕМЬЕРА «САЛОМЕИ» В МОСКОВСКОЙ НОВОЙ ОПЕРЕ



«Саломея». Сцена из спектакля. Фото: Даниил Кочетков

Опера Рихарда Штрауса «Саломея» ставилась в Москве всего один раз в 1925 году, поэтому полноценная постановка в Новой опере является огромным событием для музыкальной жизни столицы. Историю о принцессе Саломее доверили ставить молодому режиссеру Екатерине Одеговой (консультант по драматургии – Михаил Мугинштейн). Она обратила на себя внимание в прошлом году, поставив в Зеркальном фойе Новой оперы камерную сценическую фантазию «Интимный дневник» по двум произведениям Яначека – струнному квартету «Интимные письма» и вокальному циклу «Дневник исчезнувшего». С самого начала «Саломея» режиссер отсылает нас к предыдущей работе. На возвышенности стоят, обнявшись, страж Нарработ и паж Иродида, обернутые одной мантией. Нарработ идет в паже любовную утеху в ответ на равнодушные Саломеи. Сразу вспоминается ключевая сцена в «Интимном дневнике», где Зефка проникала под свитер Яначека, сливаясь с ним в одно целое. «Саломея» режиссер выстраивает по аналогии с «Интимным дневником».

Штраус разрабатывает музыкальную драматургию «Саломеи» на основе разветвленной системы лейтмотивов, позаимствованной у Вагнера. Режиссер, подобно Штраусу, выстраивает свою сценическую партитуру, также используя различные лейтмотивы: черные волосы, серебряное блюдо, красное яблоко, нож и др. Например, по сцене проходит лысая Иродида в черной одежде в тот самый момент, когда о ней вещает Иоканаан. Она поедает неведомые черные яства с серебряного блюда, уходя демонстративно его облизывая. В дальнейшем на это блюдо в руках повара Саломея положит перстень Ирода, который она незаметно снимет с его пальца во время танца. В этой ужасной семье повар выступает и в роли палача, ему всё равно что разделять – еду или человека. Взамен Саломея получит на блюде голову Иоканаана, усыпанную гроздьями винограда. Нарработ сначала отрешенно смотрит на нож, которым Саломея протыкает яблоко, а потом резко поднимает его и закалывается. Нож еще долго будет лежать на самом видном месте сцены и ждать своего часа. На нож обратит внимание Саломея и положит на то самое блюдо в руках повара, который будет использовать его для казни Иоканаана. Особенно режиссер выделяет лейтмотив черных волос, который представлен и в сценографии. Это важная часть спектакля, которая сразу обращает на себя внимание. Толстые черные

нити, сплетенные между собой, тянутся из ямы Иоканаана до самого неба. Из трех вождельней Саломеи к Иоканаану (белое тело, черные волосы, красные губы) именно волосы становятся фетишем режиссера. Соблазна Иоканаана, Саломея будет оборачивать вокруг себя его длинную черную косу. В конце отрубленная голова Иоканаана сохранит эту черную косу, которой Иродида задушит Саломею.

Подобно Штраусу, с культурными символами играет и художник спектакля Этель Иошпа. В опере везде используется сакральное число 3. Три труп к концу оперы (Нарработ, Иоканаан, Саломея), три раза Саломея просит Нарработа привести Иоканаана, три раза Саломея будет соблазнять Иоканаана и т.д. – во всех опорных сценах оперы. Следуя этому принципу, художник выстраивает цветовую палитру спектакля

на трех основополагающих цветах: белый, черный и желтый, которые символизируют жизнь, смерть и эрос. Создается многослойная конструкция из общего и многих частей, адресованных залу. Их восприятие зависит от культуры и образованности конкретного зрителя. Например, желтый цвет задника отсылает к Климту, в то же время задник и конструкция сцены напоминают античный амфитеатр. Саломея в желтом платье и густыми черными волосами словно сошла с картины Анри Реньо. Черно-белый Бердслей угадывается в костюмах Нарработа и пажа. Если зритель еще обратит внимание на эпиграф в буклете к спектаклю («Люди любят напоминать себе о смерти. Есть черную пищу – это как потреблять смерть...»), то спектакль в их глазах предстанет омражем (приношением) постановочной команды фильму «Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринюэя. В целом, художник делает довольно абстрактное пространство, в котором разворачивается «последний ужин» семейства Ирода.

Режиссер сразу разделяет пространство сцены на два совершенно разных мира, которые соотносятся с новым христианским и старым языческим мирами. Изначально занавес открывает нам только половину сцены. В первой части спектакля преобладает статичность и сценический лейтмотив «прихода Мессии», который персонажи изображают опусканием на колени и взглядом за горизонт. Таким образом, они заглядывают в неизвестное будущее. Пророк Иоканаан, облаченный в черные кожаные ремни, не заперт в цистерне, а находится в открытой яме, символизируя противоречивость чувства Ирода к нему. Он каждый раз выходит и спускается в яму по своей воле. На своих последних словах, предвещающих гибель старому языческому миру, Иоканаан выходит из ямы единственный раз за спектакль не по букве авторского сценария, а по воле режиссера. Слово лунатик, к нему подходит Саломея, символизируя их неизбежную встречу.

Иудеи и назаряне, присутствующие на ночном ужине, превращены в карикатурные образы. Назаряне с терновыми венцами на головах одеты в серые костюмы с укороченными брюками по современной моде, в сандалии с носками. Во время спора иудеи про запас складывают еду со стола к себе в портфели. Кападокиец представлен в шуточном образе звездочета с телескопической подзорной трубой (отсылка к кападокийской космологии). Через подзорную трубу он пытается разгля-

деть приход Мессии, о котором вещает Иоканаан из ямы.

Если в первой части спектакля преобладает статуарность в образах, то во второй, изображающей светлый мир Ирода, на первый план выходит динамика. Режиссер ставит Иродиаду во главу семейства. Сначала она вершит судьбу Иоканаана, отдавая смертельную команду покровителю. А в конце душит волосами Иоканаана свою собственную дочь Саломею, опережая смертельный жест Ирода на несколько секунд. По спектаклю ужасный поступок детоубийства вырастает из обиды Иродиады на одну фразу Саломеи, когда последняя говорит, что требует голову Иоканаана по своей собственной воле, а не по воле матери. Но мы понимаем, что Иродиаде не дано пройти духовную метаморфозу Саломеи и познать тайну любви. Она поднимает с пола голову Иоканаана, пытается её поцеловать в тот самый момент, когда Саломея поет о тайне любви, которая больше тайны смерти, но одергивает себя в последний момент. Саломея же прикоснулась к новому миру Иоканаана.

МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ

Она не вписывается в старую эпоху, которая отживает свои последние годы, и тоже должна погибнуть.

Пик всего спектакля и оперы Штрауса – филигранно поставленная режиссером сцена «танца семи покровов». Никакого танца там нет, а есть игра Саломеи и эротомана Ирода с элементами садо-мазо. В танце Ирод стягивает с Саломеи жёлтое платье, и она остается до конца оперы в серебряном платье, соединяясь с образом луны.

На последних словах перед смертью Саломея возвращается в то самое место на сцене, где она впервые встретила Иоканаана, встает на колени и вытягивает руки в разные стороны, принимая форму креста. Этот образ перекидывает двойную арку в спектакле, соотносясь с первой частью, где это изначально было связано с ожиданием Мессии, и с финалом танца, где Ирод зависает над Саломеей в аналогичной позе креста. В спектакле Саломея проходит не-

сколько стадий перерождения. После первой встречи с Иоканааном она опьянена сексуальным желанием настолько, что пытается совкупиться с трупом Нарработа. После поцелуя головы Иоканаана она выбрасывает её. Ей открывается тайна любви, о которой она поет. Она укутывается в черную скатерть и вжимается в угол. Опять мы можем провести параллель со спектаклем «Интимный дневник». При перерождении, открытии новых и неизведанных миров герои у режиссера Одеговой облачаются в одежды, пытаются отгородиться даже физически от старого мира.

Особого внимания заслуживает музыкальный руководитель и дирижер постановки Ян Латам-Кёниг, который проделал очередную яркую работу с оркестром в Новой опере. Гармонично дополняя друг друга, музыка и сцена окончательно сливаются в танце Саломеи и Ирода, сопровождая каждый шаг и вздох героев.

Партию Ирода блистательно исполнил приглашенный солист Мариинского театра тенор Андрей Попов. Хорошую пару ему составила меццо-сопрано Маргарита Некрасова (Иродиада). В премьерной серии из двух спектаклей пару Саломея/Иоканаан представили двумя совершенно разными составами. Молодая пара Ермолаева/Гарнов во второй вечер оказалась на голову выше Креслиной/Стаценко. Баритон Борис Стаценко с мощным и роскошным голосом, который легко перекрывает оркестр, обжигал и ошарашивал, но выбивался из тонкого спектакля Одеговой, как и сопрано Наталья Креслина. Баритон Артем Гарнов, наоборот, доносил проповеди Иоканаана сдержанно, обаятельным тембром. Высокий рост Гарнова в полной мере соответствовал описанию Саломеи: «Он похож на тонкую фигуру из слоновой кости». Специально приглашенная из Милана сопрано Таисия Ермолаева привлекала свежим и сильным голосом и особой пластичностью на сцене.

Овации публики увенчали яркое событие московской театральной жизни.

В черед сменяющихся друг друга, зазывно манящих концертных программ фестиваль «Звуковые пути» давно и устойчиво занял позицию радикального, авангардного, пожалуй, наиболее яркого музыкального события петербургской осени. Нужно обладать недюжинным музыкальным аппетитом, чтобы переварить все, что предлагает он слушателям, – пусть извинят нас читатели и в еще большей степени композиторы и исполнители – участники фестиваля, поскольку каждый из его концертов заслуживает отдельного подробного разговора, рамки которого превысили бы формат рецензии. Но в его программе всегда находятся особенно лакомые сюжеты, пропустить которые кажется немислимым.

В музыкальную палитру Петербурга вписаны два новые имени – Александр Гёр (Goehr, род. 1932) и Виктор Ульман (Ullmann, 1898–1944). Семья первого вынужденно покинула Берлин в 1933 г., второй был в числе узников Третьей империи и погиб в газовой камере. Премьера притч Гёра, составивших Музыкально-драматический триптих и написанных позже на четверть века, тем не менее опередила первое исполнение оперы Ульмана «Император Атлантиды или Смерть отрывается». В фестивале Триптих прозвучал на открытии – в небольшом Зале Прокофьева (Мариинский-2), тогда как более демократичное по музыкальному языку, с лейтмотивами, с яркими жанровыми отсылками сочинение Ульмана было исполнено на завершающем концерте в Малом зале филармонии.

Триптих Гёра («Виноградник Навота», «Игра теней», «Соната о Иерусалиме») представил уже полюбившийся нашим слушателям ансамбль Melos Sinfonia. Жанровым прообразом Триптиха могли быть созданные незадолго до него, в 1964–1968 гг. «Притчи для исполнения в церкви» Бриттена, сходство с ними подчеркивает обращение к эстетике японского театра Но. Графичность звукового письма композитора восходит, скорее, к полижанровым сочинениям Стравинского.

Певцы и актеры вышли на сцену – босые, в белых одеждах и белом гриме – обезличенно-одинаковые. Казалось, каждый из них мог бы стать любым персонажем. Эта принципиальная развоплощенность подчеркивала отдельные действия от звучания. Один и тот же певец мог выступать от лица Рассказчика, Пророка, либо Тюремщика. Голоса и тела – статика и жест – были освобождены друг от друга. Тут же рядом, на сцене расположился небольшой инструментальный ансамбль, вычерчивая свою картину происходящего, – это церемониальная поступь Правителя, застывшие своды пещеры, наполненное пульсацией нетерпеливое ожидание, постепенно сменяющееся отчаянием. Музыкальная фактура Триптиха фрагментарна, и слушателю приходится преодолевать дискретность повисающих звучностей. Часть тембров обретает знаковый характер: флажолеты виолончели и фрулато флейты – скользящие тени, фортепиано – свет, звенящие бубны и колокольчики – унижение, побиение камнями, труба – вестник прихода Мессии. Во второй притче голос становится прообразом тени, – он доносится до Человека, Стремящегося к Познанию. Пение, звучание воспринимается как отголосок высшего мира идей.

Сюжеты притч Триптиха не связаны между собой. Первая из историй, «Виноградник Навота», основана на эпизоде из книги Царств о несправедно присвоенном винограднике. Она завершается пророчеством о грядущем наказании. Вторая – «Игра теней» – базируется на платоновском мифе о пещере. Ее обитатели не видят света и почти не реагируют на Человека, открывающего для себя мир идей. Развитие образа – пресмыкание во мраке и обретение себя в просветлении, познания – решено пластическими средствами. Однако потом обитатели пещеры связывают Познавшего Свет, и он может лишь вспоминать о некогда виденном, лоя далекие проблески в окружающей тьме. В третьей притче жители Иерусалима вынуждены спуститься с крыш, на которые поднимались, чтобы встретить Мессию, и лишь рефрен

ФЕСТИВАЛЬ

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

«ЗВУКОВЫЕ ПУТИ» – 2015



Александр Гёр. «Триптих». Елена Иготти. «Лента Мёбиуса». Виктор Ульман. «Император Атлантиды». Фото: Гюльня Манджиева, Юрий Элик, Анна Флегонтова

– гимн о меркнущем солнце – продолжает звучать по-прежнему ритуально-торжественно.

Внутренняя расщепленность действия усугубляется двуязычием: часть текста звучит на английском языке, часть – на латыни. Именно латынь здесь представляет «древний язык», в котором могут быть закреплены «незыблемые истины». Гёр словно исповедуется в собствен-

ной внутренней раздвоенности, в своей принадлежности миру, которого он не в силах познать и принять. И этот внутренний диссонанс, возвращаясь, не находит разрешения.

Опера Ульмана, исполненная Ансамблем солистов Санкт-Петербургской камерной филармонии (дирижер Федор Леднёв), при всей трагичности истории ее создания, сопряжена

с совершенно иным смысловым рядом. Публицистичность «Императора Атлантиды» граничит с памфлетностью. Ульман наделяет свое сочинение признаками средневековой мистерии. Образы-маски предельно поляризованы: Смерть, ведущая вечный спор с Арлекином, тиран-Император, бездушный Громкоговоритель и лирические персонажи – двое солдат враждующих армий, Юноша и Девушка, отказывающиеся воевать. Столь же диаметрально разведены интонационно-жанровые сферы. Ульман использует и прямые тембровые и жанровые маркеры (барабанная дробь, сигнал трубы, гимн «Deutschland, Deutschland über alles» – в момент объявления «священной войны», сарабанда Смерти, и лютеровский «Ein feste Burg ist unser Gott»), и опосредованные отсылки к музыке XIX – начала XX века. Его Арлекин, говоря о радостях жизни, цитирует «Песнь о Земле» Малера (композитора, запрещенного в фашистской Германии), в диалоге Императора со Смертью звучат интонации шубертовского «Двойника», центральная ария самой Смерти напоминает нам о «Песнях и плясках смерти» Мусоргского. Мелодия Арии-предписания, требующей от каждого взять оружие, построена на звуках 12-тоновой серии. Она становится темой канона, но Смерть, отказываясь от своей работы, останавливает его кружение. «Я делаю будущее человечества великим и долгим... долгим!» – голос певца (Егор Прокопьев) уходит в «потусторонний» профундовый регистр. В Смерти нет зловещего, inferнального, она признается как часть жизни, ее естественное завершение. Сквозь все сцены Ульман проводит тему Арлекина: с ней переключается родственный лейтмотив Девушки, она играет скрипку, сопровождая и как бы комментируя финальный хорал-приветствие «Войди же, Смерть».

Хореографическая программа «Лента Мёбиуса», которая прошла 23 ноября в Белом зале Лендокфильма, – новый театрально-сценический проект «Звуковых путей». Электронные композиции прочитывались через движение, пластику тела. Спрессованность компьютерного звучания восполнялась пространственным воплощением. Два небольшие номера были поставлены на музыку Дэвида Ланга «I Lie» (своеобразное прочтение идишской песни «Leyg ikh mir in bet aray») и Яниса Ксенакиса «Metastaseis». Еще две композиции были созданы специально для этой программы: экспрессивная «Потерянная хронология» Светланы Лавровой и ироничный «Мастер модулирующий в клубе имени Мёбиуса» Анатолия Королева.

Во втором отделении был показан одноактный балет Елены Иготти «Лента Мёбиуса» по одноименному рассказу Хулио Кортасара (автор идеи и хореограф постановки Евгения Бердичевская, аудиохудожник Дмитрий Ялкин, видеохудожник Юрий Элик). Если существует женский балет, то это был именно он. Две его части – это два мира Жанет, его героини. Один реальный, наполненный свежестью и радостным движением, второй – напряженно спазмирующий, пульсирующий, неустойчивый. Однако именно он становится для женщины миром обретения себя, своей силы. Если в первой части героиня – часть мира, природы, то во второй она – источник и начало вселенной, его первопричина. Мужчина дисгармоничен в первом мире, его воля, переламывающая сопротивление хрупкой Жанет, – дика и неосознанна. Во втором же он – ведомый, мучительно идущий на неведомый зов.

Первая часть балета решена как своеобразное па-де-де, в котором роль виртуозной коды исполняет сцена насилия. Вторая часть – формирование женщины-воли, женщины-стихии, которая становится ветром, водой, чем-то геометрическим, а потом чем-то вроде насекомого. Она распрямляется, возвращает себе – свою музыкальную тему, свою осанку. И теперь уже она властно зовет Мужчину, заставляя его перейти к ней – в ее мир, на другую сторону Ленты Мёбиуса. Балет вечного единства и вечной борьбы, «да» и «нет», жаждущих и взаимно уничтожающих друг друга, – балет вечного возвращения.

НАТАЛИЯ СУРНИНА

ВЛАСТЕЛИН АССИРИИ «СЕМИРАМИДА» РОССИНИ В КОНЦЕРТНОМ ИСПОЛНЕНИИ



«Семирамида». Вардуи Абрамян – Арзаче, Саломе Джикия – Семирамида. Дирижер – Альберто Дзедда.
Фото: Ирина Шымчак

На VII Большом фестивале Российского национального оркестра в Москве в концертном исполнении прозвучала опера Россини «Семирамида». Триумфатором вечера стал 87-летний маэстро Альберто Дзедда, в очередной раз подтвердивший свой статус наместника Россини на земле.

Вопреки мрачному сюжету из древней истории, «Семирамида» Джоаккино Россини – это 220 минут мажора, упоительных мелодий и головокружительных колоратур. Такая опера – испытание не только для певцов, но и для слушателей, которым на протяжении четырех часов даже блаженству предаваться утомительно (кое-кто ретировался после знаменитой арии главной героини, пропустив великолепный финал первого акта с оркестровыми «спецэффектами»). Тем больше поражала неистощимая энергия легендарного дирижера, бесменного руководителя россиниевского фестиваля в Пезаро Альберто Дзедды. Он выбежал на сцену с легкостью юноши и с первых звуков вцепился в партитуру с такой хваткой, что, казалось, был способен удержать в своих руках не только Российский национальный оркестр и хор академии Попова, но и все Ассирийское царство.

Логично, что после «Танкреда», исполненного на прошлогоднем фестивале, выбор пал на «Семирамиду»: последняя и самая грандиозная опера-сериа Россини также написана по Волгегеру. В свое время обе премьеры принесли композитору фантастический успех. Восторг современников понять легко: масштаб и роскошь «Семирамиды» убедительней любых источников воплощают легенду о загадочной вавилонской царице. Монументальные хоры, сцены здесь мощны, как стены древних храмов, блеск инструментальных номеров подобен сиянию сотни мечей под палящим южным солнцем, а нескончаемые рулады арий оплетают все причудливой вязью, словно ветви экзотических растений в висячих садах. Но в век популярности «Севильского цирюльника» серьезные оперы Россини звучат нечасто, а «Семирамида» для России и вовсе раритет. Кроме того, шедевр итальянского мастера требует, чтоб слушатель безоговорочно принял правила игры – это тотальная власть бельканто, оперная условность в квадрате, где два разъяренных ассирийца, ругаясь, разливаются в соловьиных трелях, а герой кланцется отомстить под грациозные *pizzicato* струнных.

Подлинным открытием вечера стала молодая грузинская певица, сопрано Саломе Жи-

кия (Семирамида). Несмотря на скромный послужной список, в котором неожиданно обнаружилось «Шесть песен с оркестром» Шёнберга и вокальный цикл «Ярави» Мессина, в Москве она предстала во всем царственном блеске. Титульную партию, ставшую синонимом высшей вокальной виртуозности, Саломе спела безукоризненно, ее крепкий, но

очень подвижный голос звучал властно, а манера держаться выдавала полную уверенность в своих силах. После блестяще исполненной арии «Dolce pensiero» она будто обрела второе дыхание и, легко преодолевая технические сложности, предалась страстям – в череде ансамблевых сцен полностью раскрылся противоречивый образ героини. Имя Вардуи

Абрамян (Арзаче), меццо-сопрано из Армении, на слуху после июльского дебюта певицы в Большом театре в партии Кармен. Она вышла на сцену в платье (хотя обычно прима не упускают случая покрасоваться в брюках в трагических партиях), но вокально была убедительна, а в мастерстве и чувстве стиля практически не уступала своей партнерше.

Немного не дотянул до идеала тенор Сергей Романовский (Идрено), самоотверженно исполнивший партию молодого индийского царя: она не просто сложна, она беспощадна – арии, требующие медового тембра, щедро пересыпаны колоратурами, а верхние «до» подстерегают на каждом шагу. Романовский не всегда выходил победителем из схватки с верхними нотами, но публика оценила его владение бельканто и наградила неистойвой овацией. Россини не делал скидок по части виртуозности и для баса, однако Паоло Пеккьоли (злодей Ассур) впечатлил не только бойкими пассажами. Звездным часом итальянца стал эпизод в гробнице убитого царя, когда психологический градус, медленно повышавшийся на протяжении оперы, начал просто зашкаливать. Герой Пеккьоли метался, переходя от мистического ужаса к яростному гневу, его с азартом поддерживали оркестр и хор; вместе они разыграли сцену впечатляющей силы. Потрясенная публика опомнилась лишь с последними звуками – глуховатый тембр певца внезапно наполнился богатыми обертонами – и ответила бурным восторгом.

В итоге состав солистов, до концерта вызвавший сомнения, оказался очень удачным. Не только арии, но и сложно устроенные, упоительно красивые ансамбли (которые, в отличие от «Танкреда», играют в «Семирамиде» решающую роль) прозвучали прекрасно. РНО, с самого начала фестиваля демонстрирующий прекрасную форму, и на этот раз был на высоте. Небольшой по составу оркестр на протяжении всей эпопеи радовал разнообразием красок, а в кульминациях звучал мощно, но не перегружено. Каждая деталь партитуры отражалась в выразительных взглядах и жестах Альберто Дзедды, который стал главным триумфатором вечера и подарил всем четыре часа абсолютного счастья. На поклонных зал встречал его так, что замершие на экране слова – «Народ приветствует нового царя Ассирии» – казались не просто финальным титром, а единственно верным выражением всеобщего восторга.

НАТАЛИЯ СУРНИНА

ФИОРИТУРЫ ВЫСШЕГО ПИЛОТАЖА В МОСКВЕ ИСПОЛНИЛИ ОПЕРУ ХАССЕ «СИРОЙ»



«Сирой». Юлия Лежнева – Лаодиче.
Фото: Лариса Кириллина

В рамках филармонического абонемента «Вершины мастерства. Барокко» второй год подряд в Москву приезжает греческий оркестр *Armonia Atenea* во главе с Георгием Петру. Прошлой осенью они исполнили «Александра» Генделя, а в нынешнем сезоне на сцене Концертного зала имени Чайковского представили совершенно неизвестную у нас оперу Иоганна Адольфа Хассе «Сирой», которая даже профессионалов заставила открыть справочники (как музыкальные, так и исторические).

Сюжет для либретто великий Метастазιο нашел в истории Ирана VII века: барочный конвейер по созданию новых опер работал исправно и, чтобы оставаться оригинальным, приходилось проявлять эрудицию и выводить на сцену героев не самых популярных эпизодов прошлого – лишь бы драматического накала хватало на три акта. В жизни персидского царя Косроя и его сына, царя царей Ирана Кавада II Шируйя (он же – Сирой), правившего несколько месяцев после свержения отца, страстей оказалось в избытке. Но, как водится, кровавая схватка за престол стала поводом для типично театрального спора о любви и долге.

«Сирой», продолживший ряд многочисленных опер-сериа Хассе, создан по проверенному рецепту, иронично описанному Стендалем: «В каждой драме должно быть шесть действующих лиц, и все они должны быть влюблены для того, чтобы композитор мог пользоваться контрастами. Каждый должен пропеть по пять арий: страстную арию, блестящую арию, арию в простом стиле, полухарактерную арию и, наконец, арию, проникнутую радостью. Нужно, чтобы одно и то же действующее лицо никогда не пело двух арий подряд, чтобы никогда две схожие по характеру арии не следовали одна за другой». Этот пазл Хассе умел собирать мастерски, однако драматургия оперы, построенной как череда арий и речитативов (лишь в финале звучит короткий секстет), современному слушателю может показаться ущербной. Хотя композитор приложил все усилия, чтоб его музыка и два с половиной века спустя звучала захватывающе: тех, кого не увлекает изобретательность его мелодического языка, поражает неслыханная виртуозность вокальных партий. В сравнении со сложнейшими фиоритурами, которые распевают герои «Сироя», самые заковыристые репертуарные хиты кажутся детским лепетом. Хассе ежеминутно проверяет солистов на прочность – бесконечные цепочки пассажей, в которых часто негде дышать, перехватывают, охватывают огромный диапазон, изукрашены трелями и другими «завитушками», что в сочетании с запредельными темпами (хочется сказать «скоростями») ставит оперу на границу искусства и спорта, а солисты превращаются в настоящих марафонцев. Невольно задумаешься – какими исполнителями должен был располагать композитор? Энциклопедия отвечает – премьеру «Сироя» пели легендарные кастраты Фаринелли и Каффарелли, а вот жена композитора, не менее легендарная Фаустина Бордони, в постановке не участвовала.

Не имея блестящего состава солистов исполнять эту оперу просто бессмысленно, но уже в прошлом году сложился звездный ансамбль во главе с контртенором Максом Эмануэлем Ценничем и сопрано Юлией Лежневой; к ним примкнула не имеющая пока громкого имени, но ничем не уступающая звездам, сопрано Диляра Идрисова. Все трое заслужили за исполнение обязательной программы в пять арий

высший балл и за «технику», и за «артистизм», недаром после каждого номера зал разражался стадионной овацией. Ценнич, идеальный Сирой, выстроил свою партию на *crescendo*, кульминацией стала потрясающая по силе драматизма сцена плененного героя в третьем акте. Юлия Лежнева, более привычная в амплуа ангелоподобных существ, в партии Лаодиче впечатлила не только виртуозностью, от которой буквально захватывало дух, и мягчайшим пиано, но и характером: она играючи перевоплотилась в своевольную ревнивую красавицу, а в центральной арии о защищающейся тигрице предстала настоящей хищницей. Зато хрупкая Диляра Идрисова никак не хотела вязаться в сознании с образом генерала Аракса не столько из-за кружевного платья со шлейфом, сколько из-за музыки со сладчайшими колоратурами, которыми композитор щедро рукой одарил военачальника, а солистка безукоризненно исполнила, покорила красивым тембром и техническим мастерством.

Роксана Константинеску, крепкое сопрано из Румынии, выступила в роли принцессы Эмиры, скрывающейся под мужским именем Идаспе, и была в этой роли превосходна: голос, техника, темперамент и южные огненные глаза сделали ее героиню по-настоящему запоминающейся. Испанский тенор Хуан Санчо, исполнивший партию Косроя, на тот раз имел возможность проявить себя (в «Александре» у него была крошечная роль), тем очевиднее стало, что его манера – равно как и внешний облик – скорее соответствуют амплуа героев-любовников итальянских опер XIX века. Слабее остальных была греческое меццо-сопрано Мари-Эллен Неси в роли Медарсе, брата Сироя. Ее тускловатый тембр и прямолинейный драматизм не вызвали сочувствия. Остались претензии и к оркестру, который играл лучше и деликатнее, чем в прошлый приезд, но все равно слишком грубо и размашисто для этой изысканной барочной вещи. Впрочем, оркестровая составляющая – не самая сильная сторона партитуры, где недостаток инструментальных интермедий и облигатных голосов в ариях ощущается довольно остро.

«Немногом суждено было добиться подобной славы... немногих постигло подобное забвение» – не случайно этими словами о Хассе открывается буклет. Его музыка до сих пор остается *terra incognita*, хотя среди 70 опер композитора, несомненно, есть опусы, способные привести в восторг как исполнителей, так и слушателей. Но, что еще важнее, оперы, которыми почти половину XVIII столетия восторгалась публика в Неаполе, Дрездене, Венеции и многих других городах Европы – это портрет эпохи, позволяющий нам понять, чем жили меломаны прошлого.

IN MEMORIAM

ПАМЯТИ АНДРЕЯ ЭШПАЯ 1925–2015



На девяносто первом году жизни покинул земной мир Андрей Яковлевич Эшпай – всемирно известный советский российский композитор, пианист, почетный профессор Московской государственной консерватории, общественный деятель, многие годы бывший секретарем Правления Союза композиторов СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий, фронтовик-орденоносец. Он автор балетов «Ангара» и «Круг», девяти симфоний, увертюры-фантазии «Переход Суворова через Альпы», двух фортепианных и четырех скрипичных концертов, двух концертов для оркестра, оперетты «Нет меня счастливей», музыки к более 60 кино- и телефильмам, камерно-инструментальных и хоровых произведений, более ста песен. Его песни украшали репертуар звезд советской эстрады и поются до сих пор, а многие из них стали народными: «Москвичи (Серезжа с Малой Бронной)», «Криницы», «Мы с тобой два берега», «А снег идет»...

Эшпай – первый композитор в мире, создавший концерты для всех инструментов симфонического оркестра.

Подлинный большой художник Андрей Эшпай отразил свое время не как сторонний наблюдатель, а как гражданин России. Он верил в лучшее будущее нашей страны. Его жизнелюбивая оптимистическая натура брала верх над всеми невзгодами. Энциклопедически образованный, глубоко и оригинально мыслящий, Андрей Яковлевич был прежде всего артист и музыкант. Он рассказывал: «Меня выручает то, что я могу сочинять – ухожу в себя, работаю. Именно в работе черпаю силы для жизни. Музыка – это язык чувств, и за средствами нельзя забывать, что выражаешь. Много читаю русской исторической, мемуарной и эпистолярной литературы. Мне близка мысль А.И. Сухотиной-Толстой: «Я не имею права жить, не делая ничего людям, живущим вокруг меня». Высшее счастье композитора – зажечь сердца слушателей».

Главной любовью Эшпая со студенческих лет был симфонический оркестр. Каждая его партитура отличается неповторимым оркестровым колоритом. Знание оркестра и его инструментов у Эшпая совершенны и безупречны, а оркестрово-тембровая фантазия – безгранична. Лирико-эпическая музыка Эшпая с годами становилась серьезнее, драматичнее, склонной к глубоким медитациям и духовным прозрениям.

Андрей Яковлевич обладал открытой благородной душой и чутким сердцем. Все, кто соприкасался с ним, навсегда были покорен-

ны вперед, а левая после легкого подскока приседает. На «два» – выдерживается поза, на «три» – правая нога сгибаясь в колене опускается вниз для приседания (на балетном языке «plié»). Вот эта трехдольность и побудила хореографа поставить это движение на трехдольную музыку подвижного вальса Адама. В шестидесятых годах, когда я дирижировал «Жизелью», все балерины, танцевавшие в моих спектаклях (Н. Дудинская, А. Шелест, Н. Петрова, И. Колпакова), так и исполняли это движение. Из гастролерш помню аналогичное исполнение московскими балеринами – М. Кондратьевой и И. Михальченко. Для балерин, имеющих «сухое plié» или травму колен – это движение неприятно. Они

ПАМЯТИ ЮРИЯ ГАМАЛЕЯ 1921–2015



не выдерживают позу на «plié», чтобы не причинять сильной нагрузки на колени, и движение теряет свой ритм.

В фильме-балете «Жизель» Г. Уланова в этом месте удивительно легко и воздушно выбрасывала свои ноги вперед и назад, создавая ощущение юношеской беззаботности. Но это было уже не «balloté», исчезла трехдольность. Уланова так танцевала на двадцать восьмом году работы в театре, поэтому такую «мазню» ей можно было простить. Ряд более молодых балерин теперь тоже не хотят работать в полную силу, очевидно рассуждая: «Если Уланова так танцевала, почему я не могу?». Или теперь все молодые танцовщицы уже калеки с травмированными коленями? Зачем перенагружать себя, ведь можно попросить дирижера сыграть побыстрее, и тогда трехдольная музыка и двухдольное движение отлично совпадут! Вот это мы теперь чаще всего и наблюдаем на академической сцене. Автор хореографии давно в могиле, значит можно изменять танцы как захочется!» (фрагмент из методического пособия «Искажение хореографического текста», СПбГК, 2010).

Помимо уникальной памяти у Гамалея поражающе редкое логическое мышление, изумляющее даже самых юных учеников. Гамалея всегда говорил по существу, структурировано, так что каждая мысль имела непрерываемое доказательство, и поспорить с его

утверждениями было крайне сложно. Помнится, как он разрешил «вечный спор» правильности написания имени композитора балета «Жизель».

Гамалей говорил: «Я категорически не согласен с установкой управления культуры печатать в афишах и в программах имя композитора балета «Жизель» с буквой «н» в конце фамилии (Адан). Если во Франции, где жил композитор, буква «м» в конце слова произносится как «носое» «н», это не значит, что надо коверкать истинную фамилию композитора».

Скорбная весть о кончине Эшпая повергла всех знавших его – независимо от возраста, профессии, общественного положения и статуса – в глубокую печаль. Среди скорбящих и петербургские музыканты. Трудно представить нашу жизнь, российскую музыку без его солнечного таланта, его загадочной энергии, без его благородной природы. А ведь в преддверии 90-летнего юбилея композитор поражал коллег и поклонников прекрасной физической и творческой формой. Он много сочинял, часто выступал на творческих вечерах и не только своих, возглавлял Российское авторское общество.

10 ноября 2014 года в Городском театре немецкого города Ольденбург (Нижняя Саксония) состоялась премьера балета «DECA-DECI» на музыку Пятой «Военной» симфонии, также впервые прозвучавшей в Германии. В ноябре того же года на XX фестивале «Литература и кино» в Гатчине Андрей Яковлевич был удостоен приза имени А. Петрова за лучший саунд-трек как автор музыки к фильму «Куприн. Вплотьмах» режиссера Андрея Эшпая-младшего.

Тяжелая болезнь с 15 января 2015 года помешала осуществлению многих планов композитора. Но к радости его семьи и близких через полгода он пошел на поправку, к нему вернулась прежняя энергия, любовь к жизни и к музыке. Он вновь сел за рояль, импровизировал... Обширный инсульт прервал его жизнь на рассвете 8 ноября.

На гражданской панихиде в Концертном зале имени Чайковского звучала музыка Андрея Эшпая и в записи, и в живом исполнении. Под управлением В. Федосеева Большой симфонический оркестр имени П.И. Чайковского исполнил прекрасную реквиемную музыку – часть из Пятой симфонии, Прелюдия памяти Е. Голубева. Хор студентов Московской консерватории спел несколько лирических песен, а струнный квартет сыграл квартет «Concordia – Discordans (Созвучие несозвучного)» памяти Д. Шостаковича как завещание композитора искать и находить гармонию в нашем тревожном, беспокойном мире.

Лариса КАЗАНСКАЯ

История обретает веки в одночасье. Так, 4 ноября 2015 года завершилась целая эпоха в жизни Мариинского театра. В этот день на 95-м году жизни от нас ушел выдающийся балетный дирижер Юрий Всеволодович Гамалей.

Истинный представитель петербургской интеллигенции, Ю.В. Гамалей родился 23 сентября 1921 года. Он прошел классический путь музыканта: закончил школу-десятилетку (по классу кларнета), добровольцем отправился на фронт, получил высшее образование в Консерватории. В качестве дирижера начал выступать еще будучи студентом, сперва в Оперной студии при Консерватории, затем в Малом оперном театре (1951–1955), большую часть жизни он отдал служению в Театре оперы и балета им. Кирова (1953–1992). В 1950 году он был приглашен в Консерваторию в качестве педагога, где работал на разных кафедрах до последних дней.

Ю.В. Гамалей восхитил всех своей феноменальной памятью. Он помнил детали и факты собственной жизни, людей, с которыми его сводила судьба, своих студентов знал по именам, даже годы их выпуска, помнил наизусть произведения, которыми дирижировал, со всеми нюансами – а это 29 опер и 37 балетов!!! Он с легкостью пропевал, дирижировал, мог сыграть на рояле любой фрагмент партитуры. Кроме того, что приводило всех в изумление, Гамалей рассказывал о тонкостях исполнительского мастерства каждого артиста балета, исполнителя в спектаклях, которыми он дирижировал. Порой, без особых усилий, он буквально протанцовывал хореографический текст со всеми позировками, положениями головы, корпуса, рук. Он называл каждое движение и отмечал, кто из исполнителей в том или ином спектакле справлялся с музыкальным темпом, какое движение делал – все до мельчайших подробностей.

Он воспитал целую плеяду выдающихся музыкантов и постановщиков, имена которых известны всему миру. Всем им посчастливилось быть студентами Ю.В. Гамалея в Консерватории. Ученикам прививалось уважение к музыке и требовательность к соблюдению всех нюансов партитуры. Экзамены по классическому наследию в Консерватории, в присутствии Ю.В. Гамалея были самыми запоминающимися. Он мог неоднократно останавливать аккомпаниатора и раз за разом непреклонно требовать точного воспроизведения музыкального текста. Он настаивал на исполнении студентами заданных фрагментов, четко под музыку, как задумал хореограф. Человек-энциклопедия, он мог рассказать о спектакле все – от мельчайших постановочных деталей до купюр в партитуре, хореографии, проиллюстрировать все, что было утрачено.

Зачастую, в числе студентов кафедры хореографии, были те, кто не имел даже базового музыкального образования. Гамалей учил их слушать и слышать музыку. Он играл фрагмент на рояле, заставляя каждого вслушаться и рассказать, что заложено, по его мнению, в самой музыке. Несколько лет обучения давали возможность студентам читать партитуры выдающихся композиторов, анализировать балетные и симфонические сочинения, разбирать состав оркестра и особенности звучания каждого инструмента. Программа обучения строилась так, что студенты готовились к каждой лекции. «Анализ балетных партитур» – был тем самым предметом, который нельзя выучить в ночь перед экзаменом. Предмет требовал внимания, вдумчивости и постоянного совершенствования. Многие годы Гамалей внушал каждому балетмейстеру важность соблюдения всех тонкостей, заложенных в партитуре композитором. К нему прислушивались, к сожалению, не всегда, но этот закон впечатывался в память каждого.

Ю.В. Гамалей мастерскибирал балетные спектакли, так как этого не делают многие историки балета. Он всегда подчеркивал, что музыка должна звучать согласно замыслу композитора. Дирижер не имеет права идти на поводу у артистки балета, какого бы звания она ни была. Стоя за пультом, он руководит оркестром и несет ответственность за его звучание. Например, Гамалей вспоминал первый выход героини в балете «Жизель»:

«По законам грамотного исполнения музыки такой короткий эпизод, в однотипном эмоциональном характере, полагается играть в ровном темпе, что теперь редко услышишь. Как правило, в среднем разделе (мимическая сцена, в которой Жизель показывает, что ей стучали в дверь дома), дирижеры начинают ускорять темп, и третья часть звучит значительно быстрее первой. <...> Балерина должна исполнять движение «balloté» трехдольное в своем ритме. На «раз» – правая нога выбрасывается

утверждениями было крайне сложно. Помнится, как он разрешил «вечный спор» правильности написания имени композитора балета «Жизель».

Гамалей говорил: «Я категорически не согласен с установкой управления культуры печатать в афишах и в программах имя композитора балета «Жизель» с буквой «н» в конце фамилии (Адан). Если во Франции, где жил композитор, буква «м» в конце слова произносится как «носое» «н», это не значит, что надо коверкать истинную фамилию композитора».

Существует замечательный, уникальный справочник – музыкальная энциклопедия Римана, где описывается все касающееся музыки и ее деятелей. У Римана четко сказано, что Адольф-Шарль Адам происходил из коренной немецкой семьи. Его отец, тоже музыкант и тоже преподававший в парижской консерватории, был выходцем из провинции Эльзас. Звали его Иоганн-Людвиг. Французы называли его на свой манер – вместо Людвиг – Луи, но от этого он французом не стал.

Адам – немецкая фамилия. Лет 15 назад по телевидению регулярно давались передачи под названием «Тео Адам приглашает». Это были концерты выдающихся европейских певцов, которые организовывал немецкий певец – баритон, сам принимавший участие в этих концертах. Любопытная деталь – немцы произносили его фамилию с ударением на первую букву (Адам).

Я не знаю такой европейской страны, где бы притдумали печатать в программках балета «Жизель» фамилию композитора с буквой «н» в конце.

Когда я был в Германии в 1962 году с гастрольями ленинградского балета, на одной из репетиций с оркестром берлинской филармонии, в антракте меня окружила группа музыкантов, сильно взбудораженных. У одного из них в руках был буклет, выпущенный литературной частью театра им. Кирова. В этом буклете была реклама репертуара балетных спектаклей и в том числе фотография балерины Колпаковой в балете «Жизель» с подписью «А. Адан «Жизель»». Музыканты кричали мне: «Что за «грамотей» живут в вашем Ленинграде?! Такого композитора не было. Было Адам, а не Адан. Это немецкий композитор! Мне было стыдно и крайне неприятно, для меня самого это было неожиданно... Так давайте называть композитора соответственно его родословной!».

Всем ученикам и коллегам хорошо известно, что Юрий Всеволодович был единожды женат на уникальной женщине Ольге Максимилиановне Берг. Артистка балета, пианистка и дирижер, она покорила сердце Гамалея, который после ее смерти бережно хранил воспоминания, с невероятным пиететом рассказывал студентам о своей единственной супруге, подчеркивая не только уникальность многогранного таланта хрупкой женщины, которая руководила целым оркестром, но и исполнительское мастерство балерины. Это вызвало у молодого поколения неподдельное удивление и уважение, так как в жизни не так много примеров искренней и преданной любви.

Ю.В. Гамалей прожил долгую насыщенную жизнь, в которой было много успехов, и любовь, и признание, и уважение. В свои годы он самостоятельно ходил к студентам на занятия, носил с собой тяжелые партитуры, ездил отдыхать в санатории летом, в парки города и пригорода по выходным, не утратил тонкого чувства юмора, до последнего курил любимый «Беломор». Удивительный человек, он воспитал не одно поколение дирижеров, балетмейстеров, историков балета, которым привил уважение к музыке во всех ее проявлениях.

Осталось несколько уникальных методических разработок Ю.В. Гамалея, в которых сохранились свидетельства об оперных и балетных спектаклях, забытых и утраченных фрагментах, а также исполнительских и постановочных особенностях.

Гамалей – человек из уходящей эпохи истинных профессоров, которые стали Учителями по призванию. Одними из последних его слов было сожаление о том, что он не доучит своих студентов, которых считал исключительно хорошими.

Юрий Всеволодович Гамалей навсегда останется уникальным человеком, выдающимся Учителем, коих в нашей жизни единицы. В узком кругу консерваторцев бытует присказка, когда мы что-то забываем, беседуем, подтрунивая, говорит «чай не Гамалей!». Так, еще при жизни Юрий Всеволодович стал легендой, с которой мы не готовы расстаться. В наших сердцах навсегда останется светлая память и щемящее чувство радости и гордости оттого, что мы имели возможность соприкоснуться с ним.

Анна ГУРОВА



ОКНО В ЕВРОПУ



Девять лет Валерий Гергиев находился у руля Лондонского симфонического оркестра. За это время были осуществлены масштабные проекты по исполнению и записи всех симфоний Малера, симфоний Прокофьева, Брамса, по концертному исполнению опер, по исполнению масштабных сочинений Берлиоза и многое другое.

В этом сезоне Гергиев перешел в Мюнхенский филармонический оркестр, сменив место своей европейской прописки. Но перед уходом в октябре совершил еще одно гастрольное турне с ЛСО, программы которого не столько подводили итоги и были обращены назад, сколько были устремлены к новым горизонтам, как бы говоря, что еще не все сыграно и сказано. В Вене, в Концертхаусе, в исполнении Валерия Гергиева и Лондонского симфонического оркестра в течение двух вечеров звучали только Бэла Барток и Игорь Стравинский. Малоизвестные произведения и сложная музыка в очередной раз показали виртуозность и мастерство знаменитого оркестра, представили не только драматическую яркость интерпретации и знаменитую демоническую харизму русского дирижера, но и показали его с интеллектуальной стороны.

Австрия – восточноевропейская страна, собственно, так и переводится ее название (Österreich), поэтому музыкальная программа прозвучала здесь чрезвычайно уместно. Не знаю, размышлял ли Гергиев о философской подоплеке своего выбора, но у слушателей мысли о восточных и западных влияниях в творчестве обоих композиторов, безусловно, возникали. Бела Барток вырос на австро-венгерских традициях, впитал славянскую мелодику. Петербуржец Игорь Стравинский был в той же мере

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ ПРОЩАЕТСЯ С ЛСО

западным космополитом, сколь и русским композитором. Оба вечера программа строилась по одному сценарию: в первой части концерта звучал Барток – симфоническое сочинение и фортепианный концерт, во втором – Стравинский. Ни одно из произведений не повторялось. Солировал оба дня выдающийся пианист Ефим Бронфман. Мне удалось побывать на первом из этих двух концертов.

«Танцевальная сюита в шести частях» Бартока, которой открылся концерт, к сожалению, очень редко звучит на концертной эстраде. Она была написана в 1923 году к празднованию 50-летия объединения Буды и Пешта, образовавших нынешнюю столицу Венгрии, и в ней исследуются колористические возможности оркестра, рисуется яркая мозаика народных мотивов, почерпнутых композитором из разных источников, не только венгерских, но и арабских и валахских. Несмотря на заказ к празднику и фольклорную мелодику, сюита оказалась мрачноватой и тревожной. Сразу вспомнился депрессивный памятник композитору в Брюсселе. В исполнении лондонцев и Гергиева она прозвучала тематически ясно, изысканно и необыкновенно интересно.

Кульминацией первого отделения стало исполнение Второго фортепианного концерта

Бартока, солировал Ефим Бронфман. Все три концерта Бартока (на второй день он играл Третий) предъявляют по части техники высочайшие требования к исполнению, а Второй, вообще, считается одним из самых сложных в фортепианной литературе. Первая его часть, Allegro, строится на параллельном высказывании солиста, с одной стороны, и ударных и духовых инструментов, с другой. Струнная группа в диалоге не участвует, а фортепианная партия написана в экспрессионистской манере, с большим количеством ударных аккордов и изобилует динамическими контрастами, превосходно переданными пианистом. Интересно, что в этом концерте Барток испытал явное влияние Игоря Стравинского, и начальная тема по сути является убыстренной цитатой из финала «Жар-Птицы». Поскольку музыка балета звучала во втором отделении концерта, эта переключка композиций составляла дополнительное интеллектуальное удовольствие для музыкально образованной венской публики. Вторая часть Концерта была полна таинственной мистики, звучали струнные, духовые присутствовали лишь в центральном эпизоде, оркестровка строилась по зеркальному принципу, и Бронфман нашел в сольной партии какие-то свои магические нюансы. Все завершил

блестящий, ошеломляющий финал. Ефим Бронфман, вообще славящийся своей виртуозностью, покорила не только совершенно запредельной техникой, сочетанием интеллектуального расчета и эмоциональной спонтанности, но создал глубокий образ мятущейся души на фоне катаклизмов XX столетия. Его интерпретация была проникнута той нравственной серьезностью в поисках абсолютной истины, которая отличает музыку венгерского классика. В этом отношении пианист показал себя выдающимся наследником русской фортепианной школы. Публика после завершения концерта щедро наградила пианиста и дирижера заслуженными аплодисментами.

Сюита из балета Стравинского «Жар-Птица» звучит на концертной эстраде, а вот музыку балета целиком в симфонической программе услышишь не часто, а она того, безусловно, заслуживает, что и показал Валерий Гергиев во втором отделении концерта. Второе отделение, вообще, стало его персональным триумфом, хотя и оркестр показал себя поистине совершенным инструментом в руках маэстро. В «Жар-Птице», которую он многократно исполнял с разными коллективами, и прежде всего в Мариинском театре, проявилась его яркая театральность, оркестровые картины буквально вставали перед глазами. Инфернальный пляс поганого Кашея царства прозвучал захватывающе-демонично, а финал увлек русской распевной патетикой. Это уже никого не могло оставить равнодушным, венская публика пришла в экстаз. На бис прозвучал знаменитый номер «Монтеки и Капулетти» из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Музыка этого балета Гергиев тоже полностью записал с ЛСО.

Оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева выступил с концертами на Брукнеровском фестивале в Австрии.

Ежегодный Брукнеровский фестиваль, история которого ведется с 1974 года, несет в себе синтетические функции: сочетание музыки Брукнера и последних открытий в области электронной музыки и новейших технологий.

Брукнерхаус – современное здание в стиле модерн, сооруженное по проекту финского архитектора Хейки Сирена, располагает уникальным концертным залом с прекрасной акустикой. Ежегодно там проходит свыше 200 концертов, которые посещают около 180 000 слушателей со всех уголков земного шара.

Гостями фестиваля 2015 года стали знаменитые оркестры и дирижеры, исполнители из разных стран мира: Венский филармонический оркестр под управлением Семена Бычкова; Катарский филармонический оркестр и маэстро Дмитрий Китаенко; симфонический оркестр республики Корея и многие другие.

Украшением фестивальной программы стали выступления известных российских коллективов: симфонического оркестра Мариинского театра; Объединенного оркестра Приморского театра оперы и балета и Оркестра университета им. Брукнера (Линц); оркестра «Русская филармония» (Москва); оперной труппы Камерного музыкального театра им. Бориса Покровского.

Первый из концертных вечеров оркестра Мариинского театра состоялся в Брукнерхаусе Линца и был посвящен музыке Дмитрия Шостаковича и Родиона Щедрина. Не изменяя традиции последних месяцев, Валерий Гергиев продолжает знакомить искушенную европейскую публику с новыми молодыми именами, лауреатами XV международного конкурса им. Чайковского.

Австрийские гастрольные петербургского коллектива открылись музыкой Родиона Щедрина: Четвертый фортепианный концерт под названием «Диезные тональности» афористично исполнил лауреат III премии конкурса Чайковского российский пианист Сергей Редькин. Его интеллектуальная манера игры, тонкое ощущение музыкальной материи и умение слышать оркестр не могли остаться незамеченными.

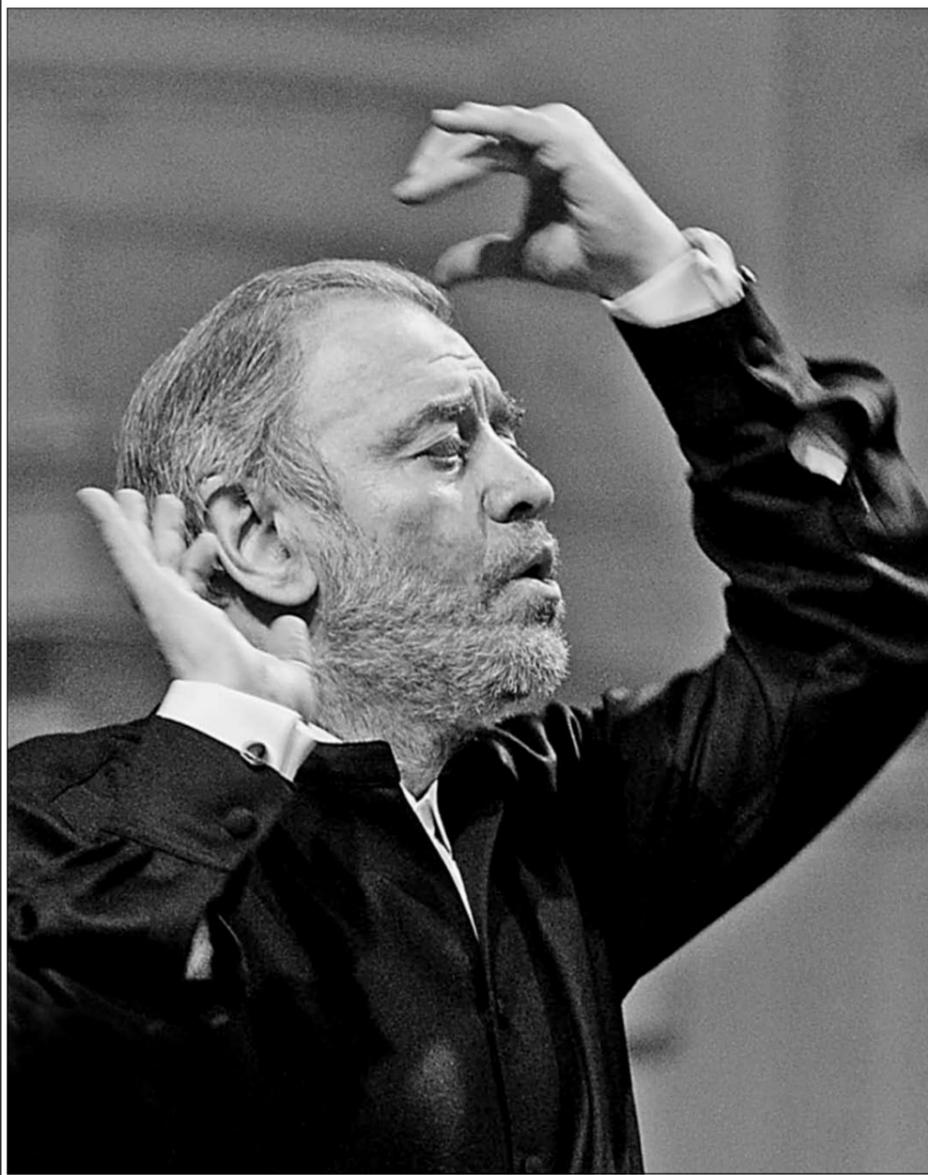
Десятая симфония Шостаковича – грандиозное, во многом автобиографическое полотно – в интерпретации Валерия Гергиева и Мариинского оркестра поразила своей драматической мощью и напряженностью мысли. Гергиеву удалось выявить все оттенки зла и лицемерия, юмора и ханжества, которые Шостакович живописал в музыке этой симфонии. Оркестр Мариинского театра звучал очень импульсивно, иногда даже на грани эмоций.

На следующий день петербургских музыкантов ждали в Санкт-Флориане, в одном из старейших и крупнейших монастырей Австрии, расположенном в окрестностях Линца.

Солнечным октябрьским вечером, когда тишина благоговейно опустилась на своды Базилики Святого Флориана, в храме звучала вели-

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВ

«ТРИУМФ БРУКНЕРА»



Валерий Гергиев.
Фото: С. Herzenberge

кая музыка Антона Брукнера, его Четвертая «Романтическая» симфония.

Валерий Гергиев: «Антон Брукнер – один из тех величайших австрийских композиторов, которые оставили глубокий след в европейской музыкальной традиции. Имя этого композитора свято чтят не только австрийцы и немцы. Великолечно трактовал музыку Брукнера Евгений Александрович Мравинский, великий дирижер русской школы, которая, как я уже неоднократно убеждаюсь, очень восприимчива, отзывчива и чутка к самым высоким

достижениям, к каким-то даже, может быть, неземным посланиям. А Брукнер создавал свои шедевры во имя Господа Бога, а может быть, даже и от его имени. Это такой уникальный дар композитора, посланника небес – говорить, обнимая все человечество и мироздание: ты слышишь природу, сливаешься с высшими силами Вселенной. Огромное счастье для любого дирижера и возглавляемого им оркестра исполнять произведения Брукнера в монастыре Санкт-Флориан рядом с его гробом. Я за несколько минут до концерта имел возможность поклониться композитору, спустился в крипту под органом, где смог побыть наедине у саркофага с прахом Брукнера.

Санкт-Флориан – это действительно святое место, куда приезжают сотни, десятки тысяч поклонников музыки Брукнера. Пожалуй, так, как здесь, в акустике храма, его симфонии и мессы нигде больше не могут столь проникновенно звучать! Оркестр Мариинского театра особенно почувствовал священную магию этого удивительного места.

С Мюнхенским филармоническим оркестром я планирую приехать сюда не один раз и постепенно записать весь цикл симфоний Антона Брукнера. Думаю, это станет отдельной главой в творческой биографии оркестра после антологии записей всех брукнеровских симфоний с Серджиу Челибидаке.

Я очень рад тому, как организован музыкальный процесс в фестивальной жизни такой небольшой страны, как Австрия. Я неоднократно гастролитировал здесь с концертами вместе с Венским и Роттердамским филармоническими оркестрами. Последние несколько десятилетий уже под моим руководством труппа Мариинского театра много и интенсивно гастролитирует по всему миру, и Австрия здесь не исключение. И все же, это новый вызов для нас, когда во время приезда в Линц на Брукнеровский фестиваль мы можем исполнять не только музыку Прокофьева, Шостаковича, Чайковского или Стравинского, но и сочинения Брукнера, да еще и в его Доме!

Признаюсь честно, но таких подлинных откровений и глубокого погружения в материал исполняемого произведения давно мне не приходилось слышать.

Чудо, свершившееся в священных стенах брукнеровского монастыря, еще долго предстояло переживать! Мариинский оркестр безупречно исполнил Четвертую Брукнера в превосходной храмовой акустике Святого Флориана, продемонстрировав удивительную гибкость и строгую ансамблевую дисциплину. Симфония завершилась ликующим апофеозом, истинной верой в жизнь!

Хочется особенно поблагодарить Валерия Гергиева за его интеллектуальное прочтение партитуры Брукнера. Уверен, что с приходом дирижера в Мюнхенском филармоническом оркестре настанет новая брукнеровская эра после предшественников Валерия Гергиева – Серджиу Челибидаке, Кристиана Тилемана и Лорина Маазеля.

Линц – Санкт-Флориан (Австрия)

Синтез этих качеств присущ Израильскому филармоническому оркестру и в первую очередь его прославленному маэстро Зубину Мете, выступление которого в Национальном театре оперы и балета им. А. Спендиарова стало главным событием памятных мероприятий к 100-летию геноцида армян в Османской империи. Безусловно, достойную лепту в Ереване внесли многие коллективы и солисты, из приглашенных – струнный квартет «Кронос» с премьерой специально созданного мультимедийного опуса американского композитора Мэри Куямджян «Молчаливые журавли», в технике минимализма использующей национальные мелодии, в т.ч. «Крунк» Комитаса – символ ностальгии по потерянной родине, а также основанный преимущественно на музыке А. Ованесса одноактный балет «Аршил Горки» в хореографии и исполнении Арсена Меграбяна (Швеция), труппы «Forceful Feelings» и артистов ансамбля «Барекамутюн» в сценеграфии О. Бубеничека (Германия).

Приезд Израильского филармонического оркестра (ИФО) был осуществлен в рамках международного музыкального фестиваля «Ереванские перспективы» (художественный руководитель – Степан Ростомян, исполнительный директор – Сона Ованесян), проводимого 16 лет под патронатом президента республики. За эти годы в столице Армении насладились игрой целого ряда первоклассных оркестров с ведущими дирижерами мира. Отметим Симфонический оркестр Мариинского театра с Валерием Гергиевым, Оркестр земли Шлезвиг-Гольштейн с Кристофом Эшенбахом, Royal Concertgebouw Orchestra с Лорином Маазелем, Венский филармонический оркестр с Майклом Тилсоном Томасом, Camerata Salzburg с Пинхасом Цукерманом, оркестр Немецкой государственной оперы с Даниэлем Баренбоймом.

Творческий облик ИФО определяется прежде всего его руководителем. Зубин Мета, ровесник оркестра (1936 – год его основания), входит в когорту наиболее представительных музыкантов современности. Сын видного бомбейского дирижера, получив образование в Вене у Г. Сваровского, он в 22 года одержал победу на конкурсе в Ливерпуле, начав с 1960 г. уверенное восхождение на музыкальный Олимп. Как и многие ведущие дирижеры, Мета параллельно возглавлял американские (Нью-Йоркский филармонический) и европейские (Баварская государственная опера) оркестры, руководил фестивалем «Флорентийский музыкальный май», но главным пристанищем маэстро стал ИФО, где в 1981 г., после пяти лет руководства, он был утвержден в этой должности пожизненно.

Приехав в Армению не очень здоровым, Зубин Мета, тем не менее, покорила величием необыкновенной личности, излучающей мудрость и мистицизм древней нации и одновременно дисциплину европейского мышления. Он дирижировал сдержанно, но властно, используя разнообразие звучания, но исключая резкие контрасты. Возможно, в согласии с основными мотивами гастролей, как и самой программой, венчаемой Шестой симфонией Чайковского, Мета был скорее интровертен, чем экспрессивен – таким мы знаем этого сильного человека, видящего в креативном характере интерпретации смысл исполнительского искусства.

Весь процесс музицирования с ИФО отработан столь совершенно, что внешнее дирижерское присутствие отвлекает минимально: слушательское восприятие концентрируется исключительно на музыке. Артисты оркестра тоже не кажутся индивидуализи-

СВЕТЛАНА САРКИСЯН

ДУХ ВОСТОКА И ИНТЕЛЛЕКТ ЗАПАДА



Зубин Мета.

рованными, они словно растворены в интенции маэстро, зато живыми кажутся голоса их инструментов, тембров, регистровых красок. Одухотворено звуковое пространство, само музыкальное течение. И это органичное «оживление» композиторского текста музыкантами строгих чувств и мыслей оказывало более сильное психологическое воздействие, чем откровенно выраженная эмоциональность или подчеркнутая философичность.

В концерте следовали друг за другом симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса, оркестровая версия струнного секстета «Просветленная ночь» А. Шёнберга (замена заявленной в программе Камерной симфонии № 1) и Шестая «Патетическая» симфония П. Чайковского, в силу чего обозначилась общая концепция от праздничности, но с грустным концом – в Штраусе, через гамму лирико-интимных переживаний – в Шёнберге, и далее к заупокойному оплакиванию, в этот вечер по-особенному воспринято.

Несколько слов об интерпретации произведений. В «Тиле Уленшпигеле» оркестровой палитре были присущи блеск и отшлифованность инструментальных красок, позволяющих буквально ощущать огранку звуков, их яркость и колкость. Программность произведения, воздействующая на природу музыкального развития и таким образом на форму, в интерпретации Меты была спаяна единством общего сонорного колорита. Заключение поэмы было отмечено глубиной тембров медной группы и мистическим характером струнной.

Это свойство звучания еще в большей степени отразила «Просветленная ночь» для струнного оркестра Шёнберга. Произведение, созданное 25-летним композитором в 1899 г., является своеобразным послесловием эпохи Брамса и Вагнера: от первого наследуется интенсивность полифонии, от второго – гиперболизация чувства. Однако Мета не был склонен внести в исполнение тристановский фантом, как и характерную прерывистость музыкальных построений Брамса. Глава ИФО придал музыке Шёнберга нужную перспективу, а плотной полифонической ткани – виртуозную сцепленность голосов, удерживающую общее напряжение. Каждая группа струнных играла как один человек, при этом естественно, без излишнего давления на интонационную выразительность музыки. Естественность музицирования исходила от дирижера, благодаря которому исполнение становится не прочтением текста, а его проживанием.

Немецкий стиль дал о себе знать и при исполнении Чайковского, особенно в средних частях симфонии, хотя мало кто из европейских дирижеров может мыслить столь функционально многомерно. Обратили на себя внимание проработка голосов фактуры, но с сохранением пульсации сквозного развития в первой части и особая «структуральность» оркестровых линий (встречных, параллельных) во второй части. Немало новых акцентов, интонационной переосмысленности было услышано в скерцо, лишнего обычной в дирижерской практике воинственности. Общечеловеческий, надличностный характер трагедии – основной пафос финала симфонии. Исполнение трагических крайних частей Шестой симфонии – словно погребальной первой части и траурно-литургической четвертой части – стало свидетельством не только выдающегося мастерства Зубина Меты. Оно утверждало гуманизм и неповторимую духовность большого художника нашего времени.

Сильным впечатлением этого зальцбургского лета стал спектакль «Фиделио». Сильным и мрачным. Спектакль подчинил и подавил серьезностью содержания. Режиссер Клаус Гут и дирижер Франц Вельзер-Мейст представили публике совсем не ту благополучную «оперу спасения», какая довольно редко, но все же идет в европейских театрах, (а у нас и вовсе не в чести; разве что – одно-разовый прошлогодний спектакль из серии «Опера-всем»).

Зальцбургский опус – о деформации человеческой души страхом, насилием, деспотией. Никакая самоотверженная любовь и благоприятные повороты судьбы спасти Флорестана уже не могут – он уничтожен как личность. Мощная музыка Бетховена, полная борьбы и восторга победы добра над злом, казалось бы, написана о противоположном. Но оказывается, что бетховенский шедевр сегодня можно сыграть о трагической невозвратности сломленной души к жизни, и от этого творение гения не станет менее человеческим.

Постановщики отказались от разговорных диалогов оригинала. Вместо них – безмолвные паузы, в которых слышен словно бы гул авианалета, шорохи, какие-то призрачные отзвуки голосов – все, что рождает напряженное предчувствие катаклизма. Медленно движущийся вокруг своей оси тяжелый черный прямоугольник, огромные тени на белых стенах, врезающихся в глубину сцены острым углом, тревогу только усугубляют. В этом мире все живут в страхе. Отношения Марцеллины (Ольга Бессмертная и Джоакино (Норберт Ернст) нервно-дерганые, с постоянной оглядкой. Их дуэтная сцена далека от стиля зингшпиль, как это принято, она раздраженно-конфликтна и никакого хеппи-энда не предполагает. Респектабельный Ханс-Петер Кениг – Рокко, создавая звуковой объем своим густым басом, внешне бесстрашен, но это тоже лишь видимое спокойствие. Знаменитый квартет первого акта звучит настороженно и чуть замедленно. Драматизм оркестра и паузы тихого ужаса заполняют пространство спектакля ощущением тотальной катастрофы.

В спектакле Гута две Леоноры и два Пезарро. Леонора-Фиделио Адрианы Печонки – мужественное рациональное начало, другая, женственная ипостась ее природы представлена актрисой Надей Кихлер, глухонемой от рождения и работающей только мимически. Ее выразительными руками вопиет душа Леоноры.

Два дон Пезарро – певец Томас Конечный и мим Пауль Лоренгер, более того, весь хор их окружения в таких же черных плащах и очках, уравниваются двойственностью героини и выступают как символ постоянства зла: двой-

НОРА ПОТАПОВА

ЛЕТНИЙ ЗАЛЬЦБУРГ. РЕКВИЕМ ПО ГЕРОЮ



«Фиделио». Йонас Кауфман – Флорестан, Адриана Печонка – Леонора. Фото: Monika Rittersbaus

ник злодея с куклольно-манекенной пластикой уничтожается в момент торжества справедливости, но только для того, чтобы воскреснуть в следующем эпизоде.

Адриана Печонка в партии Леоноры на сегодняшний день звучит не идеально – голос иногда даже чуть повизгивал, а актерская сдержанность несла отпечаток формальности. Но в контексте спектакля, где Леонора – явственно сильное начало, а Флорестан – личность абсолютно деформированная, харизмы певицы-актрисы было достаточно для передачи драмы женщины, на пределе человеческих возможностей отвоевывающей и тут же теряющей дорогого человека.

Флорестан – выдающаяся актерско-певческая работа Йонаса Кауфмана. Нереально длинный звук, с которого начинается его партия – стон натянутой струны, жалобный вой животного, человеческий вопль отчаянья – изумляет техническим мастерством. Актерская пластика в сочетании с великолепным звуковедением захватывает экспрессией. Не боящийся быть некрасивым, актер красив даже в ипостаси жалкого неврастеника: сломленный Флорестан, целующий руки освободителю, в страхе отталкивающий бутылку с водой, затравленно шарахающийся от людей, желающих ему помочь. И – как контраст – благородный голос певца, звучащий великолепной былой сушностью человека, искалеченного насилием.

Сцена спасения помещена в торжественную обстановку с красным ковром и блистающей хрустальной люстрой. В этот мир, очень напоминающий партийный эллинизм, в мир, где злодей вроде бы наказан, а жизнь благополучна, Леонора и парадно-официальный дон Фернандо пытаются вернуть Флорестана. Но он снова тянется к проему в полу сцены – к могиле, к бездне. Там этому исковерканному страданиями человеку, безопаснее...

Неожиданно – приглушенный свет в зале – и совершенное в своей академичности оркестровое исполнение бетховенской увертюры «Леонора-3». Кажется, мощь оркестрового звучания безоговорочно преодолевает паталогический страх героя и распаивает путь к радости. Но сценический финал не оставляет радужных надежд. ...Супруги, наконец, обрели друг друга и, взявшись, как дети, за руки, бегут к авансцене. И вдруг – сполох красного света. Флорестан падает замертво. Что это, последняя вспышка сознания человека, не выдержавшего счастья свободы? Или выстрел в спину? В принципе, неадекватный неврастеник вместо героя в такой презентативной обстановке никому, кроме Леоноры, не нужен. Так что, еще вопрос, что имели ввиду постановщики...

Премьера детской оперы «Снежная королева» петербургского композитора Сергея Баневича состоится в пятницу вечером в Айзенштадте во дворце Эстерхази. Русская оперная звезда Анна Нетребко не выйдет на сцену – она выступает в роли доброго гения и покровителя детской оперы, патрона этого грандиозного оперного проекта. Ей хотелось бы пристрастить детей к музыкальному театру. В качестве куратора и продюсера Анна Нетребко появляется на новой для себя профессиональной территории. Детская опера Сергея Баневича – ее первый проект в HaydnSaal замка Эстерхази (из анонса).

12 июня 2015 года, в День России, во всемирно известном австрийском замке Эстергази близ Вены, по инициативе и под патронатом Анны Нетребко состоялась мировая премьера венской редакции оперы «История Кая и Герды» под названием «Die Schneekönigin» («Снежная королева», немецкий перевод либретто К. Прокоп), с участием солистов – звезд мировой оперной сцены, хора Венской оперы и оркестра Словацкого радио под управлением К. Янушке. Все 17 представлений, на которых, наряду с детьми и их родителями, побывали также представители бизнеса и политической элиты Австрии, прошли при полных аншлагах и имели очень большой успех у публики. Спектакль получил высокую оценку критики, неизменно отмечавшую, в том числе, и «превосходную» («Kurier», 14.06.2015), «восторженно сверкающую музыку Сергея Баневича» («Kronen Zeitung Gesamt», 14.06.2015).

Анна Нетребко привлекла внимание к постановке детской оперы Сергея Баневича «Снежная Королева» в Айзенштадте. Режиссер Кристиан Лутц и дирижер Карстен Янушке собрали команду, которая создала спектакль не только для детей. Соблазнительно прекрасный музыкальный театр! На премьере присутствовала в роли зрителя сама примадонна, которая репетирует со своим женихом Юсифом Айвазовым «Тоску» Пуччини неподалеку в Санкт-Маргаретен open air.

«Снежная Королева» сопутствовала Анне Нетребко в начале карьеры. В юности она исполнила партию Герды в Санкт-Петербурге, в Мариинском театре. В России работа композитора Сергея Баневича, родившегося в 1941 году, хорошо известна. И судя по всему, Фонд Эстерхази сделал удачный выбор.

Режиссер Кристиан Лутц отчетливо выявил многогранность сказки... Кристиан Табаков лаконично оформил сцену без больших затрат на бюргерский жилой дом, который легко, без видимых усилий превращается в ледяной дворец. Видеопроекции обогащают сценические образы. Опера шла на немецком языке и превосходно: Юлия Новикова (Герда) понрави-

СЕРГЕЙ БАНЕВИЧ В ГАЙДН-ЗАЛЕ



лась ясным, красиво окрашенным сопрано. Шабольц Брикнер безупречно спел теноровую партию Кая. Изюминкой вечера стал Вольфганг Банкль в роли Главной разбойницы. Аннели Пеебо – превосходная Снежная Королева.

Сергей Баневич переработал партитуру, первоначально предназначенную для большого оркестра, для исполнения в камерном Гайдн-зале. Музыка многопланова: впечатляющий лиризм соседствует с джазовыми интонациями, с ритмами рэгтайма. Иные вокальные партии порой «дрейфуют» к стилю мюзикла, но это не нарушает естественности музыки..

В лице Карстена Янушке Анна Нетребко привела за пультом Симфонического оркестра Словацкого Радио тонко чувствующего музыканта, буквально рисующего руками звуки.

Анна Нетребко: «Я хотела бы пробудить в детях интерес к опере; я помню, как была взволнована оперной музыкой в моей ранней юности. Наша опера станет незабываемым опытом для детей».

Примадонна была активно вовлечена в постановку оперы, начиная с самой идеи, и вплоть до таких деталей, как выбор материалов для костюмов, эскизы декораций. Она приняла участие в кастинге певцов, вместе с менеджером проекта Роландом Тотом посетили Гайдн-зал в Айзенштадте. Анна сразу же отвергла возможность представления оперы под заранее сделанную оркестровую запись: «Дети должны видеть живой оркестр, они должны видеть челусту, арфу, литавры...».

«Мы несколько сократили оригинальную версию и, разумеется, перевели либретто на немецкий язык. Теперь длительность оперы составляет чуть менее 80 минут (мы заметили, что внимание детей-зрителей после примерно 70 мин, начинает снижаться)», – сказал Роланд Тот.

«Дети являются наиболее трудной аудиторией, потому что они безжалостно честны в выражении эмоций, они не могут притворяться, проявляя неискренний интерес, так что их аплодисменты – это действительно самый большой комплимент», – сказал дирижер Карстен Янушке.

Замечательная сказка Ганса Христиана Андерсена повествует о двух детях, живущих по-соседству, Герде (Юлия Новикова) и Кая (Шабольц Брикнер), об их стремлении к добру и красоте. Она рассказывает о дружбе, мужестве и силе любви. О том, как Кай был поражен осколками зеркала злого тролля и потерял способность видеть прекрасное. Его сердце оледенело, его сущность стало зло. Снежная Королева (Аннели Пеебо) похищает Кая, который не в силах устоять перед ее холодным поцелуем. Герда отправляется на долгие поиски Кая; когда она, наконец, нашла его, ее слезы расплавляют льдинку в сердце Кая. Счастливые, они возвращаются к привычной жизни. Но когда они оказываются дома, там все изменилось: Кай и Герда выросли, стали взрослыми.

*По материалам австрийской прессы.
Перевод Евгении Райскиной*

Лето в Латвии всегда богато на международные фестивали – давно известные и совсем новые. Не стало исключением и лето 2015 года.

Органный фестиваль «Vox angelica» проходил в лютеранской церкви на юрмальском курорте Дубулты в 8-й раз и длился 7 недель. Отмечался своеобразный юбилей: 90 лет назад здесь был установлен орган английской формы Driver из Ланкашира с тремя мануалами и педальной клавиатурой, с 30 регистрами. Программы включали сочинения композиторов от барокко, романтизма до современности, от Баха до Пьяццолы. Ансамбли отличались оригинальностью. В одном концерте орган сочетался с кларнетом и флейтой, в другом – с гобоем. Еще в одном меццо-сопрано со скрипкой, сопрано с виолончелью, виртуозный литовский саксофонист играл Баха и балтийских композиторов на трех инструментах – сопрано-во, альт-во, баритон-во, сопрано из Франции выступила с произведениями французских и итальянских авторов эпохи барокко.

Новый «Юрмальский фестиваль», длившийся одну неделю, стартовал в старейшем концертном зале Латвии – на другом курорте, в Дзинтари. Он сулил наибольшее разнообразие. Балетная труппа совершенно неизвестного «Teatro di Milano» под управлением столь же неизвестного дирижера Вальтера Борина выступила со спектаклем «Viva Verdi», его сменил концерт «Из золотого фонда бродвейских мюзиклов» с дирижером Робертом Пурвисом и английскими солистами Деборой Майерс и Андрианом дер Грегориано. В один день слушателей приглашали два концерта биг-бэндов. Затем следовал вокальный концерт «Арт-проект тенора XXI века – золотые шлягеры о любви» (среди пяти участников наш Пастер). Концерты шли в сопровождении специально собранного симфонического оркестра с хором Латвийского радио, отмечающего свой 75-летний юбилей.

На открытии и закрытии «Юрмальского фестиваля» выступил Александр Антоненко – новая латвийская звезда или, вернее, внезапно возникшая комета. Закончивший лишь колледж, без высшего музыкального образования, певший в хоре, он в 2014 году дебютировал в Дюссельдорфе, обратил на себя внимание Клаудио Аббадо и вскоре уже пел на всех мировых оперных сценах и фестивалях – от Метрополитен до Зальцбурга, причем был приглашен открыть сезон 2015 года в Метрополитен новой постановкой «Отелло» Верди. Обладатель мощного голоса и агрессивной манеры пения, Антоненко иногда злоупотребляет forte, приближаясь к крику. Конечно, указанное Верди в монологе Отелло в заключительных фразах высокого регистра piano он не выполняет, как и другие исполнители, предпочитая красоте кантлены forte. Превосходна дикция, столь необходимая в этом монологе (Антоненко уже настолько овладел итальянским языком, что свободно говорит на нем).

Партнершей Антоненко выступила Алиса Зиновьева, объявленная латвийской певицей, хотя не пела в Рижской опере и не училась в Рижской консерватории. Она выбрала Верди – арию и дуэт из «Бала-маскарада». У нее сильный голос и энергичный стиль пения; хуже всего дело обстоит с кантиленой, звучащей однообразно, а подчас и не очень чисто. Впрочем, составить полное представление о пении не удастся до конца: перед певцами в оркестре стоят микрофоны.

Еще один латвийский певец, выступающий по всему миру, – бас-баритон Эгилс Силиньш предстал подлинно классическим исполнителем, к тому же с богатой программой: в арии Макбета из оперы Верди были тонко переданы все оттенки, в арии Дулькамары из «Любовного напитка» Доницетти с блестящей скороговоркой проявилось чувство комического, присущее певцу.

Весьма интересным был фестиваль из 9 концертов «Artissimo», проходящий 3-й раз. Он превосходно организован фондом прославленного латвийского пианиста Германа Брауна под руководством Инны Давыдовой, которая принимала непосредственное участие в концертах в качестве концертмейстера.

Была отдана дань юбилею Чайковского – 175-летию со дня рождения. Один из концертов был посвящен его симфонической музыке (прозвучали самые популярные сочинения – Первый фортепианный концерт, Скрипичный концерт, Вариации на тему рококо),

АЛЛА КЕНИГСБЕРГ

ЛЕТНИЕ ФЕСТИВАЛИ В ЛАТВИИ, 2015



Александр Антоненко.

другой под названием «Чайковский – Non stop. Гала-концерт» симфонического оркестра республики Татарстан включал вокальные и инструментальные фрагменты из опер и балетов, а «Жемчужины русской камерной музыки» – романсы. Их исполняли известная солистка Большого театра, обладательница превосходного меццо-сопрано Ирина Долженко и молодой латвийский баритон Ричард Качановский. Концертмейстер Ирина Давыдова выбрала как самые популярные, так и весьма редко звучащие романсы Чайковского, которые давали возможность для оригинальной индивидуальной трактовки. Отдал дань Чайковскому и Израильский филармонический оркестр, привезенный Зубином Метой; рядом с Чайковским он поставил Рихарда Штрауса и Шёнберга.

Знаменитая темнокожая сопрано Барбара Хендрикс выступила со своим блюзовым ансамблем, озаглавив программу «Blues Everwhere J Go». Из Петербурга приехал Терем-квартет, который, как утверждала реклама, «все, к чему прикасается, превращает в радость!». Широко была представлена музыка цыган. «Международный фестиваль цыганской культуры» с исполнителями со всего света про-

шел не только в концертных залах, но и в виде парада-шествия по главной улице Юрмалы и закончился ночным концертом у костра на пляже. Из Москвы приехал цыганский ансамбль «ИЛО», знакомый по песням из многих кинофильмов; из Румынии – брасс-ансамбль «Fanfare Ciocarlia»; Будапештский театр оперетты гала-концертом «Viva Kalman!» отметил 100-летие «Сильвы».

Один из самых старых юрмальских фестивалей – «Summertime». Приглашает Инесса Галанте – проходит в 11-й раз. Ему было даже придано государственное значение: на одном из концертов присутствовали премьер-министр и председатель сейма Латвии. В 7 концертах была широко представлена и академическая, и популярная музыка. Хозяйка фестиваля, давно известная за пределами Латвии (во многие театры ее приглашают как пропагандистку русской музыки), с каждым годом, как кажется, поет все лучше. Интересно было услышать «Stabat Mater» Перголези, где голос Галанте органично сливался со звучным контраптенором латвийского певца Сергея Егерса (к сожалению, выбор им сольных номеров оказался малоудачным).

Вершиной фестиваля стал большой дуэт из финала I акта «Отелло». Партнером Галанте выступил австрийский тенор Андреас Шагер, широко разрекламированный как исполнитель героических ролей. По тонкости исполнения он уступал Галанте, но его приглашение привело к значительному расширению программы, не ограничившейся традиционной итальянской оперой. Шагер спел арию Флорестана из «Фиделио» Бетховена, сцену ковки меча из «Зигфрида» Вагнера, причем сам бил молотком по металлу на эстраде, не передоверив это оркестру. А во II отделении основное место заняли сочинения теперь редко звучащего, но широко популярного в первой половине XX века австрийского композитора Эриха Корнгольда: блестящий Скрипичный концерт, очень мелодичный дуэт из оперы «Принц и нищий» и др.

Не в первый раз выступила в Латвии известная во всем мире меццо-сопрано из Мариинского театра Олеся Петрова. Пленили красота голоса, отточенное мастерство в исполнении арии Далилы и хабанеры Кармен. Все звучало легко, без напряжения, то вкрадчиво, то мощно, перекрывая оркестр, но отнюдь не крикливо; единая линия казалась бесконечной; в богатстве оттенков выделялось своей красотой piano. Все украшал прекрасный французский язык.

Популярная музыка была представлена особенно широко. Канадский брасс-ансамбль из пяти медных инструментов демонстрировал «Музыку. Вдохновение. Энергию». Другой квинтет, из Испании, с солистом, игравшим на саксофоне и трубе, назвал свой концерт «Средиземноморские вибрации», а первые приехавшие в Латвию знаменитые свинглы объявили «Пятничный вечер A Cappella». Еще один джазовый вечер объединил Нью-Йорк – Москву – Нью-Орлеан: чернокожего американского вокалиста, певшего в микрофон, разговаривавшего с партнерами и публикой и игравшего на трубе и натуральном, без клапанов, тромбоне под аккомпанемент российского трио под руководством блестящего пианиста-виртуоза Даниила Крамера.

Невероятный, поистине бешеный восторг публики вызвали два популярных концерта. Звезда Евровидения очаровала алым платьем с многометровым пышным шлейфом и просто вопила в микрофон, который держала в руке. А любимец публики Интарс Бусулис, находясь в непрерывном движении, держал микрофон только что не во рту. Была объявлена «мировая премьера медиапроекта»: два больших экрана по бокам эстрады призваны развлечь простую публику, которая, видимо, должна была заскучать, слушая длинные академические сочинения. На экране – иллюстрации исполняемого: море, парусники, река, водопад, конная выездка, виды городов, стаи птиц, метель. Тут Галанте или австрийская скрипачка Лидия Байх гуляют босиком по лесу, по берегу реки, ездят на автомашине и т.п. Интересно, многие ли слушатели, разглядывая эти картинки, смогли оценить уровень исполнения? Что касается меня, то я с трудом смогла вслушаться в музыку. Мне объяснили, что концерт – не для профессорских консерваторий. А простую публику надо приобщать к классике. Неужели таким путем?

Правнучка Рихарда Вагнера и со следующего сезона единственный директор Байройтского фестиваля, Катарина Вагнер поставила «Тристана и Изольду». В этом году мир отметил сто пятьдесят лет со дня премьеры вагнеровского шедевра, ознаменовавшего переход от романтизма к современной музыке.

Как отмечал сам Вагнер, взявшись за написание «Тристана» его сподвигла нужда. Дописав первый акт «Зигфрида», он не представлял, сколько времени может уйти на окончание тетралогии, и закончит ли он ее вообще. К тому времени на сочинение уже было потрачено девять лет, а его финансовое положение в очередной раз оставляло желать лучшего. Поэтому вместо произведения, «не поддающегося постановке и исполнению», он задумал написать оперу более пригодную для воплощения. Однако быстро заработать денег на «Тристане» у него не получилось. Кропотливая работа над партитурой, трудность вокальных партий, невысказанная для того времени музыкальная сложность и революционность, выраженная в совершенно новом подходе к гармонии, привели к тому, что на сочинение оперы ушло два года, а первая постановка прошла лишь спустя шесть лет (премьера состоялась 10 июня 1865 года в мюнхенском придворном театре). Так нужда способствовала появлению на свет произведения, ставшего точкой отсчета для всей новой музыки. За сто пятьдесят лет, прошедших со дня премьеры, «Тристан» прочно занял позицию одной из самых сложных для исполнения опер. Но не в Байройте, где новые постановки регулярно появляются в репертуаре. Премьерой последнего сезона стал спектакль правнучки композитора и директора фестиваля Катарини Вагнер. «Тристан» – ее десятая оперная постановка. Широкому зрителю известны ее «Нюрнбергские майстерзингеры» – дебют на байройтской сцене сезона 2007. Публика и критика приняли тот спектакль очень негативно, среагировав на сознательную режиссерскую провокацию. На самом деле «Майстерзингеры» были чрезвычайно интересной и хорошо продуманной работой, ярким высказыванием молодого режиссера, бросившего вызов публике, да еще в опере про национальную немецкую идентичность, поэтому «Тристан» ожидался с нетерпением.

Даже «Кольцо нибелунга» при всей своей необычности, грандиозности замысла и значимости уступает «Тристану», когда речь заходит о трактовке смыслов и их глубине. Мир «Тристана» философски сложен, полон символов и неясных значений. Здесь эмоциональное богатство образов и психологическая насыщенность ситуаций. Здесь самый продолжительный, многозначительный и самый загадочный в истории музыки любовный дуэт. Здесь главная героиня умирает без ядов и кинжалов, а только по собственной воле и во имя любви. Вернее, не умирает, а буквально растворяется в окружающем пространстве – величественный финал, завершающий течение вагнеровской «бесконечной мелодии», которой написана вся опера. Любая постановка «Тристана» будет нести в себе недосказанность, нечто, не требующее вербализации или точного объяснения, и задача режиссера создать атмосферу, в которой зрительское понимание данного «нечто» случится интуитивно, на уровне подсознания – в этом неотъемлемая сила вагнеровского шедевра. Но превратить «Тристана» в жонглирование символами так же нелепо, как впасть в другую крайность – свести его лишь к сказочно-бытовой трактовке средневековой легенды. Соединение в правильной, индивидуальной для каждой постановки пропорции реалистичного и условного компонентов есть основная сложность «Тристана».

В буклете новой постановки собраны цитаты, так или иначе освещающие проблематику «Тристана» с точки зрения этих двух направлений. Есть фрагменты писем Вагнера Матильде Везендок и сестре Луизе Брокгауз, отрывки из «Страдания и величия Рихарда Вагнера» Томаса Манна и «Правосудия» Фридриха Дюрренматта, стихи Генриха Гейне «Вырождение» и часто цитируемое в отношении «Тристана» «Жил был старый король», стихотворение Бруно Эртлера «Любовь-ночь» и первая половина монолога Гамлета. Эти цитаты перемежаются с другими, взятыми из современных авторов: фрагменты «Духа лестницы» швейцарского романиста Томаса Хюрлемана и немецкого писателя Дирка Бернемана («любовь-уязвимость, сильная любовь-равновесие, абсолютная любовь-смерть»), выдержки из немецкого философа Йоахима Каля, посвященные смыслу жизни с точки зрения светского гуманизма, и из работы «Выбор возлюбленного и спутника жизни в наше время: между природой и обществом» Штефана Штенгеля. Все в целом представляет интересную подборку, позволяющую осознать, из каких составляющих будет складываться понимание сюжета «Тристана» современным человеком. Но красивую теорию в наше время можно подвести под любую концепцию. Убедительных ответов на вопрос «Что?» у современных оперных режиссеров достаточно. Проблемы чаще всего приходят со стороны «Как?».

В новом «Тристане» Катарина Вагнер целиком встает на сторону символа. Для начала она полностью отказывается от прописанных композитором мест действия, что в целом не противоречит музыке, в которой вы не услышите ни

яркого описания моря в первом акте, ни сада во втором, ни тяжелой замковой архитектуры в третьем. За основу декорации первого акта взята серия гравюр итальянского архитектора XVIII века Джованни Баттиста Пиранези «Фантастические изображения тюрем» (художники Франк-Филипп Шлосман и Маттиас Липперт). Сцену Фестшпильхауса заполняет конструкция из лабиринта лестниц, передвигаемая по которым Изольда пытается вырваться из под опеки Брангены и Курвенала, чтобы встретиться с Тристаном. Герои полны чувств друг к другу с самого начала, без помощи любовного напитка, причем если Изольда все время стремится к Тристану, то ему нужно время, чтобы побороть страх перед своими чувствами. Брангена и Курвенал общаются между собой с видом заговорщиков, часто без слов и всячески пытаются

тягаться звезды, наивно полагая, что созданный иллюзорный мир позволит забыть о том, что происходит снаружи, и поможет противостоять миру внешнему. Любовный дуэт поется спиной к зрителям на фоне видео-проекции движущихся мужской и женской фигур (силуэты героев на видео проходят путь от взрослости через юношество к детству). Герои стоят прямо, под светом прожекторов. Марк наблюдает сверху. Он появляется в тот момент, когда Тристан и Изольда вскрывают себе вены.

В третьем акте на абсолютно темной сцене, через полупрозрачный занавес высвечиваются лишь участки, где происходит действие. Предсмертный бред Тристана полон видениями Изольды. Она является ему в обрамлении светящихся треугольников: то со снятой головой, то манящая к себе, то лежащая в его объятиях.

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ ПРЕМЬЕРА «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ» В БАЙРОЙТЕ



«Тристан и Изольда». Криста Майер – Брангена, Эвелин Херлицус – Изольда, Штефан Гулд – Тристан.
Foto: Enrico Naurath

предотвратить встречу главных героев, физически удерживая их на расстоянии, или опуская подвижные лестницы и преграждая Изольде дорогу. Но однажды замешкавшийся Курвенал не успевает вовремя вмешаться, и платформа с Изольдой красиво взмывает вверх навстречу Тристану.

Второй акт разворачивается уже в более правдоподобной тюрьме, куда в самом начале слуги короля Марка приводят Изольду и Брангену. Треугольник сцен образован двумя высокими стенами, сверху за происходящим следит Марк и его люди, освещающие заключенных прожекторами. Позже в тюрьму приводят Тристана и Курвенала. Герои не могут скрыться от постоянной слежки. Курвенал пытается бежать, но каждый раз попадает в ловушку – из стен появляются полукруглые металлические прутья, образуя клетку, в которой оказывается беглец. Изольда старается скрыться от прожекторов, накрывая себя и Тристана покрывалом. В этом бесхитром убежище она развешивает све-

Перед появлением реальной героини сцена погружается во тьму, затем лишь высвечивается ее фигура, стоящая над телом Тристана – никаких объятий, никаких эмоций. Так же символично появляется Марк со свитой – свет лишь обозначает их присутствие на сцене. Тристана кладут на катажку, Изольда поет свой знаменитый финал, но не умирает, а следует за Марком, который уводит ее за руку в темноту сцены. Брангена остается у тела Тристана одна.

Компонентов, объединяющих три акта нового «Тристана», не так уж много: костюмы, которые не меняются на протяжении действия, и концепция тюрьмы, проведенная режиссером через весь спектакль в самых разных значениях. Внутри концепции эти значения разрознены. Некоторое разъяснение природы такой дискретной структуры Катарина Вагнер дала в одном из интервью, где описала три акта как три никак не связанных между собой кошмарных сна Тристана. Если смириться с этой трактовкой, то можно оправдать любые странности, происходящие

на сцене, даже отсутствие видимой логики или смысла – подсознание визуализирует во сне самые необыкновенные образы и ситуации. Однако, закон обязательной эмоциональной вовлеченности зрителя в происходящее на сцене никто не отменял. Неважно, в какой стилистике сделан спектакль, театр в наши дни представляет собой разговор режиссера с аудиторией. На протяжении этого разговора постановщик ведет зрителя по выдуманному миру, который на время спектакля должен стать для смотрящего миром настоящим. Катарина Вагнер зрителя по своему спектаклю не ведет, она впускает его в запутанный лабиринт и говорит: «Иди, как знаешь». При таком подходе самостоятельно переключать смысловые связи от символа к символу получается далеко не всегда, а атмосфера, позволяющая принять значения происходящего интуитивно и двигаться дальше, не создано. Потеряв нить режиссерского повествования, включиться в эту игру заново практически невозможно.

Несмотря на многообещающую базовую метафору в виде снов Тристана и интересную концепцию тюрьмы как символа внутренней и внешней несвободы, Катарина Вагнер, кажется, упустила массу интересных возможностей проиллюстрировать подсознание главного героя и не смогла выстроить гармоничный баланс условности и реалистической достоверности. Она явно оставляет в стороне психологический театр с его мотивированными поступками, через которые становятся понятными характеры героев, но, одновременно с этим, в ее спектакле периодически возникают необъяснимые и ничем не обоснованные проявления яркой характерности. Например, в первом действии, во время встречи с Тристаном, поведение Изольды приобретает черты наигранности и даже вульгарности, а в третьем, насквозь символическом, Марк, подойдя к телу Тристана, картинно поправляет ему воротник и цинично присматривается, хорошо ли тот смотрится на смертном одре. Эти короткие всплески реальной жизни никак не согласуются с общим условным сценическим поведением героев.

Так же бросается в глаза вторичность некоторых решений, уже реализованных в постановках «Тристана и Изольды» ранее: акцентированный треугольник сцены второго действия из спектакля Дитера Дорна в Метрополитен (к слову, сезон 2016 нью-йоркская сцена открывает новым «Тристаном» Мариуша Трелинского), видеопроекция движущихся фигур из спектакля Питера Селлера и Билла Виолы. Непонятно, чем руководствовалась Катарина Вагнер, укладывая умершего Тристана на подобие больничной катажки, когда то же самое решение было в недавнем сошедшем со сцены Фестшпильхауса «Тристане» Кристофера Марталера. Трудно сказать, повлияло ли новое байройтское «Кольцо» Франка Кастрофа на режиссуру Катарини Вагнер, но начало второго действия «Тристана» неуловимо напомнило начало сцены в Нибельгейме из «Золота Рейна», когда Вотан и Логе выводили захваченных Миме и Альбериха. Кроме того, художник по костюмам Томас Кайзер, похоже, черпал вдохновение из байройтских постановок тридцатилетней давности, в частности, из «Кольца» Гарри Купфера. Сомнительно, что постановщики шли на эти заимствования осознанно. К примеру, треугольник сцены второго действия, как утверждает буклет, был взят из работы английского скульптора Аниша Капура «Стрельба в угол». Но даже если все вышеописанные моменты лишь совпадения, эти детали ассоциируются, в первую очередь, с уже виденными постановками.

Музыкальная сторона «Тристана» подготовлена на хорошем уровне. Лавры победителей можно смело вручить роскошному немецкому басу Георгу Цепенфельду (король Марк) и немецкой меццо-сопрано Кресте Майер (Брангена). Немного меньше поводов восторгаться дали исполнители главных партий, американский тенор Стивен Гулд (Тристан) и немка Эвелин Херлицус (Изольда). Голос Гулда ярче раскрылся в третьем действии, а в голосе Херлицус присутствует резкость и заметное отсутствие гибкости, но музыкальность и голосовая мощь, особенно в кульминациях, искупают недостающие качества.

У дирижера Кристиана Тилемана давние и особенные отношения с этой оперой. Двенадцать лет назад он заявил, что больше не будет возвращаться к партитуре, мотивируя свое решение отсутствием возможности углубления темы, не переставая восторгаться музыкой: лично для него в этой опере все совершенно ясно и понятно, и как исполнитель он оказался в творческом тупике. Но для Байройта Тилеман сделал исключение. «Тристан» прозвучал очень чисто, практически прозрачно и без кульминаций. Если у Караяна, его ментора и учителя, музыкальная ткань этой оперы удивительно рельефная и объемная, то у Тилемана она словно блестящая отполированная поверхность. В некоторых моментах его трактовка оказалась очень необычной (на премьере он даже удостоился криков «Бу!»). Неожиданно долгая пауза во вступлении, длинные ферматы, периодически возникающие, словно выплывающие из-под воды, но самое главное – его финал, в котором, кажется, сконцентрировалось все отношение Тилемана к вагнеровскому гимну любви. Он звучал так непривычно для слуха, что можно было

подумать, что это и не «Тристан» вовсе – продолжительные ферматы сменяют одна другую словно волшебные, необыкновенно медленные набегающие волны. Правда, временами казалось, что динамика затухания финальных фермат не выверена идеально и нарушает музыкальную гармонию. Медитативный финал входит в диссонанс с происходящим на сцене, где король Марк, усмехнувшись, уводит обессиленную и опустошенную Изольду.

В этом году имя Кристиана Тилемана часто упоминали в связи с менее творческим поводом – досрочным уходом из Байройта дирижера «Кольца нибелунга» Кирилла Петренко. О том, что между двумя маэстро не все гладко, приходилось слышать еще год назад. Говорили даже, что в этом сезоне Петренко не вернется в Байройт, но он вернулся, правда, теперь уже последний раз, по крайней мере, в этом периоде жизни. В марте, во время анонса нового оперного сезона в Баварской опере, где он является музыкальным руководителем, Петренко объявил о том, что покинет Байройт (оставшиеся два сезона «Кольцо» проведет немецкий дирижер Марек Яновский). Объяснения выглядят убедительными – «Кольцо» отнимает очень много времени и сил как до, так и после фестивалей, и совмещать его на протяжении пяти лет с музыкальным руководством таким театром, как Баварская опера, очень тяжело. Однако многие связали этот уход с трениями между Петренко и Тилеманом. А в июне случилось еще одно событие, заставившее прессу упоминать об их соперничестве – Кирилл Петренко был выбран Берлинским филармоническим оркестром в качестве главного дирижера. Прославленный коллектив, которым руководили такие выдающиеся личности, как Ганс фон Бюлов, Вильгельм Фуртвенглер, Герберт фон Караян, Клаудио Аббадо – один из немногих самостоятельно выбирает музыкального руководителя. В 2018-м году заканчивается контракт у нынешнего главного дирижера сэра Саймона Рэттла, занимающего свой пост с 2002 года. Рэттл изъявил желание вернуться в Лондон, где возглавит Лондонский симфонический оркестр, а на его место придет Кирилл Петренко. По сравнению с тем, какое положение занимал Петренко пять лет назад, когда его анонсировали дирижером нового «Кольца», он уходит из Байройта совсем в другом качестве: Берлинские филармоники выбрали его на одну из самых престижных должностей в мировой таблице о рангах классической музыки, Баварская государственная опера мечтает продлить с ним контракт, о чем заявил директор театра Николаус Бахлер и, кроме того, он получил блестящую критику на свое по-настоящему впечатляющее прочтение «Кольца». Тем не менее, если говорить о вкладе, который каждый из дирижеров на данный момент внес в развитие искусства классической музыки, первенство Кристиана Тилемана вряд ли кто-либо будет оспаривать, но Тилеман и старший Петренко на тринадцать лет. Конечно, выбор Берлинского симфонического оркестра стал сильным ударом по его самолюбию. Его желание занять этот пост ни для кого не было секретом. Петренко в восемнадцать лет эмигрировал из Омска в Австрию и только там стал обучаться дирижированию, а Тилеман в девятнадцать уже был ассистентом Караяна в Берлине. В двадцать один он дебютировал в том самом Берлинском филармоническом как клавишник. К тому же, он сам берлинец. Совсем недавно его руководство коллективом казалось лишь вопросом времени.

Спустя несколько дней после обнародования результатов голосования в Берлинской филармонии Байройт объявил об учреждении нового поста – впервые у фестиваля появился музыкальный директор, которым стал Кристиан Тилеман. Столь поспешное назначение после неудачи в Берлине было расценено прессой как утешительный приз. Уделяя все внимание соперничеству двух дирижеров, мало кто в медиа-среде обратил внимание на то, что первый раз за время существования фестиваля к принятию решений самого высокого творческого уровня допущен формально не принадлежащий к клану Вагнеров человек, что фестиваль сделал шаг от семейного руководства к более демократичной форме правления, свойственной всем современным театральным институциям. Мнение Тилемана и до этого назначения было очень влиятельным во время нынешнего правления сестер Вагнер. В этом году Ева Вагнер-Паскье покинула пост со-руководителя фестиваля, оставшись в качестве консультанта, и теперь директорские обязанности лежат только на Катарине. С ней Тилеман связывает многолетнюю дружбу – они знают друг друга с детства и кажутся единомышленниками, он надежный джокер в ее колоде карт, которыми она играет на посту директора. Сейчас еще рано говорить, как официальное оформление его положения изменит лицо Байройтского оперного форума, но само создание подобного поста может сильно повлиять на развитие фестиваля в будущем.

И еще одно байройтское событие, мимо которого нельзя пройти – после трехлетней реконструкции открылся Музей Рихарда Вагнера, на сегодняшний день представляющий собой комплекс зданий: дом-музей композитора – виллу Ванфрид, новое выставочное помещение, расположенное справа от виллы, и гостевой дом Зигфрида Вагнера, расположившийся слева. Не оправдались слухи относительно «стеклянно-



«Тристан и Изольда». Штефан Гулд – Тристан, Георг Цеппенфельд – Король Марк, Эвелин Херлицус – Изольда, Раймонд Нольб – Мелот.
«Тристан и Изольда». Эвелин Херлицус – Изольда, Штефан Гулд – Тристан.
Фото: Enrico Naurath

го монстра», которым пугали скептики – новое здание, сдержанное и элегантное, выполненное по проекту берлинского архитектора Фолькера Штааба, прекрасно вписалось по соседству, опустив основное выставочное пространство под землю. В его экспозицию вошли костюмы и макеты старых байройтских постановок. Обозревая ретроспективу байройтской сценографии, можно с уверенностью сказать, что дух перемен пришел в Фестшпильхауз до Катарини Вагнер. Она лишь энергично продолжила то направление, которое интуитивно начал ее отец Вольфганг. Другой экспонат – галерея байройтских дирижеров – уменьшенная копия той, что расположена за сценой Фестшпильхауза, куда публика не может попасть. Здесь же материалы по строительству виллы Ванфрид, не забыт король Людвиг Баварский и даже питомцы Вагнера: его собаки и попугай Папо. Новое здание совмещает в себе выставочные помещения и современный мультимедийный центр с возможностью слушать произведения композитора, созерцая природу или следя за лучом, бегущим по партитуре.

Более спорной выглядит обновленная концепция виллы Ванфрид, сильно пострадавшей во время войны и в свое время восстановленной без исторической достоверности (на этот раз, в частности, расширена аллея, ведущая к зданию). Сегодня помещение виллы представляет не столько дом, сколько музей. Кроме холла при входе, большой гостиной, лиловой гостиной Козимы и лестницы на второй этаж, стены комнат выкрашены в белый цвет. Утраченная мебель (а оригинальной после бомбежки почти не осталось) восстановлена лишь в силуэтах, на которые натянута белая ткань. В витринах и под стеклянными куполами расположены немногие уцелевшие вещи, имеющие отношения к Вагнеру, среди которых его пальто, бархатный берет и сапоги, изображения коих кочуют по байройтским открыткам. Здесь же небольшой диван, на котором он умер в Венеции, Стейнвей, подаренный композитору на открытие Фестшпильхауза, и макет самого фестивального дома. В отдельной комнате воспроизведено генеалогическое древо его рода. В подвальном помещении расположился архив. Если отвлечься от того, что для Вагнера это пространство было жилым, и принять его как собрание отдельных экспонатов – с подобной концепцией можно было бы согласиться, но подлинных вещей на такое здание набралось не так много. Поэтому основное впечатление после посещения виллы – это белые стены, множество зачехленной мебели и обилие стекла витрин. Директор музея Свен Фридрих объясняет, что у устроителей не было намерения соорудить «исторический Диснейленд», что они «хотели воссоздать внешний вид, но не иллюзию жизненного пространства». На эту концепцию обрушилась еще одна представительница вагнеровского клана Нике Вагнер. В интервью *Stuttgarter Zeitung* она заявила, что «Вагнеры жили в удивительно переполненной, мещанской обстановке, это должно было быть передано». Действительно, когда видишь старые фотографии большой гостиной, обильно заставленной коврами и плотно заставленной мягкой мебелью, сегодняшние белые чехлы, пусть и в окружении библиотеки композитора, к пониманию его мира мало что добавляют. Вагнер любил роскошь и охотно тратил деньги на свою слабость, а вилла Ванфрид была обставлена в соответствие с его вкусом, поэтому не совсем понятно, чем, по мнению устроителей, ущербный «внешний вид» привлекательнее «иллюзии жизненного пространства», тем более, что задачу музея как выставки прекрасно выполняет новое помещение.

Третье здание, входящее в музейный комплекс, это дом Зигфрида Вагнера. Для обозрения открыт лишь первый этаж: просторный холл в стиле позднего арт-деко, библиотека и столовая. Здесь расположены материалы о связях Вагнеров с национал-социалистами и дружбе с Адольфом Гитлером. Зигфрид и особенно его жена Винифред были в прекрасных отношениях с фюрером, которому было близко вагнеровское космогоническое мифотворчество. Сегодня фестивалю все реже и реже припоминают взаимоотношения с нацистами. Начатая несколько лет назад усиленная реабилитация Байройта, выраженная в покаянии и открытом признании нелицеприятных фактов, дает свои плоды.

Сезон 2016 откроется 26-го июля новым «Парсифалем» в постановке немецкого режиссера Уве Эрика Лауфенберга. Главную партию исполнит Клаус Флориан Фогт, а за дирижерский пульс встанет Андриис Нельсонс. К сожалению, Кирилл Петренко не появится в Байройте со своей трактовкой «Кольца нибелунга», но будет интересно услышать, как в уникальной акустике Фестшпильхауза прозвучит интерпретация Марек Яновского. В 2017-м Барри Коски ставит «Майстерзингеров». Очень интересной станет премьера «Лознгрин» в 2018: режиссер Алвис Херманис и сценограф Нео Раух. На партию Лознгрин подписан контракт с Роберто Алания. Исполнительница Эльзы еще не определена, но фестиваль не скрывает, что ведутся переговоры с Анной Нетребко. Катарина Вагнер заявила, что не собирается ставить «Кольцо» в 2020-м. Имена дирижера и режиссера новой реинкарнации «орус тагнит» пока не выбраны, но по слухам (куда же в Байройте без них) ими могут стать Кристиан Тилеман и Стефан Херхайм.

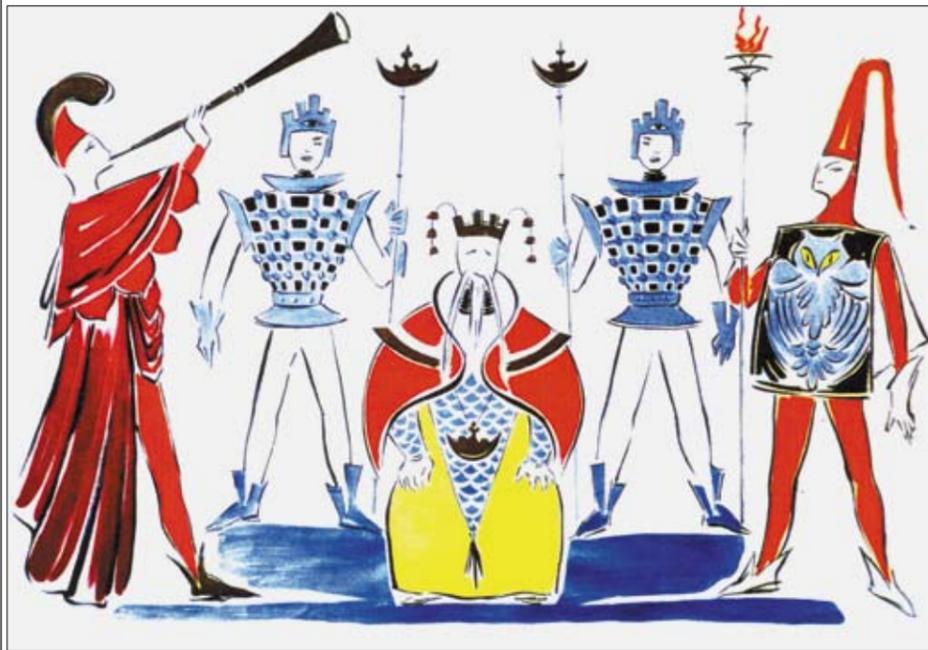
Имя известного художника-декоратора Теодоры Яковлевны Шорр (1905-2002) прочно связано с исторической премьерой оперы Прокофьева «Война и мир» в Ленинградском академическом Малом оперном театре. 12 июня 1946 года впервые на театральной сцене были показаны восемь картин, и гениальная музыка отечественного композитора предстала «в живом, активном, действенном сотрудничестве театра с автором, исполнительстве-сотворчестве, без которого, – как говорил С.А. Самосуд, художественный руководитель и главный дирижер МАЛЕГОТа, – не прозвучать в полный голос ни одному подлинно новому современному произведению». Совершенно особая атмосфера сотрудничества-сотворчества объединяла весь постановочный коллектив. В разработку многослойной концепции спектакля активно были вовлечены режиссер-постановщик Б.А. Покровский, режиссер З.В. Закусова, балетмейстер Б.А. Фенстер, художники В.В. Дмитриев и Т.Я. Шорр. Как вспоминала впоследствии Теодора Яковлевна, главной задачей в создании костюмов действующих лиц (не только главных героев толстовского романа-эпопеи, но также именитых генералов, солдат и ополченцев) являлась необходимость их исторической достоверности (вплоть до соблюдения мельчайших знаков отличия воинских подразделений, иерархии званий, военных мундиров), к чему чрезвычайно требовательно относились руководители постановки. И вместе с тем, требовалось сохранение определенной меры привлекательности и театральной условности в светских костюмах, к которым привыкли ценители оперного искусства. После вдохновенного и яркого художественного оформления на этой же сцене небольших итальянских опер «Паяцы» Леонкавалло и «Сельской чести» Маскани (в МАЛЕГОТе Т.Я. Шорр находилась в штате с 1944 года), участие в столь масштабной новой постановке, как «Война и мир» Л.Н. Толстого – С.С. Прокофьева, требовало особой ответственности и огромной предварительной работы, в том числе, и в военных архивах. С тщательностью прорабатывались воинские отличия как русской, так и наполеоновской армии – чисто художественные задачи теснейшим образом сплетались с историко-архивными изысканиями. Конечно, память об этом удивительном времени сохранилась на всю жизнь! Т.Я. с неизменным воодушевлением рассказывала о многих подробностях общения с участниками незабываемой постановки. И о том, что Самосуд был не только музыкальным главой колоссального оперного проекта (ранее ему довелось дирижировать три вечера подряд концертным исполнением лирико-эпической оперы Прокофьева в Большом зале Московской консерватории: 7, 9, 11 июня 1945 года). Его беспокоила драматургическая концепция огромного сочинения, в музыку которого, по словам Т.Я., он «влюбил всех без исключения участников спектакля». Работа над второй частью оперы, премьера которой планировалась через год, потребовала еще больших усилий, в том числе, и от художницы по костюмам – их количество казалось просто несметным! И какой удар был нанесен всей труппе, когда результаты напряженнейшего творческого и физического труда были отвергнуты, и после обязательного по советскому ритуалу «общественного просмотра» премьера второй части была запрещена.

После 1948 года Т.Я. работала в ленинградских театрах на договорных началах. Ее авторитет в театрально-художественном сообществе был по-прежнему высок, но штатного места не предвиделось. Продолжалось активное сотворчество с Малым оперным театром в постановках: «Проданная невеста» Б. Сметаны (1946), «Суворов» С.В. Василенко (1952), «Денис Давыдов» М. Глуха (1959). Большим художественным событием в середине пятидесятых годов явился однодневный вариант «Войны и мира» (в 4-х действиях, 10 картинах с апофеозом), подготовленный театром с согласия Прокофьева. Но его премьера состоялась спустя два года после смерти композитора, 31 марта 1955 года, во главе с музыкальным руководителем и дирижером Э.П. Грикуровым, в постановке Б.А. Покровского и режиссеров З.В. Закусовой, Н.С. Самосуд, декорациях по эскизам В.В. Дмитриева и великодушных авторских костюмах Т.Я. Шорр, достоверность и первозданная красота которых до настоящего времени находятся вне конкуренции. Это было началом восхождения великой оперы Прокофьева на мировой музыкальный Олимп в разных сценических версиях ведущих театров России. Но первым в их череде был Ленинградский Малый оперный театр. На выставке Т.Я. представлены эскизы первых костюмов Наташи и Пьера и нескольких военных костюмов.

Верность и любовь к музыке Прокофьева сохранялась у Т.Я. многие годы. Необыкновенной поэтичностью, легкостью сценического убранства и нежностью цветовой гаммы отличался оформленный ею и молодой художницей И.П. Кустовой лирико-комедийный спектакль «Обручение в монастыре» («Дуэнья») Прокофьева в Ленинградском Театре оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне вновь Мариинском) в 1961 году. Как никогда казались слиянными безукоризненность музыкально-сценического воплощения прокофьевской партитуры дирижером С.В. Ельциным, режиссером А.Н. Киреевым, несравненной Галиной Ковалевой в роли Луизы и другими талантливыми солистами

ЛАРИСА ДАНЬКО

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭСКИЗЫ ТЕОДОРЫ ШОРР*



«Золотой петушок». Эскиз декорации. Бум., гуашь, 1944 г.
«Война и мир». Эскизы костюмов Пьера и Наташи. Бум., акв., гуашь, 1946 г.
«Обручение в монастыре». Эскизы костюмов «Рыбачки». Бум., см. тех., 1961 г.
«Принцесса Турандот». Сцена «Альтоум и свита». Бум., см. тех., 1963 г.

с изысканностью и красотой декораций и карнавальных костюмов с нотными строчками на кринолинах. На выставке в СТД представлен замечательный эскиз Т.Я. Шорр «Рыбачки» – три грациозных женских фигурки, привлекающих тонкой стилизацией, изяществом и остроумной выдумкой в изображении бытовой сценки на набережной Севильи. Иной спектр выразительных средств в оформлении восточной оперы-сказки Луччини «Принцесса Турандот» – дирижер А.Я. Найденов, постановка С.И. Лапирова, режиссер Н.С. Самосуд, художники Т.Я. Шорр, И.П. Кустова (МАЛЕГОТ, 1963). В эскизах Т.Я. показана условно-экзотическая групповая сцена «Альтоум и свита» и красочно-экспрессивный занавес с замысловатым сплетением устрашающих фантастических существ – своего рода художественная эмблема спектакля.

Блестящие театральные работы Т.Я. Шорр не единожды радовали соотечественников и в Ленинградских драматических театрах: в Большом драматическом театре имени А.М. Горького и Театре имени Ленинского комсомола, в детских студиях. В годы эвакуации Малого оперного театра в городе Чкалове (ныне вновь Оренбург) прошла премьера «Золотого петушка» (режиссер Н. Соловьев, 1943). К перечисленному можно добавить спектакли, которые заказывались отзывчивому сценографу, но по ряду причин не состоялись. О них напомнили эскизы декораций: величественное и многолюдное «Шествие Нерона»; эскизы костюмов: «Домби и сын», «Гамлет» (портреты главных героев). Впечатляют названия опер: «Страшный двор» С. Монюшко, «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, оставшихся в перспективных планах театров ушедшего столетия. Понятно, с каким живым интересом рассматривались многочисленные экспонаты персональной выставки Т.Я. Шорр. Помимо театральных работ выставились несколько живописных полотен и графика, керамические изделия – увлечение художницы последних лет жизни.

Освещенное приветливым солнцем экспозиционное пространство карельской гостиной в СТД – знаменитом Доме с колоннами на Невском проспекте 86 – выглядело по-особому гостеприимно и празднично, приглашая к общению с яркой творческой индивидуальностью, покоряющей художественной смелостью, неординарностью концепций, неожиданностью пространственных и цветовых решений, унаследованных не только от К.С. Петрова-Водкина и М.П. Бобышова, знаменитых преподавателей Ленинградского высшего художественно-технического института (ныне Академия искусств), который Т.Я. Шорр окончила в 1930 году, но и всей культурно-театральной ауры северной столицы предвоенных десятилетий и второй половины XX века.

* Выставка произведений Т.Я. Шорр: театральная живопись-графика-керамика в Санкт-Петербургском отделении Союза театральных деятелей РФ.