



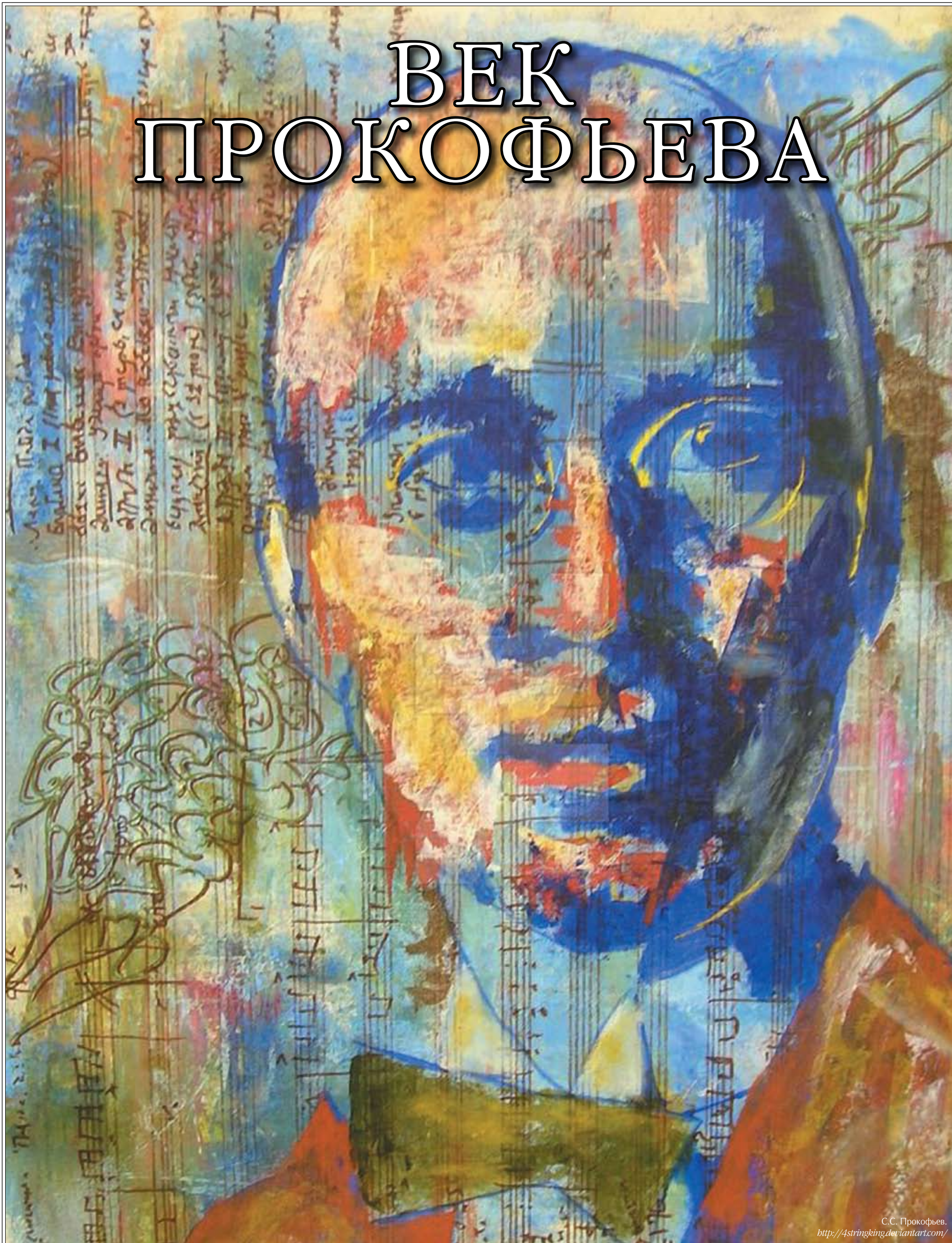
МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 1-2

2016



ВЕК ПРОКОФЬЕВА



ГОД ПРОКОФЬЕВА



«Блудный сын». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина



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

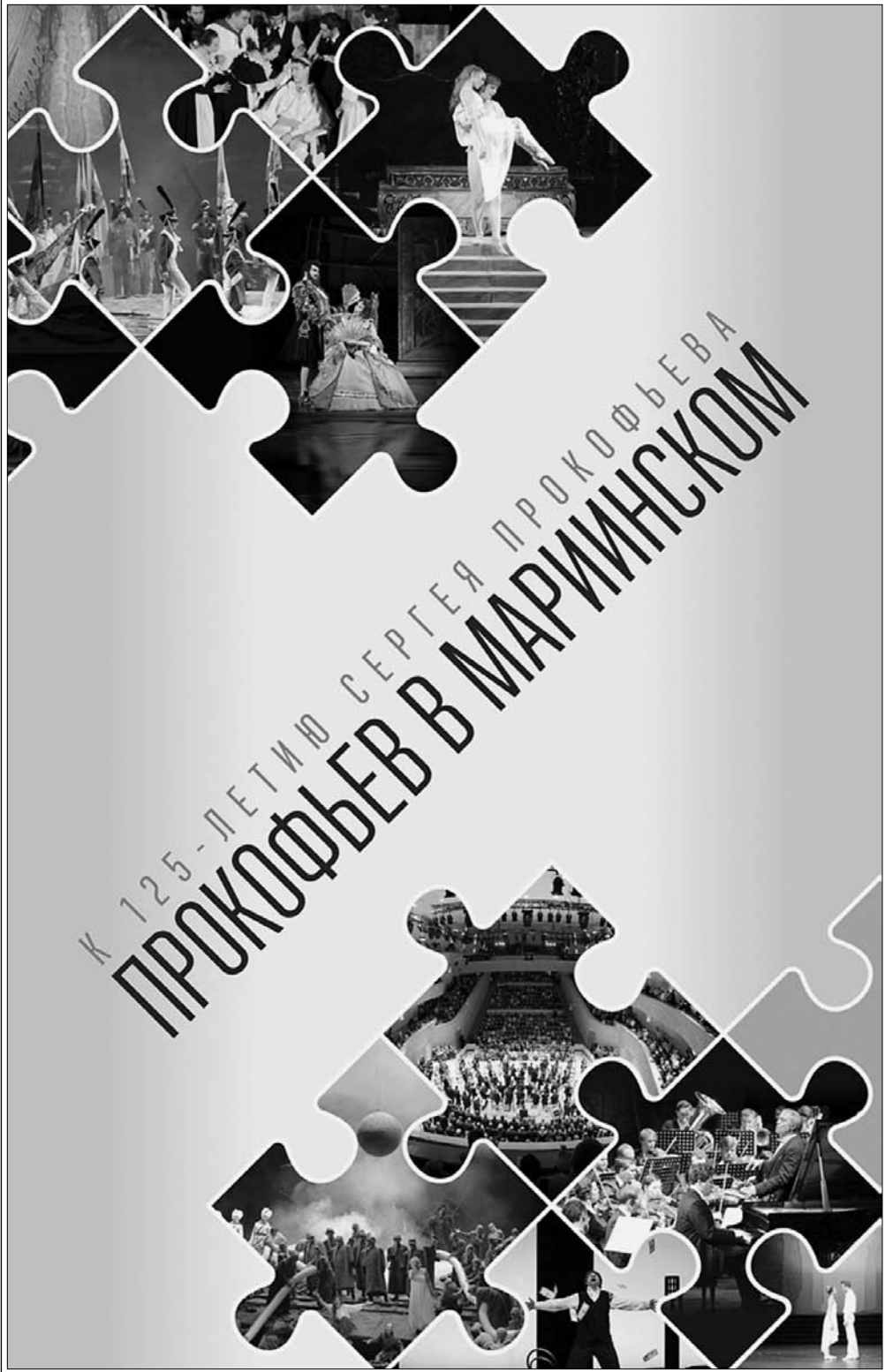


«Война и мир». Режиссер Кристина Ларина. Сцена из спектакля.
Фото: Валентин Барановский

Я стремлюсь только к простоте.
Сергей Прокофьев

ЮБИЛЕЙ

ДОМ ПРОКОФЬЕВА



Юбилейная афиша. Дизайн: Виктор Лопатин.

«Мы с яростным упорством и завидным постоянством, а также с большой концентрацией сил, воли и энергии смогли открывать Прокофьева всему музыкальному миру: от Токио и Пекина до Нью-Йорка и Сан-Франциско, от Израйля до Финляндии... Теперь уже миллионы людей не представляют себе музыки XX столетия без творчества этого грандиозного композитора».

Валерий ГЕРГИЕВ

Прокофьевский фестиваль, проведенный Валерием Гергиевым в 1991 году (к столетию со дня рождения композитора) сделал Мариинский театр – театром Прокофьева. Девяностые годы укрепили эту репутацию. К «Игроку», вернувшемуся в Мариинскую колыбель, к «Огненному ангелу», «Любви к трем апельсинам», «Войне и миру» присоединились «Обручение в монастыре» и «Семен Котко». Добавим к этому последнюю оперу Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (снятую властями после единственного просмотра в декабре 1948 года) и первый театральный опыт двадцатилетнего композитора – «Маддалену», представленную весной 1999 года в концертном исполнении. Мариинский стал первым в мире театром, в стенах которого звучала музыка всех восьми опер Прокофьева! При этом большинство опер Прокофьева – в поисках наилучшего сценического решения – ставилось на сцене его любимого театра не единожды.

Нынешний «год Прокофьева» Мариинский театр во главе с Валерием Гергиевым отмечает беспрецедентным в истории музыки практически полным собранием сочинений композитора в живом исполнении – от оперы девятилетнего Сережи «Великан» до Седьмой симфонии, мудрого завещания мастера. Почетный титул «Дома Прокофьева» Мариинский подтверждает и на балетной сцене, и в симфонических концертах, и в камерных собраниях, проводимых оркестрами, солистами и ансамблями театра.

знал музыку Прокофьева (напомнить ли слова Святослава Рихтера: «Семен Котко» – это Моцарт!). Чтобы «влюбить» в три апельсина, чтобы полюбить музыку Моцарта XX века, широкой публике во всем мире потребовалось время.

А на родине композитора надо было вдобавок преодолевать идеологические заслоны и запреты, нелепые цензурные рогатки, искажавшие иерархию художественных ценностей, отравлявшие жизнь – и при этом, подчас, глупые и смешные.

Ну вот, хотя бы такие примеры коммунистической «политкорректности». Припоминаю, как в разрешенном после многолетнего перерыва концертном исполнении «Апельсинов» в Москве в апреле 1961 года под управлением Джемала Далгата стыдливо ретушировали «пятый пункт» Смеральдины, боясь конфликта с черной Африкой или ... с арабскими странами. Принц, отказывавшийся жениться на Смераль-

дине, вместо возмущенного: «На арапке?» пел: «Не желаю!», а Король Трэф приглашал: «Повелеваю: злодейку (опять-таки, не арапку!!) Смеральдину...». В постановке Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Смеральдина изображалась ... цыганкой, и посему Марг Челий в 4-м действии пел, обращаясь к Фата Моргане: «Старая фурия! Ты не решилась даже действовать сама. Ты посылаешь ... цыганку».

«Я стремлюсь только к простоте». Как вы думаете, читатель, каким годом датировано высказывание композитора, избранное мною в качестве эпиграфа? Может быть, 1936-м, когда Прокофьев окончательно вернулся в Советский Союз из почти двадцатилетней эмиграции и должен был добровольно подчиниться фальшивым догмам нормативной эстетики («искусство принадлежит народу» и т.д. и т.п.)? Или из Прокофьева вырвали это признание под пыткой в 1948-м?

Отнюдь, вот интервью шведской газете «Stockholm's Tidningen», ноябрь 1925 г.: «Г-н Прокофьев – модернист? – спросили мы церемонно и вежливо молодого русского композитора, который будет концерттировать в Стокгольме... От нашего невинного вопроса кровь бросилась в лицо Прокофьева... – Модернист! Я! Ни за что на свете! Я ненавижу слово «модернист». Моя музыка уходит своими корнями в классику...».

Из интервью «New York Times», «Musical Leader» (Chicago), «Los Angeles Evening Express», февраль 1930 г.: «Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; все это я называю «новой простотой»...».

Из черновых записей-тезисов Прокофьева, ноябрь 1939 г.: «... Ухо утончается с каждым поколением и приобретает способность воспринимать более сложное... Суждение о сложности и фальши – временное, а не абсолютное. Необходимо осторожность. Сочинение музыки для масс должно быть подобно стрельбе влёт: впереди цели... Опасная точка зрения судей: «Я не понял с первого раза – значит это формализм»...»

Круг цитируемых документов замкнулся. Судьба Прокофьева, судьба его музыки на родине – яркий пример жестоко искривленной творческой биографии. Бежавший из ленинской Совдепии в 1918-м, композитор (вопреки многочисленным предостережениям!) вернулся в сталинский СССР (в «Большевизию», как шутил он сам). Вернулся, что бы ни говорили о его политической наивности, потому что, по собственному признанию, нигде не испытывал такого единения со слушательской аудиторией, как в России.

Бежавший от зачинавшихся в крови и разлуке революционных утопий «кремлевского мечтателя», вернулся в канун Большого Террора, учиненного «кремлевским горцем». Музыкальный футурист, которого критики честили и хулиганом, и «футболистом», бежал от любителя «Аппассионаты», предлагавшего закрыть Большой театр, как «кусочек дворянской культуры». Вернулся, чтобы оказаться под рукой некоронованного властелина и высочайшего патрона Большого театра, куда операм Прокофьева, лауреата нескольких Сталинских премий, вход, тем не менее, был заказан.

Сергей Сергеевич вернулся, чтобы уже до самой смерти остаться в золоченой клетке – невездному и подцензурному. Вернулся на Родину, чтобы испытать горькую чашу, немало отравившую последние полтора десятилетия жизни. Неблагодарная и жестокая власть постигла на личное благополучие композитора, на благополучие дама Прокофьева. Вслед за постановлением ЦК партии, ошельмовавшем музыку композитора, арестовали жену, мать его сыновей Лину Ивановну Прокофьеву (Лину Любюера). Ее забрали на один из мерзлых островов проклятого Архипелага. О смерти своего мужа, умершего в один день со Сталиным, она узнает в лагере спустя полгода...

Но Прокофьев не был бы Прокофьевым, если бы музыкой, созданной в эти страшные годы, не оправдал своего возвращения. Одно только перечисление написанных им опер и балетов, симфоний и инструментальных концертов, кантат и ораторий, сонат и камерных ансамблей сделало бы честь целому композиторскому сообществу.

Сегодня, когда хрупкая девочка Джульетта рядом с солнечной Золушкой, вместе с Наташей из «Войны и мира» олицетворяют прокофьевский лиризм, трудно поверить, что именно в лирике Прокофьеву так долго отказывали. Трудно поверить, что Большой театр поначалу отказался от «Ромео и Джульетты»: мировая премьера гениального русского балета состоялась 30 декабря 1938 года в Чехословакии в Брно, благодаря энтузиазму балетмейстера и исполнителя заглавной роли Иво Псоута.

На родине балет спас Мариинский (тогда Кировский) театр: 11 января 1940 года прошла с огромным успехом ленинградская премьера, ставшая звездным часом Галины Улановой. Но и здесь судьба шедевра висела на волоске. За две недели до первого представления оркестр на своем бурном собрании вынес решение: во избежание провала спектакль снять! А в театре остряки судачили: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Как они были посрамлены!

Кировский театр вернул и подлинную прокофьевскую «Золушку». После премьеры в Большом театре – парадном спектакле-феерии, где прозрачную партитуру мастера намеренно огрубил в стремлении сделать ее подчеркнутую дансатной, в Ленинграде (премьеры 8 апреля 1946 года) обратились к авторской инструменталке. И воскресило чудо прокофьевского оркестра – будь то гениальный гротеск, живописно инструментованная сцена с часами, боющимися полночь (взгляд в бездну посреди праздника жизни!), или тихое счастье, которым дышит заключительное Amoroso.

Прокофьевские простота сердца, искренность, прямота, многими отмечаемая детскость (под панцирем внешней суровости) – все те черты, что так подкупают в его музыке, – обернулись в жизни жестокой правдой народной мудрости: «Простотою на свете не проживешь. С простоты люди пропадают». Выражается сильно российский народ!

Иосиф РАЙСКИН

Так сложилось, что московский Малый театр издавна называют «Домом Островского», а театр Комеди Франсез в Париже завоевал славу «Дома Мольера». В отличие от знаменитых драматических сцен Мариинский театр стал «Домом Прокофьева» на наших глазах за последнюю четверть века. Но путь к этому обязывающему титулу начинался более ста лет назад.

...Тринадцатилетний Сережа Прокофьев, сидя в кресле первого ряда и облокочившись на бортик оркестровой ямы, заглядывал в партитуру «Снегурочки», по которой дирижер вел оперу. За плечами мальчика – студента Санкт-Петербургской консерватории – уже была опера «Великан», написанная в девять лет – в «моцартовском» возрасте.

...Тридцатилетний прославленный композитор, вернувшийся в город своей юности, приглашен на авторские концерты в Филармонию и в Консерваторию, на спектакль «Трех апельсинов»... Он записывает в дневнике: «Я счастлив вновь увидеть любимый Мариинский театр, оглядывая его несколько раз, но Дранишников уже у пульты, свет погашен, и спектакль начинается».

Ленинградскую премьеру «Трех апельсинов» в 1926 году поставил ученик Мейерхольда Сергей Радлов. Дирижировал Владимир Дранишников, художником был Владимир Дмитриев. В своей «Автобиографии» Прокофьев вспоминал: «Спектакль, поставленный моими друзьями юности <...> шел блестяще по своей слаженности и соответствию желаниям автора. Безусловно, это была лучшая из всех постановок. А вот и частушки:

На галерке я сижу
И в ладоши хлопаю,
Апельсина три гляжу,
А четвертый лопая...»

Композитор был первым, кто испытал заклятие Фаты Морганы: «Влюбись в три апельсина!». Вот как он отмечает это в дневнике: «Мейерхольд, на мое желание найти сюжет для живой оперы, дал прочитать «Любовь к трем апельсинам» (21 апреля, 1918). Спустя пять дней Прокофьев записывает: «Прочитал «Любовь к трем апельсинам». А здорово! Из этого можно кой-что сделать, только предварительно переделать сюжет совсем наново. Музыка – ясная, живая и, по возможности, простая» (26 апреля, 1918).

«Из этого» и в самом деле вышла раньше других увидевшая свет рампы (в Чикаго, в 1922-м, напомним это!) опера Прокофьева. Но прежде, недавнего выпускника консерватории и уже знаменитого режиссера света, сдружила другая прокофьевская партитура. Композитор в поисках сюжета для оперы остановился на «Игроке» Достоевского. К весне 1916 года он завершил клавиш на собственное либретто. В «Автобиографии» Прокофьев писал о первой редакции оперы: «Ободренный интересом, который вызвала Скифская сюита, я выбрал для «Игрока» язык как можно более левый...».

Увы, ни в 1917-м, из-за бунта артистов Мариинского, не принявших новаторство Прокофьева («мы не станем играть эту дрянь»), ни позднее в советские 20-е – 30-е годы, из-за противодействия РАПМа, режиссеру так и не удалось продвинуть «Игрока» на сцену. «Первая постановка его (на французском языке – И.Р.) произошла 29 апреля 1929 года в Брюсселе, где оперный театр, хотя и скромный по своим возможностям, считался носителем передовых идей. Постановка была тщательная, опера имела успех и продержалась в репертуаре два года...» («Автобиография»). Поистине, нет пророка в своем отечестве! С горечью – двойной горечью, ибо композитор не дождал до премьеры – читаем, что первое концертное исполнение «Огненного ангела» состоялось в Париже в 1954 году, и только год спустя последовала сценическая премьера в Венеции. Еще через 30 лет «Огненный ангел» появился на сценах Ташкента, Перми и Тбилиси. Впечатляющая география! А «Игрок» на советской театральной сцене впервые был поставлен в Тарту, 26 сентября 1970 года на эстонском языке (господа патриоты, ау!). И лишь 7 апреля 1974 года в Большом театре состоялась русская премьера «Игрока» (дирижер Александр Лазарев, режиссер Борис Покровский). В 2001 году Большой обратился к первой редакции «Игрока» (дирижер Геннадий Рождественский, режиссер Александр Тителъ).

Мейерхольду же фатально не везло с музыкой любимого композитора. Ему не удалось осуществить ни «Любовь к трем апельсинам» в Большом театре, ни радиопостановку «Пира во время чумы», ни спектакль по «Борису Годунову» Пушкина с музыкой Прокофьева, ни «Семена Котко» в Оперном театре имени Станиславского (арестованный и вскоре расстрелянный Мейерхольд «уступил» премьеру Серафиме Бирман).

В пространстве между языком, как можно более левым, и музыкой, по возможности простой, в сущности, располагается дом музыки Прокофьева – все многообразное и многожанровое творчество великого русского композитора (между «Игроком» и «Огненным ангелом», с одной стороны, и «Любовью к трем апельсинам» и «Обручением в монастыре» – с другой). Но по-настоящему это ясно было сравнительно немногим – музыкантам-профессионалам, просвещенным слушателям, тем, кто любил и

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Новая опера Родиона Щедрина – соединение музыкальных изысков, сценических чудес и политического сарказма.

Композитор Родион Щедрин вскормлен русской литературой, живет ею всю свою долгую жизнь, и можно предположить, что в некоторых таинственных и прониновенных местах партитуры он вдохновлялся строчками из «Онегина»: «Морозна ночь, все небо ясно; Светил небесных дивный хор Течет так тихо, так согласно...» Впрочем, строчки либретто, все до единой, – его собственные. Родион Константинович взял за основу сюжета сказку Божены Немцовой в переводе обожаемого им Лескова (прежде ею попользовался Маршак в пьесе «Двенадцать месяцев»), подбавив разных фольклорных мотивов и злободневных деталей.

«Государыня вся Руси» в приступе самодурства требует на новогодний бал живых фиалок, причем импортзамещенных, поскольку «уголландских цветов нет искренности, они пахнут селедкой». Изданный «в целях демократизации указ к нации» с многочисленных экранов возмущает устрашающего вида бритоголовый диктор (представленный режиссером спектакля Алексеем Степанюком). Мачеха и дочка ее Злыдня гонят падчерицу Замарашку в зимний лес за фиалками, а когда та их приносит, разражаются уморительным пародийным дуэтом, в котором делят грядущее вознаграждение: «покупаем, покупаем, паем, паем» виллу, яхту и «самый известный футбольный клуб».

Придворные глухо ропщут: «А где тогда права человека, и вообще: скажем мы в глаза Царице: «Вы чудовище...» Но лучше промолчим». И правильно – поскольку «каждый подданный в моей стране должен трепетать, когда смотрит он в глаза мне», заявляет нацидериша и отправляет Мачеху со Злыдней на детектор лжи. В финале, когда наступит неотвратимый harry end, не обойдется без цитаты из бетховенской оды «К радости» – хор грянет «Пора уж, обнимитесь, seid umschlingen Millionen!» Однако величественное тут же сменится ироническим-постмодернистским: «Сказка – ложь, да в ней намек», – назидательно констатируют месяцы, а Царица соглашается: «Да и мне урок, как указы с блажи, сдуру издавать...» Озорство 83-летнего классика до того дошло, что Май у него сетует: «В этот год из-за санкций мы подзадержались...»

Сказочное и современное смешано в гармоничной пропорции. Начинается с того, что всю огромную сцену нового здания Мариинки заполняют суетливая городская толпа, обреченная кто во что горазд, один – Дед Мороз, другие – в заячьих ушках, третья – на роликах, а кто-то лихорадочно спешит перед Новым годом, как это принято называть, «закупиться»... Мачеха и Злыдня возлежат на здоровенных поставленных на попу кроватях, то есть это как бы вид сверху. Но сценограф Александр Орлов и художник по костюмам Ирина Чередникова равно органичны и в ехидстве (чего стоит разъезженной трон Царицы – эдакой квази-Клеопатры), и в чудесной торжественности. Замарашка (партия написана для высокого сопрано, это родная сестра Блохи из «Левши» Щедрина) засыпает-замерзает в лесу под волшебный перезвон челесты, тут являються месяцы – плавно выезжают гигантские синие фигуры в огромных же шляпах, продублированные актерами обычного роста в щедро-изобретенных костюмах, обозначающих сезоны. Композитор отдал эти партии мужским и женским голосам, их сложные ансамбли сопровождает в оркестре диковинное сочетание мариамби, клавирина и синтезатора со струнными, а на бездонном темно-синем заднике сияет тот самый светил небесных дивный хор...

Валерий Гергиев относится к Родиону Щедрину и к его музыке с огромным уважением и любовью, и он дирижировал, откровенно смакуя нюансы и роскошества партитуры. И прочувствованно выполнила все указания композитора, из которых самые частые – «тишайше» и «легчайше». Автор следил за кастингом, и тот удался: Замарашка – Пелагея Куренная, обладательница невесомого хрустально-инструментального голоса, Екатерина Сергеева – знойно-сластолюбивая Царица, точные в выборе гротесковых красок и разразительные Анна Кикнадзе – Мачеха и Лариса Юдина – Злыдня...

«Ведомости»

АНАСТАСИЯ ЛОГУНОВА

Автор определил жанр своего детища как «оперу-феерию», по образцу «балета-феерии» Чайковского «Щелкунчик». Но скорее новый опус Щедрина представляет собой «оперу-лубок», настолько ярко, наглядно и доступно выделено это музыкальное действо.

Сказка дала благодарный материал для ярких музыкальных характеристик. Это и сварливые Мачеха и ее родная дочь Злыдня, и кроткая Замарашка, и самовлюбленная Царица, наконец, сами двенадцать месяцев. В какой еще опере можно расположить подряд двенадцать ариозо и при этом не наскучить зрителю? Именно таким образом Щедрин дал экспозицию сказочных месяцев, а режиссер Алексей Степанюк и художник Александр Орлов нашли эффектное сценическое решение для воплощения фантастических персонажей, представив их в виде высоких элей, волшебным образом являющихся на сцене в исполнении хороводе.

Во многом «Рождественская сказка» род-

ственна предыдущей опере Щедрина: первое же соло ударных почти точно воспроизводит тему атамана Платова из «Левши», а вокальная партия Замарашки по тембру и характеру вторит партии Блохи: выдержанная в духе протяжной песни, она вся состоит из зависающих в высоком регистре долгих звуков. Легко и прозрачно исполнила ее молодая солистка театра Пелагея Куренная. Жанровая амплитуда спектакля чрезвычайно широка – от буффонады и детского утренника, к которому отсылают разговорные диалоги, до памфлета. При этом «Рождественскую сказку» вполне можно назвать песенной оперой – автор шлягера «Не кочегары мы, не плотники» создал новые

«Мертвых душ» в 1976 году композитор посадил хористов в оркестр вместо скрипок. В «Сказке» хоровой вокализ естественно влетает в оркестровое полотно, так что в результате рождается волшебное звучание, не сразу поддающееся определению.

Музыка Щедрина представляет собой настоящий экскурс по русскому оперному наследию. Здесь и былинный речитатив с характерным «сказовым» ритмом, воскрешающий в памяти целую череду сказочно-эпических персонажей Римского Корсакова. Здесь и прихотливая ритмическая игра с попевокками, идущая от Стравинского, и характерный для русской оперы, начиная с Глинки и Даргомыжского, прием

измерение – ее чуткий, хрустальный мир, того и гляди, разрушится от случайного прикосновения извне. Ощущение, что Щедрин писал именно в расчете на тембр Пелагеи Куренной, в верхнем регистре прозрачный, будто растворяющийся в небесах (отметим и очень точную интонацию певички). В оркестре преобладают фантастические звучания в высоком регистре – здесь и колокольчик, и челеста, домра, синтетические электронные тембры – партитура буквально сверкает в бережных руках Валерия Гергиева...

Щедрин дает повод и для иронии: под ярмарочную музыку, напоминающую о Стравинском, да и о самом Щедрине («Конек-Горбунко», «Озорные частушки») суетятся жители «всей Руси», волокут домой елки и катят огромные банки тресковой печени (последнее, конеч-

«РОЖДЕСТВЕНСКАЯ СКАЗКА» мнения о премьере



«РОЖДЕСТВЕНСКАЯ СКАЗКА».

Опера-феерия в двух частях.

Музыка – Родион Щедрин. Либретто композитора по мотивам сказки Божены Немцовой в переводе Николая Лескова и русских народных сказок.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев.

Режиссер-постановщик – Алексей Степанюк, художник-постановщик – Александр Орлов, художник по костюмам – Ирина Чередникова, художник по свету – Александр Сиваев, видеографика Виктории Злотниковой, хореограф – Илья Устьянцев, дирижеры-ассистенты – Павел Петренко, Владислав Каржин, ответственный концертмейстер – Ирина Соболева, главный хормейстер – Андрей Петренко.

Действующие лица и исполнители: Замарашка – Пелагея Куренная, Царица – Екатерина Сергеева, Мачеха – Анна Кикнадзе, Злыдня, родная дочь Мачехи – Лариса Юдина, Царский дровосек – Олег Сычев, Великий канцлер – Сергей Романов, Декабрь – Эдуард Цанга, Январь – Любовь Соколова, Февраль – Денис Беганский, Март – Людмила Дудинова, Апрель – Александр Михайлов, Май – Евгений Чернышев, Июнь – Елена Ушакова, Июль – Виталий Янковский, Август – Михаил Макаров, Сентябрь – Ирина Васильева, Октябрь – Михаил Латышев, Ноябрь – Екатерина Крапивина, Караульные офицеры – Виталий Князев, Дмитрий Бражененко. Глашатаи, гвардейцы, придворные, народ – артисты хора и миманса. Соло в оркестре – Софья Виланд (флейта), Александр Левин (гобой), Иван Столбов (кларнет), Мирослав Романчук (фагот), Тимур Мартынов (труба), Андрей Хотин (литавры).

Фото: Наталья Разина

мелодии в лучших традициях отечественной классики. Именно песенные темы становятся сквозными: возвращаясь во второй части представления, они сообщают спектаклю своеобразную симметрию. Таков дуэт Мачехи и Злыдни, тема которого трижды звучит в опере, или ансамбль месяцев, своим энергичным наступательным ритмом и восходящей мелодией напоминающий жизнерадостный строй песен из новогодних кинокартин. При всей открытости, общительности мелодики музыка не становится упрощенной: серьезные ритмические задачи ставит двенадцатиголосный ансамбль месяцев, а комические женские дуэты содержат виртуозные колоратурные пассажи, буффонную скороговорку. Со сложнейшими партиями блестяще справились Анна Кикнадзе (Мачеха) и Лариса Юдина (Злыдня), представившие острохарактерные образы. За внешним планом, ярким и доступным, сверкает высокотехническая музыкальная ткань. Это и сложные ритмы, и разнообразные приемы звукоизвлечения, и отточенное годами мастерство хорового письма – так, во второй части партитуру оживляет виртуозный хор народа, изнывающего от гнета нелепых законов. В блестящей оркестровке есть мощь и волшебство, достигаемые композитором при помощи соцветия голосов деревянных духовых и ударных, а также предельно специфических тембров, ведь в оркестре «Рождественской сказки» уживаются такие, казалось бы, взаимоисключающие инструменты, как клавирина и колокола (что напоминает «Историю доктора Фауста» Шнитке). Более того, хор Щедриным трактуется и как оркестровый тембр – ведь еще в

обобщении через жанр. Через русскую протяжную песню в весьма опосредованном виде характеризуется Замарашка (Пелагея Куренная), более явно сказывается опора на плясовую в партии Дровосека (Олег Сычев). Солдатская песня «Соловей, соловей, пташечка» представляет гвардейцев, приемы оперы-буффа определяют характеры Мачехи и Злыдни, романсового склада серенаду Апреля поет сладкоголосый тенор (Александр Михайлов), томное ариозо о своей красоте исполняет своеобразная Царица (Екатерина Сергеева).

В заключительном хоре, подобно гимну Яриле-солнцу из «Снегурочки» Римского Корсакова, воспеваются свет и радость, а для большей ясности здесь же звучит цитата знаменитой «Оды к радости» из финала Девятой симфонии Бетховена.

«Санкт-Петербургский
музыкальный вестник»

МАРИНА ГАЙКОВИЧ

Жанр «Рождественской сказки» Щедрин определил как «опера-феерия». «Это была моя мечта, – говорит он, – сделать «Щелкунчика» на русском материале. Мечта осуществилась. Правда, вышла не столько феерия, сколько мистерия. История о чистой душе, которую спасают ангелы-месяцы. Весь второй акт, путешествие Замарашки по лесу в лютый мороз, судя по музыке, происходит уже не на земле. Нет в партитуре ни яростной злой выюги, ни причудливых обитателей сказочного леса, никакой борьбы со стихией. Здесь словно застывает время, и девочка попадает в другое, уже неземное

но, – изобретение постановочной команды, не композитора!... Дуэтом (и только дуэтом!) в квазиджазовой манере выступают Мачеха и Злыдня (Анна Кикнадзе и Лариса Юдина), хор охраны громко запекает строевую солдатскую «Соловей, соловей, пташечка», а придворные вслед за Царицей (Екатерина Сергеева) повторяют мелодию ее выступления. И лишь отворачиваясь, скороговоркой, могут произнести критическое: «Какой закон ждать нам от капризной бабы?.. А где тогда права человека, и, вообще, скажем мы в глаза Царице: «Вы чудовище...» Но лучше промолчим».

Режиссер Алексей Степанюк, сценограф Александр Орлов и художник по костюмам Ирина Чередникова создают атмосферу рождественской сказки: насыщенный синий фон украшают луна и звезды, по полу клубится снег; Месяцы в плащах и остроконечных шляпах выезжают на огромных постаментов (закулисная табличка для рабочих сцены «Месяцы без команды сверху не двигать» моментально облетела весь Facebook). Но и следуют авторской иронии. Мама и дочка выступают исключительно на кроватях со встроенными телевизорами и прилегающими ночными горшками, Царица выезжает на огромном троне, подчеркивающим ее «величество».

Щедрин мечтал быть на премьере вместе с Майей Михайловной, но судьба распорядилась иначе. Первые зал не оглушили аплодисментами при появлении Плисецкой в ложе, ушла эта прекрасная традиция. Но осталась традиция сотрудничества Щедрина и Мариинского театра – пожелаем продолжения!

www.ng.ru

ПРЕМЬЕРА

Родион Щедрин не перестает удивлять. Менее двух лет прошло с памятной премьеры оперы «Левша» на Мариинской сцене. И вот новый подарок любителям оперы – «Рождественская сказка», посвященная В.А. Гергиеву и коллективу Мариинского театра.

Посвящение не случайное. Уже сейчас Гергиев сделал для продвижения музыки Щедрина в мире едва ли не столько же, сколько сотворил Дягилев для Стравинского, Кусевицкий для Прокофьева, Мравинский для Шостаковича. Гергиев и его огромное театральное-филармоническое мариинское царство исполнили и записали, кажется, все, что могли из обширного списка сочинений композитора.

Гергиев и Щедрин сегодня – больше, чем творческое сотрудничество, при котором замечательный интерпретатор исполняет каждое новое произведение выдающегося композитора. Это духовный союз двух больших музыкантов, единомышленников, сплотившийся на наших глазах и декларирующий простые и очевидные истины, которые не потеряли актуальности. О том, что высокая музыка – это сильнейшая нравственная опора любого общества (важно только, чтобы общество это понимало). Что классическое искусство – это торжество традиции и профессионализма. Что опера как жанр вечна, сколько бы ее не хоронили и каких бы умных книг на эту тему не писали и теорий не выдвигали. В символическом смысле оба – дирижер и композитор – выступают сегодня в роли атлантов, держащих на своих плечах бремя ответственности за сохранение влиятельности «широкоформатной», большой музыки в обществе. И тот, и другой – среди немногих духовных лидеров нации.

Щедрин сам написал либретто «Рождественской сказки». Это стало правилом для него со второй оперы «Мертвые души» (1977). В премьерном буклете автором указано, что текст создан «по мотивам сказки Божены Немцовой (в переводе Николая Лескова) и русских народных сказок».

Лесков сделал перевод с чешского сказки Немцовой «О двенадцати месяцах» осенью 1862 года. От него в либретто осталось немного: треугольник взаимоотношений падчерицы, мачехи и злой дочери, сюжеты о фиалках и корзине ягод. И еще, что важно: само присутствие имени Лескова, как некий символический знак духовного родства. Ведь Лесков для Щедрина величина дорогая хотя бы по количеству связанных с его темами сочинений.

Больше в либретто сюжетных ходов от пьесы «Двенадцать месяцев» поэта, переводчика, издателя С.Я. Маршака, созданной в 1942-ом и навеянной той же сказкой Немцовой в переводе Лескова.

Щедрин добавил ко всему этому новые сюжетные повороты и написал свой литературный текст, яркий, живой и сатирический. Написал сказку для взрослых и детей. И, что важно, сказку «про сегодня».

Кстати, что бы и когда бы он ни писал, всегда это нацелено в современность. Его искусство всегда социально, всегда публицистично. Оно «привязано» к конкретному времени, в котором живет страна и пишущий о ней художник. В феврале 2012 года я была на спектакле «Мертвые души» в Большом театре. Гергиев с труппой Мариинского театра привез постановку на показ москвичам. Тогда случился конфуз, совсем как у Юголя. Группа активных зрителей на финальных аплодисментах начала кричать, обращаясь к Царской ложе: «Чуров! Верни мертвые души!». Политизированная часть публики приняла сидевшего в ложе польского композитора Кшиштофа Пендеревского с его окладистой бородой за председателя Центризбиркома В. Чурова. После просмотра спектакля в режиссерской версии В. Бархатова, где Собакевич предстал коммунистическим бюрократом, а Коробочка – держательницей подпольного швейного цеха, стало очевидно, что опера Щедрина и через 35 лет с ее премьеры оказалась невероятно отзывчивой к проблемам дня сегодняшнего. «Мертвые души», созданные во времена брежневского правления и тогда, и теперь неизменно воспринимаются слушателями как острый социально-политический памфлет.

Мало кто знает, что Курортная кантата «Бюрократиада», созданная композитором в один год с «Озорными частушками» (1963) в советское время имела лишь одно, премьерное, исполнение. Еще помню тоже премьерную реакцию слушателей на хор «Беги, беги, беженка» из Хорового диптиха на стихи А. Вознесенского (2003), созданного в разгар чеченских событий. Сейчас же в этом произведении появился новый и неожиданный смысл.

И в «Рождественской сказке» Щедрин обозначил время действия магическим заклинанием 12 месяцев, за которым должно последовать чудо: «Два ноль один пять!» Год ушедший, в котором злая Мачеха и ее Злыдня-дочь мечтают «жить в шоколаде». Щедрин смеется над убожеством желаний «купить весь мир», иронизирует над царством, в котором взбалмошная Царица издает нелепые указы «в целях демократизации». Текст насыщен цитатами и намеками. Тут и название когда-то популярной американской кинокомедии о безумной жажде денег «Nothing But the Truth» («Ничего, кроме правды»), и «Соловей-пшавец», эх, жалобно поет гвардейцев Царицы, которые согласно ремарке автора «вламываются словно ОМОН» в дом Замарашки, и жалобы хо-

ровым шепотом придворных про «права человека», и реплика месяца «В этот год из-за санкций мы подзадержались... И, наконец, «Обнимитесь, миллионы...» Шиллера-Бетховена, цитата, которую он настойчиво, несколько раз проводит через всю оперу, помещая и в финал.

В «Рождественской сказке» Щедрин впервые в своем оперном театре написал откровенный Happy End. Всякие в его операх бывали финалы: открытые, многозначные, финалы-колыбельные. Но такого, чтобы злодеи вмиг превратились в праведников и желали друг другу добра и счастья – еще не было. Здесь все – солисты, хор – сошлись в грандиозном апофеозе с колокольным звоном. Словом, все как в старой доброй опере

И конечно – большое разнообразие оперных форм. Первым это заметил Е.Ф. Светланов, назвав ансамбли Щедрина феноменальными: «По правде говоря, современные композиторы в своих операх редко обращаются к ансамблям. У Щедрина же, наоборот, торжество ансамблей». Правда и здесь он превзошел себя в ансамблевой технике, написав дуодецимет (!) Месяцев (напомню, что «Мертвые души» открывал децимет «Обед у прокурора»). Нельзя не выделить блестящую буффонную скороговорку Мачехи и Злыдни, виртуозны фиоритур Царицы, Замарашки и Апреля.

Я полагаю, что «Рождественскую сказку» следует считать вызовом композитора постмодер-

«Эхо-дуэттино» «Волшебное кольцо», которое замечательно провели П. Куренная (Замарашка) и юный А. Михайлов (Апрель). Особо хочется выделить исполнительниц партий Мачехи и Злыдни А. Кикнадзе и Л. Юдину, мастерски показавших себя в дуэтах и речитативных сценах и исполнивших свои роли с настоящим азартом. Чего стоит только наказание Месяцев – превращение зловредных дам в собак, сыгранное чисто артистически, без грима. Но и Царица (Е. Сергеева), и ее хромой Канцлер (С. Романов), и Дровосек (О. Сычев), и Месяцы в их сольных и ансамблевых сценах произвели яркое впечатление. Полагаю, что отдельной благодарности заслуживает ответственный концертмейстер И. Соболева, подготавлившая весь вокальный состав оперы.

Настоящее наслаждение получаешь также и от исполнения хоровых сцен (главный хор

ЕКАТЕРИНА ВЛАСОВА

ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ...



«Рождественская сказка». Пелагея Куренная – Замарашка.
«Рождественская сказка». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

и как никогда не бывает в действительности. Но ведь на то и сказка, и опера-феерия, которую он обещал.

А стало быть, вот вам лейтмотивы – только узнавайте: царской власти, Замарашки, зимнего леса, волшебного кольца. А вот россыпи ярких мелодий – Каватина апреля, Дуэт Мачехи и Злыдни, Тронная ария Царицы... Великолепно выписаны хоровые сцены придворных и гвардейцев, не менее интересны тембровые характеристики главных героев. Блистателен, как всегда у Щедрина, оркестр с маримбой, клавесином, синтезатором, домрами и прочими тембровыми находками, например, с волшебными двенадцатыми ударами месяцев, которые воспринимаются как невольное соревнование с Прокофьевым и его знаменитым боем часов в «Золушке».

нистскому «концу оперы» с растеканием границ жанра, за которыми уже и оперы, как искусства больших идей и высокого виртуозного мастерства, не остаются.

Щедрин писал свою «Рождественскую сказку» для мобильного, гибкого коллектива Мариинского театра. Как всегда, вокальные партии в его операх исключительно сложны, виртуозны и имеют широкий диапазон. Кроме того, Щедрин в опере (и не только – в этом он абсолютный эстет) любит нежнейшее пианиссимо, что в принципе противоречит природе вокалистов, воспитанных обычно на вердиевской эстетике с желанием «поревать» на публику. Здесь же приходится филигранно отделять звук, а так как это еще и сказка, то есть чувства и эмоции носят мистический характер, то и звук в идеале должен быть словно неземным, полетным, как, например, в

мейстер А. Петренко), особенно от хорового контрданса («Тише, тише... танцуем, поем, указ ждем») и «Церемониального марша» гвардейцев («Мать-государыня во вся Руси»), орущих здесь, как и предписано автором, «во всю глотку».

Постановочный коллектив (режиссер А. Степанюк, художник А. Орлов, художник по костюмам И. Чередникова) порадовал многими находками: Царский указ, транслирующий телеэкранами, вмиг заполнившими сцену, трон, больше похожий на самолетный трап, к которому (с детства знакомая новостная телевизионная картинка) неустанно разматывается ковровая дорожка, Месяцы как огромные 4-хметровые клоны Дамблдора из «Гарри Поттера». Красив ночной зимний холодный лес с белыми стволами берез и неожиданным оазисом весны и тепла, яркие и карнавальные (в смеси «французского с нижегородским») костюмы героев. И все же чрезмерный аскетизм режиссера, его стремление «держат стиль», который, безусловно, в спектакле есть, увлечение сатирическими деталями привели к тому, что завораживающей волшебной феерии в итоге не вышло. Все великолепное пространство новой сцены и ее технические возможности, о которых можно только догадываться, остались в ожидании лучших времен.

Последние благодарственные слова я адресую создателям премьерного буклета (редакторы-составители А. Петрова, Б. Королек, Л. Абасова, выпускающий редактор А. Касаткина). Помимо того, что буклет издан красиво, еще одно важно: он прицельно «работает» на детей. Врезки на полях либретто о том, что такое остигательный ритм, каватина, дуэт-кода и пр. сродни урокам музыки в Мариинском театре. Дело Наталии Сац с ее замыслом «Пети и волка» в буклете Мариинского для «Рождественской сказки» явно живет и продолжается. Я цитирую: «Каждый месяц представляется публике МАЛЕНЬКОЙ АРИЕЙ. Вспоминаются «Времена года» Чайковского, но у того «Белые ночи» – месяц Май, а у Щедрина – Июнь»... «Пение Замарашки сопровождают МАРИМБА и ТРУБЧАТЫЕ КОЛОКОЛА, а в нотах указано четыре пиано «предельно тихо»... «Таинственное звучание создается благодаря РЕДКОМУ СОЧЕТАНИЮ ИНСТРУМЕНТОВ: марimba, клавесин, синтезатор и струнные»...

«Рождественской сказке» в Мариинском уютно и долгой жизни.

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Главными героями спектакля стали итальянский бас Ферруччо Фурланетто и итальянская природа.

Видео на театре давно превратилось в столь же непременный атрибут, как и сценический свет, спектакль без видео – все равно что в темноте. Хотя в большинстве случаев его использование оправдано разве что наличием соответствующей аппаратуры. Тем отраднее встретить видео художественно необходимо. Постановщик и сценограф «Симона Бокканегры» Андреа де Роза сам неаполитанец, Симон – корсар, действие происходит в Генуе, т. е. на берегу Лигурийского моря, и естественно, что на необъятной сцене нового здания Мариинки раскинулось море широко.

Впереди де Роза поставил громадный параллелепипед, за его черной стеной в лунном свете плещутся волны. В стене поочередно открываются двери, окна – и маленькие проемы, и огромные, как в соборе. Сквозь которые мы видим, как на заднике происходит мистерия рассвета – божественной красоты картина, да еще под оркестр Валерия Гергиева с его нежнейшими пианиссимо струнных и грандиозными ударными в кульминациях.

Режиссер, взяв в спектакль эффект столь сокрушительной силы, умно не пытается его перешибить, а просто ему с приличной скромностью соответствует. Грамотные корректные мизансцены (хотя не обошлось без допотопной оперной рутины вроде экзотических маханий кинжалом в вытянутой руке) помогают внятно, насколько это возможно, рассказать запутанную историю XIV века.

Костюмы Алессандро Лаи соответствуют эпохе, и вообще произведению не навязано никакой чуждой ему и насильюющей его «концепции». Сейчас ставить оперу «как написано» представляется правильным – это ведь не «Аида» с «Травиатой», «Бокканегра» практически не имеет у нас сценической истории и публике для начала неплохо бы познакомиться с аутентичным замыслом Верди.

Спели и сыграли тоже «как написано». Баритон Владислав Сулимский в заглавной партии показал себя настоящим певцом-актером шалыпинской традиции. У него разработана убедительная пластическая партитура всех бушевающих Бокканегру страстей, эмоциональная палитра щедра и при этом всегда точна, голос полнозвучен и в рокоте в нижнем регистре, и на красиво высветленных верхах. В Александре Михайлове (тот самый юный аристократ Габриэль Адорно) подкупает его пылкая искренность. Начинающему тенору еще предстоит совершенствоваться актерски и вокально, однако уже сейчас имеющийся у него голосовой материал обещает многое.

Но прежде всего значительным событием премьеру сделало участие Ферруччо Фурланетто. Он поет партию Фиеско, старого отца Марии, 35 лет, и тут уже не просто шалыпинская традиция, а, судя по записям, конгениальность великому Шалыпину. Чеканная выделка каждой детали, жеста, интонации, как нынче уже почти никто не умеет. Ярость в нем именно бушует, отцовская любовь и скорбь изливаются полноводным потоком (потрясающая филировка звука). Толковый эlegantный буклет уместно цитирует письмо композитора к своему издателю Джулио Рикорди: «Для Фиеско нужен глубокий голос, хорошо озвученный низ до фа, в голосе должно быть нечто непреклонное, пророческое, гробовое». Голос 67-летнего Ферруччо Фурланетто этим характеристикам соответствует абсолютно.

Портрет его героя соединяет оперную крупность и выразительность с правдивостью. Симон Бокканегра потому и великий дож, что призывает прекратить братоубийственную распрю гвельфов и гибеллинов, покончить с агрессией и ненавистью всех ко всем. И когда в финале Фиеско, его непримиримый враг, перед лицом смерти наконец провозглашает мир и прощение – это звучит в Мариинском театре, может быть, политически актуальней, чем в венецианском «Ла Фениче» и генуэзском «Карло Феличе», в копродукции с которыми сделан спектакль.

«Ведомости»

НОРА ПОТАПОВА

Нельзя сказать, что Мариинскому очень везло с переносами спектаклей из европейских театров: как правило, они казались чужеродными. А тут, похоже, повезло. «Симон Бокканегра» на нашей новой сцене – тщательно выполненная режиссером и сценографом Андреа Де Роза авторская копия его постановки – совместной продукции венецианского театра La Fenice и генуэзского Carlo Felice.

Спектакль благородно прост и, несмотря на запутанность сюжета, вполне внятен. Правда, без бегущей строки и синопсиса в буклете разобраться в происходящем все же трудновато: эта опера нашей публике практически неизвестна. За всю театральную историю Петербурга ее название появлялось на афише лишь 2 раза в 2008 году в концертном варианте. Так что, в романтической смеси временных смещений, политики, любви, интриг и отравлений вполне можно и не сориентироваться. Однако

ПРЕМЬЕРА

прекрасная музыка незнакомого и такого знакомого Верди в слиянии с тактической режиссурой в данном случае одержала победу. Теперь даже странно: и почему эта опера так долго не шла на больших русских сценах?

Партитура «Симона Бокканегры» оказалась очень «гергиевской»: крупные симфонико-хоровые пласты, мужественная лирика, сдержанная страстность. Оркестр, на премьере с особой любовью ведомый maestro, отвечал ему фирменным бархатным звучанием, сдерживаемым энергетическим напором высокого напряжения, блестящими динамическими взлетами.

Немногословная сценография не отвлекала

всех аспектах оперного артистизма. Но стала намечаться опасность перехода его колоссальной опытности в механику. На премьерном спектакле, если совсем честно, не до конца удалось поверить в органику фанатизма его персонажа. Да и не очень-то изменился Фиеско, внешне проникновенно произнес текст прощения и покаяния. Героем спектакля остался все-таки Бокканегра Сулимского...

Отлично звучал и свободно вел свою актерскую линию Роман Бурденко. Его злодей-отравитель Паоло был живым человеком со своими темными страстями и желаниями. И где-то в интонациях его партии, в манере пения Бурденко отчетливо слышались обороты

сезона на Новой сцене Мариинского театра. На партию генуэзского дворянина Якопо Фиеско музыкальный руководитель постановки maestro Валерий Гергиев пригласил знаменитого итальянского баса Ферруччо Фурланетто.

Команда итальянских постановщиков, включившая художника по костюмам Алессандро Лаи, известного по многочисленным работам в кино, и художника по свету и видеодизайнера Паскуале Мари, сохранили историческую тональность в костюмах и элементах декораций. Но благодаря лаконичному современному оформлению сцены в конфликт вступают тягловая стена-трансформер по центру, преграждающая путь к свободе, и видеоморе на заднике. Итальянофилы без труда угадают контуры Генуэзского залива, колышание Лигурийского моря и силуэты окон маяка Лантерны – архи-

«СИМОН БОККАНЕГРА» мнения о премьерe



«СИМОН БОККАНЕГРА».

Опера в 3-х действиях с прологом.

Музыка – Джузепе Верди. Либретто Франческо Марии Пьяве в переработке Арриго Бойто по одноименной пьесе Антонио Гарсиа Гутьерреса.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик и художник-постановщик – Андреа Де Роза.

Художник по костюмам – Алессандро Лаи. Художник по свету и видео – Паскуале Мари.

Адаптация света и видео на сцене Мариинского-2 – Лучано Новелли. Ассистенты режиссера – Лука Бараккини, Анна Шишккина, Михаил Смирнов. Главный хормейстер – Андрей Петренко. Ответственный концертмейстер – Алла Бростерман.

Дирижеры – Кристиан Кнапп, Фабио Мастранжело. Концертмейстеры – Екатерина Ильина, Илона Янсонс, Мария Ралко.

Репетитор по итальянскому языку – Мария Никитина. Совместная постановка театров Ла Фениче и Карло Феличе.

Действующие лица и исполнители: Симон Бокканегра, корсар, затем дож Генуи – Владислав Сулимский,

Мария Бокканегра, его дочь под именем Амелии Гримальди – Виктория Ястребова,

Якопо Фиеско, дворянин, затем скрывается под именем монаха Андреа – Ферруччо Фурланетто,

Габриэль Адорно, молодой дворянин – Александр Михайлов, Паоло Альбиани, ювелир – Роман Бурденко,

Пьетро, горожанин – Виталий Янковский, Служанка Амелии – Ольга Легкова.

Фото: Валентин Барановский

внимания, создавая нужные настроения мини-мальными средствами.

Бокканегра, подобно другому романтическому вердиевскому разбойнику Эрнани – корсар. Но в отличие от первого, он плебей, ставший первым дожем Генуи. Из точки этого неординарного исторического события развивается действенный конфликт оперы. Но, как всегда, Верди интересует человеческая психология, а историко-социальная составляющая – это только предлагаемые обстоятельства. Вот и здесь: конфликтуют бывший плебей Бокканегра и аристократ Фиеско. Но главное – что это за люди, и какая драма в душе каждого.

На премьерe героев представляли Владислав Сулимский и Ферруччо Фурланетто. Враги по сюжету, они оказались достойными сценическими партнерами. Сулимский открылся в этой партии во всем богатстве своей певческой природы и актерской зрелости. Его герой вырастает из отчаянно смелого авантюриста с пылким сердцем в мудрого и сильного властителя, способного нужным словом погасить агрессию толпы, принять жесткое справедливое решение, протянуть руку достойному врагу. Это партия-роль не одной краски и состояния, и сделана она отлично. Нельзя не заметить, что сделана с умным и умелым режиссером.

Фурланетто остается настоящим асом во

музыкальной речи Яго – антигероя из следующего творения Верди.

Влюбленному Габриэлю Адорно – Александру Михайлову явно не хватило то ли пылкости, то ли репетиций. Скорее – второго, так как совсем молодой солист театра уже не раз приятно удивлял публику своим красивым голосом и обаянием. Голос и здесь был очень хорош, не потерялось и обаяние. Осталось приобрести актерскую свободу.

На фоне высококлассного мужского ансамбля выступление Виктории Ястребовой в партии-роли Марии-Амелии выглядело странно бесцветным. Начала спектакль Ястребова так, будто забыла распеться. Но и дальше ни красоты тембра, ни ровности звучания не наблюдалось.

Наверное, спектакль «Симон Бокканегра» по режиссуре выдающимся не назовешь. Однако его профессиональная корректность, можно сказать, открыла петербургкой публике еще одно, как выяснилось, значительное творение великого оперного мастера.

operanews.ru

ВЛАДИМИР ДУДИН

Спектакль «Симон Бокканегра» Верди в постановке итальянского режиссера и художника Андреа Де Роза – вторая оперная премьерa

тектурного символа Генуи. Главной визуальной идеей, разумеется, стало движение от давящего мрака к рассвету, пусть и доставшегося ценой жизни благороднейшего дожа.

Премьера в Мариинском (где несколько лет назад опера была представлена в концертном исполнении – в том числе с блистательным Томасом Хэмпсоном в партии Симона) стала настоящим художественным откровением. Для самой мужской оперы Верди, в которой лишь одна женская партия, в Мариинском сегодня есть отличная команда певцов. А для баритона Владислава Сулимского трактовка титульной роли стала триумфом. Он составил достойную оппозицию самому Фурланетто, который 35 лет поет партию Фиеско и феноменально звучит в ней. В партии злодея Альбиани отлично выступил баритон Роман Бурденко. А партию Адорно спел молодой тенор Александр Михайлов, бесстрашно с ней справившийся. Сопрано Виктория Ястребова в целом очень удачно, драматически наполненно спела партию Амелии, но ее голосу до обидного не доставало ровности. Оркестр звучал убедительно. Валерий Гергиев создал подлинную музыкальную драму о разрушительном яде мести, тягостном кресте власти и возвышающих небесах прощения и любви – по-философски мудро и архитектурно точно.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

По словам Радуги Поклитару, идея взять в качестве музыкальной основы именно «Симфонию в трех движениях» Стравинского принадлежит госпоже Матисон, ее же синопсис балета... Госпожа Матисон, прежде трудившаяся на ТВ корреспондентом и продюсером, в прошлом сезоне дебютировала в Мариинском театре в качестве режиссера, сценариста и художника по костюмам оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок», а затем – либреттиста и оформителя балетов «Бемби» и «В джунглях». То есть под оболочкой очаровательной молодой женщины скрывался буквально титан Возрождения, и даже немножечко непонятно, отчего она до сих пор робеет стать хореографом. Или дирижером. С другой стороны, скромность украшает гения, так что за пультом стоял Валерий Гергиев, за хореографию отвечал Поклитару, а себе Анна Матисон, кроме идеи и синопсиса, оставила опять лишь сценарию по костюмам.

Вот что получилось.

Сначала на видео парк прядут красную нить жизни какого-то неустановленного лица. Потом, уже наяву, нить оказывается веревкой, унизанной красными лоскутами. Из копошащейся на полу биомассы (фигуры обтянуты пестро-грязными комбинезонами, лица измазаны, на головах колтуны) выкликивается некто – к нему веревка и прицеплена. То есть это пуповина. Ее отрывают, он скидывает убогую одежку и предстает вторым солистом Юрием Сmealовым. «Он» (так персонаж называется в программке) в телесного цвета трусах и чем-то перепачкан. Потом тем же манером рожают «Ее» (корифейка Светлана Иванова). Биомасса не слишком изобретательно мечется (в постановке метаний хореограф явно вдохновлялся творчеством Б.Я. Эйфмана), пока не приходит пора Второму движению. Опускается белый задник, на фоне которого разворачивается па-де-де, перетекающее в па-де-труа: к героям присоединяется одна из парок. Эта богиня судьбы то ли обучает неопытного парня, как вести себя с дамой в известной ситуации, то ли у нее на мужчин *jus primaе noctis* (право первой ночи). Особенно впечатляет, как она, лежа, сжимает его шею бедрами, а он, тоже, соответственно, лежа, выкатывается из ее ног, словно из лезвий ножниц. Кроме того, хореография насыщена хитрыми поддержками из невероятных позиций, выдумывать которые Поклитару, как мы знаем по прежним работам, такой мастак.

Однако биомасса не дремлет. В Третьем движении по заднику, размножаясь делением, разползаются имперские видеоорлы, сабли и прочие милитаристские штучки, кордебалет переоделся в полувосенное и неистово марширует, покамест – само собой, не без участия парок (забыл сказать: все трое работают в таких устрашающих то ли париках, то ли шапках, что их самоотверженностью нельзя не восхищаться) – короче, все это роение в конце концов героев уконтропупило.

«ДП»

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Мариинский театр уверенно укрепляет разнобразные связи с Анной Матисон, красавицей модельной внешности: она уже успела побывать оперным режиссером (опера «Золотой петушок»), художником по костюмам, художником-постановщиком (в собственных постановках) и автором либретто (балеты «Бемби» и «В джунглях»). Затем, быстро отсняв сериал для «Первого канала», вознамерилась снять (и снимает) документальный фильм о Мариинском театре. Для украшения фильма госпоже Матисон понадобился балет. Но не абы какой, а новый, и желательно современный. Идею поддержал Валерий Гергиев, являющийся художественным центром притяжения данного фильма. Музыка для нового балета понадобилась тоже не абы какая, а Стравинский. Мазстро захотел продирижировать «Симфонией в трех движениях». Дело оставалось за малым: сочинить балет. На балетмейстерские лавры госпожа Матисон не посягает (пока), поэтому она великодушно решила дать шанс Радуге Поклитару. Господину Поклитару изложили условия: чтобы балет был на музыку Стравинского, чтобы было занято как можно больше народу, чтоб народ обязательно маршировал, ну и про танцы не забудь. Господин Поклитару тоже оказался не промах и, согласившись на марш и народ, потребовал в качестве обязательного условия включения еще не созданного балета в репертуар театра...

Хореограф Поклитару вынужден был лавировать между собственным замыслом, пожеланиями заказчиков и честолюбивым желанием сделать спектакль репертуарным. Оригинальный авторский стиль балетмейстера, весьма узнаваемый в своей программной неизящности, в итоге был принесен в жертву красоте, необходимостью для кинопроекта госпожи Матисон. Даже удивительно, что хореографический провокатор господин Поклитару предстал на Мариинской сцене таким добропорядочным, тривиальным, а местами даже банальным. Но, видимо, такова цена «репертуарного спектакля».

ПРЕМЬЕРА

Три парк (одна символизирует молодость, другая – зрелость, третья – старость) прядут и тянут нити судьбы. Когда они обрывают эту нить, человек, согласно мифологии, умирает, в спектакле же Поклитару – рождается для дальнейших испытаний, уготованных тремя дамами. Дамы совместно руководят неким родильным домом, по которому перемещается бесформенная масса эмбрионов. Закинув в эту массу красную веревку, парк цепляют там первую жертву, выживая на свет божий Юрия Сmealова. А вскоре, чтобы тот не скучал, на красную веревку ловят Светлану Иванову и начинают проводить их через жизненные испытания. Впрочем, испытаниями 20-минутное

тажа из этого материала можно будет создать вполне пристойную манифестацию. К тому же половина дела уже сделана видеопроекциями Александра Кравченко: одно только остроумное превращение голубя мира (или курицы из супа крестьянина) в зловещего милитаризованного орла с пучком стрел многого стоит! Закончилась «Симфония» людоедством: бывшие эмбрионы сожрали господина Сmealова, госпожу Иванову распяли на пуповине, а три дамы, похоже, остались не очень довольны экспериментом. Впрочем, эмбрионов у них еще много, а фильм у госпожи Матисон, вероятно, будет длинным.

«Коммерсант»

мией с глиняной массой из первой части, Поклитару строит хореографию кордебалета на ритмичных повторяющихся машинных шагах и резких движениях рук. Странно лишь то, что при такой грубой буквальности, бедный кордебалет вынужден топтать и скакать босым – выглядит довольно комично. И так, босая армия, почти копируя сцену «врата ада» из Эйфмановского «Родена», растерзывает на большой железной конструкции-троне женщину и поглощает мужчину, «слепляясь» в композицию, с которой балет начинался и тем самым закольцовывая его. По словам Стравинского, первая часть симфонии «была подсказана документальным фильмом о тактике выжженной земли в Китае», и есть ли в глиняности кордебалета буквальное прочтение слов композитора остается только гадать. Стравинский отмечал,

«СИМФОНΙΑ В ТРЕХ ДВИЖЕНИЯХ» мнения о премьере



«СИМФОНΙΑ В ТРЕХ ДВИЖЕНИЯХ».

Одноактный балет.

Музыка – Игорь Стравинский. Хореография – Радуга Поклитару. Художник-постановщик и художник по костюмам – Анна Матисон.

Художник по свету – Александр Сиваев. Видеографика – Александра Кравченко. Ассистент хореографа – Сергей Кон.

Действующие лица и исполнители: Она – Светлана Иванова, Он – Юрий Сmealов, Парка-юность – Ирина Толчилицыкова,

Парка-зрелость – Надежда Гончар, Парка-старость – Дарья Павленко.

Фото: Наталья Разина

сценическое бытие назвать довольно трудно: герои полностью лишены воли и выполняют несложные пластические задания, просецируемые парками.

При этом парочка наивна, словно дошкольники на елке в детском саду. Неискусственность главных героев приводят дам в недоумение. Наиболее опытная дает господину Сmealову уроки любви. В них, конечно, не хватает эйфмановского надрыва и физиологии, но камасутра получилась неплохая. Возмужавший герой возвращается к госпоже Ивановой, но она, словно героиня сказки Евгения Шварца («Ах, принцесса, вы настолько невинны, что можете сказать ужасные вещи!»), сохраняет неколебимое душевное целомудрие. Паркам ничего не остается делать, как наслать на героев кордебалет бывших эмбрионов. Их одели в мундирчики и бриджи и, исполняя святую волю режиссера и дирижера, заставили маршировать.

Марш упырей получился довольно невнятным с танцевальной точки зрения – они предсказуемо перемещались то рядами, то колоннами, то закручивались спиралью. Впрочем, с высокопрофессиональным режиссером мон-

АНАСТАСИЯ КЛОБУКОВА

Если обобщать, то основная идея спектакля – право личности быть непохожей на остальных, право белой вороны на счастье.

Как и симфония, балет построен по трехчастному принципу с ясной и предельно простой драматургией. На фоне космического пространства судьбой мира правят три Парки (юность, зрелость и старость), также известные под именем Мойры. В первой части по их воле из кордебалетной кучи, оформленной под потрескавшуюся глину, появляются главные герои – Он (Юрий Сmealов) и Она (Светлана Иванова).

Во второй части, музыкально более светлой, чем две другие, декорации преобразуются в белую комнату, где главные герои балуются с пластическими возможностями своих тел. Все под присмотром Парки-юности, которая в какой-то момент начинает сладострастно приставать к мужчине.

Третья часть симфонии, построенная на квадратных маршевых ритмах, интерпретирована Поклитару-Матисон как уничтожение мужчины и женщины армией Третьего рейха под руководством Парок. Обозначая связь ар-

что симфония непрограммна, хоть и написана под впечатлением от войны – в балете же «буквальность» стала главной характеристикой постановки: рождение героев сопровождается перерезанием пуповины, на протяжении всего балета на видео-декорации (автор Александр Кравченко) летают белые голуби, нацистские черные орлы, военные истребители и прочее, выстраиваясь в узоры, подобные мозаикам Маурица Эшера. К мрачной предновогодней премьере Мариинского театра прекрасно подошел бы эпиграф, выбранный когда-то для «Дара» Владимиром Набоковым: «Россия – наше отечество. Смерть неизбежна». Безыскусная режиссура и понятная драматургия в некотором смысле уравновесили друг друга. Одним словом – вышли в ноль. Если говорить о том, кто что после себя оставил, то помнить зрителю наверняка будут прекрасную музыку Стравинского в безупречном исполнении оркестра Мариинского театра под руководством Валерия Гергиева и атлетичного Юрия Сmealова с миниатюрной Светланой Ивановой, завороживших скульптурностью своих тел.

Σ («Сигма»)

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Хореографический праздник открылся премьерой – «Медный всадник» Рейнгольда Глиэра в постановке Юрия Смекалова. У этого балета, впервые поставленного Ростиславом Захаровым в 1949 году, долгая и счастливая судьба. Он был любим ленинградцами, которых привлекала мелодичная музыка, хорошо всем знакомый сюжет пушкинской поэмы, мастерство исполнителей. В партии главных героев, Параши и Евгения, выступали десятки ведущих танцовщиков Кировского театра. Балет был вскоре перенесен на сцену Большого театра СССР, в партии Параши выступала Галина Уланова. «Медный всадник» стал своего рода символом Ленинграда, а фрагмент партитуры, «Гимн Великому городу», звучит на перроне Московского вокзала, встречая приезжающих гостей.

Балет ушел из репертуара Кировского театра в 1980 году, его хореография была во многом забыта. Восстановить спектакль поручили танцовщику и хореографу Юрию Смекалову, в послужном списке которого немало удачных работ. На помощь ему были призваны артисты старшего поколения, в памяти которых сохранились фрагменты спектакля. Это в первую очередь Татьяна Васильева и Андрей Босов, исполнители главных партий в 1980-х годах. Они тщательно восстановили дуэты и вариации героев, психологический строй отдельных сцен. Хореографию характерных танцев воссоздала Ирина Генслер, а роль Петра I снова воплотил Владимир Пономарев.

В хореографической ткани прежнего спектакля остались лакуны, которые никто уже не мог вспомнить. И тут за дело взялся Юрий Смекалов, которому нельзя отказать в размахе фантазии. Однако созданные им фрагменты не всегда отличаются вкусом, продуманностью и изобретательностью. Длиннотами грешат народные танцы на Сенатской площади, они во многом напоминают сюиты ансамбля Игоря Моисеева. Затянута и скучна по хореографии сцена петровской ассамблеи, танцы девушек у домика Параши страдают нелепыми бытовыми подробностями и опять же длиннотами.

Не удалось в целом оформление балета, созданное художником Андреем Севбо. Сцена наводнения – сумбурна по замыслу, претенциозна по исполнению. Безвкусны видеопроекции Медного всадника, преследующего безумного Евгения. Огромные возможности новой сцены Мариинского театра использованы впустую. Спектакль во многом спасают исполнители. Виктория Терешкина и Владимир Шкляров создали сильные образы главных героев, где лирика сочетается с трагическим накалом, а дуэтный танец наполнен трепетными чувствами.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Тема «Медного всадника» с завидной регулярностью всплывала на встречах старой балетоманской гвардии с менявшимся руководством театра. Балетоманы всплескивали руками и с восторженным придыханием говорили: «Ах, какой был балет!». Но добрым словом поминали лишь сцену наводнения, которая воспроизводила знаменитый питерский потоп 1824 года с исключительными реалистическими подробностями. Хореограф Ростислав Захаров, один из родителей направления драмбалета, сочинил «Медный всадник» в Кировском театре в 1949 году, к 150-летию со дня рождения Пушкина. Премьера сопровождалась необычайным душевным волнением. В рождении Петербурга видели поднимающийся из руин город-герой Ленинград. Пантомимные пассы Петра I утверждали в советском народе веру в сверхчеловеческие способности генералиссимуса. Плакучие ивы, сарафаны и косы воспевали любовь к Родине. Ростислав Захаров, способный режиссер и банальный хореограф, чья фантазия не выходит за рамки ежедневного экзерсиса, сочинил вполне традиционный для хореодрамы балет: праздники и ассамблеи с обилием танцев, выпивки и табака прослаивались действительно-драматическими дуэтами героев и их вариациями, которые различались по лексике лишь количеством арабесков и пируэтов. Исполнители стремились непременно станцевать в «Медном всаднике»: хореографически партия Евгения была раз в пять насыщеннее Дезире и Зигфрида, что особенно ценили солисты, которые не могли заполучить в свой репертуар «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро». Лирические балерины изо всех сил одухотворяли арабески Параши, блестящие классички не отказывали в удовольствии украсить собой спектакль в виртуозной партии Царицы бала. При кажущемся танцевальном богатстве и потрясавшей всех сцене наводнения «Медный всадник» в золотой фонд советской хореографии не вошел. Напротив, здравомыслящая балетная критика 1960-х годов сочла этот балет практически окончательной творческой деградацией когда-то подававшего надежды Ростислава Захарова.

Но Мариинский театр с воодушевлением принялся за оживление «Медного всадника». Старшее поколение вспоминало характерные

пляски первого акта. Последние исполнители партий Параши и Евгения Татьяна Васильева и Андрей Босов доставали из глубин памяти пируэты, арабески и аттитюды. Юрию Смекалову поручили проведение реанимационных работ и замену утраченных органов новыми протезами. Балет получился монументальным и патриотичным: без национального лидера и груз не притащить, и камень не обработать, и корабль на воду не спустить. В соответствии с текущим моментом усилили духовность: из гавани, где живет Параша, открывается прелестный вид на остров Кижи; в комнате Евгения появилась икона с теплой лампадкой; сам герой истово крестится, прежде чем нырнуть в

корзинка, всегда вызывавшая аплодисменты зрителей. Наводнение 2016 года явно попало под санкции: бушующую стихию заменили метафорическим танцем кордебалета, изображающим волны и размахивающим длинными руками, в которые вставлены палки.

«Коммерсант»

МАЙЯ КРЫЛОВА

Автор «Всадника», советский постановщик Ростислав Захаров, богатой хореографической фантазией не обладал. Из арсенала классики он использовал небольшую – и к тому же тиражируемую – часть. Но мыслит Захаров

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» мнения о премьере



«МЕДНЫЙ ВСАДНИК».

Балет в 3-х действиях.

Музыка – Рейнгольд Глиэр. Либретто Петра Аболимова по мотивам одноименной поэмы Александра Пушкина.

Хореография Ростислава Захарова, Юрия Смекалова. Постановка Юрия Смекалова.

Художник-постановщик – Андрей Севбо. Художник по костюмам – Татьяна Ногонова. Художник по свету – Александр Наумов.

Художник-видеографик – Александр Логвинов. Дирижер – Владислав Каржлин. Дирижер сценического оркестра – Алексей Репников.

Ответственный репетитор – Ванда Лубковская. Ответственный концертмейстер – Людмила Свешикова.

Ведущие консультанты по возобновлению: Татьяна Васильева, Андрей Босов. Консультанты по возобновлению: Ирина Генслер, Ирина Загребина, Ольга Искандерова, Владимир Иванцов, Александр Маношкин, Владимир Пономарев, Владимир Силаков.

Консультант по историко-бытовому танцу – Наталья Янанис.

Действующие лица и исполнители: Евгений – Владимир Шкляров, Параша – Виктория Терешкина, Петр I – Данила Корсунцев, Царица бала – Екатерина Кондаурова, Арап Ибрагим – Иван Оскорбин, Менишников – Ислам Баймурадов, Шут Балакирев – Григорий Попов, Коломба – Валерия Мартынюк, Арлекин – Владислав Шумаков, Мать Параши – Валерия Карпина, «Птенцы гнезда Петрова» – Андрей Арсеньев, Денис Зайнетдинов, Никита Лященко, Кирилл Леонтьев, Даниил Лопатин, Алексей Недвига, Голландские моряки – Федор Мурашов, Евгений Коновалов, Виктор Литвиненко, Илья Живой, Александр Савельев, Французский посол – Дмитрий Пыхачов, Английский посол – Александр Белобородов, Голландский посол – Николай Наумов, Итальянский посол – Рафаэль Мусин, Контр-данс – Ксения Фатеева, Шамала Гусейнова, Оксана Марчук, Александра Ламтика, Алексей Тютюник, Борис Журилов, Андрей Ушаков, Руфат Мамедов, Хозяин балагана – Андрей Яковлев, Девочка-акробат – Анастасия Асабен, Трубоч – Алексей Попов, Офицер – Дмитрий Шаратов, Русская – Мария Лебедева, Мария Аджамова, Полина Рассадина, Максим Лында, Олег Демченко, Алексей Атаманов, Озорные девицы – Оксана Марчук, Светлана Русских, Светлана Тычина.

Фото: Наталья Разина

бушующие воды; тему креста подхватывает народная масса, осеняющая себя крестным знаменем в момент рокового разгула стихии.

Исполнители главных ролей были более чем убедительны. 64 арабеска, 32 аттитюда, восемь поз экрante и пять туров пике, выполненных в бешеном темпе, которые составляют хореографию партии Параши, Виктория Терешкина исполнила с высочайшим художественным мастерством, наполнив их требуемым от роли лиризмом, наивностью, грациозностью и смятением. Владимир Шкляров в роли Евгения доказал профессиональную состоятельность в многочисленных вариациях, где он отбил блестящие двойные кабриолы вперед и назад, совершил двойные содебаки в двух направлениях, заполировал все это энергичными многочисленными жете-ан-турнан. Но сцена сумасшествия требует еще дополнительных репетиций с педагогом по декламации: смех в исполнении этого талантливого артиста недостаточен громко, отчетлив и леденящ.

Ну а что же главный аттракцион «Медного всадника» – петербургское наводнение 1824 года? Миф о нем так и остался неразвенчанным. Что только ни плыло по невиским волнам в 1949 году: опрокинутые хижины, ограды, барки, телеги, смытые деревья, люди, лошади и

адекватно установкам партии и правительства: «На сцене – как в жизни».

Что в жизни не бегают на кончиках пальцев и не крутят фуэте, адептов «социалистического реализма» все же смущало. Потому важнейшие коллизии решались «правдоподобной» пантомимой, а в надлежащих местах, где плясать как бы можно и нужно (народное гулянье, свадьба, бал), возникал танец. Балетная условность слегка торжествовала разве что в любовных дуэтах, когда любимую женщину, много «щебетавшую» пуантами, ее прыгучий – от избытка чувств – герой по двадцать раз вздымал к небу в приступе патетики или нежно придерживал ручкой в стотысячном арабеске.

Смекалов, обращаясь к «Медному всаднику», жесты слегка приуменьшил, а количество танцев увеличил. Все-таки не 1949 год на дворе. Новые вставки в своем роде образцовы: хореограф, уважая предшественника, словно задался целью не выйти за его уровень. Правда, есть цитаты из «Жизели», с романтическими героями которой отождествляются герои «Всадника».

При поднятии занавеса «видео-Петр» с красиво развевающимися волосами отчески смотрит вдаль, прозревая наглядные будущие дворцы на невиской набережной и готовясь

прорубить окно в Европу. Медный всадник почти всегда повернут к залу спиной и лошадиным задом.

В балете пьют «кубок большого орла», хозяйски рассматривают глобус, маршируют в мундирах, вяжут чулок и курят трубки. Вручают верительные грамоты, дают кукольные представления, бегают с веслами в руках, прыгают в обруч, крутят шарманку, таскают «гранитные» блоки. Раскатывают тесто, поют «Соловей-птишечка», гадают на картах и побалетному ритмично стирают белье.

Основатель города – уже во плоти и крови – отчески стирает руки и показательно отрезает бороду, в то время как «птенцы гнезда Петрова» (есть такая группа персонажей) трясут нужным царским указом. Сытый, хорошо одетый народ в красных сапожках, горячо

поддерживая строительство Петербурга, выдвигает «дубошники» и «ковырялочки». Заморские голландцы косолапо переваливаются в широченных штанах. Участники ассамблеи тянутся в менюэте.

Вымазанный коричневой краской Арап Петра Великого в среде богатых дамских платьев (они в шесть кило веса!) ухаживает за Царицей бала (улыбчивая Анастасия Колегова). Подруги Параши (безмятежная Анастасия Матвиенко) водят нескончаемый хором. Обезумевший Евгений (нежный Александр Сергеев) на фоне стройки Исаакия истерически хохочет и грозит кулаком царскому памятник, который – спасибо 3D-технологии – грозно нависает огромным лошадиным копытом.

Сценограф Андрей Севбо, чей девиз – «избегать города-открытки», почти отменил помещения и вынес действие на приморский воздух со стройками. Но отчего из спектакля исчез домик Параши, оставив от себя лишь калитку в заборе, ведущую в никуда? Почему комната Евгения напоминает щелястый сарай? Как могло случиться, что легендарное захаровское наводнение, красочно описанное в воспоминаниях современников, фактически свелось к пляскам живых «волн» с руками-тряпками?

«Новые Известия»

МАЙЯ КРЫЛОВА

Вечер молодых хореографов (и неважно, что пока это больше поиски, чем находки, а хореографическая мысль — все-таки ученическая) включал пять постановок. «SeasonS» Ильи Живого (музыка Макса Рихтера по мотивам Вивальди) — несколько невнятная повесть о переменчивости чувств, привязанных к временам года. «Лабиринт» Ксении Зверевой (музыка Франца Шуберта и Андрея Мартынова) — долгое глубокомысленное раздумье о путях входа и выхода откуда-то куда-то. Ее же элегический дуэт «Офелия» (с Чайковским) украсился исполнением примы Маринского Виктории Терёшкиной. «Последний разговор» — дуэт в постановке москвича Андрея Меркурьева (вдохновленного Бахом) понятен из названия, а уморительный и страшно наивный «Павловск» Максима Петрова (с музыкой Карин ле Фрак) рассказывает о сне музейного охранника, который танцевал с ожившими экспонатами — фигурами в старинных костюмах, а утром экспонаты сбежали, за что начальство злобно грозит пальцем горе-охраннику. В финальном гала-концерте давали российскую премьеру — балет La nuit s'acheve на музыку бетховенской «Апассионаты». Французский хореограф Бенжамен Мильпье отнесся к партитуре ответственно. Трели рояля — трепетания пуантов. Мощь бетховенских аккордов — поддержки. Паузы в музыке — остановки в танце. Шесть солистов в трех парах бессюжетно повествуют о трудностях дневных встреч, ночных страстей и принципиальных разлук. В первой части, когда герои знакомятся, женщины танцуют на «формальных» пуантах, а во второй и третьей частях, когда отношения уже приватны, — балерины босые. Шестеро исполнителей станцевали эту наглядную историю с такой энергетикой, придали балету такую значительность, что хочется перечислить солистов поименно: Екатерина Кандаурова, Роман Беляков, Светлана Иванова, Тимур Аскеров, Надежда Батоева, Ксандер Париш. И второй раз (после своего вечера «Посвящение педагогу») на фестивальную сцену вышла Диана Вишнёва. Чтобы в отрывке из балета Жан-Кристофа Майо «Переключения» бессильно, с подгибающимися ногами повиснуть на палке из балетного класса. Так чувствует себя балерина, погруженная в ежедневное совершенствование. Это уместный эпилог фестиваля — рассказ о настоящем артисте после спектакля.

«Новые Известия»

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Если инициатива и. о. заведующего балетной труппой Юрия Фатеева и не привела к появлению новых Петица, то, по крайней мере, дала неплохой толчок для творческого самовыражения способной молодежи. Мероприятие проходит явно не для галочки. Антон Пимонов, участник первой мастерской, уже поставил несколько балетов и ныне заседает в жюри «Золотой маски». Максим Петров, удачно поигравший в танцевальные стилизации, сочинил бенефисный балет для Игоря Колба «Дивертисмент короля», который неожиданно стал номинантом Benois de la danse этого года.

Работы Владимира Варнавы придавали предыдущим мастерским интеллектуальность. А сам проект удостоился высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит». Но до сих пор принцип отбора хореографов на мероприятие остается неясным. В самой первой мастерской, в 2013 году, бросили клич между своих и взяли всех, кто изъявил желание. Теперь желают многие петербургские хореографы, встреченные мною на спектакле, но не понимают, как. Театр не дает объявления о приеме заявок, не создается художественной комиссии (если она и есть, состав ее неизвестен), да и участники из года в год одни и те же. В нынешнем году в рамках мастерской работы представили четыре балетмейстера. Трое из них (Илья Живой, Максим Петров, Ксения Зверева) находятся в статусе завсегдатаев, дебютировал в проекте Андрей Меркурьев, тоже не чужой Мариинскому театру.

Илья Живой представил одноактный балет «SeasonS» на музыку Макса Рихтера. Тема времен года всегда подбивает хореографов представить годовой цикл через кордебалетные ансамбли, дуэты и вариации всевозможных осадков и сопутствующих растений и насекомых, в аллегорическом виде воспевающие возвышенные человеческие чувства. Господин Живой, который на предыдущих мастерских немало экспериментировал с внешней формой, пряча под загадочностью ограниченность пластических идей, в «SeasonS» показался хореографом с большой фантазией. Его танцевальный опус повествует о плавающей любовной истоме с невероятно красивыми статичными вариациями главных героев (Константин Зверев и Екатерина Кондаурова), в которых говорят лишь руки и корпус. Намеренная простота и изысканность романтического дуэта завораживает, а последующее танцевальное развитие с участием четырех пар выдает хорошо выученные хореографи-

ФЕСТИВАЛЬ

НОВАЯ ХОРЕОГРАФИЯ В МАРИИНСКОМ



«SeasonS».
«Лабиринт».
«Последний разговор».
«Павловск».

Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

ческие уроки по построению классической ансамблевой формы. Вторая часть — нервно-взвинченная, с танцевальным «испорченным телефоном», сварой и легким членовредительством — внезапно обрывала увлекательное повествование примирением героев. Некоторое недоумение (а где же еще два сезона?) перевешивала интенсивность движений, а общая логика не раздражала зауемью.

Ксения Зверева после успеха номера «Парящие», в котором внешняя красивость сочеталась с глянцевой «удобной» хореографией, задалась философскими вопросами бытия в одноактном балете «Лабиринт». Собственно, лабиринт — это чей-то мозг, в котором бегает и копшится серое вещество — восемь пар танцовщиков в серых комбинезонах, возглавляемые двумя парами солистов. Мыслительные процессы здесь кратки и носят характер пластических реплик, не несущих смысловой нагрузки, типа: «А?», «Ну?», «А чотакова?». Для придания действию интеллектуальности в спектакль вводится светящийся портал на колесиках, который символизирует выход за территорию обыденного, а также арочные проемы, проецируемые на задник и печально увеличивающиеся в размерах по мере того, как хореография все сильнее буксует. Единственным светлым и запоминающимся пятном «Лабиринта» были белые тапочки, точнее, кроссовки у всех участников. Госпожа Зверева также сочинила номер «Элегия. Офелия» на музыку Чайковского с участием Виктории Терёшкиной и Андрея Ермакова. Героями дуэта любопытствующей наивной девочки и некоего брутального персонажа могли бы быть соблазняемая горничная и похотливый барин, Анна Каренина и приближающийся поезд, Кейт Уинслет и Леонардо Ди Каприо в фильме «Титаник». Прозрачная лоханка с водой на краю сцены гипнотизировала и направляла к себе все пространственные перемещения Виктории Терёшкиной. В конце концов она сорвала с костюма не то пуговицы, не то помпоны и бросила в эту лоханку. Герой долго медитировал на плавающие в воде детали костюма, всем своим видом выражая сожаление.

Хореографический озорник Максим Петров, обладающий прекрасным танцевальным чувством юмора и проводящий умную игру в пластические ассоциации, показал номер на музыку Карена Ле Фрака «Павловск». Географическая и культурная привязка к прекраснейшей императорской резиденции оказалась излишней. Милая юмореска о заснувшем охраннике, грезящем себя Петром I, и оживших картинах (или манекенах) могла произойти в любом краеведческом музее. Хореография вальсов, мазурок и менуэтов для трех танцующих пар вполне предсказуема и лишена той пластической изюминки, которыми господин Петров прежде щедро начинял свои сочинения.

Дебютант мастерской Андрей Меркурьев, восполняя творческую диету, сочинил для себя и Дианы Косыревой дуэт на музыку Баха «Последний разговор» — Last Conversation». В нем танцовщик привычно обыграл традиционные танцевальные красоты на тему одиночества, усугубил балетную печаль и тоску, затуманил арабески и обводки расчетливой немногословностью. За что получил отдельный бонус в виде букета цветов: печаль печалью, но главное — вовремя остановиться. Наверное, эта рекомендация может оказаться бесполезной для некоторых участников мастерской.

«Коммерсант»

– Как красиво! Походим-посмотрим? (мама)
 – Мам, а можно мне здесь побегать? (малыш)
 – Видишь? Это «главная тетя», она скоро всех позовет! (папа)
 – Побегали, теперь попейте и занимайте место в первом ряду! (мама)
 – Отдай игрушку маме, ручки у нас пустые, и они нам пригодятся! (Ольга Пикколо)
 – Это мы вот с ТАКИМИ сегодня будем работать?! (концертмейстер)

Слышим все эти реплики сквозь беготню и смех в непривычно пустом и гулком Фойе Стравинского. Суббота, первое в наступившей весне солнечное утро, и в панорамные окна хорошо видно, что половина немногочисленных прохожих – это дети, и направляются они к обсем сценам и Концертному залу Мариинки – с родителями и без, совсем малыши и постарше, группы «особенных» детей с воспитателями и учителями. Для них по выходным в утреннее и дневное время на больших и малых площадках происходит многое. К примеру, сегодня: на исторической сцене – лирическая сказка «Соловей» в рамках абонемента «В Мариинский театр всей семьей», в Концертном зале – очередное занятие Академии юных театралов Наталии Энтелис «Оркестр поднимается на сцену», в зале Прокофьева – одноактная «Опера про кашку, кошку и молоко» Сергея Баневича (абонемент «Шесть маленьких опер для детей», подготовленный солистами Академии молодых оперных певцов под руководством Ларисы Гергиевой).

Мы же пребываем в ожидании начала концерта из цикла «Музыкальные инструменты в сказочной стране Пикколо». Этот абонемент из 40 интерактивных занятий адресован самой младшей возрастной группе от 3 до 6 лет. До появления в камерных залах Мариинки-2 авторских программ известного в Петербурге и за его пределами музыковеда и музыкального психолога Ольги Пикколо подобная аудитория в образовательных мероприятиях театра не охватывалась. Начиная с октября, малыши и их родители уже познакомились и подружились со всевозможными (старинными и современными, академическими и народными) инструментами – струнными, смычковыми, духовыми, ударными. Сегодняшняя тема: «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ-НЕВИДИМКА: ГОЛОС».

Два ряда крошечных белых стульев стоят полукругом, вместе с роялем и сказочным голубеновым задником в ажурной раме они образуют уютное и защищенное пространство. Ведущая приглашает детей, они заняли места и притихли. Надо отметить, что в поведении нарядно одетых малышей благодаря атмосфере проекта уже появилась известная чинность. Сопровождающие их не менее нарядные мамы и (что особенно трогает) папы расположились выше в амфитеатре, откуда все происходящее – словно на ладони.

Отмечаю умилительные мелочи: девочка-кроха боится оторваться от внушительного отца и крепко обнимает его за ногу; активный мальчуган при всем старании усидеть ровно все же ёрзает и подскакивает, но при

этом – ритмично и почти дирижируя; другой, не по годам серьезный и уже умеющий считать «юноша» весь номер методично пальцем пересчитывает хористов (ведущая сказала, что их 20); и практически все дети в промежутках программы оборачиваются, ловят взгляды родителей и ждут от них приветливого жеста, поддержки и похвалы.

А это – забавные «интерактивные» реакции и ответы:

– Оперный голос – не шутка, ведь многие из вас закрывали свои ушки.

– Я не закрывал!

– Какая самая первая маленькая птичка прилетает к нам весной?

– Колибри!

Ведущая умело готовит восприятие каждого номера, рассказывает коротко содержание

часть тесты и детские рисунки, запечатлевшие увиденное и услышанное, заполнение специально изданной красочной папки-дневника с наклейками, и предполагает музыкальные призы. А еще Ольга Пикколо мягко, но настойчиво учит непоседливых малышей вниманию и сосредоточенности: «спинки выпрямили, ручки на колени, сейчас слушаем *дли-и-нную* историю». Длинная история – это музыкальная «Сказка о глупом мышонке», но кое-кто не выдерживает ее до конца, выкрикивая: «Его съели! Его кошка съела!». Хорошие дети, которых родители знакомят со стихами Маршака из собственного детства.

В программе музыка «взрослая» и детская, классики Моцарт и Глинка и ленинградско-петербургские композиторы, писавшие и пишущие для детей – Г. Портнов, В. Сапожников,

ГАЛИНА ОСИПОВА

МАЛЕНЬКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИСТОРИИ ОЛЬГИ ПИККОЛО



Ольга Пикколо в цикле занятий-концертов «Музыкальные инструменты в сказочной стране Пикколо».

Фото: Валентин Барановский

(«когда Папагено и Папагена подружатся – у них родятся такие же чудесные дети, как вы»), придумывает связки («перелететь» от темы к теме на волшебном ковре-самолете и при этом на несколько секунд переключить внимание на двигательную активность), доступно и ненавязчиво говорит о сложных музыкальных понятиях, закрепляет вопросами уже пройденное. Домашнее задание (прежде всего для родителей) по теме предыдущего занятия вклю-

Д. Прицкер, Я. Дубравин, С. Плешак (автор цикла – патриот родного города). Уже сложилось мнение, что известные музыканты Санкт-Петербурга и артисты Мариинского театра с готовностью и удовольствием участвуют в проектах Ольги Пикколо, приобретая особый опыт и получая неожиданные для себя возможности в подаче музыкального материала. Голоса «баритон» и «сопрано» представили солисты театра, лауреаты международных конкурсов

Евгений Уланов и Ангелина Бычкова. Спускаясь с винтовой лестницы в эффектных костюмах Дон Жуана и Церлины, Папагено и Папагены, своим пением и игрой они буквально завоорожили малышей. Артистично и с элементами комизма выступила Александра Ковалёва в камерном детском репертуаре (концертмейстер Светлана Таипова). Она с легкостью «держала» внимание детворы, обращаясь к каждому в отдельности и ко всем вместе.

Безусловной удачей этого маленького концерта стало участие в нем, вслед за взрослыми певцами, исполнителей-детей.

«Жаворонок» Глинки чисто и звонко прозвучал у восьмилетней Алисы Гонсалес Моро – прекрасного ангела в белом платье.

Вслед за юной солисткой на сцену, взяв за руки, красивым хороводом вышел детский хор «Легенда», ведомый «важным человеком», дирижером и руководителем хора Еленой Светозаровой. Сказав громким шепотом «я вам помогу!», она вовлекла малышей в веселую театрализованную игру. Зрители были маятниками в ходиках, громко топали и смеялись (ведь артисты хора «дрались» на сцене!), но когда перед детьми, прижимая палец к губам, в красном колпаке и с фонариком проходил гномик-хорист – даже самые шумные послушно умолкали.

Не удивительно, что детский хор вызвал столь живую реакцию. Малышу важно увидеть и осознать: выступающие перед тобой артисты – такие же дети, как и ты, стоит поступить в музыкальную школу или записаться в хор – и вскоре ты сам сможешь оказаться на сцене и быть артистом. Прекрасная мотивация для художественно одаренных детей.

Уникальная Ольга Пикколо, изящная, с веселыми глазами – из тех людей, которым непостижимым образом удается сохранять свежесть и «детскость» восприятия мира, и как раз дети верят таким людям безоговорочно. Многолетний опыт (музыкальный лекторий «Пикколо» существует в Петербурге с 1999 года, и на сегодня у него помимо Мариинского театра еще 7 площадок), конечно, оттачивает мастерство, но и без любви к делу всей жизни здесь не обошлось. Такому трудно научиться, как трудно обмануть ребенка притворной искренностью.

На официальном сайте лектория Ольга Пикколо называет Мариинский театр основной концертной площадкой. Что ж, попасть в Мариинку и обосноваться в ней – это успех и определенный итог пятнадцатилетней работы. Напомним, что в зале Шедрина и Концертном зале МТ Ольга Пикколо ведет еще один абонемент 6+: «Музыка песчаных сказок» при участии художника студии песочной анимации SandARTist Оксаны Калинко, а также виброниста Алексея Чижика и пианиста Олега Белова. Родителям, которые читают своим детям сказки на ночь и понимают, что настоящая музыка способна пробудить в ребенке духовный мир в самом раннем возрасте, есть, куда обратиться и что приобрести.

P.S. При выходе из театра бдительный секьюрити спросил:

– Вы одна? Без ребенка?

Ответила ему: что сегодня этим ребенком была я, и мне понравилось!

ИОСИФ РАЙСКИН

ИЗ ЖИЗНИ НИКОЛЕНЬКИ ИРТЕНЬЕВА



«Сцены из жизни Николеньки Иртеньева». Сцена из спектакля.

Фото: Валентин Барановский

Счастливая мысль – обратиться к трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» – посетила петербургского композитора Сергея Петровича Баневича. «Как музыкант-профессионал, я убежден: классическая музыка, да и вообще любая настоящая музыка заставляет юное существо собраться, заглянуть в себя – ведь у ребенка огромный, интересный духовный мир, ничуть не уступающий духовному миру взрослого человека. Настоящая музыка способна пробудить этот мир». Высказывание композитора Сергея Баневича – ключ к его творчеству.

Концертная опера «Сцены из жизни Николеньки Иртеньева», как и вызвавшая ее к жизни книга Л.Н. Толстого, – предназначены и детям, и взрослым, в чьих душах не угас «свет детства». И не сказать об этом лучше самого Льва Николаевича: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминания о ней! Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений».

Современники называли трилогию Л.Н. Толстого «элегией в прозе». Необыкновенный лиризм и поэтичность повести нашли отклик в музыке Сергея Баневича. Ряд картин, подобно кадрам, выхваченным лучом кинопроектора, воссоздают – перед зрителем, перед слушателем – образы детства, как они сохранились в памяти взрослого человека.

Поразительно умение омузыкалить, «распеть» непростую толстовскую прозу (здесь примером, конечно, могли служить выразительные диалоги и «микроарии» из прокофьевского шедевра «Война и мир»). Нельзя не уловить в музыке Баневича и малеровские нотки – имею в виду вокальные циклы Густава Малера «Волшебный рог мальчика» и «Песни об умерших детях». Но все это – без архаизации, без тени иронии и пародирования, пронизывающих искусство постмодерна. Главное, – без тени подражания, на уровне

того диалога с классикой, который отличает настоящую традицию от эпигонства. Баневич любит повторять слова своего старшего коллеги, композитора Исаака Шварца: «Подражание – это скрытое восхищение».

И мы, в свою очередь, восхищаемся прокофьевски угловатой мелодикой Ба-

невича, по-малеровски поющей фактурой инструментального сопровождения. А к партиям Глинки, к лучшим образцам высокого салона отсылает большой вальс с его мажорно-минорной светотенью. Рядом с ним вальс, робко разыгрываемый на фортепиано Любочкой, сестрой Николеньки, воссоздает

аромат эпохи, забытый обычай домашнего музицирования. Да и сама опера – камерная, интимная – подстать воспоминаниям о детстве, о доброй Маменьке, о первой любви...

Увы, и о первых грехах, о муках совести – в ушах возглас Иленьки Грапа, которого мальчишки дразнят и третируют: «За что вы меня тираните?». В ушах раскаяние Николеньки в жестокости поступка сверстников: «Как я не подошел, не защитил и не утешил Иленьку?». Горькая история жизни Карла Ивановича заставляет Николеньку по-новому взглянуть на своего гувернера и учителя. Но самые трогательные страницы «Детства» Толстого и оперы Баневича отданы Маменьке – светлым воспоминаниям о материнской любви и ласке, горю, принесенному ее неожиданной смертью. И примиряющим молитвам, наряду с другими лейтмотивами, прочно скрепившим форму оперы в целом.

Со дня первого исполнения «Сцен из жизни Николеньки Иртеньева» (2 января 2003 года в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии) прошло 13 лет. Академия молодых певцов Мариинского театра подарила «детской» опере Сергея Баневича вторую жизнь (музыкальный руководитель Лариса Гергиева, режиссер-постановщик Алексей Степанюк). Сделано это самозабвенно и с такой всепоглощающей любовью, какую редко встретишь на большой сцене. Камерный зал Прокофьева (Мариинский-2), вмещающий всего-то чуть более ста зрителей, затаив дыхание, следил за ... сценой? – да нет, за происходящим рядом! – сопереживал героям, их радостям и огорчениям, участвовал в их играх, благо, певцы не отделены от зала рампой, до них при желании можно было дотронуться. Блистательный пианист-концертмейстер Василий Попов не то чтобы заменил оркестр – он скорее подарил нам невозвратимую прелесть камерных премьер опер и симфоний в давние времена в демократических салонах, в квартирах музыкантов и просвещенных любителей музыки.

Юбилейный, 10-й, фестиваль «Лики современного пианизма» проходил на трех сценах Мариинского театра. Посетить все концерты на этот раз было практически невозможно, поэтому придется ограничиться отдельными, почти наугад выхваченными из череды вечеров выступлениями. Общая тема фестиваля на этот раз была сформулирована предельно универсально: «Традиции и преемственность», поэтому могла трактоваться весьма свободно. Размышляя о ней, поневоле вспоминаешь знаменитое определение Игоря Стравинского: «Традиция – понятие родовое; она не просто „передается“ от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад, и, бывает, возрождается. Истинная традиция живет в противоречии. „Наше наследие оставлено нам не по завещанию“ (Рене Шар)... Художник чувствует свое наследство как хватку очень крепких щипцов».

Пожалуй, пианизм, как ни один вид исполнительского искусства, основывается на строжайшем соблюдении традиций. В этом с ним может соперничать только классический балет. Нынешний фестиваль предложил слушателям проследить за развитием русской и мировой школ пианизма от основоположников до учеников.

Но перейду к впечатлениям. До официального открытия фестиваля я посетила два концерта: молодой итальянский пианист Габриэле Каркано исполнил Вариации Брамса на тему Клары Шуман и его же Третью сонату, а свежий лауреат конкурса имени Чайковского Дмитрий Маслеев сыграл два концерта с оркестром: Двадцатый Моцарта и Третий Прокофьева (оркестром руководил Алексей Богорад). Перед первым с пятнадцатиминутной популярной лекцией выступила музыковед из США Майя Прицкер. Лекция не поражаала оригинальностью мыслей, но была встречена публикой с энтузиазмом (раздавались даже крики «браво»), а игра пианиста, несмотря на робость артистических намерений и камерность звучания, была достаточно приятна.

С большим интересом ожидалось выступление сенсации этого года – Дмитрия Маслеева, внезапно и неожиданно для многих ставшего лауреатом первой премии последнего конкурса Чайковского (он чуть было не получил и Гран-при). Меня его выступление разочаровало. Конечно, его игра находилась на неизмеримо более высоком уровне технического мастерства, чем робкий Брамс Габриэле Каркано, но отличалась почти полным отсутствием индивидуальности, что проявлялось, в первую очередь, в сером и неинтересном звуке. Для Моцарта такое сочетание пианизма «массового пошива» и «ситцевого звука» (В. Горовиц) было просто убийственным. В Прокофьеве молодому пианисту были явно понятнее задачи: спортивный азарт увлекал в его исполнении больше, чем череда лирических мест. На бис пианист хорошо сыграл две пьесы: Каприччио Моцарта и Этюд Капустина. Сухой виртуозный блеск, характерный для игры Маслеева, на этот раз не помешал Моцарту и очень подошел Капустину. Для меня очевидно, что Маслеев способный музыкант, для которого Первая премия стала только началом творческого пути.

Вечером того же дня состоялось официальное открытие фестиваля. В начале концерта оркестр под управлением Гергиева исполнил Скерцо из музыки к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона, а Ефим Бронфман солировал во Втором концерте Бартока. Игра пианиста показалась мне недостаточно точной: как технически, так и интонационно. Было ощущение, будто музыкант устал, и его не слушаются руки. Иногда подобная пассивность сменялась деревянным стуком форте. Впрочем, ансамбль дирижера и пианиста (стоит отметить уже многолетнее и плодотворное сотрудничество Бронфмана и Гергиева) был безупречен и позволил состояться интереснейшему диалогу фортепиано с духовыми и струнными группами оркестра поочередно (игра групп – как в Концерте для оркестра – основа основ бартоковской оркестровой драматургии), а в игре Бронфмана проявлялась неподдельная виртуозность и глубокое понимание непростого стиля зрелого Бартока. Особенно впечатлил основанный на венгерском крестьянском фольклоре и высвобождающий стихийные языческие силы финал. Среди множества бисов запомнилось благородное и тонкое исполнение Шопена.

Из последующих концертов можно отметить сольный концерт Ефима Бронфмана, исполнившего три сонаты Прокофьева: масштабную Шестую, Пятую (в первой редакции, плохо известной даже профессионалам) и знаменитую Седьмую. Очевидно, что Прокофьев Бронфмана относится к традиции исполнения 1960–1970-х годов, когда из палитры прокофьевских красок пианисты выбирали только две – агрессивную жесткость и безэмоциональную отстраненность, а из всего спектра пианистических приемов лишь brutalный ударный пианизм, чередующийся с нейтральной бестембровой «лирикой».

ФЕСТИВАЛЬ

Такая поляризация динамики кажется сегодня устаревшей, да и вообще не способствует созданию драматического напряжения, без которого Прокофьев невозможен.

Насколько живее, интереснее и «моложе» был Прокофьев в исполнении Михаила Воскресенского, удивившего всех присутствовавших своим масштабно трагическим и одновременно романтически взволнованным исполнением Восьмой сонаты Прокофьева! В тот же вечер он с углубленной мудростью и хрупким лиризмом исполнил «Сказки старой бабушки» и – вдохновенно – Третью сонату Брамса. За плечами Михаила Сергеевича Воскресенского – живая и вечно молодая традиция русской романтической школы, которую представлял его легендарный учитель – Лев Оборин. Сольный концерт Михаила Воскре-

нем представлена как способ выживания, сопротивления человеческого духа нечеловеческим обстоятельствам. Но есть и второе. Невольно сравнивая цикл Задецкого со знаменитым циклом Прелюдий и фуг Шостаковича, написанным 13-ю годами позднее, приходишь к выводу о том, что перед нами возник совершенно отличный от Шостаковича путь развития полифонии в XX веке. Не личный трагический опыт, а объективность и мужественное принятие судьбы, не умоустрительная дисциплина школы Римского-Корсакова–Штейнберга, а танцевальная свобода и гибкость полифонии, основанной на живом хоровом звучании, и скрябинская прихотливая ритмика. В общем, первое знакомство с этим грандиозным циклом вызывает желание узнать его подробнее. Исполне-

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

«ЛИКИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИЗМА – 2015»



Ефим Бронфман, Валерий Гергиев.
Александр Пироженко.
Фото: Валентин Барановский

сенского, а также концерт его учеников были одним из выдающихся событий фестиваля.

Грандиозным событием фестиваля стало исполнение цикла 24 прелюдий и фуг Всеволода Петровича Задецкого, предпринятое шестью московскими пианистами – Лукасом Гёнюшасом, Никитой Мдоянцем, Ксением Башмет, Юрием Фавориным, Андреем Гугниным и Андреем Ярошинским. В лекции перед концертом сын композитора Всеволод Всеволодович Задецкий рассказал об уникальных обстоятельствах жизни своего отца и невероятных условиях возникновения цикла. Всех желающих подробнее ознакомиться с биографией этого насильственно вычеркнутого из современной музыкальной истории, репрессированного в годы сталинского террора композитора отсылаю к прекрасной книге «Per aspera...» В.В. Задецкого, вышедшей в издательстве «Композитор» в Санкт-Петербурге. Скажу, что два обстоятельства поразили особенно: перед нами предстало сочинение, являющееся свидетельством негибимой воли и человеческого мужества – написанное в 1937–1939 годах в колымском лагере, на оборотных сторонах телеграфных бланков. Можно сказать, что полифония в

ние было выдержано на высочайшем уровне мастерства, когда индивидуальные характеры пианистов помогают выявить мощное поле композитора, растворяясь в нем. Тут интересны уже не лики, но суть и судьба.

По инициативе организатора фестиваля Миры Евтич в зале Прокофьева были представлены четыре концерта учеников различных классов Школы при консерватории, объединенные в цикл «Дети – детям». Трудно переоценить значение этого начинания. Перед нами предстала панорама молодых пианистов, в чьей игре сосредоточены надежды на будущее петербургского исполнительства. Выступали ученики Нины Сергеевны Даниил Свидлер и Мария Тихомирова, Зоры Цукер – Герман и Эва Скрипачевы, Любови Рудовой – Александр Денисов и Чень Цзи И, наконец, Александр Болотин, ученик Александра Сандлера. Из числа всех участников удалось послушать Александра Болотина. Его исполнение было отмечено незаурядным талантом, яркой и редкой индивидуальностью и настоящим взрослым профессиональным мастерством. Особенно запомнились в его интерпретации пьесы Скрябина: изысканно утонченные и грандиозно масштабные, хруп-

кие и порывистые одновременно. Необычен в своей импровизационности был Шопен (четыре мазурки op.17), удивил зрелой виртуозностью Лист (трансцендентный этюд фа-минор был сыгран безо всяких скидок на юный возраст), отточенность артикуляции и свобода обращения со временем отличала и стильное исполнение Сонаты Гайдна, и Серины Шуберта-Листа. На бис пианист исполнил одну из Лирических пьес Грига, с истинной романтической свободой.

Одной из кульминаций фестиваля стал концерт 27 декабря, на котором блестяще выступили Павел Райкерус, игравший Третий концерт Рахманинова, и Сергей Редькин с Четвертым концертом Родиона Щедрина (за пультом оркестра стоял maestro Гергиев). Воля, виртуозность, масштабность, эмоциональная раскованность отличали исполнение Райкеруса, встреченное публикой с энтузиазмом. Павел Райкерус давно уже завоевал репутацию великолепного музыканта, в игре которого сочетаются совершенство подлинной виртуозности и стихийность романтического артистизма. Его аристократическое благородство и непринужденность при исполнении головок окружительных технических трудностей создают впечатление, что музыка возникает как бы безо всякого усилия со стороны пианиста. Эта манера исполнения напоминает артистические амплуа мастеров «золотого века пианизма», но очень редка в наше время.

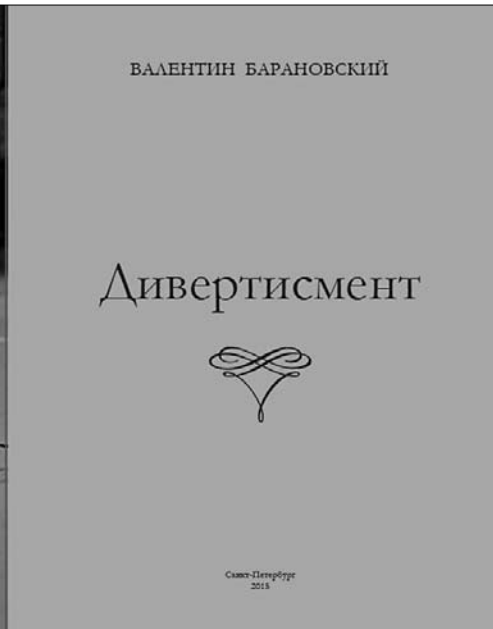
Лауреат недавнего конкурса Чайковского Сергей Редькин в этом же концерте сыграл Четвертый фортепианный концерт Родиона Щедрина. Игру Редькина отличает интеллект, необычно сочетающийся с простотой и чистой по-детски наивных эмоциональных реакций. Сложнейшую квази-импровизационную звуковую материю Концерта Щедрина, которая в других исполнениях выглядит какой-то неразрешимой иррациональной задачей, наподобие квадратуры круга, Редькин разрешил с легкостью школьника-вундеркинда и молниеносной быстротой современного гения-программиста и представил ее выводы нам как стройную и логически продуманную композицию. В этом, несомненно, ему помогает композиторский опыт. Что касается пианистического мастерства, то при такой сверхзвуковой скорости мысли техническое совершенство отступает на второй план, и говорить о нем, как было написано в одной старинной рецензии, «все равно, что рассуждать о хорошей раме картины Рафаэля».

В последний день фестиваля блестяще выступил Александр Пироженко, в чьем исполнении особенно впечатляющими были Вариации Николая Капустина. В творчестве этого крупнейшего фортепианного композитора современности органично сочетаются джазовая ритмика и ладовая окраска и равелеско-рахманиновский виртуозный пианизм. Интерпретация Пироженко изумляет точным попаданием в стиль Капустина. В его исполнении эта музыка звучит как живая и легкая игра сил сверхвиртуоза, поражает красочностью тембров, ритмическим драйвом и непринужденностью.

В завершение фестиваля выступил Бехзод Абдураимов, исполнивший вместе с оркестром под управлением Гергиева Рапсодию на тему Паганини Рахманинова. Ансамбль был совершенен, что не в последнюю очередь определялось чуткостью молодого солиста, ловившего буквально каждый жест maestro Гергиева. Игра Абдураимова эффектная, техническое мастерство совершенно. Впрочем его артистическую манеру порой отличает чрезмерный напор, а попытка добиться яркости превращается в эксцентрику и топанье ногами в кульминациях. И все же, несмотря на очевидные достоинства и звездный уровень исполнения, не покидало ощущение, что интерпретации чего-то недостает. Рапсодия Рахманинова прозвучала глянцево, излишне помпезно, музыкант не старался вдумчиво и упоенно раскрыть всю подспудно развивающуюся музыкальную драматургию произведения, но лишь подчеркнул внешне впечатляющие детали. В результате пианистом была упущена вся фаталистически-грозная, безнадёжно перебирающая варианты судьбы идея произведения.

За пределами нашего обзора остались многие концерты, в том числе концерт Дениса Мацуева, значительно и серьезно, без внешней эффектности исполнившего Второй концерт Прокофьева, и выступление протезе Мацуева Александра Малофеева, победителя прошлогоднего юношеского конкурса имени Чайковского, ярко и мастерски сыгравшего Первый концерт Чайковского; концерт Даниила Трифонова и Сергея Бабаяна, выступивших в дуэте со стилистически безупречной интерпретацией Баха и Моцарта, а также концерт тонкого интеллектуала В.Э. Троппа. Увы, нельзя объять необъятное.

Подведем итоги. Традиция – это нечто живое, развивающееся, переживающее периоды подъема, роста, кульминации, спада и умирания. Хочется надеяться, что уже устоявшаяся традиция фестиваля находится сегодня в фазе развития и подъема...



Издательство «Любавич». Санкт-Петербург, 2015

Майя Думченко



Михаил Барышников

ВАЛЕНТИН БАРАНОВСКИЙ ДИВЕРТИСМЕНТ

Я не искал свою дорогу в театр. Театр сам поманил меня и уже не отпускал никогда. Он со мною больше 40 лет. Или я с ним?!

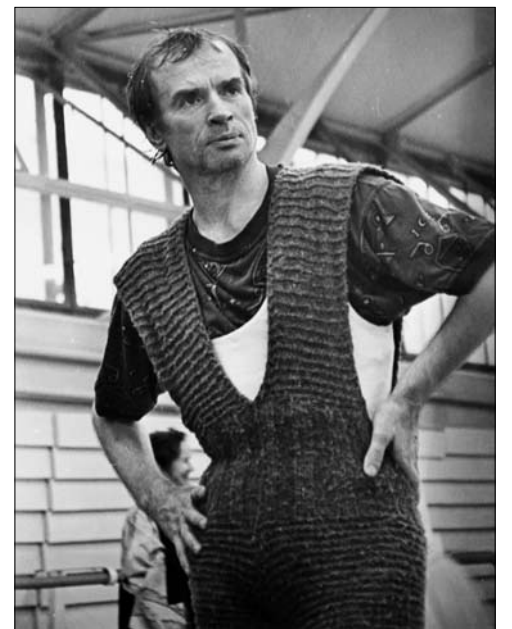
«Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...» (Иосиф Бродский). И в стране словно окаменевших истин, не подозревая, что истина – одна... «Красотою мир спасется» – может быть, осознание этого и не отпускало меня из театра.

Танец – универсальный язык. Он рассказывает обо всем, что волнует человека в любой части большого мира. Танец способен доносить до нас «и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений», неповторимость культуры каждой страны, не нуждаясь в толкованиях и переводе.

Мне хочется этой книгой рассказать о своем ощущении балета, где важна не только хорошая школа и блестящая техника, а чувства, мысли, эмоции танцующих людей и даже какие-то детали, мелочи, не замечаемые из зала. Мне хочется сказать, что балет – это не только прекрасные тренированные тела, сильные ноги, пластика рук, но и – глаза, в которых, как в зеркале, отражается душа человека, душа всего мира.

Вся наша жизнь – дивертисмент, где один эпизод сменяет другой, где комическое, смешное приходит на смену трагедии. Так в балетных дивертисментах меняются номера, и у каждого танцовщика своя партия в спектакле, а неизменно только одно – красота, спасающая мир и нас в этом несовершенном мире.

Продолжение в разделе «Окно в Европу», стр. 6



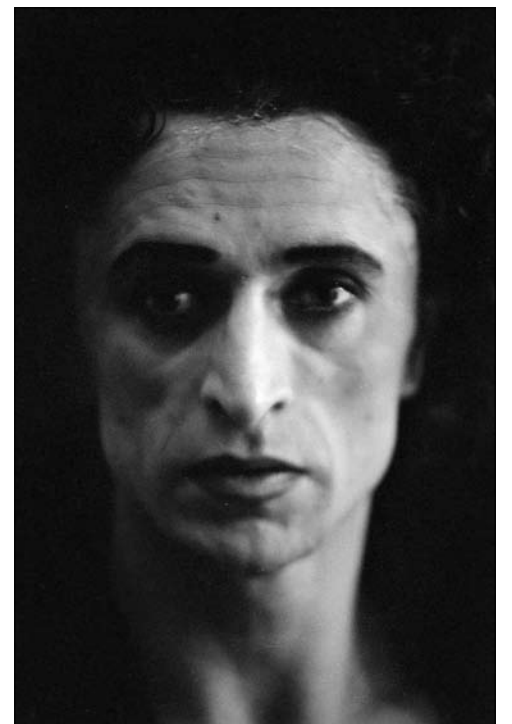
Рудольф Нуреев



Ульяна Лопаткина



Галина Мезенцева



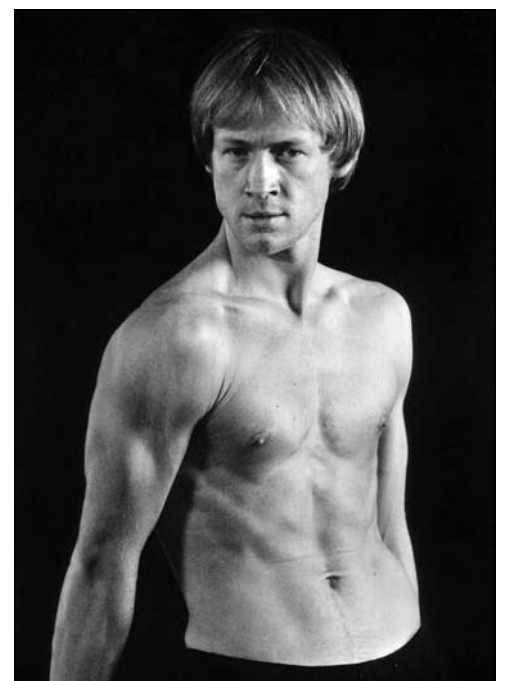
Фарух Рузиматов



Алла Осипенко



Наталья Макарова



Игорь Зеленский

ФЕСТИВАЛЬ

В Москве прошел третий фестиваль современного танца «Context. Диана Вишнёва». Его насыщенную программу составили выступления Дианы и приглашенных трупп, конкурсы хореографов, мастер-классы, кинопоказы, лекции и круглый стол, посвященный проблемам современного танца в России. Инициатор и арт-директор фестиваля Диана Вишнёва на встрече со зрителями на вопрос «о чем мечтает балерина» ответила: «Сделать то, чего никто никогда не делал». Прошедший фестиваль продемонстрировал, что это ей во многом уже удалось.

Во-первых, на небогатой российской территории фестивалей современного танца Context первым в единой программе представляет традиции балета и новаторство современного танца, а также целенаправленно поддерживает молодых хореографов, предоставляя победителю творчески неоценимый приз – стажировку в «Парижском ателье» Каролин Карлсон. Широту контекста современной хореографии на фестивале определяет творческая личность Дианы Вишнёвой, одной из очень немногих наших соотечественниц, представительниц классической школы, поработавших со многими современными хореографами и имеющих в репертуаре немалое количество лучших образцов неклассического танца. На фестивале она представила еще один – Live Ханса ван Манена. С хореографией ван Манена российский зритель знаком: его постановки входят в репертуар Мариинского, Екатеринбургского театров, однако Диана открыла другого ван Манена – не только поэта линий и геометрии движения, но и изысканного режиссера, умеющего в лаконичной форме добиться пронзительного накала эмоций.

В Live переплелись история артистки и история женщины, сюжет личный читается в то же время и как обобщенная история о каждом. Номер и начинается с того, что оператор, выйдя на сцену, начинает снимать зрителей, и изображение транслируется на экран на заднике, вызывая улыбки узнавания и словно подчеркивая, что камера расскажет вашу историю. Включая в состав исполнителей Live видеооператора, ван Манен экспериментирует с пространством и составляющими спектакля делает происходящее на сцене, наблюдаемое камерой в фойе театра и заснятое ранее в репетиционном зале. Используя распространенный сегодня в театре (а премьера Live состоялась в 1979 году) прием соединения в сценической реальности возможностей кино и выразительности крупных планов с живой энергией артистов, ван Манен приглашает зрителей в путешествие во времени жизни героини: от робкого знакомства с миром к осознанию себя в профессии – улыбка в камеру и вкус к игре, когда становится очевидно, где ты настоящий – на экране или перед камерой, на сцене или за кулисами. Ее отраженный на экране взгляд при появлении героя выстраивает логику дальнейшего действия. В этом взгляде промелькнуло предвкушение любви, как у Джульетты, и тут же тоска, которая уводит героиню со сцены, за партнером в фойе. Действие, танец происходит там, это зрелище не для всех, это территория ее частной жизни. И зритель, благодаря оператору, словно подсматривает за персонажами. Следующая экранная проекция погружает в воспоминания героини – в репетиционном зале под аккомпанемент звуков дыхания, шума шагов и стука пуантов разыгрывается драма неподчинения. Неожиданный финал этой мозаики сценических и экранных эпизодов – балерина уходит в заснеженный сад «Аквариум» у театра имени Моссовета – продолжает линию размышлений о грани между личной и сценической жизнью артиста. А исполнение и сам факт выбора Дианой этой постановки для своего репертуара закономерно вписывается в путь Вишнёвой, балерины-актрисы. В.М. Гаевский на прошедшей в рамках фестиваля лекции о М.М. Плисецкой (именно ей, с самого начала поддерживавшей идею фестиваля, был посвящен Context – 2015) говорил о редком для балетного артиста качестве, присущем Майе Михайловне – быть «балериной крупных планов». И Диана обладает этим качеством. Именно такая исполнительница необходима в Live, чтобы придать этой камерной постановке масштаб и оправдать объем названия (live – с английского «жить»).

На фестивале была показана еще одна постановка ван Манена, дуэт Andante на музыку Моцарта, тонкая пародия на дуэтный танец в классическом балете. Проекция пышноторжественной лютры создает атмосферу официальной оперно-балетной сцены, а во вполне классическую хореографию дуэта вписаны пластические «улыбки» в сторону традиционных па-де-де, причем сделано это тонко, с уважением к великим балетным традициям. Этот номер стал самым ярким впечатлением вечера в исполнении голландской труппы Introdans, в котором также были показаны работы младших современников ван Манена, Нильса Кристи и Бена Холдера.

Первооткрывательницей стала Диана, и организовав гастроли труппы Марты Грэм. В 2011 году Вишнёва стала первой, кто исполнил в России хореографию классика танца модерн, одной из родоначальниц этого направления Марты Грэм. В этом году благодаря Диане труппа Марты Грэм впервые за 90-летнюю историю своего существования приехала в Россию. Для знакомства российской публики с творчеством Грэм были выбраны «Хроники» и «Весна священная».

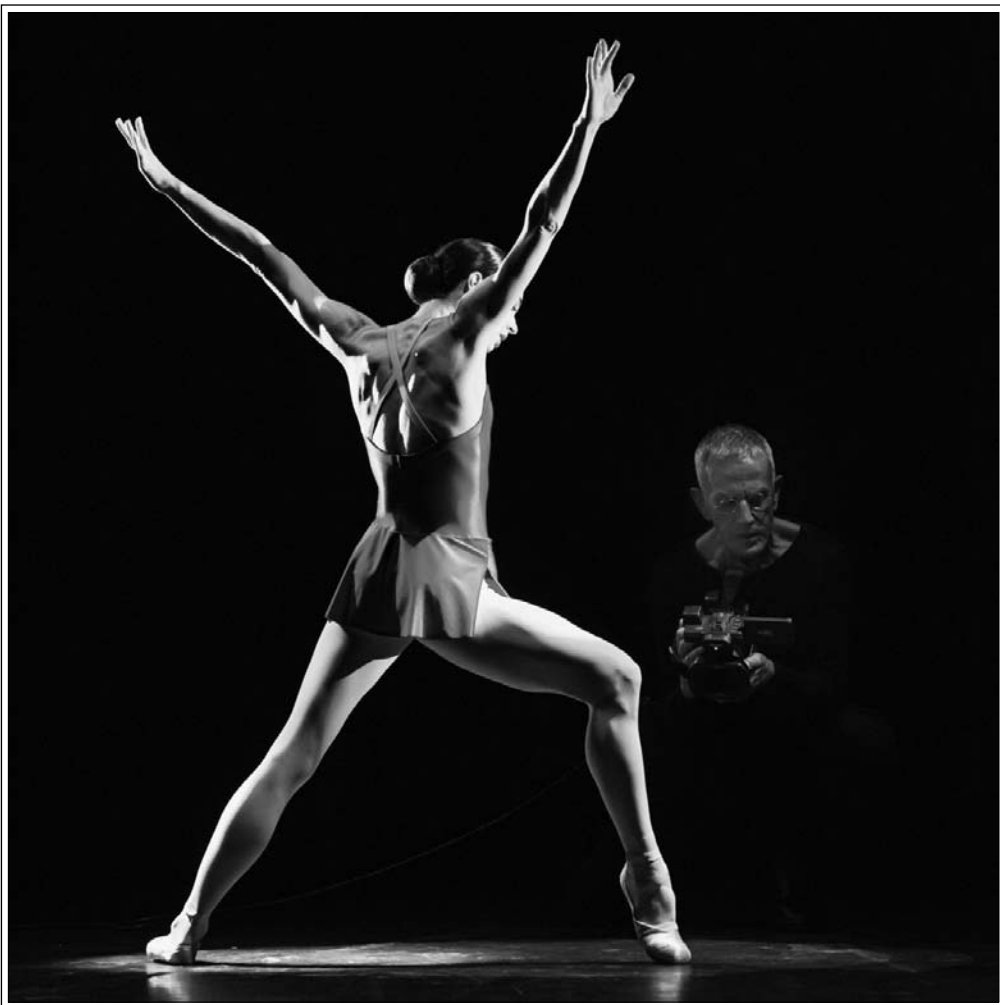
«Хроники» – классическая постановка расцвет хореографа, она во всей красе представляет ее постановочные задачи и приоритеты, стиль пластики, технику движения, основанного на чередовании контракции и расслабления. Придуманный Грэм язык танца был способом разговора об актуальном, о современном человеке, его переживаниях и противоречиях. И в «Хрониках» авторский месседж предельно обнажен. Созданный в 1936 году, когда в Европе стала реальной угроза фашизма, проникнутый воспоминанием о трагедии Первой мировой войны и неприятием нарождающейся агрессии, этот спектакль – размышление о женщине, о человеческой судьбе в контексте военных событий. Три части – три ракурса, три взгляда. Первая – крупный план, соло, в котором личная история подчеркнута символикой цвета – шлейф широ-

тов Грэм. В 1984-ом, вспоминая 1930 год и свою работу над партией Избранницы в «Весне» Леонид Мясина, Марта Грэм представила свое прочтение культовой партитуры Стравинского. Ее «Весна», как и абсолютное большинство ее постановок, о человеке: 89-летняя Марта противопоставила в спектакле личность толпе, обществу, живущему в бездушном лабиринте схем.

Историю с современностью в гастрольной программе труппы были призваны связать «Вариации на тему Lamentation (Оплакивания)». Этот триптих работ современных хореографов посвящен трагедии 11 сентября 2001 года и создавался как отклик сегодняшних сочинителей на Lamentation Марты Грэм, соло 1930 года, ставшее визитной карточкой хореографа. С видеопроекции фрагментов этой постановки в авторском исполнении и начинаются «Вариации».

ОЛЬГА МАКАРОВА

ШИРОКИЙ КОНТЕКСТ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ



«Весна священная» Марты Грэм. Сцена из спектакля.
«Live», хореография Ханса ван Манена. Сцена из спектакля.
Фото предоставлены пресс-службой фестиваля Context

кой красно-черной юбки окутывает героиню то цветом страсти, то трагедии. Вторая часть – общий план, одинокое молчаливое личное горе героини в черном показано в контексте общества. А в третьей – на фоне общей трагедии и черного цвета белый цвет ее платья – как символ преодоления.

«Весна священная» – один из поздних бале-

и новые сочинения бледнеют в неизбежном сравнении: в них нет той силы эмоции, которая заставляла пластику завернутого в эластичную ткань тела «звучать» сдавленным криком боли и страдания.

Еще одним открытием фестиваля стала мировая премьера балета Ицки Галили. Танцовщик NDT времен Иржи Килиана, Ицки Галили стал

одним из представителей целого поколения хореографов, вышедших из того уникального творческого организма нидерландского театра, атмосфера которого располагала к самостоятельному высказыванию. Его «Man of the Hour» – спектакль для ансамбля. Отдельные номера, исполняемые с музыкальным сопровождением или под аккомпанемент речитатива выкрикиваемого текста, складываются в пронзительную трагическую историю народа, страны. В этом заслуга не только режиссерской воли в выстраивании спектакля, в котором превалирует эмоционально-чувственное начало, но и стилизации труппы, чувствования артистами друг друга. Посвящая спектакль своей стране, рожденный в Израиле Ицки Галили объединил в постановке возвышенную чистоту сольного звучания академического сопрано и витальность энергии мужского ансамбля танцовщиков, объединившую и эйфорию радости, и настойчивость борьбы, и неутолимую боль потерь.

Была в фестивальной программе и доля экзотики – выступление труппы Brenda Angiel Aerial Dance Company в ярком шоу с живой музыкой аргентинского танго, представленной в современной обработке. В родной для хореографа Бренды Ахель и артистов Аргентине где только не танцуют танго. Бренда решила танцевать танго в воздухе. Соло, дуэты, квартеты в исполнении артистов, парящих над планшетою сцены, эффектно. Но танго в них взято лишь за музыкальную основу, а по сути эти танцы далеки от природы аргентинского танго, главная движущая сила которого, главный источник энергии – общение партнеров, когда один отвечает другому движением, а здесь танцовщики зависят от тех, кто направляет канаты, становясь словно марионетками в почти цирковом зрелище.

Не внешним эффектом, а движением литературной мысли «брали» зрителей финалисты конкурса молодых хореографов: Елизавета Некрасова рассказывала в своей постановке сказку «Русалочка», Екатерина Лещенко обратилась к пушкинскому «Станционному зрителю», Михаил Колегов рассуждал о связях между людьми в эпоху гаджетов и соцсетей, Сола Овсепян – о таинстве рождения музыки, постановка Арины Тростянецкой была пластическим размышлением о смерти в связи с катастрофой малайзийского боинга, и только в работе Константина Семенова (его и признали победителем конкурса) не прочитывалось сюжетного повода для танца. У молодых хореографов весьма мрачный взгляд на мир – улыбнуться и выйти из оцепенения уныния заставила лишь последняя из показанных конкурсных работ, «Внутритрубочная музыка гения» Соны Овсепян, где ясно выстроенной композиции лирика дуэтов гения с музой сочеталась с юмором представления ансамбля преследующих героя нот. Прошедший уже в третий раз в рамках фестиваля Context конкурс – важная и сегодня, увы, редкая возможность для начинающих сочинителей выйти со своей постановкой к зрителю и услышать комментарии авторитетного жюри (на нынешнем фестивале в его состав вошли Диана Вишнёва, Ханс ван Манен и Вячеслав Самодуров). И, может быть, когда-нибудь энциклопедии напишут, что стартом профессиональной карьеры хореографа Х явился показ работы на фестивале Дианы Вишнёвой, и выяснится, что Диана стала еще и первооткрывателем новых имен...

Наряду с насыщенной творческой программой на фестивале Context прошел круглый стол: порассуждать о современном танце в России были приглашены те, кто в своей профессиональной деятельности связан с этой областью искусства. В разговоре приняли участие представители разных поколений, разного опыта, разных сфер театральной индустрии. Дискуссия получилась живой и эмоциональной. Ее содержание предлагаем вниманию читателей.

Участники круглого стола:

Диана Вишинёва – прима-балерина Мариинского театра и Американского театра балета, арт-директор фестиваля Context;

Самуэль Вюрстен – художественный руководитель Академии танца в Роттердаме, директор Нидерландского фестиваля танца в Гааге, куратор программы фестиваля Context;

Вячеслав Самодуров – художественный руководитель балетной труппы Екатеринбургского театра оперы и балета, член жюри конкурса молодых хореографов фестиваля Context;

Ирина Черномурова – начальник отдела перспективного планирования и специальных проектов Большого театра России, арт-директор фестиваля Dance Inversion;

Анастасия Яценко – приглашенный педагог-репетитор Большого театра России, куратор конкурса молодых хореографов фестиваля Context;

Софья Каткова – директор фестиваля Context.

Софья Каткова: Для начала я бы хотела попросить участников коротко ответить на вопрос «Отстали ли мы, российская хореография, от мировой?»

Ирина Черномурова: В первую очередь, я хочу поздравить Диану и пожелать хорошего проведения фестиваля, потому что знаю, сколько усилий все это стоит. Почти двадцать лет назад Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, где я работала, взял на себя миссию открыть и поддержать пространство современного танца в России. Мы хотели открыть окно из Европы в Россию (Петр – из России в Европу, а мы – наоборот) и пригласить интересные компании. Все наши фестивали с 1999 года сопровождались мастер-классами. Каждый хореограф, который приезжал, а это были Прельжокаж, Монтельво, Галили, Килиан, давал мастер-классы для русских танцовщиков. В 90-е годы уже было понятно, что параллельно крупным структурам театров оперы и балета в нашей стране существует и зреет большое поле танцовщиков и хореографов другого плана, которые хотят работать в более свободной пластике, а не во французском словаре классического танца. Евгений Панфилов был нашим первопроходцем, лидером этого движения и во многом помог нам консолидироваться. В 90-е годы всплеск был потрясающий: на ландшафте русского танца сразу выросли Татьяна Баганова, Ольга Пона, Сергей Смирнов – их работы наш фестиваль показывал. Казалось, что мы семимильными шагами, накопив какую-то удивительную самостоятельность, пытаемся освоить пространство современного танца. Наш фестиваль сначала назывался American Contemporary Dance Festival и European Contemporary Dance Festival. Потом мы решили, что не надо ограничиваться территориально, решили соединить все в один проект. Я получила возможность приглашать артистов из Новой Зеландии, например, Леми Понифазо. В «Золотой маске» появилась номинация «Современный танец/спектакль»: хореографы вошли в профессиональную среду, что очень важно. Мне кажется, фестивали помогли легализоваться современному танцу в России. Мы обнаружили этих людей, привезли их в Москву, а, как вы понимаете, если что-то появляется в пространстве академического театра, значит, это существует и имеет право на жизнь. Эти театры есть – и «Провинциальные танцы», и Челябинский театр танца, и «Эксцентрик-балет», и «Балет Евгения Панфилова», существующий уже без Жени. Но, усвоив первые уроки, практики современного танца остановились на нескольких словарях, молодежь нашла себе зоны для подражания и остановилась на этом. Я поняла, что бессмысленно делать мастер-классы: мы зовем, а никто не приходит. А за последние годы у нас на фестивале были Сиди Ларби Шеркауи, Каролин Карлсон, потрясающий Михаэль Ле Мер, который по-новому работает с хип-хопом. Мы долго обсуждали, уйти опять в мастер-классы или нет, и я приняла решение: нет, русские танцовщики не испытывают интереса к неизведанным им именам.

Диана Вишинёва: А наши мастер-классы пользуются огромным успехом. Запись у нас полная. Я считаю, что очень важно их проводить, давать информацию и возможность учиться тем, кто этого хочет. А что касается того, отстали мы или нет, я могу говорить с позиции своего опыта. Я выучилась в Вагановской академии, танцевала в Мариинском театре, во многих труппах по миру – мне есть, с чем сравнивать. В самых престижных школах и театрах нашей страны был минимум информации – я испытывала невероятный голод. Помню, как в 15 лет приехала на конкурс в Лозанне совершенно не понимающей, что такое современный танец, и совершенно неподготов-

ФЕСТИВАЛЬ

ленной в этой области. В то время Вагановская академия не реагировала на это. Со временем в театр стали приезжать именитые хореографы, и поколение стало меняться. Надо начинать с детей, с образования, с главных театров. Эти главные театры должны подпитываться извне современным миром хореографии. Я считаю, что у нас есть потенциал, конкурс хореографов это показал. Только надо давать больше возможностей и помогать молодым хореографам, направлять, давать им импульсы, чтобы они становились еще более креативными. При Алексее Ратманском в Большом театре были воркшопы, сейчас они существуют в Мариинском. Но этого мало для того, чтобы найти правильный ракурс привлечения современного танца в большие театры. По своему опыту я знаю, что многие хореографы не хотели ехать в Россию, потому что считали, что русские танцовщики и зрители не готовы к восприятию современной хореогра-

му художественному видению, не подражать, а создавать – это очень важно. Надо искать свой собственный голос, и каждый художник должен делать это – не только в России, но и в Голландии, в США, во Франции.

Софья: Вячеслав, у вас был опыт работы и в Голландии, и в России в качестве исполнителя, теперь в качестве хореографа. Вы согласны с позицией Сэма или с мнением Ханса?

Вячеслав Самодуров: Пятьдесят на пятьдесят. Я еще более дипломатичен. Соглашусь с Хансом в том, что он сказал на конкурсе: я не верю хореографу, который не вышел из танцовщика. Бывают исключения, но я придерживаюсь такой позиции. Как говорят диетологи, ты – это то, что ты ешь. Естественно, в стране, где приоритет отдается классическому танцу (есть интересные работы в contemporary, но все равно здесь царство Петиша и классического балета), молодое поколение, которое хочет найти свой

РОССИЙСКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ



«Live», хореография Ханса ван Манена.

Фото: Ирина Григорьева

фии, но сейчас, особенно в последние пять лет, все поменялось.

Софья: На вопрос «отстали ли мы» Ханс ван Манен, член жюри конкурса молодых хореографов, мне ответил: «Очень сильно». Я спрошу Сэма: что сегодня представляет современная российская хореография на взгляд из Европы?

Самуэль Вюрстен: Мое мнение отличается от мнения Ханса ван Манена. Но мне и не восемьдесят три года, как ему, поэтому пока я немного более дипломатичен. Я думаю, что искусство – это не соревнование, и нельзя ставить вопрос о том, что кто-то отстал, а кто-то впереди. Что касается российского танца, то он появляется, эволюционирует. И его эволюция напрямую связана с продюсированием программ, подобных конкурсу молодых хореографов. Я пожелал бы тем, кто занимается современным танцем в России, то же самое, что и создателям танца во всем мире – уверенности в себе, доверять свое-

голубое, начинает отрицать то, что есть в больших оперных театрах. Но при этом их тела еще не наработали опыта, у них нет хореографической памяти, и эта бедность опыта сказывается на хореографии. Я вижу процесс становления хореографа так: сначала ты танцовщик, танцующий репертуар, твое тело запоминает это, потом ты начинаешь ставить, на первом этапе подражаешь (ни один хореограф сразу не начинал ставить генеральные вещи, все сначала подражали), потом у тебя заканчивается материал, которому ты можешь подражать, и ты все перелопачиваешь и выдаешь собственную продукцию того, что когда-то получил. Мне кажется, молодому поколению часто нечего переработать. У нас в Екатеринбурге есть «Dance-платформа», и, работая с хореографами, я всегда говорю: не надо отрицать то, что ты видишь вокруг, это надо брать и переработать, тогда ты выходишь сильным.

Софья: Настя, я обращаюсь к тебе как к представителю молодого поколения хореографов, участвовавших в конкурсе. Ты отсмотрела более 50 работ, присланных на конкурс, потом было 17 полуфиналистов. Вчера мы увидели 6 финалистов, и я чувствовала нерв, энергию этих ребят, чувствовала, что для них крайне важно участие в конкурсе. А что ты скажешь?

Анастасия Яценко: Да, интерес огромный, огромное желание. Я абсолютно согласна с Вячеславом: чтобы стать кем-то, надо пройти определенный путь. То, что у хореографов есть возможность показать свои работы, что их поддерживали – это огромная помощь. На мастер-классы за один день все билеты были раскуплены, желание учиться есть. Работая в Большом театре, я чувствую голод танцовщиков, о котором говорила Диана: люди хотят расти.

Софья: И так, у танцовщиков и хореографов есть желание расти, у нас есть люди, готовые инвестировать в танец, чтобы помогать его развитию. У нас есть интерес зрителей: на фестивале Context за пять дней на четырех площадках – тридцать мероприятий и в общей сложности пять тысяч зрителей! Я хочу понять, чего у нас нет. Как в любом бизнесе, в любом деле должно быть предложение и спрос.

Ирина: Я объясню немного с другой стороны. Почему современный танец не развивался в советское время? Вы думаете, его кто-то запрещал? Школы дунканистов в 1920-е годы погибли сами по себе, потому что была создана такая театральная система, в которой за единственную форму был принят театр оперы и балета и как бы признан единственным замечательный язык классического танца. У вас у всех есть амбиции попасть в профессиональное пространство. Мне кажется, что современный танец должен создать свои маленькие театры, фестивали, заполнить пространство между, условно говоря, Театром оперы и балета Екатеринбург и Большим и Мариинским, между элементами нашей сложившейся театральной системы. Эта система прочная и будет стоять. Или будет постепенно преобразовываться, и чем дальше от Москвы, тем скорее. Не надо уповать на то, что Большой или Мариинский театры будут танцевать только вашу хореографию. Я приглашала Начо Дуато, Джона Ноймайера, Иржи Килиана и знаю, какой путь проходит классический танцовщик, и в какой мере ему можно предложить тот или иной язык. Я никогда не предложу ни одному хореографу направления физического театра работать с классическим танцовщиком: он переместит ему центры тяжести до такой степени, что тот потом не прыгнет. В академических театрах свой язык, свои технологии, своя школа. Кого-то они возьмут, кого-то нет. Свободным танцем можно столько рассказать на разных языках, но для этого нужны другие организационные формы. И не надо ждать, что вам кто-то поможет, надо их создавать. Нужны школы. В хореографических академиях надо давать какие-то техники, но, если бы туда привезли Леми Понифазо, я думаю, там был бы шок. Нужны лидеры: я работала со школой Огрызкова – пока был Коля Огрызков, мастер-классы пользовались огромным спросом, интерес был к каждому приезжавшему хореографу. Поверьте, двадцатилетний фестиваль опыт дает мне право говорить. С другой стороны, мои студенты, молодые продюсеры, пишут, что современный танец замыкается в своей профессиональной среде, не хочет работать со зрителем.

Вячеслав: Центры contemporary dance в России – это «Провинциальные танцы», Челябинский театр, Театр Панфилова. В одном только Екатеринбурге около десяти очень сильных студий. Может не нравится то, что они делают, но артисты очень хорошо работают. Хотим мы того или нет, во всем мире профессиональные оперные театры дают статус, все хотят быть там, и оперные театры должны протягивать руку. А если посмотреть на репертуар, сколько театров заказывают работы молодым хореографам? Это сложно, несмотря на то, что молодым не надо платить бешеные гонорары. У хореографов нет базы для экспериментов. Как руководитель я понимаю: пригласи любого хореографа (не только молодого), и может получиться неудачная работа – нет никаких гарантий, а молодой хореограф – это еще больший риск, ведь вы вкладываете деньги, зависите от кассы. Но тем не менее это надо делать, это очень полезно для труппы. Те воркшопы, которые проходят в Екатеринбурге, в Мариинском театре, которые проводит Диана, в мире распространены. Во многих странах их много. А на территории России, одной из самых больших стран, всего три-четыре, а сколько хореографов! Конечно, предложение превышает спрос.

Софья: Если все упирается в деньги, то в Голландии, скажем, доллар и евро тоже никто не отменял. Как там строится работа с молодыми хореографами?

Самуэль: Я думаю, все упирается в структуру, которые поддерживают танец в широком смысле. Вам нужны платформы, инвестиции в развитие хореографов. У нас в Голландии танцевальная инфраструктура возникла достаточно рано, и мы всегда понимали, что участники игры – с одной стороны, Национальный балет, а с другой – театры, которые развивают новых хореографов. В России огромные традиции танца. Вам надо взять это как данность и

двигаться вперед от этого. Поэтому мне показался интересным фестиваль Context: Диана пришла из классического танца, и для нее выход из этого контекста, организация фестиваля другого типа танца – это путь вперед, это очень важный шаг: Их должно быть больше. И нужно обязательно делиться друг с другом. Танцевальное сообщество должно быть щедрым: и танцевальный критик, который напишет о фестивале, и тот, кто связан с любителями танца, которым он может рассказать об этом. Порой и в Голландии этой щедрости не хватает – люди замыкаются в себе, а если мы делимся, мы более успешны.

Софья: Диана, когда ты запустила фестиваль Context, ты чувствовала, что наше танцевальное сообщество готово делиться? Ведь чтобы построить индустрию, надо сначала договориться о правилах игры внутри сообщества.

Диана: Когда готовился первый фестиваль, опасения были, но с каждым годом они все более и более рассеивались. Я понимаю, насколько важны в фестивальной истории пробы молодых хореографов. Только так молодые хореографы могут увидеть свой потенциал, только тогда у них могут появиться здоровые амбиции идти в оперные театры. Оперные театры очень избирательны, не каждая современная хореография подходит классическим танцовщикам, и, в то же время, не все, имея огромный талант и потенциал, могут и хотят танцевать принцев. Как раньше в училищах было отделение характерного танца, так теперь могло бы быть отделение современного танца. А что касается того, отстали ли мы, я считаю, отстали. То, как я чувствовала свое тело, выпустившись из школы и протанцевав 10 лет в Мариинском театре, и то, как я его чувствую сейчас, – совершенно разные вещи. Это дал мне современный танец.

Ирина: Я хочу поддержать наши академические театры. Вот уж кто не отстал, так это они – Мариинский, Большой, Театр Станиславского, которые стали работать с современной лексикой. На «Чайке» Джона Ноймайера у нас в Театре Станиславского педагог-балетмейстер заработал инфаркт, люди ненавидели этот текст, текст Ноймайера! А представляете, если бы мы в тот момент предложили сразу Прельжокажа – два инфаркта было бы! Академические театры двигаются и пытаются все сочетать. В современном танце появляются свои сообщества (например, «Диалог Данс» в Костроме), и они должны быть щедрее, находить формы общения и выхода к зрителю. Нужно бороться за новые организационные формы, и государство откликнется. Голландия создала свою мощную культуру современного танца, поучившись в Америке, а Франция потом поучилась у них. Когда мы в первый раз пригласили Мурада Мерзуки, хореографа, исповедующего хип-хоп, он не был известен, его компания была группой марокканцев, которым не давали визу в Россию, потому что они даже не могли сформулировать свою профессию. Но через 5 лет он присоединился к Центру культуры во Франции (по-нашему это Дом культуры), и сегодня у него своя компания, свой фестиваль, мастер-классы, он нашел базу, к нему пошли танцовщики. Я привозила его дважды, и за 8 лет увидела, какой он прошел путь. Он просто работал, жил активно, придумывая формы, в которых можно существовать. Надо учиться этому опыту общения и выхода к публике.

Вопрос из зала. Саиша Портянникова: Мы снова говорим, что нужно поддерживать академический театр (как будто его мало поддерживают), а современный танец должен искать свои формы самоорганизации. Был «Цех», был театр Багановой, Пепеляева, «Повстанцы», и у меня вопрос: где все это наследие, насколько его поддержали? Я три года назад закончила отделение современной хореографии Академии русского балета, и за эти три года была только «Платформа» в Екатеринбурге, куда можно было послать заявку, получить бюджет на постановку. Мы сделали работу, показали, а дальше нет никакой инфраструктуры, тебя не приглашают на фестивали – фестиваль «Цех» закрылся. Нет поводов ставить работы, потому что их даже показывать негде. Есть люди, которые 15 лет занимаются современным танцем и сейчас за свои деньги снимают йог-зал, чтобы репетировать там спектакль, а показывать его будут в Боярских палатах, потому что там с кем-то договорились. И это люди, которые всю свою жизнь положили на развитие современного танца в России! Как мы заботимся о наших ветеранах и как мы поддерживаем нашу современную хореографию?

Вячеслав: У нас есть Татьяна Баганова, она не купается в деньгах, но ее компания поддерживает город, им дали сцену ТЮЗа. Правильно говорит Ирина Александровна, надо общаться с публикой. Я очень люблю «Провинциальные танцы» и часто хожу смотреть их работы. Но посещаемость спектаклей у них маленькая: в последний раз, когда я там был, зал на 200 мест не был заполнен. Вы можете любить или не любить оперные театры, но мы каждый день даем спектакли, и 800-900 мест в зале всегда заняты. Мы зарабатываем деньги. В этом плане contemporary-театр сильно отстает. Да, иногда это более сложная для восприятия форма искусства, ориентированная на молодежь, а у молодежи меньше денег. Contemporary-театр во всем мире существует на меньших финансах, если только это не Уэйн МакГрегор, не

ФЕСТИВАЛЬ

Каролин Карлсон. Но Уэйн МакГрегор тоже стал миллионером за два года. Вам нелегко, здесь нет инфраструктуры, которая поддерживает, но все-таки не скажешь, что совсем ничего нет. Все зависит от вас. Татьяна Баганова сумела сделать свою жизнь. Не забывайте, что хореограф – это штучный товар, хореографов не может быть много. Это суровая профессия и суровый контекст жизни. И еще. Я не очень понимаю разделения на современный танец и несовременный. Для меня современный танец – это то, что делается сейчас, а где он делается, в классическом секторе или неклассическом, совершенно неважно. Если мне интересен хореограф, я готов приглашать его в Екатеринбург и мне не важно, танцуют у него на палыцах или в кедах, главное, чтобы было интересно.

Комментарий из зала: В нашей стране нет образовательной базы, которая бы готовила этот штучный товар. Я работаю с детьми в театре-студии современной хореографии, три наших выпускницы поступили в академию в Амстердаме, и они там останутся, потому что после обучения там здесь нечем заниматься. Наши высшие учебные заведения, которые готовят балетмейстеров, остановились даже не в прошлом, а в позапрошлом веке.

Вячеслав: Даже в этих тяжелых условиях по-настоящему талантливые люди продвигаются вперед.

Самуэль: Мы все понимаем, что на нас лежит ответственность. Мой совет (всегда легко

благодаря рекламе в «ВКонтакте», у нашей компании получается собрать зал «Скоророда», по нашим меркам этого достаточно. Не было команды. Теперь она появилась. И мне всегда приходится объяснять, чем я занимаюсь – сначала танцовщикам, потом художникам по свету, техникам, в конечном итоге зрителям. Сейчас, пройдя этот путь, имея и зал, и зрителя, я могу точно сказать, чего не хватает – не хватает продюсеров и менеджеров. Я целый день нахожусь в зале, у меня нет времени выходить к людям, которые заинтересованы в том, чтобы инвестировать в танец, поддерживать его. Мне не хватает мощного звена, которое свяжет нас (я чувствую, что я не одна, нас много) с бизнесом, готовым нас поддерживать, чтобы нам не приходилось оправдываться, убеждать кого-то, что то, чем мы занимаемся – искусство.

Вячеслав: Волка ноги кормят. Пять лет назад я захотел организовать в Екатеринбурге «Dance-платформу» для поддержки молодых хореографов. Мне в свое время (когда я еще был танцовщиком) очень много дали Уэйн МакГрегор и Алексей Ратманский, и мне хотелось отдать этот долг молодым хореографам. Вы не представляете, как тяжело оказалось это сделать! Мне пришлось выступить и продюсером, и арт-директором проекта. В театре говорили: «А что это у вас будет за данс-порнография?» Было очень трудно продать билеты, а если мы не продадим билеты, у нас ничего не получится дальше. Можно сесть и обидеться. А можно пы-



«Man of the Hour», хореография Иишка Галили. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой фестиваля Context

давать советы) – уходить от оборонительной позиции. Старайтесь думать о том, что я могу сделать, чтобы улучшить ситуацию, с кем мне нужно связаться, чтобы осуществить следующий шаг. Даже если каждый год мы будем проводить такие круглые столы, и через пять лет мы услышим то же самое. Всегда есть возможность искать свой путь, ехать в другие страны. Я родился в Швейцарии и там не смог найти свое место в танце, мне пришлось уехать в другую страну – свой путь я нашел в Голландии, затем работал в Германии. Сейчас мне 54, я вернулся в Швейцарию руководить новой, первой, школой современного танца в Швейцарии. Такова жизнь. Давайте не замыкаться в четырех стенах, а смотреть шире, танец – это глобальный феномен.

Комментарий из зала. Лилия Бурдинская: Я никогда не замыкалась, я уехала в Лондон, жила в семи странах, благодаря танцу, работала в разных компаниях. Я хорошо понимаю и западную сторону, и нашу. Я вернулась в Россию, создала центр «Bye-bye ballet», который поднял уровень современного танца в Петербурге, где все происходит намного медленнее, чем в Москве, а традиции ощущаются гораздо больше. Центр мы называли так не для того, чтобы протестовать, а чтобы ирриво сказать «Пока!» традициям и «Привет!» чему-то еще. «Bye-bye ballet» я занималась 5 лет, за это время мы делали фестивали, мы открыли площадку «Скоророда». Полтора года назад я основала свою компанию. Когда базы не было, я думала, что все дело в том, что нет места, в которое надо идти. Место появилось. Не было зрителя. Я лично ходила в кассы города и говорила бабушкам, которые там работают: «Я хореограф, вот мои билеты, пожалуйста, рассказывайте о моих спектаклях, вот вам коробка конфет». Мы собирали зрителей, приводили их чуть ли не с улицы. Сейчас,

таться сделать. У нас получилось, проект устоялся. Билеты продаются, публика идет, причем молодая публика. Поменялся взгляд на театр. Если вы хотите ваять, вы должны быть и хореографом, и может быть, танцовщиком, и художником, и дизайнером. В прошлом году мне очень хотелось поставить балет, а в театре не было денег. Балет обошелся в 5 тысяч рублей. Мы взяли декорации из того, что было, перекрасили пачки. Хочешь – делай.

Софья: Для меня нормально, что человек, который хочет добиться какого-то результата, делает все. Планируя конкурс хореографов, прошлой зимой мы с Настей писали объявления, распространяли их среди хореографов, танцоров, и первое, что у нас стали спрашивать: «А сколько вы нам заплатите?» Для меня это было шоком. Платят профессионалам, а если люди хотят чего-то добиться, они готовы не спать, не есть! Я гордо рассказываю, что у нас было 50 заявок, но, если честно, это катастрофа: на всю страну 50 заявок! Как продюсер я говорю: пишите нам в Facebook, сообщайте о своих работах. В следующем году будет конкурс, если надо, мы его расширим на несколько дней. Мы открыты.

Диана: Для этого фестиваль и существует. По своему опыту я могу сказать, что, имея серьезное имя, я не приходила в театр и не говорила: «Что же вы для такой балерины ничего не можете сделать?» Я пошла в «свободное плавание» и сама работала организатором: приглашала людей, хореографов. Пол Лайтфут говорил, что не поедет в Россию и не будет работать с танцовщиками даже Мариинского театра. Я ему сказала: «Я покажу тебе Санкт-Петербург, мы едем посмотреть город». И в итоге мы показали его «Объект перемен» в Мариинском. А сейчас он делает постановку в Большом.

Вячеслав: Надо себя делать самому. Я был

танцовщиком Мариинского театра. Когда мне показалось, что театр не удовлетворяет мой артистический голод, я поехал в Голландию. Мне надоело там, я поехал в Лондон. Мир большой. Все зависит от вас.

Комментарий из зала. Вита Хлопова: Надо набраться терпения. Танцовщица Мерса Каннингема Каролин Браун рассказывала, что в первые годы существования компании у них был один спектакль в год, и это было удачей. Французский современный танец возник после войны, стал известен в 1980-е. Прельжокаж, будучи известным хореографом, 20 лет снимал здание библиотеки и в нем работал, и только 9 лет назад ему построили шикарное здание. Надо работать, это вопрос не трех лет и даже не десяти, может, ваши ученики будут суперизвестными, но платформу для них надо делать нам.

Диана: Гениальный Якобсон ставил на кухне. Григорович сочинял «Легенду» в малометражке.

Вопрос из зала. Денис Каргаев: В свое время я познакомился с исследованием о проблеме артистов балета, которые уходят на пенсию достаточно рано. Кто-то, как Диана или Михаил Барышников, становится мега-звездами, и их карьера складывается. Но есть и огромный пласт талантливых людей, отучившихся в университетах, повидавших мир, которые в 27-30 лет остаются без работы, оказываются выброшенными на периферию. Исследование было посвящено тому, как потенциал этих людей можно использовать в мюзиклах, физическом театре. Насколько современный танец может быть одним из способов использовать потенциал армии этих людей?

Анастасия: Я была классической танцовщицей – 20 лет в Большом театре – и закончила танцевать не так давно. Мне кажется, все зависит от личности. Мир огромен и настолько интересен! Человек сам должен захотеть реализовать себя.

Ирина: Из всех восьми педагогов-репетиторов Театра имени Станиславского современные тексты понимает, любит и вдохновенно ими занимается только один человек. Все индивидуально, зависит от желания, способа мышления, и никто вам вашу жизнь не сделает.

Комментарий из зала: Мы, кооператив «Айседорино горе», ставим перформансы в галереях, на улицах – приходится работать где угодно, только не в театре, пространстве, которое, по идее, должно что-то делать для развития искусства и танца.

Ирина: В России есть традиция: как только кто-то становится артистически значимой личностью, он сразу хочет иметь постоянный театр. В 90-е годы я надеялась, что возникнут свободные театральные площадки (так возник Театр Наций) – технические и продюсерские центры, через которые будут проходить разные проекты. На моих глазах рождалось много дополнительных сцен – не осталось ни одной свободной. Мы тяготеем к стационару. Глядя на конкурсные работы молодых хореографов, я мечтала: вот бы организовать продюсерский центр и через него пропускать творчество свободного пространства. Но у вас же самих через некоторое время появится желание стационаризоваться, иметь свою площадку, свой дом, свою сцену. Ох, какое это дорогое удовольствие для государства!

Вячеслав: В Екатеринбурге много компаний современного танца, но нет центра танца, и в ближайшие пять лет, по-видимому, не появится. Можно еще долго рассуждать, почему. Согластесь с этим как с фактом, и нет смысла об этом разговаривать, давайте что-то делать.

Вопрос из зала. Михаил Колегов: Мне посчастливилось участвовать в конкурсе хореографов в этом году. У меня возникло ощущение, что у нас все-таки сохраняется разделение на современный танец и современный балет. И человек, получивший на конкурсе приз – стажировку в компании Каролин Карлсон – больше тяготеет к классическому искусству: классические вращения, прыжки, балетки. Почему? Без обиды, мне интересно, почему более экспериментальные, неклассические проекты не получили поддержки. И вопрос Вячеславу: кому из молодых хореографов вы протягивали руку и приглашали с постановкой в Екатеринбургский театр?

Диана: Победителя выбрал Ханс ван Манен, хореограф не из классического балета. Дело не в стилистике вчерашних показов, а в самих работах. Работа победителя далеко не совершенна, но мы увидели, что Константину Семенову не хватает этой стажировки. Ни в коем случае решение не было обусловлено тем, что этого человека можно пригласить с постановкой в оперный театр. В прошлом году стажировку на фестивале получила Лилия Бурдинская, а то, что она делает, далеко от классики.

Вячеслав: Костя Кейхель, участник первой «Dance-платформы», у нас поставил балет «Вакансия», который два года шел в театре. На следующих трех «Платформах» я не почувствовал, что был хореограф, которому я готов дать спектакль. В этом году хореограф появился, я предложил ему поставить маленькую работу для гала-концерта, но он испугался и отказался.

Софья: Итак, совет – каждому танцору найти свое место в контексте российской хореографии, а потом уже пойдем на Запад.

Текст к печати подготовила
Ольга Макарова

ИНТЕРВЬЮ

Однажды ранним декабрьским утром звонит телефон. Звонивший представился Андреем Александровичем Черкизовым, назвался журналистом, сказал, что от Майи Михайловны Плисецкой, пишет о ней очерк и просит Аллу Яковлевну о встрече. Договорились. В тот же день вечером Алла Яковлевна звонит в Москву.

– Майя, здравствуй – это Алла.
– Ой, Аллочка, рада слышать тебя.

Алла с Майей в дальнем родстве, обе чрезвычайно самобытны, их судьбы не схожи во всем. Алла в Ленинграде, Майя в Москве, это обстоятельство позволяет им сохранять редчайший среди Этуалей театрального мира пиетет друг к другу.

Стала Алла расспрашивать о Черкизове.

– Талантливый человек, – отвечает Майя, – работа серьезная, и я хочу, чтобы твоя фамилия там была. Расскажи ему все, что хочешь, твои мысли об искусстве и все, что он спросит. Где ты сейчас?

– Нигде.

– Какое расточительство! Что думает театр?

– Всего по телефону не расскажешь. А что ты сейчас делаешь?

– Воюю и, наверное, буду воевать, пока не помру.

Итак, интервью. Воспоминание в любом виде – поле для размышлений о значении художника в этом мире. И вот, ни много ни мало, а именно вечером 25 декабря 1986 года в квартире Аллы Шелест идет разговор о Майе Плисецкой.

– Алла Яковлевна, как Вы впервые узнали о Майе Михайловне?

– Я услышала о ней. Это было во время войны, мы эвакуировались в Пермь, там я услышала, что хореографическую школу в Москве окончила потрясающая выпускница Плисецкая! И по тому, как о ней говорили, я подумала: вот балерина, за которой будущее. У меня родилось ощущение, что в жизни мне с ней придется встретиться. Как встретиться – я тогда не понимала, но когда позже посмотрела ее спектакль (а это был «Дон-Кихот»), поняла, что действительно произошла встреча. У нас почти один репертуар, спектакли одного названия, те же партии. Значит – мы встречаемся, как актрисы ... на одной дороге – немного грубовато, но, во всяком случае, на одной колесе, может быть так. «Спящая красавица», «Раймонда», «Дон-Кихот», «Лебединое озеро», старый «Конёк-Горбун», «Ромео и Джульетта», Мирта ... фею Сирени она танцевала?

– Танцевала, она в самом начале танцевала.

– Вот, так же, как и я – в самом начале танцевала.

– Хозяйку Медной горы Вы не танцевали?

– Танцевала. Хозяйку, Мехменэ Бану. Зарему должны были снимать в кино, я заболела – Майя снималась вместо меня.

– То есть практически весь классический репертуар у вас был одинаковый?

– Одинаковый. И тем приятней мне говорить о Майе, потому что никогда ... ни в коей мере я не могу быть чем-нибудь уязвлена, и я могу свободно говорить о действительно достойном в искусстве ... Позже у нас очень разнился репертуар. Я рано кончила танцевать, Майя шла дальше, приобрела новый репертуар, созданный ею и только ею.

– Скажите, пожалуйста, Алла Яковлевна, есть ленинградская школа балета, есть московская школа балета. Как Вы воспринимали Плисецкую, принадлежащую к какой школе?

– Я училась у Елизаветы Павловны Гердт шесть лет, потом она переехала в Москву, а я осталась у Агриппины Яковлевны Вагановой и занималась у нее 18 лет, училище, затем театр. Плисецкая окончила школу у Елизаветы Павловны и только начала заниматься с Вагановой во время ее приезда в Москву. Вы знаете, я не берусь говорить о школе Гердт, но она все равно петербургская. Семенова – вагановская ученица, Уланова – вагановская, Мессерер посещал уроки Вагановой, то есть между педагогами все время был контакт. Гусев Петр Андреевич, некоторое время руководивший Большим театром, – тоже представитель ленинградской школы, и говорить о какой-то чисто московской школе Плисецкой я не могу.

– То есть вы считаете, что она принадлежит все-таки ленинградской школе?

– Я рассказывала Вам, как это складывалось волею судеб

– Волею судеб – это понятно, а вот искусством, темпераментом, мастерством своим, с Вашей точки зрения, она ближе к чьей школе?

– Темперамент – это природа, темпераменту не учатся, рождаются с ним, а вот школе учатся. Школа – выучка, форма, приемы; но и в самой ленинградской школе есть разница между Вагановой, Романовой и Гердт.

– В балетной критике, журналистике принято время от времени сравнивать Уланову и Плисецкую, наверное, потому, что они совпадали и по ролям на сцене. Как Вы их сравниваете?

– У Улановой и Плисецкой разная танцевальная природа, все равно, что сравнивать два разных темперамента.

– Кто Вас больше трогал?

– Во-первых, я со школы знакома с Улановой. Когда ее класс выпускался, мы, три самых маленьких ученицы первого класса, от лица всей школы поздравляли с выпуском (их всего было пятеро), читали адрес и поднесли большую корзину цветов. И потом, более взрослая, когда я начала вникать и приглядываться к артистам, для меня Уланова стала эталоном. Московских артистов я тогда не видела, Москва возникла позже, когда я более или менее регулярно стала приезжать смотреть спектакли в Москве. Тогда и возникло имя Плисецкой: ее самые первые годы на сцене я не видела – это все позднее. Поэтому, как сравнивать? Разные данные, совершенно разные характеры. Открытость Плисецкой и очень собранная, замкнутая Уланова ...

– Кстати, мне интересно, как человеку, ко-

– Знаете, когда танцуешь партию – трудно смотреть других, своя трактовка ... мешает воспринимать.

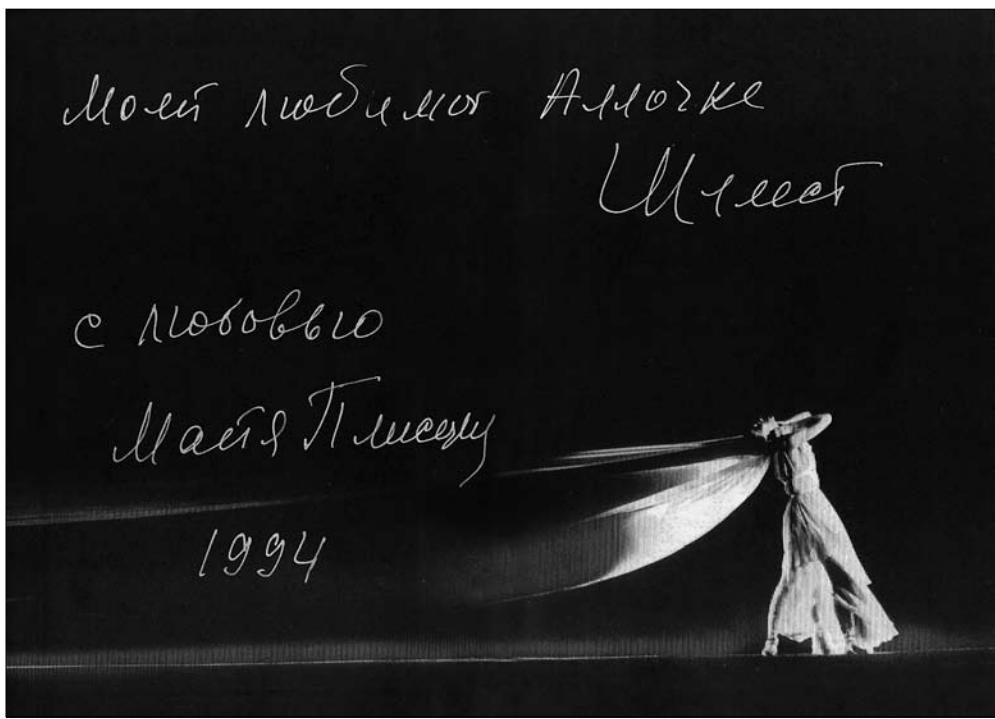
– Ну, хорошо, Вы видели в «Лебедином озере» Уланову и Плисецкую. Кто Вам ближе?

– Никогда не задумывалась над этим.
– Такие они разные, да? Почему же их все время пытаются сравнивать?

– Потому, что и та и другая масштабные танцовщицы. Этуали. И полярно противоположны. Не хуже и не лучше – они просто разные. В творческом плане Майя Михайловна мною воспринимается в двух ипостасях. Одна – это ее юношеские спектакли, первая половина творчества; обладая блестящими данными для нашей профессии, темпераментом, эмоциональной приподнятостью, она была безмерно увлечена танцем. И вторая половина творче-

РАФАИЛ ВАГАБОВ

ВСПОМИНАЯ МАЙЮ ПЛИСЕЦКУЮ ОБ ИНТЕРВЬЮ АЛЛЫ ШЕЛЕСТ АНДРЕЮ ЧЕРКИЗОВУ



Алла Шелест.
Майя Плисецкая
Автограф на книге «Я, Майя Плисецкая».
Фото из архива автора

торый не видел ни Уланову, ни тогдашнюю Плисецкую, если взять такой критерий: кто из них техничнее?

– Вы имеете в виду виртуозность?

– Танцевальную виртуозность.

– Еще раз повторю: они совершенно разные. Природные данные Майи Михайловны позволяли ей танцевать в полную меру своих возможностей. Колоссальный прыжок, шаг, гибкость – при ее темпераменте все эти данные играли на образ, на манеру исполнения – свободную и блистательную. Уланова сразу подавала себя, как психолог, балерина тонкой разработки роли. Майя – это живопись маслом, широкий крупный мазок, объемность. Ее роли, может быть, более очерчены вообще, в целом, по сравнению с детальной разработанностью роли, свойственной Улановой.

– Скажите, а чья Джульетта Вам ближе?

ства – это спектакли, где она предстает как актриса психологического плана. Причем не только в новом репертуаре, но и в классике.

– Существует такое понятие – театр Плисецкой, то есть либо то, что для нее ставится, начиная с «Кармен», либо то, что она сама сочиняет, как хореограф. Вы это принимаете?

– А в «Анне Карениной» Вы ее видели? Я слышал отзывы споров: «Ах, Толстой в балете! Ах, «Анна Каренина»! Ах, Плисецкая – Каренина!» Некоторые относились со скепсисом, другие принимали восторженно. Как Вы ее восприняли?

– Майя показывала мне черновую репетицию, станцевала только свою партию – так я познакомилась с ее работой. Потом смотрела спектакль один раз. Больше того, я с одного раза не могу полноценно воспринять хореографию и музыку. Я или слушаю музыку или смотрю на сцену. Пока это все соединится, проходит какое-то время, и сейчас мне трудно говорить. Как спектакль? Я его сейчас даже не очень хорошо помню. Помню отдельные эпизоды, помню ее адажио с Вронским. Помню (это ближе к финалу) появление старика. Мне запомнились скачки, мизансценические перестановки, перегруппировки – вот, пожалуй, все. Я видела балет один раз, и давно это было ... «Чайку» не видела, «Даму с собачкой» тоже не видела.

– А бежаровские вещи? «Болеро», «Айседора»?

– «Айседора» прелестна. Это все ее спектакли, как говорится, созданные «на корню». И опять же: пластическая, психологическая разработка вдумчивого мастера.

– Я сейчас хочу задать, как журналист, может быть, очень жесткий вопрос и заранее прошу меня за него извинить. Вы не завидуете Плисецкой? В хорошем смысле. Есть ведь и такое деление зависти на черную и белую.

– Никакой зависти у меня нет. Когда-то я сказала ей: «Знаешь Майя, какая разница между нами?» «Какая?» «Ты хочешь – делаешь и имеешь. Я хочу, но не делаю и не имею».

– Вам не давали или, как говорят десятиклассники, Вы «не особо рыпались»?

– Знаете, если бы я «не рыпалась», так я бы и этого не имела. Но на большее меня не хватало.

– Алла Яковлевна, скажите, пожалуйста, вот Плисецкая – личность, не как балерина, а просто человек, какие она вызывает в Вас чувства?

– Она меня всегда поражала своей непосредственностью восприятия и непосредственностью в высказываниях. Несмотря на то, что порой это было неожиданно, поскольку у меня другая натура. Пленяет ее доброжелательность, и притом я диву даюсь ее способности к противостоянию, к сопротивлению. Мне трудно примерить это на себя, потому что я иного склада.

– Я хочу задать Вам вопрос, который задавали Майе Михайловне на Кубе – Вы видели великих балерин?

– Что значит: «великих»? Здесь отсчет надо вести от лучших: вероятно, лучшие на миру и будут великие. Я думаю, не надо стесняться в отношении определения «великая», потому что все относительно. Если мы будем сбрасывать со счетов таких танцовщиц, как Уланова, Фонтейн, то великих может и не остаться. Как жаль, что Майя лишь во второй половине жизни начала заниматься созданием своего репертуара! Если бы это случилось немного раньше, она была бы в силах использовать всю новую технологию и раскрылась бы как актриса раньше.

– Так Вы не считаете Плисецкую великой балериной?

– Она великая актриса, как же иначе!

– Нет, я говорю о балерине.

– Она в первую очередь – балерина. Она себя создавала, как балерина. Тот же масштаб, только в ином плане – Семенова, Уланова...

Улановой помогали новые спектакли, новое течение, возникшее в 30-е годы, – драмбалет. Она попала как раз в фокус этого жанра. На нее ставились «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Ромео и Джульетта» – понимаете, какие спектакли давали ей задачу, как актрисе?! Мне об Улановой легче говорить, потому что все происходило на моих глазах. Майю я встречала на сцене от случая к случаю, а Уланову ... всю лабораторию видела.

– Алла Яковлевна, все время, когда я раздумываю о Плисецкой, как о балерине, притом, что никогда не видел ее классического репертуара, кроме «Умирающего лебедя», у меня внутри все время живет ощущение, что Майя Михайловна реализует себя «вопреки». Вот, спросите меня – вопреки чему? Я Вам не отвечу, для этого я слишком не балетный человек. Я все время чувствую какое-то преодоление, борьбу, которые за ролью. Я чувствую это интуитивно.

– Может быть, Вы правы в том отношении, что она сейчас идет вглубь, делает спектакли, ограничивая себя современной лексикой... Возможно, это и есть преодоление, и это преодоление сказывается на создании текста.

– Плисецкая всегда (это я могу Вам сказать совершенно точно), всегда вызывала полемику, всегда вызывала спор: всегда были безоглядно восторженные поклонники (я не имею в виду клан), и всегда были зрители, так же безудержно не принимавшие ее.

– Я принимаю ее, как данность – Плисецкая есть Плисецкая.

– Каждый художник, наверное, рано или поздно начинает думать о том, что после него останется. Как Вы полагаете?

– Вероятно.

– Балет – самое мимолетное, пожалуй, искусство, мало что остается после ухода балерины. Записать пластику нельзя, можно только снять на пленку, и то, если хорошо снять, а если плохо – все испортишь. Как Вы думаете, что останется после такого явления в балетном искусстве, как Майя Плисецкая?

— Слава времени, то есть отклик, существовавший при жизни; этот отклик становится легендой.

— Спасибо Вам огромное, Алла Яковлевна. Мне было интересно услышать мнение профессионала такого же уровня, как Майя Михайловна. Потому что вокруг Плисецкой есть либо адепты и восторженные неопиты, либо столь же аффектированные люди, не принимающие Плисецкую. А мне интересно, что Этуаль думает о другой Этуали. Хотя я не видел Вас на сцене (я другое поколение), но моя мама видела Шелест, помнит Шелест. Когда мама узнала, что я поеду в Ленинград и буду разговаривать с Шелест, она сказала: «Уланова — Джульетта ... но когда я вижу Шелест — я раздваиваюсь во мнении, кто лучше ... Я помню сцену у патера, Уланова танцевала с Габовичем, я плакала. Второй раз плакала, когда смотрела Шелест».

Мы так и не узнали, опубликовал ли Черкизов задуманное интервью. С того памятного

ИНТЕРВЬЮ

вечера прошло порядочно времени, пожалуй, с десяти лет, когда однажды Майя оказалась в Петербурге по делам и непременно захотела навестить Аллу. Встретились просто и ласково. Сели за чай. Впервые у меня появилась возможность наблюдать обеих в непосредственной близости, попробовать понять, в чем же истина каждой, и что делает их личностями?

Вот сидит Алла. Невысокая, седые выющиеся волосы, две нитки жемчуга, кремового цвета брючный костюм с открытой блузой узорчатого шелка (подарок ученицы) — гамма пастельных тонов. Покой, благородство, сдержанная красота оживляются внутренним светом, подчеркивают загадочность характера, скрытый темперамент. Напротив нее сидит Майя. Высокая, рыжие волосы гладко зачесаны, на шее золотая цепь с кулоном. Черного цвета широкая трикотажная юбка, закрытая блуза в напуск,

украшенная крупными красными и желтыми пятнами (от знаменитого кутюрье Кардена). Броская внешность под стать динамичному характеру подчеркивает сильный абрис нетерпеливой, по-своему застенчивой натуры.

Передо мной два контрастных внутренних мира. Обе принадлежат театру, значит истина в соединении красоты и духа!

— Ребята, я обещала Щедрину в два часа быть на обеде. Конечно, опять опоздала. — Майя стремительно собралась, простилась и в дверь. Я пошел проводить, во дворе стояло авто с безропотно томившимися провожатыми.

Она удалилась, оставив после себя тишину и грусть. Комната дышала ароматом французской косметики. Я взял в руки подаренную ею автобиографическую книгу, взглянул на автограф. Белым по черному сверкнул каллиграфический узор: «Любимой Алле с любовью». И

тогда понял, что объединяет их: фанатичная преданность балету, бескомпромиссная вера в свое искусство, сознание собственной значимости и вот это: «любимой с любовью»...

Через какое-то время Плисецкая вновь пришла, на этот раз танцевать: она в тысячный раз вдохновенно доказывала свое право называться Великой. Возвышенная красота балерины на грани реального, но я не мог отрешиться от той, другой Майи, рядом с которой сидел за столом...

После спектакля, ожидая, пока публика разойдется, я изрек:

— Все же балет — приоритет молодости.

Алла ответила не сразу.

— Ты не прав. Майя большая актриса. Мы должны радоваться, что она еще на сцене. — Алла достала из сумочки платочек и деликатно промокнула предательски увлажнившиеся веки. — Я всегда знала, что не выдержу борьбы с КГБ, поэтому в своих отношениях с ними ставила предел. Майя этого не делала, она боролась.

Санкт-Петербург, май 2016 г.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ФРИДА: ОПЕРА НА ФОНЕ ВЫСТАВКИ



«Фрида Кало: Любовные письма». Корил Прочноу — Фрида. Корил Прочноу и Гамма Скупинский.

Жизнь, расставляя свои акценты, нередко выхватывает что-либо, словно вспышкой — помещает в центр всеобщего внимания. Роль этой вспышки может сыграть совпадение, например, нечаянная «встреча» двух событий, относящихся к разным родам искусства и, в то же время, говорящих об одном и том же человеке. На сей раз одним из таких событий стала широко разрекламированная выставка «Фрида Кало. Живопись и графика из собраний Мексики» в музее Фаберже. Другим — мировая премьера одноактной оперы Гаммы Скупинского «Фрида Кало: Любовные письма», состоявшаяся 2 апреля в Открытой киностудии «ЛенДок».

С начала двухтысячных годов имя первой мексиканской женщины-живописца было известно по фильму Джулии Тэймор «Frida», имевшему успех в западном киномире, получившему премии «Оскар» за музыку и грим, но весьма прохладно встреченному в России. Была переведена и выдержала несколько переизданий книга Хейден Эрреры, сюжет которой лег в основу сценария упомянутого фильма, вышли альбомы с картинами в стиле, дипломатично именуемом фолк-арт (в России его чаще называют наивным искусством). Выставка — первая в России ретроспектива — помимо тридцати четырех картин включала фотографии, пару ярких нарядов и сорокаминутный фильм «Фрида на фоне Фриды» по дневниковым воспоминаниям. На выходе можно было купить футболки со «Сломанной колонной», «Несколькими царапинами», красочными фруктами или просто с изображением сросшихся бровей, холщовые сумки, косметички, палантины, зонтики, открытки и значки.

Тем интереснее было увидеть другую Фриду, героиню оперы, как ее представил некогда наш соотечественник, а ныне — голливудский композитор Гамма Скупинский. В интернете легко найти интервью, в которых Гамма рассказывает и о своем необычном музыкальном имени, и о работе в 1970-х с Софией Ротару и ансамблем «Червона рута» (в нашем разговоре он упоминал также Эдиту Пьеху), и о мастер-классах Булеза и Кейджа, Лигети и Стива Райха. Предельный разброс имен и стилей не может не настораживать.

Жанр своего нового произведения композитор определяет как «альтернативная киноопера» или «видеоопера», в анонсе же значилось: «Киноконцерт: медиа-опера «Любовные письма» по материалам писем Фриды Кало». Киноконцертами в «ЛенДок» называют, как правило, фильмы, сопровождаемые игрой тапера. Здесь же тапера не было. Не было ни оркестра, ни дирижера («Мне не хотелось, чтобы кто-то стоял перед глазами и махал», — пояснил автор). Не было декораций. Реквизит — минимальный.

Был большой экран: на нем появлялись названия частей, русские переводы ключевых фраз (полный перевод показался композитору чересчур жестким: в своих письмах Фрида выбирала порой весьма хлесткие выражения). Видеоряд, смонтированный с учетом современного клипового сознания, следовал собственной линии развития от абстрактно-объективных изображений к — предельно субъективным. Вначале было много узоров, в основном синезеленых гибких линий, ритмичных и свободных, в сплетениях которых узнавались иногда знаменитые рисунки плато Наска. Сквозь них проступали фотографии Фриды — отстраненной, углубленной в себя, глядящей в сторону, и некоторые ее картины. Экран иллюстрировал путешествия Фриды. Америка представляла то как гигантская стройка или колоссальный завод, где все разом сооружают нечто грандиозное, то как «страна контрастов». В ней есть все: и довольство, и безволие, и протесты, важные господа и нищие, ночующие на скамейках. Германия 1930-х, предвоенный Париж — одновременно город-праздник и город-призрак... Люди, с которыми встречается героиня. Фотографии соседствуют с фрагментами документальных съемок. Постепенно на экране все больше камерных, личных моментов. Фрида с мужем Диего, в саду. Портрет: Фрида и Диего как одно целое. Картины, в которых столько яростной боли. Обобщенные, яркие цвета как будто без бликов и полутонов. Непонятно, как можно го-

ворить о близости этих работ сюрреализму, о «зашифрованных» деталях, «ребусах» (но ведь мы и начертания неизвестного нам алфавита готовы принять за шифр). Напротив, это предельно распахнутые изображения, в которых проступает память о пиктографии: все явлено в деталях. Все чаще Фрида с экрана глядит на нас, как будто напрямую обращаясь к зрителям. Знаменитая сломанная колонна в разрезе тела — как косточки в кровавой мякоти разрезанных фруктов на другом полотне. Маска безумия. Мысли о смерти: тело, прорастающее лиана-

ми. Ближе к концу вновь появляются ацтекские зеленоватые-синие узоры, но последней точкой становится взгляд Фриды...

Этот насыщенный ряд стал всего лишь одной из линий действия: на небольшой сцене перед ним разворачивалась собственно опера. Единственная исполнительница Корил Прочноу (Coril Prochnow, сопрано) была не только голосом художницы. Яркий наряд, браслеты, коса вокруг головы, цветок в волосах. Темперамент, напор, вызов, сопротивление — начиная с первого яростного «I hate!» («Я ненавижу!»). Шесть

сцен монооперы — противостояние Фриды внешним невзгодам (первая жена Диего, другие его женщины, нерадивые устроители парижской выставки), собственной судьбе (авария, обрекающая молодую женщину на страдания) и преодоление бесконечной боли и отчаяния. Голос певицы — раскаленный поток звуковой лавы. Несмотря на то, что композитор использует лишь традиционные академические приемы звукоизвлечения, вокальная партия чрезвычайно сложна: высокая тесситура, динамика не ниже mezzo forte призваны передать неослабевающий внутренний накал жизни героини. Начиная с 4 сцены («Диего») появляется вокализ — он звучит все чаще, все более развернутый, несущий боль, для которой не существует слов.

Зритель оказывается в не менее сложном положении: он погружен в постоянный плотный звуковой поток. Вся партитура озвучена на компьютере и, несмотря на то, что ухо различает то английский рожок, то струнные, — тембры остаются лишь намеченными, а за ними явственно различима клавишная артикуляция. Голоса, которые в оркестре очерчивались бы индивидуализированными линиями, в таком варианте как бы «слипаются». Сольные эпизоды по динамике оказываются столь же насыщенными, как и tutti. Общая звуковая панорама оборачивается плоским, недифференцированным полотном без какой-либо внутренней динамики. Эта монотония не преодолевается и за счет тематизма. Кроме пары броских, на грани банальности танцевальных тем (одна — вальсовая лейт-тема Парижа — проводится несколько раз, другая, мексиканская — возникает лишь однажды), здесь нет мелодических эпизодов. И вокальный речитатив, и его сопровождение строятся на неких элементах, нанизывающихся один на другой бесконечной цепью. Много «педалей», долгих органных пунктов. Это нельзя отнести к минимализму: композитор обходится меньшим числом элементов и гораздо более экономным их распределением. И никакой формы в результате не возникает. Нет кульминаций (например, авария, казалось бы, должна быть одним из ярких пиков). Нет и «ухода в себя», внутреннего проживания, катарсиса. Более всего эта музыкальная ткань напоминает саундтрек, но не соотносящийся с действием на экране, а самодовлеющий, выведенный на первый план вне какого-либо действия. Уже описанный нами достаточно разнообразный видеоряд при всей его динамике не может быть ведущим, даже если осуществить замысел композитора, мечтающего окружить зрителей видеостенами, буквально погрузить внутрь видео-повествования.

Видимо ощущая эту просевшую форму, Гамма посчитал возможным восполнить недостаток действиями исполнительницы. Ей приходится все время двигаться, причем большинство действий носят иллюстративный характер. Рассказывая об аварии, певица ложится, вспоминая о беременности, берет в руки куклу и бросает ее на словах о выкидыше. Идет ли разговор о коммунистическом движении, — она меняет желтую розу в волосах на две алые, о живописи — держит палитру и кисти, о письмах — усаживается за письменный стол... Женщина, которую мы видим на экране, движется мало и осторожно (одна нога — высохшая — короче другой, тело, исполосованное многочисленными операциями, в корсете, скрытом яркой одеждой); она всегда — на картинах, фотографиях, в кинохронике — с невозмутимым лицом. В сравнении с ней женщина на сцене излишне действенна, даже суетлива (что не сказывается на звучании голоса). Патетика движений, их прямолинейность никак не двигают сюжет и ведут к снижению впечатления от сценического действия.

Согласно замыслу Гаммы Скупинского, это сочинение будет замыкать триптих одноактных моноопер. Перед ним должны звучать «Женщины, алкоголь и лошади» по книге Чарльза Буковски, «Женщины» и «Исповедь» по тексту Стива Джобса. Возможно, пока автор не приступил к подготовке всего цикла, еще не поздно учесть некоторые моменты. Например, доверить профессионалам общую режиссуру и тщательно проработать музыкальную часть, которая — при любом раскладе — в опере должна оставаться ведущей.

Пауль Беккер, немецкий музыковед, сказал в начале XX века: «Девять симфоний Бетховена – это не девять рецептов, как написать симфонию, а девять вопросов, оставленных Бетховеном человечеству». В еще большей степени эта мысль справедлива по отношению к грандиозному циклу из 32-х сонат для фортепиано, созданному венским мастером.

Велик соблазн представить публике такой грандиозный цикл как единое целое, и на протяжении почти двух веков со дня завершения Бетховеном последней сонаты, не раз исполнители уступали этому соблазну.

Цикл из всех сонат Бетховена, сыгранный Петром Лаулом в сезоне 2015 года в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии и зале Тартусского университета, был отмечен печатью подлинности, глубокой музыкальности и серьезности.

Для того, чтобы сегодня решиться предьявить слушателям весь цикл сонат Бетховена, нужно, не повторяя уже известное, продемонстрировать свое, оригинальное понимание бетховенского замысла – и притом не нарушить устоявшихся традиций. Или, вернее говоря, правильно, плодотворно нарушить их в духе того принципа наследования, который великий чешский писатель Милан Кундера называл «нарушенными завещаниями».

Именно такое живое отношение к традиции отличало весь цикл сонат Бетховена, исполненный Лаулом. За плечами пианиста стоит не одно поколение музыкальной традиции. Достаточно сказать, что его отец, доктор искусствоведения, музыковед-аналитик Р.Х. Лаул, является автором блистательного и глубокого исследования о 32-х сонатах Бетховена, опубликованного в 1990-х на эстонском языке в Таллинне и еще ждущего своего издателя на русском.

Но, начиная «с чистого листа» исполнение сонат Бетховена, Петр постарался, по его собственным словам, «насколько возможно, освободиться ото всех влияний, не слушать известных записей сонат Бетховена и не читать книги о нем (исключение составил труд Л. Кириллина), в особенности беллетристику».

Первые концерты представили нам облик исполнителя, как образ шубертовского юноши-подмастерья, пускающегося в далекий путь с еще смутно вырисовывающейся целью... В середине цикла дух захватывало от разнообразия возможностей пианиста и от вдохновенной игры мастера.

Но в двух последних концертах лауловского бетховенского цикла, ставших кульминацией, размах и масштаб исполнителя предстали перед слушателями во весь рост и – пусть это не прозвучит чрезмерным – стали едва ли не равновелики бетховенскому замыслу. Таких 28-й, 29-й, 32-й сонат слушатели Петербурга не слышали уже очень давно. Вспоминаются гениальные откровения позднего Эмиля Гилельса, парадоксальная и величественная трактовка Анатолия Угорского и гениально выстроенная во всех деталях и до предела насыщенная мыслью интерпретация Григория Соколова. Со всей ответственностью можно утверждать – Лаул на их фоне не проигрывает.

Хотя сам пианист далек от программной интерпретации, но дирижерская мощь его ритмических намерений, оркестровое разнообразие тембров и архитектурная лепка формы вызвали в моем воображении явные зрительные и словесные ассоциации. Сотворение – и разрушение мира в 29-й сонате, сны, мечты и внезапная решимость, призыв к действию в по-шумановски трепетной 28-й

(ах, подумалось, если бы Бетховен прожил еще 20 лет, то написал бы все, что было написано Шуманом!); своеобразная концепция 32-й, в которой пианист не растворяется преждевременно в эмпиреях, а последовательно проводит нас по пути, предвещающем Малера с его Второй симфонией, от смерти – через жизнь – к бессмертию («Начало 32-й для меня очевидно, – говорит Петр Лаул. – Это смерть Бетховена и траурная тризна по великому мастеру»). Незабываем переход от вступления 32-й к ее первой части, когда в глухом рокоте басов слышны какие-то еще нереальные звуки (инфразвук?) как отдаленные раскаты, предвещающие землетрясение, рождающие вихре-

выдохнуть и повторить слова машинистки, печатавшей под диктовку Томаса Манна его роман «Иосиф и его братья»: «Теперь я точно знаю, как это было на самом деле!».

Вспоминая – *post factum* – весь цикл бетховенских сонат в исполнении Лаула, ловишь себя на мысли – в общем-то, очевидной! – что вся драматургия его была продумана заранее и логично выстроена при всей спонтанности и живости исполнения. Сам пианист пытается опровергнуть это, говоря, что для него было ясно только одно – «начать надо было с 1-й и закончить 32-й». Но, конечно, не только размеры сонат послужили поводом для их «укладки и утрамбовки» в программу каждого из кон-

же медленной части (как и *Largo appassionato* из 2-й и *Адажио* из 7-й), ураганная мощь и драматизм 1-й части 17-й (думается, по отношению к ней ученики неправильно поняли смысл высказывания Бетховена: «Прочтите «Бурю» Шекспира!» – не позднюю философскую сказку-феерию имел в виду Бетховен, а сцену бури из «Короля Лира»!), ликование и карнавальную танцевальную стихию финала 18-й и абсолютные шедевры, созданные гением Лаула из 19-й, 20-й и 25-й сонат, так нещадно заигранных школьниками. А 26-я – истинно драматическая картина Прощания–Разлуки–Встречи, которых так много создавалось в ту наполеоновскую эпоху! А 22-я – с ее почти предвещающим Стравинского по-джазовому синкопированным регрессом *mobile* финала! А фугато финала 6-й, напоминающее виртуознейший ансамбль из буффонной оперы!..

Темпы быстрых частей у Лаула, как правило, были выбраны на грани возможностей – слушательских возможностей восприятия, но не технических возможностей пианиста-виртуоза. Но ведь Бетховен и сам был великим виртуозом-пианистом, потрясавшим своих современников неслыханной скоростью и мощью звучания. После его концертов, писали газеты того времени, «рояль напоминал куст, над которым пронеслась буря: все ветви сломаны, струны порваны и безвольно свисают наружу!». (Удача, что скромные возможности рояля Малого зала выдержали напор пианиста-Лаула!). Другое дело, что виртуозность Бетховена и Лаула – это не просто быстрый темп, а предельная скорость мысли: именно от этого захватывает дух после исполнения Фуги из 29-й или Финала 28-й сонат!

Отдельно нужно отметить, что после каждого концерта, отвечая на неоднократные просьбы почти обуреваемой от восторга публики (чтобы описать экстатическое состояние слушателей, сидевших в зале, на полу и на сцене, стоявших в проходах и в фойе, нужна буйная фантазия «Менад» Кортасара или ирония «Лютеции» Гейне) пианист исполнил на бис целиком три цикла бетховенских Багатель – ор.33, 119 и 126, и все миниатюры без опуса, распределив их на все концерты. Таким образом был сыгран «малый цикл» из всех миниатюр Бетховена. В этой музыке пианист был раскован и творил, как и сам Бетховен, в тех недоступных мирскому воображению высях, где пируют и смеются боги, где смерть и жизнь человека выглядят одним мгновением, а мгновение бытия природы – вечностью. Особенно памяты последние багатели из ор.126 – хрустальный перезон колоколов и тихие звуки рождественского хора, доносящегося, словно из отдаленной церкви. Бетховенская «сплошная» pedal при таком исполнении становилась не парадоксальной, а естественной – как средство передачи особой акустики открытого пространства. А крайние сопоставления и контрасты в обрамляющих разделах поражали почти зримой конкретностью.

Может, будущие историки пианизма проанализируют цикл сонат Бетховена в исполнении Петра Лаула, и помогут им в этом записи в Youtube, статьи Т.А. Ворониной и мои скромные заметки. Пока же остается поблагодарить инициатора этих начинаний – Филармоническое общество Санкт-Петербурга и его председателя Бориса Березовского – и сказать, что счастье слышать музыку Бетховена в исполнении Лаула останется с нами навсегда. Охватывая мысленным взором все тридцать две сонаты в его исполнении, понимаешь, что, для сердца любой путь – прямой, и, несмотря на всю сложность мысли, на любой из тридцати двух вопросов Бетховена он сам дает один ответ.

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ТРИДЦАТЬ ДВА ВОПРОСА – И ОДИН ОТВЕТ



Петр Лаул.

Фото: Валентин Барановский

вой поток лавы, сметающий все на своем пути (в юности воображение Бетховена, как и Гете, было потрясено катастрофой Лиссабонского землетрясения 1795 года, но в 32-й, конечно, Бетховен создает картину еще более страшную и величественную – картину Страшного суда в духе Микеланджело). И во второй части – необычно живой и ясной – мы проходим через всех круги бетховенского (дантовского) рая, ни на минуту не теряя красочности и живой конкретности восприятия. В Сонате ор. 111 Лаул выступает не абстрактным философом, читающим лекцию о бетховенском шедевре с иллюстрациями, а артистом, воссоздающим напряженную и красочную драматургию нотного бетховенского текста и делающим это так убедительно, что после того, как отзвучали последние такты сонаты, воплотившие в заоблачных высях трелей возвращение в родные просторы бессмертной души, остается только

цертов. Подозреваю, что принцип тонального объединения сонат присутствовал и во всех концертах цикла.

Сейчас кажется немислимо сложным вернуться к началу и вспомнить всю последовательность постепенно развертывающейся на наших глазах драматургии лауловского цикла сонат Бетховена (это – увлекательная задача для будущих исследователей), но, выхватывая в памяти отдельные мгновения этой жизни, прожитой нами рядом и вместе с Бетховеном и Лаулом, начинаешь перебирать их, как ценные реликвии: изумительно свежая и лиричная пошубертовски 1-я часть 15-й сонаты, оркестровая переключка тембров в ее же 2-й части, заставляющая вспомнить об опыте исполнения Лаулом транскрипций симфоний Бетховена; захватывающая воображение виртуозность 1-й части 3-й сонаты – настоящий концерт для фортепиано с оркестром, глубокий трагизм ее

ЮБИЛЕЙ

ВИКТОР ВЫСОЦКИЙ

ФЕЯ ЭФИРА



Ирина Евгеньевна Тайманова никогда не работала – штатно – в Театре Оперы и Балета, но была свидетелем многих «нештатных» ситуаций, ее память хранит практически весь репертуар как минимум Кировской части биографии Театра, а потому она является в некотором роде сама театром оперы и балета, с той лишь поправкой, что балет с оперой в ее случае следует поменять местами.

Молодая, броская, эффектная блондинка пришла в Кировский театр в 1967-м году со своей очень важной миссией – телевизионного летописца. Ирина Тайманова на тот момент была дипломированной пианисткой и оперным режиссером. Понятия пресс-подход не существовало, а существовал свой особый подход – у телевизионного автора (редактора по номенклатуре того времени) к каждому артисту театра, а у театра – к каждому отдельному редактору телевидения. Девочку Ирину в свое время учили балету, и она начала свою деятельность с программ о балете и об артистах балета. В 1967-м она успела снять Уланову. Здесь опять мерещатся высокие образы, и я, не сопротивляясь им, сравню деятельность Ирины Евгеньевны с деятельностью... демиурга. Каждый режиссер – создатель. И как режиссер телевидения она имела возможность продлевать или, точнее, расширять жизнь артистов театра и даже пространство самого театра, присоединяя к нему телевизионную студию. Вот, например, снимается программа к столетию Агриппины Вагановой. В центре студии скульптурный портрет знаменитой балерины, выполненный Янсон Манизер, к которому с поклоном подходят примы, ученицы Агриппины Яковлевны: Наталья Дудинская, Татьяна Вячеслова, Инна Зубковская, Алла Осипенко, Ирина Колпакова. И не важно, что за пределами телевизионной студии эти люди между собой находились в весьма натянутых отношениях. В программах Таймановой их видели как Балет Кировского. И если мы, как хорошо известно, в области балета были «впереди планеты всей», то впереди этой области была Ирина Евгеньевна с телевизионной камерой. Судите сами – рассказывают, что снимала: Наталья Макарову в ее первой «Жизели», хореографический дебют Бориса Эйфмана в «Жар-птице» Стравинского

го, Валерия Панова, Галину Рагозину, Михаила Барышникову – весь первый состав балета Андрея Петрова «Сотворение мира», последний до современного восстановления яacobсоновский «Спартак» и так далее. А «и так далее» – это уже трудно восстановить по памяти число программ с Константином Сергеевым, Олегом Виноградовым, фильмы с Аллой Осипенко, многолетний цикл программ «премудрости Терпсихоры»...

Ну а опера? Начать хотя бы с премьер нашего патриарха оперной режиссуры Романа Тихомирова, с которым, как говорит И.Е., она работала над «Волшебной флейтой» и «Царской невестой». Ее герои также – Симеонов, Темирканов, Гергиев.

Есть знаменитая книга «Пушкин в театральных креслах» – о волшебном мире кулис, пленявшем поэта. Ирина Евгеньевна вполне могла бы написать похожую и о себе. Но не менее интересной может быть книга о кресле за пультом в ПТС (Передвижной Телевизионной Станции), находясь в котором, Ирина Тайманова раздвигала пространство театра – до всемирного. Я имею в виду трансляции самых ярких спектаклей театра. Она сразу называет две: «Сильвия» с участием Рудольфа Нуреева в последний год его жизни и «Хованщину» с дебютирующей Ольгой Бородиной. За дирижерским пультом – Валерий Гергиев. И.Е. вспомнит, что во время трансляции заставила Москву задержать на пять минут начало информационной программы. Невиданное тогда дело! Прямо как в фильме «Обыкновенный Мюнхгаузен»: «Англия сдалась!». Кстати, о Бородиной. По сценарию Галины Мшанской Ирина Евгеньевна сняла постановочный фильм с молодой звездой «Здравствуй, Ольга!». Затем в похожей стилистике появились ее следующие фильмы, и среди них – с другой меццо, народной артисткой СССР Ириной Богачевой. Но, пожалуй, уникальной работой в этом жанре стал фильм-моноопера «Жалобная книга», в котором солист Кировского театра Сергей Лейферкус один исполнил 12 главных партий!..

Как мало кто другой, Ирина Евгеньевна связана с Театром – и памятью и сегодняшним днем, который формируется в том числе и теми, кто созрел, общаясь с ней как с педагогом-режиссером. А таких очень много. Но пусть они сами теперь скажут...

«Если художник-декоратор, музыкант и балетмейстер совещаются между собой и понимают друг друга, то они могут представить публике действительно новое и интересное зрелище» (Ж.-Ж. Новерр).

Простая истина, высказанная 250 лет назад великим реформатором танца – не частая гостья на современной балетной сцене. Тем ценнее каждое ее живое подтверждение.

Балет «Мойдодыр» Ефрема Подгайца, поставленный Юрием Смекаловым в Большом театре, идет уже четвертый сезон. 22 спектакля при аншлагах, десятиминутные овации публики, успех у аудитории всех возрастов, «сословий и чинов».

ПРЕДЫСТОРИЯ

Без малого десять лет тому назад руководство Большого организовало конкурс на создание лучшего оперного и балетного спектакля для детей и юношества. Тогдашний директор театра А.Г. Иксанов, взяв в союзники Министерство культуры России и СТД, смог получить финансирование из президентского фонда. В результате в первом туре конкурса приняли участие 90 композиторов. После просмотра 20-минутной заявки (либретто, фрагмент музыки в клавише) предоставлялись под девизом) к открытому финалу допустили 9 авторов. Победителем, получившим право на постановку спектакля в Большом театре, стал московский композитор Ефрем Подгайц, представивший двухактный балет «Мойдодыр» (по К.И. Чуковскому). Идея этого спектакля в 1989 году была предложена Подгайцу известным московским хореографом Геннадием Малхасянцем, но реальное ее воплощение по разным причинам откладывалось.

На подготовку спектакля ушло четыре года. За этот период произошли серьезные изменения в коллективе Большого, которые не способствовали практическому воплощению «Мойдодыра». Пока за дело не взялся ставший у руля балетной труппы Сергей Филин. Он с большим вниманием и пониманием целей и задач новой постановки отнесся к выбору балетмейстера, которым стал Юрий Смекалов. Это назначение вызвало бурную реакцию в столичной околотеатральной «тусовке», ибо Смекалов к тому моменту не поставил еще ни одного полного балета, и – более того – вообще являлся солистом Мариинского театра, отношения с коим, как известно, у москвичей всегда были далеко не безоблачными. Тем не менее С. Филин с А. Иксановым решились на подобный нестандартный шаг.

И не прогадали. Смекалов быстро нашел контакт с Подгайцем, и работа закипела. Балетмейстер написал свой вариант либретто, значительно расширив его по сравнению с литературным оригиналом (в итоге в спектакле более сорока сольных партий!). Композитор же смело ринулся в «дебри» хореографических текстов и подтекстов, выстроив свою – и весьма убедительную – музыкально-драматургическую линию.

МУЗЫКА

Ефрем Подгайц – мастер театральной музыки. Девять его опер с успехом поставлены в Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре и других городах России. Приведем лишь один поразительный факт: увидевшая свет рампы в далеком 1996 году на сцене Детского музыкального театра им. Н.И. Сац «Дюймовочка» идет там и сегодня, спустя 20 лет. Число показанных спектаклей превысило цифру 400. Аншлаг – практически всегда (да и не стали бы в противном случае держать в репертуаре старый спектакль).

«Мойдодыр» – дебют композитора в балетном жанре. Подгайц нашел сюжет, принял самое непосредственное участие в разработке либретто, прошел весь процесс сочинения, переговоров с театром (далеко не идиллических), внимательнейшим образом реагировал на все замечания балетмейстера и сам предлагал варианты решения тех или иных моментов действия. «Человек театра», он обладает редким качеством – слушать, слышать и реагировать на самые, казалось бы, незначительные замечания коллег. Он умеет писать «по-всякому», но умеет и «наступать на горло» собственной песне, принимая условия, существующие в каждом из театральных жанров.

В «Мойдодыре» лучшие качества творческого таланта Подгайца проявились в полной мере. Язык балета четок, ясен, тематически яростен, нет и намеков на рамплисажные, нейтральные интонации «из общих соображений». Музыка эта доступна и маленьким детям, и школьникам, и взрослым, потому что в ней есть живое дыхание, она увлекает своей образной силой. Лейттем немного, они сосредоточены в узловых местах спектакля, там, где концентрируется лирическое чувство (Адажио Чистюли и Замарашки), либо как элемент повторных рондообразных структур (первая картина первого акта). Композитор неистощим на ритмические нюансы: игра ритмов – сильнейшая сторона его индивидуальности, которую он полноценно использует в балете. Чего стоит хотя бы пятиминутный танец «дождекапеликов», с которого начинается и которым завершается спектакль! Как тонко и как «дансантино» он оформлен! Артисты балета единодушно отмечают, что танцевать под эту музыку удобно, она легко запоминается, отчетливо воспринимается ее внутренняя структура. Блестяще написанная партитура впечатляет обилием разнообразных сольных и тугийных эпизодов, богатством тембровых красок: оркестр звучит эффектно, колоритно.

Несколько раз в течение спектакля композитор прибегает к помощи текста – стихов Чуковского. В кульминационные моменты их вокаль-

ное звучание наполняет действие конкретикой, столь необходимой детской аудитории (вспоминается классика советской мультипликации – фильм-опера «Мойдодыр» с превосходной музыкой Юрия Левитина, где столь же убедительно и красиво трактован солирующий баритон, поющий от лица автора).

ПОСТАНОВКА

Юрий Смекалов – танцовщик с огромным опытом практической работы. Долгие годы он входил в состав балетной труппы под руководством Б.Я. Эйфмана, где исполнял сольные партии в ряде эйфмановских спектаклей: «Чайковский», «Красная Жизель», «Анна Каренина»,

даст успешная карьера Смекалова в стенах Мариинки, куда он перешел в феврале 2009. Более двадцати партий в широчайшем диапазоне – от Ротбарта до Спартака, от Гирея до Тибальда, Ивана-Царевича, Пьеро, Арапа и т.д. Смекалов – из породы максималистов, он знает многое и хочет знать еще больше. Потому он рано начал пробовать себя в балетмейстерском деле, в 29 лет получив первую премию как хореограф на 11-ом Московском у Международном конкурсе артистов балета и хореографов. В общем, в нынешней петербургской хореографической школе – фигура весьма заметная.

Ставя «Мойдодыр», Смекалов поступил в сущности просто: четко разделил действие двух-

ВЛАДИМИР ГУРЕВИЧ

СИЛА ПРОСТЫХ ИСТИН. «МОЙДОДЫР» НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА



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

«Карамазовы», «Русский Гамлет» и др. Обладатель «Золотой маски» (2008) за лучшую мужскую роль (Тригорина в «Чайке»). Лексика современного балета – для Смекалова родной язык. Равно как и лексика вечной классики, что подтверж-

дактного (в четырех картинах) спектакля на ряд эпизодов, каждому из которых дал определенное хореографическое решение исходя из многоакторной техники современного балета. В спектакле есть несколько стопроцентно клас-

сических фрагментов, включая Адажио главных героев – Замарашки и Чистюли, несколько pas de trois, pas de quatre. По всему балету «рассыпано» множество красивых вариаций, сознательно копирующих классические образцы. С другой стороны, уместно введена лексика характерного танца, заметная, в частности, в дивертисменте в начале второго акта, в «минипартиях» эпизодических персонажей, «найденных» в тексте К.Чуковского (Свечка, Книжка, Мыло и др.), к которым присоединились сам Корней Иванович (он же – Волшебник), родители Замарашки, Милиционер, Девушка с веслом и прочие «знаки эпохи»). Ну и, разумеется, приметы современной балетной техники – акробатические прыжки, подержки, партерная пластика (тут прелесть придуманный авторами очаровательный Котобёнок; особой акробатической сноровки требует вариация Трубочиста «с предметом» – лестницей). Акробатические элементы превалируют в первой половине партии Замарашки (там, где он «гадкий, грязный, неумытый поросянок»). По словам Смекалова, «Замарашка вступает в действие эдаким любителем фристайла (только приспособленного все-таки к балетной сцене)».

Превосходно расставлены в драматическом целом массовые танцы. С них начинается экспозиция балета, они отмечают кульминацию первого акта – сцену «восстания вещей» во главе с Великим Умывальником и его солдатами, замечательно подражающими движениям римских легионеров из «Спартака». За ними следует виртуозный танец мочалок, от которого у зрителей вполне может закружиться голова. После заключительного Адажио Чистюли и исправившегося Замарашки массовая сцена завершает спектакль – в ней есть место и для небольших соло, и для общих танцев всех персонажей.

Прекрасно понимая необходимость максимальной «завлекательности» происходящего для детей (да и взрослых), живущих в компьютерном мире, Смекалов смело вводит трюки, вообще не имеющие отношения к балету, но «притаившиеся» в литературном тексте. Вплоть до радиоуправляемого башмака, который тщетно пытается догнать Замарашка, и блестящего всеми цветами водяной радуги самодвижущегося Мойдодыра. Совсем не по-балетному ведут себя и Одеядо, и Подушка, и Полотенце, и Самовар, и прочие беглецы из Замарашкиного дома. Но эта их «небалетность» как раз на руку действию – она освежает общее движение, разнообразит восприятие, реализуя то, что заложено в музыкальной драматургии целого.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

О нем можно сказать одним словом – великолепно! Прекрасно знакомый маринскому зрителю наш земляк художник-постановщик Андрей Севбо и его коллеги сделали блестящий спектакль. И, что особенно приятно – настоящий петербургский спектакль! Изумительно красивы декорации, изображающие Таврический сад. Столь же многокрасочна палитра живописного решения в картинах в спальне Замарашки. Роскошные костюмы – их множество; особого упоминания заслуживает световое оформление (Сергей Шевченко): естественный свет сцены переходит в кинопроекцию, последняя – в компьютерную графику, притом трансформации продуманы и просчитаны до секунды: механика новой сцены Большого работает без сбоев. Конечно, такое оформление – вещь очень затратная. Но художественный эффект искупает в данном случае все затраты.

ИСПОЛНЕНИЕ

Не секрет, что новые постановки часто сталкиваются с непониманием, а порой и с враждебным отношением труппы. По счастью, с «Мойдодыром» такого не произошло. Коллектив принял музыку Подгайца с воодушевлением, с не меньшим подъемом разучивал спектакль под руководством Смекалова. Причем свой восторг выказывали не только молодые артисты, но и примы – великолепные Мария Александрова (Главная Мочалка), Нина Капцова (Чистюля), Семен Чудин (Замарашка). Удивительное дело – на участие в новом детском балетном спектакле выстроилась очередь! За четыре сезона в нем выступило несколько составов, включая пятерых Чистюль, четырех Замарашек и аж шесть Мочалок! «Мойдодыр» стал своего рода полигоном для введения в сольное амплуа ряда балерин и танцовщиков, уже не говоря о том, что он дал редкую возможность показать себя в небольших сольных партиях артистам второго плана и солистам кордебалета (который, кстати, задействован в постановке в полном составе).

Основательную работу над сложной партитурой провел оркестр. Не все тут получалось, ибо любому музыканту сыграть «с листа» ее крайне проблематично, а такие случаи в театральных оркестрах, увы, не редкость. Автор этих строк смотрел балет дважды, под управлением дирижера-постановщика Алексея Богорада и его коллеги Александра Соловьева. Оба вполне квалифицированно ведут спектакль, притом Соловьев показался более эмоциональным, более активным с точки зрения интерпретации музыкального материала.

Вывод, ради которого, собственно, и затевалась эта рецензия: в Москве увидел свет рампы балет, который надо бы поставить в Петербурге, на сцене Мариинского театра. Тем паче, что авторы – рядом. Как поставить (перенести московскую версию или оформить свой вариант) – решать театру. Но сделать это надо обязательно.

ОКНО В РОССИЮ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

ПРИНОШЕНИЕ ВЕЛИКОМУ МУЗЫКАНТУ



Мирослав Култышев.
Фото: Александр Шапурнов

В Самарском академическом театре оперы и балета прошел VIII Музыкальный фестиваль «Мстиславу Ростроповичу». Инициатор и художественный руководитель фестиваля, являющегося приношением и данью памяти великому музыканту и гражданину, творческая судьба которого была связана с Самарой, – Валерий Гергиев. Маэстро и руководимый им симфонический оркестр Мариинского театра – неизменные участники фестиваля, у которого нынче была и немалая просветительская функция: он представил своеобразную панораму творчества Рахманинова.

Все три фестивальных концерта, один из которых по традиции был благотворительным – для ветеранов, школьников и студентов, прошли с аншлагами. Одним из кредо маэстро Гергиева является оказание поддержки молодым музыкантам, находящимся в начале исполнительской карьеры. В фестивальных концертах выступили талантливые молодые пианисты – лауреаты Конкурса Чайковского.

Первый фортепианный концерт Рахманинова прозвучал в исполнении 17-летнего Даниила Харитонova. Самому молодому участнику последнего XV Конкурса Чайковского достались третья премия и бронзовая медаль. Игра Харитонova, в которой на конкурсных выступлениях преобладали азарт, мальчишеский темперамент и холодноватая виртуозность, сегодня обрела большую глубину, легкость и духовность, и это по достоинству оценила самарская публика.

Особую интригу представляла встреча с самым обсуждаемым участником XV Конкурса Чайковского 25-летним французом Люкой Дебаргом, ставшим обладателем четвертой премии соревнования. Выступление Дебарга произвело на самарских слушателей большое впечатление. После исполнения Четвертого фортепианного концерта Рахманинова пианист по требованию публики сыграл на бис еще четыре разнохарактерные пьесы: произведения Равеля, Рахманинова, Шуберта, а также колоритную джазовую импровизацию.

А наибольшая нагрузка выпала на долю петербуржца Мирослава Култышева – победителя XIII Конкурса Чайковского 2007 года, на котором он запомнился мне с первого тура. В следовавших один за другим концертах второго дня фестиваля Мирослав Култышев солировал во Втором и Третьем фортепианных концертах Рахманинова. Игру Култышева отличают масштаб и значительность, под его пальцами инструмент в полном смысле поет, а в интерпретациях исполняемых произве-

дений преобладают особая чувственность и эмоциональная глубина. В кульминациях пианист демонстрирует «цепкую», острую, порой зашкаливающую по энергетике манеру звуковедения.

Самарский фестиваль «Мстиславу Ростроповичу» – культурная акция общероссийского масштаба. Вот что довелось услышать из уст Валерия Гергиева о перспективах фестиваля

и о творческих планах маэстро, связанных с Самарой:

«...Очень важно, что фестиваль проходит в регионе, с которым была тесно связана творческая судьба Ростроповича... Самара всегда занимала заметное место в наших маршрутах, включающих самые дальние регионы страны. В 2015 году в Самаре мы побывали дважды. Исполнение оркестром Мариинского театра

в рамках Пасхального фестиваля Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в год 70-го юбилея Великой Победы в городе, где композитор завершил это эпохальное сочинение и где состоялась его мировая премьера, для нас было особенно важным. Это исполнение транслировалось на все континенты и снято Первым телеканалом. В настоящее время идет монтаж фильма, который будет показан по этому каналу и записан на DVD...

Мы давно знакомы с замечательным Самарским оперным театром, в котором сыграли десятки разнообразных программ. Я чувствую необходимость показать на самарских подмостках спектакли Мариинского театра, и прежде всего историческую постановку «Хованщины» с декорациями Федоровского. Мне кажется, и появление нашего балета в Самаре стало бы громадным событием.

Сейчас у Мариинского театра появился филиал во Владивостоке, где мы показываем свои спектакли, осуществляем совместные постановки. Это дело государственной важности. Но если такое возможно на Дальнем Востоке, то почему не осуществить это в Самаре?

В Мариинском театре регулярно выступают крупнейшие региональные оркестры. Уже приезжали коллективы из Казани, Якутска, Екатеринбурга, Кисловодска. В ближайшем будущем возможно выступление и оркестра самарского театра.

На трех театральном-концертных площадках и в четырех камерных залах Мариинского театра постоянно происходит множество событий. Сегодня мы уделяем огромное внимание постановке детских спектаклей, формированию детских программ, проявляем гораздо больше, чем прежде, рвения в работе с детьми, даже дошкольниками. Детей обязательно нужно приводить в театр, знакомить с живым исполнением. Но для этого должны быть интересные, красивые, интригующие спектакли, хорошие воспитатели и педагоги.

Мы потратили огромные усилия для создания тысячеголового Детского хора России, в который во всех регионах страны были тщательно отобраны обладающие замечательными голосами дети восьми, девяти, десяти лет. Сверхзадачей является создание таких хоров везде в стране, в том числе и в Самарском регионе. Мое нынешнее председательство во Всероссийском хоровом обществе – это не работа менеджера. Порой для решения важного вопроса двадцать секунд разговора с влиятельным государственным деятелем эффективнее, чем месяцы работы сотен чиновников».

XXIV Шаляпинский фестиваль представил впечатляющую панораму оперной классики – постановки последних лет, со вкладами приглашенных солистов из театров Москвы, Петербурга, Киева и Германии.

За 20 дней на сцене Оперного театра Татарстана имени Мусы Джалиля было представлено 10 спектаклей, концертное исполнение «Пиковой дамы» Чайковского, сольный концерт примы театра Альбины Шагимуратовой. По традиции завершал фестиваль внушительный Гала-концерт солистов Большого театра.

В этом году в фестивальную афишу попали самые репертуарные названия: «Трубадур», «Травиата», «Риголетто», «Аида» и «Набукко» Верди, «Турандот» Пуччини, «Севильский цирюльник» Россини, «Евгений Онегин» и возобновленный «Борис Годунов». Из необычных новинок – синтетический спектакль Dona Nobis Pacem («Даруй нам мир») в постановке Владимира Васильева на музыку h-moll'ной Мессы Баха. Премьера его состоялась в 2015 году и была показана на гастролях в Москве, в Большом театре, в день юбилея хореографа.

Фестивальная премьера – «Трубадур» в постановке Ефима Майзеля, как водится, прошла с участием приглашенных солистов. В их числе оказались постоянные гости фестиваля – Сергей Ковнир (Феррандо) из Национальной оперы Украины и тенор Георгий Ониани, выступающий в немецких оперных театрах. Из Германии же на партию Графа ди Луны был приглашен Эвез Абдуллаев родом из Баку.

Два режиссера – Юрий Александров и Михаил Панджavidze – давно и успешно сотрудничают с театром Татарстана. Востребованность их в Казани вполне объяснима: оба – мастера оперного дела, ставят споро и сноровисто, не чужды экспериментам и нетривиальному прочтению классики – но в меру. Скажем, Панджavidze, четыре спектакля которого вошли в программу фестиваля, горазд выдумывать на сцене блестящий, динамичный, довольно органичный театральный мир, населяя его персонажами, быть может, и не отличающимися глубиной характеров, зато яркими и весьма колоритными.

Как правило, Панджavidze оперирует узнаваемыми «киношными» матрицами, рассчитанными на отклик широкой публики. Его спектакли всегда зрелищны, изобилуют неожиданными театральными эффектами.

Вот и в «Турандот» режиссер увлекся не только по-веристски захлестывающей экспрессией музыки, до предела заостряя драматизм ситуаций и картинность мизансцен, но и всяче-

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

«ТУРАНДОТ» КАЗАНСКАЯ



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

ски подчеркнул изначально присущую опере атмосферу хоррора, со всеми его атрибутами: выставленными на шестах (и очень натурально изготовленными) головами несчастных принцев – соискателей руки жестокой принцессы; торжественным появлением мрачного палача с секирой, влекущего на казнь очередную жертву – оцепеневшего от горя и ужаса персидского принца в цепях. Сцены пыток Лью поставлены даже избыточно натурально – от криков ее буквально становится не по себе. Даже пафосное появление императорского глашатая на громадном, в натуральную величину, броневике, выламываемом из массивных ворот дворца – и то может напугать слабонервных своей внезапностью.

Пышные, выдержанные в ориентальном стиле декорации были придуманы известным новосибирским сценографом Игорем Гриневичем. Узорчатые лаковые перила утыканы развевающимися флажками; с двух сторон к центру то и дело выезжают многоярусные пагоды; массивная двухуровневая конструкция, изображающая дворец Императора, украшена роскошной широкой лестницей, на которой так выигрышно смотрятся ниспадающие одежды придворных дам. Сумрачный «готический» стиль вступает здесь в диалог со стилем «шинуазери», столь популярным в Европе в XIX веке.

Таинственная ночь, озаряемая голубоватым, неярким лунным светом, царит в спектакле безраздельно. Узкие раскосые глаза Турандот

взирают на мир с небосвода бесстрастно и холодно; призраки с разъяренными провалами черных ртов бродят по сцене, освещаемые сполохами зарниц (художник по свету – Сергей Шевченко).

Нагнетая кровь, ужас, тревожное ожидание, режиссер создает подходящий смысловой фон для трансляции главной идеи: Принцесса, в родовой памяти которой навсегда запечатлен предсмертный крик ее изнасилованной и замученной прабабки, так и не смогла изжить детскую травму. В ее искореженном, инфантильном сознании любовь навсегда сопрягается с кровью и насилием; отсюда, из этой почвы произрастают садистские склонности Турандот, которая с радостью отправляет на мучения не только принцев-женихов, но и весь свой народ.

Поэтому Турандот так наслаждается пытками, которым подвергается Лью: ее ожесточенному сердцу неведомо нежность и сострадание; любовь, кровь и смерть навсегда слились для нее в неразрывное целое. Тщетно Принц Калаф пытается пробудить ее чувства, пробиться к ней, настоящей, сквозь корку ороговевшего от ненависти сердца. И, в конце концов, отступает от нее: потому что Турандот погубила нежную Лью.

Как известно, Пуччини не успел дописать свою последнюю оперу. И в Казани спектакль заканчивается там, где автор обрывает партию; нет ни пафосного ликующего финала с хором, который дописал за учителя его преданный ученик, Франко Альфано, ни более позднего финала, написанного Лучано Берлиозом. И эта незавершенность, недоговоренность позволяет Панджavidze разомкнуть историю: нет ни happy end'a, ни счастливого воссоединения возлюбленных. Турандот остается одна, на лестнице, отверженная и женихом, и собственным народом, и даже отцом.

Возможно, Панджavidze вернее угадал авторский замысел, нежели это смогли сделать поздние редакторы партитуры Пуччини; потому что из логики характера Турандот никак не вытекает счастливый конец истории.

Музыкально спектакль прошел корректно, но не более того, за пультом оркестра стоял музыкальный руководитель постановки и главный дирижер театра Ренат Салаватов, стараясь, по возможности, придать объем – звучанию оркестра и стройности – хору, временами вступающему невпопад. Из певческого ансамбля более всего запомнилось победительное, могучее сопрано Оксаны Крамаревой («Турандот»), с легкостью перекрывавшее самое мощное tutti оркестра. Хорошо оказался в партии Калафа и солист Мариинского театра Ахмед Агади – любимец казанской публики.

МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ

НАТАЛИЯ СУРНИНА

МЕНЬШЕ, ДА ЛУЧШЕ
«МАЛЕНЬКАЯ ТОРЖЕСТВЕННАЯ МЕССА»

Фото: Ирина Полярная

Фестиваль «Опера Априори» открылся «Маленькой торжественной мессой» Россини.

«Последним смертным грехом» старости называл Джоаккино Россини, давно переставший сочинять, свою «Маленькую торжественную мессу». О, если б все грешили так же, мир давно бы превратился в рай на земле. Правда, Наполеон III будто бы сказал однажды, что она и не маленькая, и не торжественная, и не совсем месса, но необычный «рецепт», по которому приготовлено это творение великого итальянца, неизменно влечет к себе музыкантов и слушателей.

Фестиваль «Опера Априори» третий год подряд проводит независимое агентство Arpriori Arts Agency, благодаря энергии продюсера Елены Харакидзян в Москве выступили Йонас Кауфман, Андреас Шолль, Суми Чо и Юлия Лежнева, прозвучали «Реквием» Вячеслава Артемова и опера «Черный монах» молодого композитора Алексея Курбатова. «Маленькую торжественную мессу» решили исполнить в оригинальной авторской версии для четырех солистов, камерного хора, двух роялей и фисгармонии. Состав мог легко разместиться в зале особняка или загородного дома, а именно в такой обстановке месса впервые и была представлена публике. Неожиданно в Москве не нашлось фисгармонии нужного строя – пришлось заменить ее синтезатором.

Этосочинение, типичное для своего времени, довольно непривычно звучит для современной аудитории, привыкшей к тому, что «месса» – значит многолюдно, длинно и очень серьезно. Здесь же местами возникает ощущение кроссовера: то жизнерадостно галопирующий хор, то огромное фортепианное соло... Подобно тому, как плафоны в доме Россини были расписаны портретами Палестрины, Моцарта, Чимарозы, Гайдна, Бетховена и французских композиторов рубежа XVIII-XIX веков, музыка насыщена богатой палитрой стилистических аллюзий. Пожилой мастер знал, что с Богом можно говорить на любом языке, главное – быть искренним: нигде он не впадает в ложный пафос или показную религиозность, а обращается к Всевышнему с детской непосредственностью.

Этой непосредственностью обладает и молодой дирижер Максим Емельянычев, в котором

редкое сочетание легкости и профессионализма дает поразительные результаты. Духовное завещание Россини он не перегрузил смыслами, а точно расставил акценты, следуя за авторской мыслью. Первая часть – очень земная, по-оперному эффектная – была устремлена к ликующему «Qui sancto spiritum», вторая – резко переключающая нас на серьезный тон – вела от трагической «Религиозной прелюдии»

для рояля соло к небесно-отрешенному «Agnus Dei». В виду камерности состава дирижер в сольных номерах «отпускал» певцов, получавших свободу лирического высказывания под аккомпанемент рояля, и тем самым добился еще более доверительного тона.

Перед первым исполнением мессы Россини в своем простодушном обращении к Всевышнему обещал, что среди исполнителей не будет

«иуды», – московскими «херувимами» он бы тоже остался доволен. Фундаментально звучал итальянский бас Балинт Сабо, торжественно провозглашавший «Gloria». Солоист Большого театра Максим Пастер проявил завидное чувство стиля, нигде не переусердствовал (хотя соблазнов множество); он вдохновенно солировал в хитовой арии «Domine Deus» и элегантно вел свою партию в ансамблях. Сопрано Дарья Зыкова возвышенно-скорбно спела «Crucifixus», выдержанный композитором в непривычно светлых тонах. Очень хорош был и ее дуэт («Qui tollis») с Марианной Пиццолато, исполненный в теплых и спокойных тонах. Но именно итальянка с ее ласковым обволакивающим меццо-сопрано заставила ощутить настоящий трепет и всю глубину веры композитора: арию с хором «Agnus Dei», завершающую сочинение, она спела так просто и проникновенно, что казалось, на мир снизошла божья благодать. Тихо, необыкновенно чисто и стройно в финале звучали краткие хоровые реплики «Dona nobis pacem»: невольно подумалось, что и правда херувимы спустились на землю. Работа ансамбля «Intrada» Екатерины Антоненко вновь оказалась безукоризненной, маленький коллектив продемонстрировал широкую звуковую палитру, с искренним чувством передавая неповторимый характер каждой части.

Лидером инструментального ансамбля был Павел Нерсисян, заслуженно имеющий репутацию выдающегося музыканта и блестящего пианиста. Не часто услышишь такой тонкий и интересный аккомпанемент, особенно если учесть, что фортепианная фактура в «Мессе» отличается той простотой, которую сложнее всего играть. «Религиозная прелюдия», которая приходится на точку золотого сечения и знаменует окончательный перелом в эмоционально-содержательной сфере, стала настоящим откровением. Ее внезапное появление после радостных юбилейных «Амен» можно описать пушкинскими строками из «Моцарта и Сальери»: «Вдруг: виденье гробовое / Внезапный мрак или что-нибудь такое...». У Нерсисяна этот развернутый эпизод достигал почти баховских высот. Скромную партию второго рояля исполнил лауреат II премии последнего конкурса имени Чайковского Лукас Генюшас, фисгармонией – Алексей Курбатов.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ИОСИФ РАЙСКИН

МОЙ ПРОКОФЬЕВ



Е.А. Мравинский и С.С. Прокофьев после премьеры Шестой симфонии. Ленинград, Большой зал филармонии, 11 октября 1947 г.

– это «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Ее сравнивали – опять Чайковский! – с «Пиковой дамой!» Даром, что нелегкие судьбы обеих опер так схожи. А что операм Шостаковича и Прокофьева дал путевку в жизнь один и тот же дирижер Самуил Абрамович Самосуд – случайно ли?

Роман Льва Толстого, не стану врать, в шестом классе еще не открывал. Так ведь и пушкинского «Евгения Онегина» семи лет отроду не читал, когда в эвакуации во время войны в Куйбышеве впервые слушал оперу Чайковского (в Большом театре с Лемешевым, Норцовым, Масленниковой!). Музыка вызывает к разуму посредством чувства и потому опережает в детском восприятии поэзию, высокую литературу.

Влюбившись в музыку «Войны и мира» (первые восемь картин оперы шли под управлением Самуила Самосуда), я влюбился

в артистов – несравненных Татьяну Лаврову – Наташу, Сергея Шапошникова – князя Андрея... Мы с нетерпением ждали продолжения оперы.

Катастрофа разразилась весной 1947 года. Вторая часть двухвечерней редакции (пять «военных» картин) была показана на генеральной репетиции, однако обком партии снял спектакль, а вместе с ним заодно и только что награжденную Сталинской премией первую часть оперы. Близилась роковая для всей советской музыки январское совещание в ЦК ВКП(б) и февральское 1948 года постановление ЦК об опере В.И. Мурадели «Великая дружба»...

И нам пришлось ждать следующего десятилетия, чтобы услышать на той же сцене великую оперу, поставленную Б.А. Покровским в одновечерней редакции. Мы – не только музыканты, но и любители музыки, студен-

ты разных ленинградских вузов – старались не пропускать спектаклей «Войны и мира», шедших под управлением дирижера Эдуарда Грикурова и с теми же, пусть не первой молодости, любимыми солистами.

Потом будут постановки в Московском театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (1957), в Большом театре (1959), представившие все 13 картин оперы с незначительными сокращениями. Не обошлась без купюр и двухвечерняя редакция на сцене Пермского театра оперы и балета (1983).

Мариинский (Кировский) театр обращался к опере Прокофьева несколько раз. Юрий Темирканов с Борисом Покровским поставили спектакль, в котором исполнялись 12 картин и хоровой эпиграф (1977). Крупнейшей вехой в сценической судьбе оперы явилась постановка Мариинского театра 1991 года (музыкальный руководитель и дирижер Валерий Гергиев, режиссер-постановщик Грэм Вик), впервые сохранившая полный текст прокофьевской партитуры без купюр. Следующие постановки «Войны и мира» Валерий Гергиев поручил Андрею Кончаловскому (2000) и снова Грэм Виду (2014) – о них наша газета подробно писала в свое время. О камерной полусценической версии Кристины Лариной на сцене Концертного зала Мариинского театра речь еще впереди.

Автор не дождался триумфа – Сергей Сергеевич Прокофьев скончался 5 марта 1953 года, в один день с «главным музыковедом страны», сперва наградившим оперу премией своего имени, а потом казнившим ее публично.

...Эти стихи вызваны к жизни премьерой «Войны и мира» в Малом оперном театре, состоявшейся 1 апреля 1955 года. Тогда мы вновь пережили горечь утраты. Как свидетельство, как отсвет тех дней, решаюсь опубликовать, быть может, несовершенные, но искренние строки.

*Белая боль белее снега,
Сердце устало от смертного бега.
Застят глаза соленые хлопья –
Умер художник Сергей Прокофьев!*

*Смогла навеки звонкая лира,
Солнце и радость дарившая миру.
Каменотесом в песенных копиях
Умер невольник Сергей Прокофьев!*

*Дрогнули пальцы борца и атлета,
Тьма поглотила музыку света.
Поднят с почетом на вражеских копиях
Гадкий утенок Сергей Прокофьев!*

*Родине – той, что злее чужбины –
Песню прощальную, сказ лебединый
Пой, залушая кантаты холопы,
Лебедь прекрасный, Сергей Прокофьев!*

Ленинград – Санкт-Петербург,
1955–2016

Осенью 1947 года начинался первый мой филармонический сезон (родители подарили абонемент в Большой зал филармонии). В октябре – премьера Шестой симфонии Сергея Сергеевича Прокофьева, за дирижерским пультом Евгений Александрович Мравинский (тогда я единственный раз увидел композитора на эстраде Большого зала). Детские пьесы Прокофьева мы и сами в музыкальной школе играли, а сюиты из балета «Ромео и Джульетта» (одну из них с Мравинским) не раз слышал по радио. В один из утренников в театре имени Кирова – конечно же «Золушка» с Дудинской и Сергеевым...

Но тут Симфония – и не простая! Спасибо урокам музлитературы и сольфеджио, спасибо Антонине Васильевне Барабошкиной, научившей любить необычно широкие, странно угловатые прокофьевские мелодии. Не всегда удавалось их спеть, зато когда выходило, испытывал двойное удовольствие – и от какой-то особенной красоты музыкальных мыслей, и от сознания преодоленного «барьера».

Вопреки обывательским разговорам о «непонятности» современной музыки, нас учили чувствовать ее «темный язык», нас учили ее, вот именно, *понимать!* По правде говоря, такие учителя в ту пору были редки – тем они дорожили. И я помню счастье, не один раз испытанное при слушании новейшей музыки – как если бы это были Чайковский, Моцарт...

Кстати, не Моцарт ли «подсказал» Прокофьеву начало финала Шестой с его шаловливой первой темой, тотчас ложающейся на слух? Не Чайковский ли «продиктовал» Прокофьеву за сердце хватающую побочную тему из первой части? Но вы все время чувствуете прокофьевскую руку, ее застенчивую ласку, ее стальные мускулы, богатырскую хватку. А этот внезапный «ожог» в коде, казалось бы, игрового, жизнерадостного финала – жалостливая свирель (та же побочная тема первой части), шквал жестких, недавней войной навеянных звучаний, железная поступь непреклонного марша... Солнечный Прокофьев явил нам черное, обуглившееся солнце.

Прежде, в январе того же 1947 года я побывал на спектакле «Войны и мира» Прокофьева в Малом оперном театре. И снова произнесу слова благодарности ленинградскому радио. Из репродуктора раздалась слова режиссера постановщика Бориса Александровича Покровского: «Я уверен в том, что «Война и мир» – это «Евгений Онегин» наших дней». Как было не заинтересоваться: отец купил билеты и мы отправились в театр.

Строго говоря, это был уже не премьерный спектакль. Со дня первого представления 12 июня 1946 года прошло более полугода. «Войну и мир» давали часто, всего к концу сезона более 50-ти раз – для современной оперы цифра невероятная. Еще одна только советская опера прошла в Малом оперном более 100 раз за два года. – вы удивитесь, читатель,

В Мехико на 82-ом году ушла из жизни хореограф Глория Контрерас.

Она родилась и творила за океаном, на другом континенте, однако говорила, что в ней живет русский дух. Начав свой путь в танце на родине в Мексике, профессиональное образование Глория получила в Нью-Йорке в Школе американского балета, основанной Джорджем Баланчиным. И ее педагогами там были бывшие петербуржцы, выпускники Театрального училища и артисты Мариинской сцены Фелия Дубровская, Петр Владимиров, Анатолий Обухов. Носители великих традиций императорского балета открывали Глории секреты классического танца, а другой петербуржец, Джордж Баланчин, стал для нее главным наставником в балетмейстерском творчестве. Баланчин поддержал ее страсть к сочинению танца, комментировал ее постановки, разрешал посещать свои репетиции и рассказы о музыке, о городе, о чуде танцсимфонии Лопухова внушил Глории преклонение перед Санкт-Петербургом.

Реализовывать творческий заряд, полученный от общения с Баланчиным и Стравинским, в конце 1960-х Глория Контрерас вернулась на родину. В Мексике в те годы театральные танец только завоевывал свое право на существование, однако Глория с ее настойчивостью, жизненной и творческой энергией добилась создания труппы с государственной поддержкой. Уже 45 лет при Национальном автономном университете Мехико живет ее «Хореографическая мастерская», дважды в неделю выходя к зрителям университетских театров, еженедельно меняя программы концертов и в течение сезона практически не повторяя показанные миниатюры и одноактные балеты сочинения Глории Контрерас. Глория создавала труппу единомышленников, для которых танец был формой общения с миром. Она говорила: «Танец – это поиск себя, это способ сказать, кто мы. Танцевать – это нашим “Я” наполнять “Я” других людей». Ее не интересовали синхронные ряды кордебалета, ей нужны были личности, способные воплотить на сцене эмоциональный заряд ее хореографии. Наследуя Ба-

*Совесть, Благодетельство и Достоинство –
Вот оно, святое наше воинство.*

Булат Окуджава

Вот уже третий месяц без Димы – время летит в суете, заботах, в каждодневном труде... Говорю это не в оправдание: мы ничего не забыли, не было ни одного дня, когда мы не вспоминали бы Диму – сперва оглушенные, придавленные горем, потом благодарно вызывая в памяти минуты общения с ним. С молодым, выглядевшим порой едва ли не мальчишески, с мудрым не по годам... Да и какие годы!..

Как страшно хоронить детей! Когда вам пошел девятый десяток, Дима в его пятьдесят четыре сгодился бы в сыновья; я не мог не подумать, что моему старшему сыну – его уже двадцатый год нет на этом свете – сегодня было бы те же пятьдесят четыре!..

Однако, будет про себя, будет! Хотя, что ж, – разве не в каждом из нас, покуда еще живых, он остался? Да, верно, и в написанном им, печатанном, изданном – об этом речь впереди – но ведь живой-то Дима только в нашей памяти! А память, переведенная в буквы, в строчки, снова ложится на лист бумажный. Такой вот круговорот слов...

Перечитайте Дмитрия Цилика: «А вот есть такая профессия – театральные критики. И есть люди, которые имеют соответствующее специальное высшее образование. И они занимаются этой профессией годы и десятилетия. В полной уверенности, что труд их необходим, а роль велика. Критики (если не берут взятку) получают маленькие деньги – значит, не корысти, но идеи ради служат они своему делу...». Запомним это, как теперь говорят, ключевое слово. Слово и дело – да не тот пароль доносчиков, что служил исправно политическому сыску от Тайного приказа до ЧК (сами подставьте любые позднейшие имена опричнины), а слово – дело!

А Цилик продолжит: «Театр, безусловно не занимает в жизни людей такого места, как представляется людям, в нем работающим... Театр нынче – разновидность сервиса... Искусством театр становится, когда ему удастся выразить жизнь путем создания ее художественного образа. Но ведь и писание о театре имеет смысл, лишь если оно исследует связи театра и жизни... жизнь должна присутствовать в тексте про театр – точно так же, как в любом художественном тексте. И если художественный текст плох, – то он плох. И тут не помогут никакие авгурские заклинания про то, что есть некая специальная наука “театроведение”, “анализ спектакля”... Все это, как выразился Набоков, лишь “пособия, помогающие бездарности уважать самое себя”... Можно замечательно разбирать партитуру, безошибочно слышать фальшь в четверть тона второго гобоя – и быть глубоко не-

IN MEMORIAM

ГЛОРИЯ НАВСЕГДА



ланчину, в большинстве постановок Глория отказывалась от фабулы. В некоторых, вдохновленная сочинениями своего мастера, она пела гимн музыкальной гармонии бессюжетного классического танца, в других, вслушиваясь в эмоциональный

посыл музыки, обращалась к конкретным чувствам. Причем музыкальная пища ее вдохновения была очень разнообразной – от классики всех времен до поп- и рок-хитов. На музыку мексиканских композиторов она размышляла о загадочной истории древних ацтеков и майя. Заряженная в США 1960-х пафосом борьбы за равноправие, Глория в танце обращалась и к социальным противоречиям мира. И ей удавалось танцем достучаться до сердец непривыкших к балету мексиканцев. Глория воспитывала своего зрителя. Считая, что «право на искусство так же важно, как и право на образование и здоровье», она раз в неделю давала бесплатные концерты (эта практика сохраняется до сих пор), а перед показом каждого сочинения выходила на сцену и рассказывала публике о музыке, о композиторах, о своей работе с их произведениями... Причем с возрастом Глория ничуть не потеряла энтузиазма и веры в необходимость и важность своего дела, продолжая бороться за возможность делиться своим искусством и открывать мир танца все большему числу зрителей.

Нить, связывавшую ее с русской культурой, она сохраняла на протяжении всей жизни. Ее артисты танцевали миниатюры Якобсона, в ее труппе ставил спектакли Никита Долгушин, оценивать свои сочинения она приглашала русских критиков, и в Петербурге вышло две книги о ее творчестве. В 1990-е Глория Контрерас приезжала в Петербург, и с артистами Театра консерватории подготовила целый вечер своей хореографии.

В своем творческом пути она вполне оправдала имя, данное ей при рождении: Глория значит слава. На родине она стала обладательницей многих престижных премий, но дело не столько в признании и наградах: без нее танцевально-сценическая культура Мексики выглядела бы иначе, она говорила на языке классического танца о современном, актуальном, волнующем сегодня и тем самым писала новую и важную главу в истории мексиканского танца. А еще наши далекие страны, благодаря Глории, стали чуточку ближе.

Ольга МАКАРОВА

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН (1961–2016)



музыкальным человеком».

Мне скажут: вот отсюда, пожалуйста, поподробнее. Извольте, – в газете музыкальной рецензенты (среди коих и музыковеды с консерваторским образованием), казалось бы, должны прежде всего обращать внимание на музыкальную сторону спектакля. Не тут-то было – нередко вам детально опишут костюмы, декорации, свет (на телевизионном жаргоне – «картинку»), вам старательно разжуют режиссерскую концепцию, пусть и не имеющую никакого отношения к замыслу композитора и чаще всего лежащую бревном поперек партитуры, и только в одном-двух последних абзацах скороговоркой бросят несколько стандарт-

ных фраз об исполнителях главных партий, о хоре и оркестре, которые «как всегда, на высоте» (возможны варианты – от белого до черного, но опять же вполслова, впроброс, без серьезных аргументов).

Разве не таких критиков, «умеющих расшифровать, что хотел сказать режиссер», Дмитрий Цилик называл схоластами! «Они сидят в зале и вытупивают из спектакля “концепцию”... Если концепции хорошие – то и театр хороший... При этом мухи дохли от скуки – но схоласту не бывает скучно, он занят своей работой по оконцептуализации показываемого зрелища, пытаюсь, по собственному признанию одного из них “высечь смысл спектакля из подробностей”». Добавляют свысока: если вы не «сечёте» сей глубокий смысл, так это ваша беда, говорят еще – ваша проблема.

А вот Цилик, оценивая постановку «Отелло» в Мариинском театре, заметил «...у оперы уже есть режиссер на все времена – Джузеппе Верди, и надо просто не мешать ему делать свое дело». В редакции газеты «Мариинский театр» всегда выделяли рецензии Цилика среди мнений критиков об очередных премьерах. Статьи его привлекали отличным слогом (он не столько был стилист – сия квалификация подчас граничит со снобизмом), сколько природный литератор, содержавший свой инструмент в чистоте. Он мог бы вслед за поэтом повторить: «Язык есть Бог».

Как журналисту Дмитрию Циликину удавалось хранить достоинство этой «второй древнейшей профессии», никогда не опускался до «глянца» или до клановой «обслуги». Он был честен, бывало, непримиримо честен, вопреки расхожему «здоровому смыслу». И он был точен, памятуя главную заповедь: «точность – вежливость журналиста». Речь здесь не о его легендарной пунктуальности, а об ответственности за «слово изреченное» – многократно проверенное, в особенности в том, что касается подлинности цитат, имен, названий и даже авторского синтаксиса. Это в Диме от другой его ипостаси – редакторской, которую все, кто с ним имел дело, ценили столь же высоко. И отдельно скажу о редкой нынче черте Димы – его верности и преданности учителям. Перечитайте его статьи, убедитесь в этом сами.

Ничто не мешает мне ближе к концу этих печальных строк перейти на «личную ноту». Ничто не мешает мне назвать Диму другом, хотя мы встречались по большей части только вечерами на концертах или спектаклях. Мне случалось, и не раз – порою и в печати – спорить с Димой, но я видел в нем больше, чем человека своего круга – да не прозвучит это слишком громко: мы были с ним одной крови. Кровь твоя, Дима, на людях, сеющих ненависть. Память о тебе с теми, кто верит в Добро. Покойся с миром!

Иосиф РАЙСКИН

Скорбная весть облетела театр: 6 апреля 2016 года на 57-м году жизни скончалась Майя Дмитриевна Гилева.

На протяжении без малого 40 лет жизнь Майи Дмитриевны была связана с нашим театром. По окончании Хореографического училища имени А.Я. Вагановой, она дебютировала в 1978 году на сцене Кировского как артистка балета. Темпераментная, яркая, энергичная – коллеги вспоминают, что особенно хороша она была в характерных партиях. Вспоминают ее в Мазурке или Испанском танце из «Лебединого озера», в Тарантелле из «Неаполя», в Сегидилье из «Дон Кихота», в четверке Свах из «Шурале» или в двойке Египтянок из «Аиды», в Краковяке из «Бахчисарайского фонтана», в балетных сценах из «Руслана и Людмилы», «Садко», «Мазепы», в эпизодах из «Мертвых душ»...

Айша в «Гаяне», Уличная танцовщица в «Медном всаднике», Половчанка в «Князе Игоре», пленная польская паненка в «Бахчисарайском фонтане»... Во всех партиях «второго плана» Майя Дмитриевна завоевывала зал темпераментным танцем, отточенным мастерством, влюбленностью в свою профессию – столь волшебную, на взгляд из зала, и требующую поистине каторжного ежедневного труда от «волшебников». Коллеги по балетному цеху высоко ценили профессиональную память М.Д., умевшей передать детали знакомой ей хореографии молодым танцовщикам.

Майя Дмитриевна была незабываема в Цыганских танцах – из «Травяты» или из «Декабристов», в Половецких плясках из «Князя Игоря» или в Пляске персидок из «Хованщины». Ей равно удавались и искрящиеся юмором танцы в «Сорочинской ярмарке», и пластический «комментарий» к роли Герды в «Истории о Касе и Герде»... Мариинский кордебалет, славившийся своей ансамблевой слаженностью, всегда был богат яркими индивидуальностями. Майя Дмитриевна Гилева неизменно блистала в первой линии кордебалета в характерных танцах – от «Спящей

МАЙЯ ГИЛЕВА (1959–2016)



красавицы» до «Дон Кихота». Вместе с труппой Мариинского театра артистка выезжала на гастроли по стране, выступала за рубежом на таких прославленных сценах, как Ковент Гарден, Гранд Опера, Метрополитен Опера, принимала участия в фестивалях в Германии, Швейцарии, Испании, Финляндии...

В составе концертных бригад М.Д. Гилева выступала в трудовых коллективах Ленинграда (Балтийский и Кировский заводы, объединения «Адмиралтейское», «Северное сияние», «Русские самоцветы»), в совхозах Ленинградской области, награждена рядом почетных грамот. Сотрудники театра благодарно вспоминают работу Майи Дмитриевны в профсоюзном комитете, где она защищала их интересы, заботясь об улучшении условий труда, о предоставлении путевок в дома отдыха, социальном обеспечении и т.п.

В 2001 году Майя Дмитриевна перешла на административную работу сначала в качестве помощника исполнительного директора, затем менеджера по управлению. Все, кто по долгу службы бывал в Приемной на Театральной, 18, помнят, как приятно было иметь с ней дело. Приветливая и элегантная, Майя Дмитриевна всех встречала улыбкой, дотошно вникала в любую бумагу, ее легко было о чем бы то ни было попросить, – она не привыкла отказывать, напротив, всегда с радостью стремилась помочь. Она помнила и заботилась обо всех ветеранах театра, организовывала интересные экскурсии для сотрудников и праздники для их близких. Неоценима ее помощь при подготовке специального выпуска нашей газеты, посвященного юбилею Победы в Великой Отечественной войне и ветеранам Мариинского театра.

Майя Дмитриевна была мужественным и жизнелюбивым человеком; для тех, кто не знал о ее долгой борьбе с болезнью, известие о ее кончине стало неожиданным ударом. В нашей памяти Майя Дмитриевна Гилева останется коллегой, хорошо знавшей и преданно любившей Мариинский театр.



ОКНО В ЕВРОПУ



Концерт оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева в Бруклинской академии музыки шел на фоне копии знаменитого занавеса Александра Головина.

Известный своим энциклопедическим подходом к исполнению русской музыки, Гергиев в свое время вернул в обиход все оперы Прокофьева, исполнял и записал (с Лондонским симфоническим) все его симфонии, дирижировал его балетами и уже не впервые за последний год представляет рискованный марафон из всех фортепианных концертов. Вечер с двумя перерывами длится больше трех часов, что может стать для слушателя трудным испытанием.

Но большой зал БАМ был полон, несмотря на дождь и ветер, с утра терзавшие город. Вдохновило публику несколько факторов: репутация Гергиева и мариинцев как идеальных интерпретаторов музыки Прокофьева, давно освоивших ее простую лексику, любопытство меломанов – Четвертый и Пятый концерты почти не играют «живьем», и возможность услышать сразу все концерты в хронологическом порядке, да еще в исполнении пяти разных пианистов.

Список солистов сулил многое: рядом с ветераном Александром Торадзе и суперзвездой Даниилом Трифоновым стояли имена еще одного зрелого мастера, Сергея Бабаяна, недавно возобновившего интенсивную концертную деятельность, и двух лауреатов 15-го Конкурса Чайковского – 19-летнего американца Джорджа Ли (серебряная медаль) и 25-летнего уроженца Красноярска, выпускника Петербургской консерватории Сергея Редькина (бронза). Разные поколения, разные школы...

Джордж Ли был очень хорош в одночастном Первом концерте, знаменитом своим наступательным началом. У Ли отличная школа, феноменальная техника и интересное музыкальное будущее, что особенно заметно было по тому, как он играл центральный лирический эпизод концерта. Александр Торадзе понимает, как никто другой, трагическую глубину и многогранность Второго концерта – на мой взгляд лучшего из всех пяти. Если Второй исполняют не так часто, как он заслуживает, то только из-за его немислимых технических сложностей. Не все из них и Торадзе смог преодолеть.

Исполнение Третьего концерта Даниилом Трифоновым стало вершиной вечера: кристально-ясное звучание, умение охватить словно с птичьего полета большую форму (потому и разразилась публика аплодисментами после первой части – так эмоционально «подвел» пианист к ослепительному завершению) и богатое воображение. Незабываемой была вторая часть, похожая у Трифонова на сюрреалистический сон.

Сергею Редькину досталось самое трудное: Четвертый концерт, написанный для левой руки по заказу Пауля Витгенштейна, потерявшего в Первой мировой войне правую руку. Заказ был выполнен в 1931 году, заказчику не понравился, и по сей день концерт почти не исполняется. Но Редькин, с его убежденностью, энергией и сочным пианизмом оказался (не в первый раз) спасителем неизвестной и технически причудливой музыки. Как и Сергей Бабаян в Пятом концерте, где прокофьевские сумасшедшие «остинато» могли бы показаться монотонными, не обладай Бабаян таким феноменальным чувством звукового колорита. Это качество он подтвердил, сыграв на «бис» одну из «Мимолетностей» Прокофьева. Короткая пьеска молодого композитора перекинула арку к началу длинного, но увлекательного концерта.

Пока балет Мариинского демонстрировал мастерство в вечерах памяти Майи Плисецкой (БАМ) и «Раймонде» (Кеннеди-центр), Гергиев переместился в Карнеги-холл, где с оркестром Венской филармонии продолжил их совместное международное турне. Начавшись в Европе, оно закончится в Латинской Америке.

Программа трех концертов в Карнеги-холл почти равномерно разделилась между музыкой русской (Мусоргский и Чайковский) и австро-немецкой традиции (Вагнер и новая пьеса 47-летней Ольги Нойрич, составленная из фрагментов мелодий придунайских народов, включая еврейские, и классических опусов, растворенных в эдаком сонорном «тумане»). Было одно исключение: «Море» француза Дебюсси, одна из любимых пьес Гергиева.

Лучший оркестр в мире, эталон мастерства, Венский филармонический главного дирижера не имеет и для гастролей приглашает разных. В Карнеги-холл с ними выступали многие: Гатти, Мета, Вельзер-Мёст, Булез, Озава, Хайтинк, лет 10 назад – Гергиев. На сей раз этот идеально слаженный инструмент звучал как никогда

МАЙЯ ПРИЦКЕР

МАРИИНСКАЯ НЕДЕЛЯ В НЬЮ-ЙОРКЕ



Джордж Ли.
Даниил Трифонов.
Сергей Редькин.
Фото: Роберт Олтман

красиво, гармонично, рафинированно, гибко. Гергиев считает, что дело в ежедневных совместных репетициях и концертах, которые до Нью-Йорка они сыграли вместе в Европе.

Слышать их в акустике Карнеги-холл было ни с чем не сравнимым наслаждением: светящиеся гармонии вагнеровского пасхального пейзажа («Парсифаль») или нервные, скрытой тревогой пронизанные ритмы «Моря», беспроектная тьма Похоронного марша Зигфрида, тающее окончание «Гибели богов», роскошь и очарование штраусовского вальса («Бис» в первом концерте). И как откровение останутся в памяти «Картинки с выставки» Мусоргского (оркестровка Равеля): фортепианный цикл в исполнении оркестра обрел такую свободу и гибкость, будто играет его один музыкант, но с красочностью, многоликостью и мощью, на какие способен только этот оркестр.

Это было безумное воскресенье: в 2 часа дня – последнее выступление венцев и Гергиева в Карнеги-холл, в 4 – сольный концерт Анны Нетребко в Метрополитен-опера, в 7 вечера – БАМ, последний балетный вечер мариинцев. Такое совпадение – редкость. Я мобилизовалась и успела на все.

Почти 4.000 мест в зале Мет были заняты публикой, которая не пожалела времени и денег (билеты были дороги), чтобы услышать оперную звезду в первом нью-йоркском сольном камерном концерте.

Певица дала абсолютно поразительный концерт, закрепив за собой репутацию оперной суперзвезды. Да, программа из романсов Рахманинова, Римского-Корсакова и Чайковского в сопровождении фортепиано (превосходный Малькольм Мартино) была камерной, но Анна превратила каждый номер в монодраму, оперную сцену или даже очаровательную комедию (волшебна спетая серенада Чайковского «О, дитя»). Ария Марфы из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» органично вписалась в это тщательно выстроенное целое. Если бы не аплодисменты публики между романсами, было бы еще больше похоже на цепь театральных сцен с одним сюжетом: боль, надежда, счастье и горечь любви. В конце концов певица была на сцене Метрополитен-оперы!

Все работало на этот спектакль: цветущие ветви, в которые почти утопила она свое лицо в «Сирени», точно выбранные позы и движения (она пела «Отчего?», печально прислонясь к стене, «Не пой, красавица» – почти отвернувшись от зала, в «Песне Зулейки» превратилась в восточную красавицу). Серебристое платье и сверкающий обруч в волосах (первое отделение) напомнили героинь Климта, скульптуры арт-нуво и таинственных красавиц раннего немого фильма – в соответствии с эпохой Римского-Корсакова и Рахманинова... Более горькие по тону и в чем-то более оперные романсы Чайковского – и другое платье, другая прическа, меньше декоративного, больше земного.

Главное – театр был следствием и воплощением музыки и слова. Воплощением особым. Иногда драма и страсть казались слегка чрезмерными. Но как можно было устоять перед этим ослепительным, сияющим, глубоким, полным красок, мощи, смысла голосом, заполнявшим огромное пространство Мет отточеными до малейшей детали – порой почти говорящими фразами? Продуманные, они казались спонтанными. Это была единственная в своем роде интерпретация. Для другого пространства, в иной ситуации Нетребко, уверена, сотворит нечто иное.

На «бис» были кантиленный, завораживающий Дворжак на чешском и яркий, сочный, темпераментный Рихард Штраус на немецком.

После этого балетный вечер показался всего лишь не очень ярким напоминанием о советском прошлом: сцены из «Кармен-сюиты» (1967), «Бахчисарайского фонтана» (1934), «Шурале» (1950), «Ромео и Джульетты» (1940), «Мелодия» Глюка (Асаф Мессерер, 1949), «Гибель Розы» (Ролан Пети, 1973), «Жизель». Все было аккуратно, стильно, в меру поэтично, но в конце концов монотонно (как практически любое балетное гала, составленное из отдельных номеров). Правда, вечер дал возможность увидеть Ульяну Лопаткину в более или менее разных обликах (это был по сути ее бенефис), в первую очередь в великолепном, классическом дуэте Григоровича из «Легенды о любви» и в забавном фрагменте из «Конька-горбунка» Ратманского. Даже оркестр Мариинского театра, чье присутствие всегда украшает выступления балета, звучал к концу вечера устало.

МКРУ

Русский оркестр исполняет концерт в древнеримском амфитеатре Пальмиры 5 мая 2016 года/

Чрезвычайный акт культуры и мужества – русский оркестр выступил в древнем сирийском городе Пальмире, недавно освобожденном от Исламского государства.

Даже те, кто имеют ограниченные знания о России, слышали о том, что Санкт-Петербург называют Северной Венецией. Это название он должен разделить с другими городами-претендентами, прославившимися каналами, такими, например, как Брюгге в Бельгии, хотя у Санкт-Петербурга больше оснований, чем у конкурирующих городов, так как он имеет общие архитектурные корни с южной Венецией благодаря ведущим итальянским архитекторам восемнадцатого века, которые в значительной степени способствовали формированию его внешнего облика.

Есть еще один «побратим» по ассоциации: Санкт-Петербург называют и Северной Пальмирой. Это имя восходит к веку Екатерины Великой, которую сравнивали с королевой Зенобией, мощной правительницей Пальмирской империи, завоевавшей Египет и большую часть Анатолии. Позже, в девятнадцатом веке, петербургские археологи были среди европейцев, принимавших участие в раскопках в Пальмире.

Поэтому неудивительно, что именно петербургский дирижер Валерий Гергиев совершил грандиозный жест: 5 мая он привез симфонический оркестр Мариинского театра в Пальмиру, недавно освобожденную от боевиков Исламского государства поддержанными Россией войсками сирийского правительства.

Гергиев организовал исполнение произведений Баха, Щедрина и Прокофьева в Римском амфитеатре, чтобы отпраздновать возвращение в Пальмиру культуры, поруганной оккупантами Исламского государства, которые в течение предыдущего года проводили здесь свои жестокие публичные казни. Публика состояла из российских и сирийских войск, министра культуры России Владимира Мединского, арабиста и директора Эрмитажа Михаила Пиотровского, местных высокопоставленных лиц, а также контингента представителей ЮНЕСКО.

Мероприятие началось с короткой речи президента России Владимира Путина из его резиденции в Сочи по спутниковой связи в прямом эфире. Путин подчеркнул мужество тех, кто участвует в концерте и волю цивилизованного общества одержать победу над террором. Все событие транслировалось в прямом эфире на российском государственном телевидении и было размещено на сайте РТ в Интернете.

Стало ясно, что то был спектакль мирового

ГИЛЬБЕРТ ДОКТОРОУ

ДАР КУЛЬТУРЫ РАЗБИТОЙ ПАЛЬМИРЕ



Фото: Михаил Воскресенский

класса с участием выдающихся солистов. Чакону Баха для скрипки играл лауреат Международного конкурса имени П.И. Чайковского, Павел Милюков. Кадриль Родиона Щедрина была исполнена виолончелистом Сергеем Ролдугиным. Выбор Классической симфонии Прокофьева отвечал многолетним усилиям Гергиева, продвигающего музыку великого советского композитора в России и за рубежом.

Концерт проходил немногим более, чем через месяц после освобождения Пальмиры от оккупации ее Исламским государством, и всего через несколько дней после того, как археологические участки были очищены от мин российскими военными специалистами, многие из которых присутствовали на концерте. Между тем, силы Исламского государства продолжают действовать против Пальмиры в ее окрестностях в попытках вернуть себе утра-

ченные позиции.

В этих условиях действия маэстро Гергиева, его оркестра и солистов, команды материально-технического снабжения, которая перевезла оркестр и около 100 тонн телекоммуникационного оборудования в зону боевых действий, и группы вещания, обеспечившей живую трансляцию, должны быть оценены по достоинству. Это должно было стать первым шагом к возвращению культуры и порядка в Пальмиру. Назавтра в Римском амфитеатре был проведен следующий концерт с участием сирийских оркестра и хора.

Концерт «Молитва за Пальмиру» был посвящен памяти двух героев: один сириец, другой из России. Большие фотографии обоих были размещены по обе стороны сцены.

Сирийцы чествовали доктора Халеда Ассада, директора музейного комплекса Пальмиры,

который в августе 2015 года, в возрасте 81 года, был жестоко казнен (обезглавлен) боевиками Исламского государства. Присутствовавший на концерте директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский символизирует нынешнее и будущее участие российских художников-реставраторов в возврате Пальмиры к своему довоенному статусу в качестве центра исследований для востоковедов и места туристических достопримечательностей.

Россия чествовала лейтенанта Александра Прохоренко, национального героя России, офицера спецназа, который, будучи окруженным джихадистами, вызвал российские ракетные удары по его собственной позиции и сознательно пожертвовал жизнью. В России ему были оказаны высшие государственные почести: похороны в родной Оренбургской области 6 мая русское телевидение освещало среди новостей о концерте в Пальмире. Была показана пожилая французская пара, которая подарила свои семейные медали за героизм Сопротивления времен Второй мировой войны родителям Прохоренко. Пара была приглашена в Россию президентом Путиным и встретила со скорбящими родителями героя России.

Освещение главными западными СМИ концерта Мариинского симфонического оркестра в Пальмире показывает широкий диапазон от просто тенденциозных и кислых, как виноград, до откровенно враждебных и злонамеренных комментариев. Вероятно, наиболее ядовитым в США был отчет о концерте Радио Свобода, рупора прежней холодной войны, направленной против России.

Британские СМИ были более внимательны к концерту в Пальмире, но, с одним или двумя исключениями, не дружелюбнее, чем их американские коллеги... The Guardian изображает Валерию Гергиева как «кремлевского фаворита». Обзор BBC он-лайн полон антипутинских, антироссийских тенденциозных прилагательных. Но BBC также провели более сбалансированный отдельный отчет от шефа своего бюро в Москве, Стива Розенберга. Он заметил, сообщая из Москвы, что Россия является силой добра, в то время как западные чиновники «остаются подозрительными к намерениям России».

Заголовок статьи о концерте в интернет-издании The Daily Mail: «Культура и цивилизация возвращаются в Пальмиру: Русский оркестр в первый раз исполняет концерт в древнеримском амфитеатре, который ИГИЛ использовал для проведения публичных казней в Сирии». Редактор демонстрирует видеозаписи концерта, позволяя своим читателям судить обо всем самим.

Consortiumnews.com

Первый международный конкурс пианистов имени Шостаковича прошел с 16 по 19 февраля 2016 года в Днепропетровске. Этот город сегодня стремительно развивается и преобразуется внешне и внутренне. В городе работает оперный театр, спектакли которого идут при аншлагах, симфонический оркестр филармонии, органный зал, консерватория. Не будет большим преувеличением, наверное, высказывание организаторов конкурса, что сегодня Днепропетровск претендует на звание культурной столицы Украины. В этом заявлении многое удивляет (а как же Киев, Львов, Харьков, Одесса?), однако отрицать не приходится: бывший Екатеринослав, в котором более 120 лет назад было открыто Музыкальное Училище РМО, переименованное потом в консерваторию, в прошлом действительно являлся городом с сильными культурными традициями. В советские годы консерватория опять стала училищем, в 1990-е – снова консерваторией, но не это важно. Важно, что традиции исполнительской школы в Днепропетровске существовали всегда и критерии исполнительства не уступали столичным. В училище долгие годы работала плеяда педагогов-выпускников Петербургской консерватории – М.Ю. Гейман, М.О. Левин, П.А. Лурье-Застрабская, выпускница Горьковской консерватории М.А. Александрова, замечательные музыканты – Е.В. Фурсин и Н.В. Михайловская преподавали на кафедре камерного ансамбля, теоретический отдел украшал выпускник ленинградской консерватории М.Я. Цыгункин, и сегодня здесь работает выпускница той же консерватории Т.Н. Мартинек.

Обещалось: участие в конкурсе пианистов из 8 стран, в том числе – России, Австрии, Германии, Японии, Австралии, Китая; международное жюри под председательством декана фортепианного факультета московской консерватории Андрея Писарева; приветствие племянника Шостаковича; мастер-классы членов жюри; камерный тур с участием лучших струнников – квартета «Nota bene» из Киева.

Но из 21 участника, подавших заявление, приехали только 14, причем все участники и все члены жюри были фактически связаны с Украиной и Днепропетровском. Не приехали ни Писарев, ни почти все российские участники (исключение – студентка консерватории Санкт-Петербурга Наталья Учитель). Жюри было молодежным (чуть за тридцать) и состояло из 4-х пианистов, родившихся в Днепропетровске, Киеве, Москве и Японии, учившихся в Киеве, Москве, Гамбурге и завоевавших

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ШОСТАКОВИЧ В ДНЕПРОПЕТРОВСКЕ:



Днепропетровская консерватория имени М.И. Глинки.

премии на престижных конкурсах последних лет. Вот они – Варвара Непомнящая (лауреат 1 премии конкурса имени Гезы Анды), Антоний Барышевский (лауреат 1 премии конкурса имени Артура Рубинштейна), Инесса Синкевич (лауреат 6 премии того же конкурса) и японский пианист Кадзуки Нисимон, бывший аспирант Московской консерватории, лауреат многих международных конкурсов.

Зал Днепропетровской консерватории – прекрасный новый зал на 350 мест с отличной акустикой, рояль Ямаха в отличном состоянии, постоянно присутствующий настройщик; светлые, просторные классы, предоставленные участникам для занятий; не обделен был конкурс и вниманием местной прессы – на открытии прохода не было от теле-, радио- и газетных журналистов.

В церемонии открытия выступил племянник Шостаковича – известный днепропе-

тровский врач-психотерапевт Георгий Владимирович Шостакович, обладающий удивительным фамильным сходством внешности и даже тембра голоса с великим композитором. Он приветствовал всех собравшихся в переполненном зале и высказал радость от того, что «музыка Шостаковича, этого авангардного композитора, интересна молодежи». «За молодежью – будущее!» – закончил он пол-латыни свой спич. Затем оркестр Днепропетровской филармонии под управлением дирижера Натальи Пономарчук исполнил 1-ю часть Итальянской симфонии Мендельсона и 1-й концерт Шостаковича для фортепиано с оркестром (солистка – Наталья Золотарева, партия трубы – Вячеслав Степин).

На следующий день начались конкурсные прослушивания 1-го тура. Почти все участники продемонстрировали высокий профессиональный уровень. Особенно запомнился Ан-

тон Башинский (уроженец Днепропетровска, он представлял Австрию, где учится в Граце), прекрасно исполнивший си-минорную сонату Гайдна, Серьезные вариации Мендельсона и ре-минорную Прелюдию и фугу Шостаковича. Роман Лопатинский из Киева, пианист с безграничными техническими возможностями, потряс публику виртуозным исполнением Скерцо из Шестой симфонии Чайковского в обработке Самуила Фейнберга; Юлиана Румянцева из Харькова, очень мило сыгравшая Сонату Гайдна Ля-мажор, мастерски справилась с техническими трудностями Мефисто-вальса Листа (в центральном эпизоде ей все же не хватило глубины и страстности). Наша участница Наталья Учитель, по отзывам профессионалов, очень зрело и эмоционально сыграла все произведения – и 27-ю сонату Бетховена, и Восьмую Новеллетту Шумана, но я бы особенно отметила трагическую глубину и осмысленность ее исполнения в Прелюдии и фуге фа-диез минор Шостаковича.

Результаты конкурса не совпали с моим мнением и удивили не только меня, но и всех присутствовавших в зале профессионалов: первую премию не присудили, вторую получил Игорь Иванов из Днепропетровска, третью разделили между Антоном Башинским, Анфисой Бобылевой и Еленой Погуляевой. Обе девушки, как и обладатель второй премии, по моему мнению, ничем не выделялись среди других конкурсантов, равно удивил и выбор специального приза, учрежденного пианистом Ильей Петровым «за лучшее исполнение романтического произведения» (хотя, естественнее было бы предположить премию за лучшее исполнение музыки Шостаковича). Его получил Александр Леонов за «Лезгинку» Ляпунова (вообще-то, это Этюд из цикла 12 трансцендентных этюдов, написанных Анатолием Ляпуновым, замечательным петербургским композитором балакиревской школы в начале XX века).

Из итогов конкурса для меня самым огорчительным было то, что почти никто из молодых украинских пианистов не понимает смысла музыки Шостаковича: композитор кажется им символом ушедшей эпохи. Шостакович для большинства из них – действительно авангардный композитор, пишущий иероглифами с утраченным содержанием. Самым же радостным явилось то, что, несмотря на все недочеты и политические препятствия, так фантастически звучащий уже по названию Первый международный конкурс имени Шостаковича в Днепропетровске состоялся и стал событием международного, а не местного значения.

Три музыкальных театра в Берлине представили новые постановки опер «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Нюрнбергские мастерзингеры» Вагнера и «Васко да Гама» Мейербера.

Опера для большинства немцев – искусство, едва ли не важнее воздуха. Она продолжает традицию интересов не только поколение, помнящее первые триумфы Герберта фон Караяна, последние выступления легендарной Элизабет Шварцкопф или начало блистательной карьеры одной из лучших вагнеровских певиц нашей эпохи Вальтрауд Майер. В оперных театрах Берлина можно увидеть и радикально настроенных молодых ультрасовременных модников (больше всего их бывает в Комише Опер), представителей поколения next, интеллектуалов среднего возраста. Опера вписана там в культурную парадигму, картину мира, которым, как и много веков назад правит жесткое рацио. Вряд ли случайностью было так слегка провокативно поставить в прологе нового сезона творение Вагнера, а рядом – шедевры его идейных антагонистов – Оффенбаха с Мейербером. Поставить эти оперы в такой диспозиции – прямая апелляция к культурной памяти оперной публики, к ее интеллекту. И лишь в последнюю очередь – желание заманить оперную публику прийти в театр за прекрасным. Впрочем, когда-то идейные враги, сегодня Вагнер, Оффенбах и Мейербер – мирно соседствующие классики, скромные авторы, равные перед выбором публики. Куда менее скромными сегодня оказываются режиссеры, ищущие в партитурах композиторов повод для обостренной актуализации. И три премьеры дали роскошный повод сравнить степеней этой нескромности современной режиссуры.

Самым нескромным оказался, пожалуй, Барри Коски в своей интерпретации «Сказок Гофмана» Оффенбаха. Австралиец, перебравшийся в начале 2000-х в Европу с репутацией режиссера-радикала, был назначен, начиная с сезона 2012–2013 года, главным режиссером и интендантом Комише Опер, придя туда на смену Андреасу Хомоки. И уже в 2014 International Opera Awards признала его лучшим руководителем. В «Сказках Гофмана» стиль Барри Коски был узнаваем: интерес к изнанке, темным сторонам подсознательного, девиациям. Благо, оффенбаховская гофманиана способствует разжиганию таких интересов во множестве вариаций. Режиссер Барри Коски в союзе с художницей Кэтрин Ли Танг придумали лаконичное, небезопасное, хичкоковское мрачное пространство, в которое Гофман затягивает себя не без помощи не только неукротимой фантазии, лингвистических игр, но и спиртного. Опера и начинается с немзыкальной сцены, во время которой Гофман окружен сотней пустых бутылок. Драматический актер Уве Шёнбек в роли сильно выпившего фантазера и вправду был немного похож на Альфреда Хичкока. Его язык заплетался, он был смешон, а подсознательное выдавало в его жалком, ущемленном-обиженном бормотании неудовлетворенность жизнью. Он то и дело соскальзывал в бездну сексуального, вспоминая любимую женщину Дон Жуана – Донну Анну, и оркестр тут же поддерживал его ударными цитатами из оперы Моцарта. Барри Коски радикально выстроил архитектуру спектакля, останавливая музыку для драматических монологов пьяного Гофмана – и это выглядело очень убедительно. Шаткое сооружение, с которого должен был вот-вот окончательно свалиться в свое бессознательное несчастный герой, оказалось большой подвижной платформой, то принимавшей положение наклонной плоскости, а то и вовсе начинавшей очень медленно ходить ходуном, испытывая на прочность нервы зрителей. Зависший между реальным и ирреальным, Гофман видел все в кривом зеркале травести, граничащей с откровенными извращениями и психическими отклонениями, ярчайшей кульминацией которых оказалась сцена с куклой Олимпией. Такую некрасивую, но вместе с тем чертовски, магнетически притягательную куклу-дурнушку пришлось видеть впервые. Когда эта очаровательная дурнушка, которую вывели в шкафу с полочками, начала вращать глазами, издавать разного рода немзыкальные звуки, пищать, визжать, шлепать и дребезжать губами, не было сомнений, что это – мимический дублер, а певица поет где-то за сценой. Каково же было удивление, когда выяснилось, что все это вытворяла одна и та же артистка – французженка Николь Шевалье, ставшая сенсацией этой премьеры. Феноменально одаренная, наделенная бешеным темпераментом, невероятно раскрепощенная, не ограниченная, кажется, никакими исполнительскими сложностями, она спела всех трех женщин Гофмана, продемонстрировав три абсолютно разных, из разной плоти и крови, героинь. Насколько клоуноподобной была она куклой на шариках и роликах, настолько же трагичной, одержимой Антонией предстала она, являя при этом не только чудо пластики, но и чудо вокальное. Демоницы в виде десятка клонированных антоний в этой картине силились распилить ее смычками. И под занавес этого действия гроб на

сцене таки появился. Куртизанку Джульетту Николь представила эдакой Лилит, едва ли не исчадием ада, порочнейшим созданием, бесстыдно оседлавшим Гофмана, словно выпотрошившим у него всю душу. Партию Гофмана очень выразительно исполнил Эдгарас Монтвидас, воплотив стройную сексапильную ипостась того самого некрасивого хичкоковского фантазера-пьяницы. Рядом с ним изящно извивалась грациозная Муза в камзоле в исполнении изумительной польской меццо-сопрано Катарины Гумос. Страшными, подчас циничными утробными басами пугал слушателей урожденный сибиряк Дмитрий Иващенко в своих реинкарнациях Линдорфа, Миракля, Коппелиуса и Дапертутто. При всей активности режиссуры зритель ни на секун-

да не отрывался от сцены, голос которого поражал своей энергетикой и полетностью. Поразительно было осознавать во время этой премьеры, насколько сходными были устремления Вагнера и Мейербера в их желании вытеснить прозу жизни многочасовой оперой с ее богатством и интенсивностью переживаний.

Опера «Нюрнбергские мастерзингеры» началась с того, что все ее солисты в современных костюмах вышли во время увертюры на сцену, представлявшую зал парламентских заседаний с немецким флагом – вышли из последней двери партера по боковым помостам, прочно связавшим две реальности – жизни и театра. Зрителей фактически открыто пригласили так же выйти на сцену и принять участие в голосовании. Выпущенная

аж в 1998 году, когда ее режиссером выступил Гарри Купфер) пошли навстречу публике, поделив спектакль на две части: два первых акта исполнили в первый вечер, а третий – во второй день. Поразительно, как идеи носятся в воздухе: концепция «Нюрнбергских мастерзингеров», предложенная Андреа Мозес, очень напомнила концепцию вагнеровского «Тангейзера» Тимофея Кулябина, изгнанного из Новосибирского театра. И там, и здесь режиссеры перенесли действие оперы в наши дни. Тимофей Кулябин, как известно, смоделировал ситуацию с кинофестивалем, где Тангейзеру в облике Ларса фон Триера пришлось завоевывать свое место под солнцем. Андреа Мозес превратила нюрнбергский конкурс в состязание конкурирующих немецких фирм. А имя Pagner и вовсе светилось над входом не то в казино, не то еще в какое-то ночное заведение.

Режиссер нарядила героев в солидные костюмы под стать главам крупных корпораций. Но лохматый башмачник Ганс Закс так и остался башмачником, как предписано в либретто. Режиссер Андреа Мозес в компании с художником Яном Паппельбаумом, исходя из особенностей жанра историко-бытовой оперы, оформили спектакль в реалистическом духе, как если бы их попросили снять сериал с массой политических подробностей. А потому длинные монологи, диалоги и ансамбли были более прекрасны с музыкальной точки зрения: меломаны получили возможность без излишней суеты послушать выдающиеся голоса под роскошный аккомпанемент оркестра Даниэля Баренбойма. Драматическая же составляющая уступала музыкально-информационной плотности, которой всегда так любит насыщать свои интерпретации маэстро Баренбойм. Два антагониста иллистрировали два подхода к делу: вдохновенный певец от природы Вальтер фон Штольцинг улавливал свои идеи из воздуха, неудачник же Бекмессер с набриллиненными волосами глубокомысленно вымучивал и заучивал стихи и мелодии по правилам и канонам.

Собственно же интрига оперы заключалась в том, что лучшей красавицей города Ева Погнер, дочь золотых дел мастера Фейта Погнера должна быть отдана победителю ежегодного состязания певцов. Режиссер приберегла свои умения для нарочито комичных сцен, изрядно обсыпав «перцем» карикатурные повадки неуверенного в себе городского писателя Бекмессера, который тем не менее рьяно рвался в бой ради руки и сердца красавицы Евы. В психофизике очаровательного, харизматичного Маркуса Вербы этот персонаж нашел феерически удачное воплощение. В сцене состязания режиссер вволю поиздевался над этим горе-конкурсантом, обмочившимся от страшного волнения на глазах у изумленной публики. Выложились Андреа Мозес и в сцене ночной потасовки, которая стала одной из смысловых кульминаций. Драка, спровоцированная занудой (лишь по либретто, ибо голос Вербы был прекрасен) серенадой Бекмессера, превратилась в столкновение далеко не профессиональных, а, скорее, конфессиональных интересов. Так был сделан сильнейший акцент на идее толерантности, которой так озабочено европейское сообщество. Перед зрителем мелькнули и радужный флаг, и вольные панки, и арабы, и одинокий иудей, делающий ноги подобру-поздорову. А толерантность по сюжету должны были демонстрировать представители цеха мастерзингеров, испытывавшие «новобранцев». Бекмессер, одетый в ренессансные панталоны, будто из комедии дель арте, и державший лютию, проблеял нечто гармонически перусложненное и с треском проиграл. Хотя слушатели получили огромное удовольствие от очень красивого баритона Маркуса Вербы. С триумфом было суждено победить лишь Вальтеру фон Штольцингу, по либретто – молодому франконскому рыцарю, одетому в этой постановке в кожаную косуху и джинсы. Именно его песня, наполненная дыханием весны и любви, оказалась близкой не только сердцу влюбленной в него Евы, но и взыскательным мастерзингерам, истосковавшихся по талантам. Песню на те же стихи, которые нескладно изложил неталантливый Бекмессер, Штольцинг (суперпопулярный, спортивного сложения вагнеровский тенор Клаус Флориан Фогт) спел на одном дыхании, прорвавшись в бескрайние голубые дали с разноцветными шариками в небе: увы, художнику пришлось прибегнуть к банальным символам.

Можно себе представить, как ущемлено бились сердца меломанов, получивших шанс увидеть на одной сцене представителей старшего поколения солистов Штаатсопер, которым достались партии старейшин мастерзингерского цеха – Зигфрида Ерузалема, Олафа Бера. Фундаментальный корейский бас Квангчун Юн наделил своего героя Фейта Погнера, отца изящной и остроумной Евы в исполнении Юлии Кляйтер, роскошным репертуаром, обрушившийся на баритона Вольфганга Коха, исполнителя партии башмачника Ганса Сакса, знатока секретов песеносложения, напомнил, как ценит немецкая публика настоящее немецкое качество.

ВЛАДИМИР ДУДИН

БЕРЛИНСКИЕ МАСТЕРА ПЕНИЯ И РЕЖИССУРЫ



«Нюрнбергские мастерзингеры». Сцены из спектакля. Фото из архива театра

ду не переставал быть и слушателем, жадно внимая очень продуманной, рельефно вылепленной игре оркестра под управлением Стефана Блюнье, умевшего тесно спать ноту, слово и жест в одно неделимое целое, что так выгодно отличает оперный театр от драматического.

Злободневностью отличилось послание оперы «Васко да Гама» Джакомо Мейербера в постановке Веры Немировой. Куда более важный акцент этого проекта – мировая премьера полной редакции оперы под таким названием, до сих пор известной большинству как «Африканка» – как будто даже отошел на второй план, оттененный темой «религиозного фанатизма и нетерпимости», о чем по завершении премьеры высказывался новый интендант Немецкой оперы Дитмар Шварц. А одним из главных конфликтообразующих начал в опере Мейербера и в самом деле оказалось острое противопоставление лагеря язычников, жаждущих крови, и христиан, стремящихся пусть и к более цивилизованному доминированию. Несправедливо задвинутая на дальнюю библиотечную полку, эта опера Мейербера поразила фантастической мелодической щедростью и богатством прихотливой и прозрачной оркестровки, которую мастерски сумел передать маэстро Энрико Маццолла. На помощь неизвестной широкому слушателю опере пришли оперные звезды – грузинское сопрано, красавица Нино Мачаидзе (Инес), французское меццо-сопрано Софи Кох и мировая знаменитость – блистательный тенор Роберто Аланья в за-

в Государственной опере в День германского единства постановка в таком виде недвусмысленно дала понять, как важно для оперы быть актуальной и политически мотивированной. Режиссер Андреа Мозес извлекла из этого самого оптимистического и мажорного сочинения Вагнера и модифицировала на свой лад тему национальной идентичности, не переставшую беспокоить германцев на протяжении многих веков. В отличие от оригинала, где речь идет о состязании в вокально-поэтическом мастерстве, режиссер «двинула» идею дальше – до конкуренции товарных знаков качественных немецких продуктов, выставив логотипы, придуманные из фамилий героев оперы.

«Нюрнбергских мастерзингеров» Вагнер написал, уже пройдя мощнейшие испытания «Тристаном и Изольдой» и «Кольцом». В своей предпоследней опере композитор словно спустился с небес на землю, чтобы вдохнуть отрезвляющие оздоравливающих земных запахов, подслушать терпкий народный юмор. Чувствовалась здесь и самоирония с саморефлексией в цитировании мотива любовного напитка из «Тристана», а в молоточке Ганса Сакса парадоксально слышалось эхо поработанных нибелунгов. Правда, несмотря на модуляцию в сторону комического, опера (которую Вагнер сочинял очень долго, с перерывами на написание других опер) в размерах отнюдь не уменьшилась в сравнении с его гигантскими драмами и длилась пять часов пятнадцать минут. Но в Штаатсопер (где последний раз эта опера ставилась

Сергею Лейферкусу исполнилось 70! Поверить в это невозможно. Когда видишь его на сцене, подвижного, пыльного, наполненного взрывной энергией, когда слышишь этот яркий, мощный, идеально выровненный голос, кажется, что чудеса случаются, что остановить мгновения – и годы – которые прекрасны, все же возможно.

Я пишу эти строки, возвратившись из Гамбургской Штаатсопер, где состоялась премьера – «Вильгельм Телль» Россини с Лейферкусом в заглавной роли. Рядом с ним были артисты значительно более молодые, со свежими, большими голосами (выделю среди них выступившего в партии главного врага Телля, тирана Геслера, обладателя великолепного баса Владимира Байкова, в прошлом москвича, а с недавних пор солиста Гамбургского театра). Но баритон нашего героя отнюдь не уступал им в красоте и насыщенности. Ну, а по уровню вокального мастерства с Сергеем Петровичем не сравнится никто. То, какое у него легато, как выстроена всегда устремленная к вершине, фраза, как сбалансированы части диапазона, как стратегически рассчитана вся партия – чтобы не уставать, чтобы драматическая напряженность пения не ослабевала, а, напротив, возрастала – все это делает искусство Лейферкуса образцовым. Посособому впечатляет «фирменный знак» этого искусства – превосходная дикция артиста.

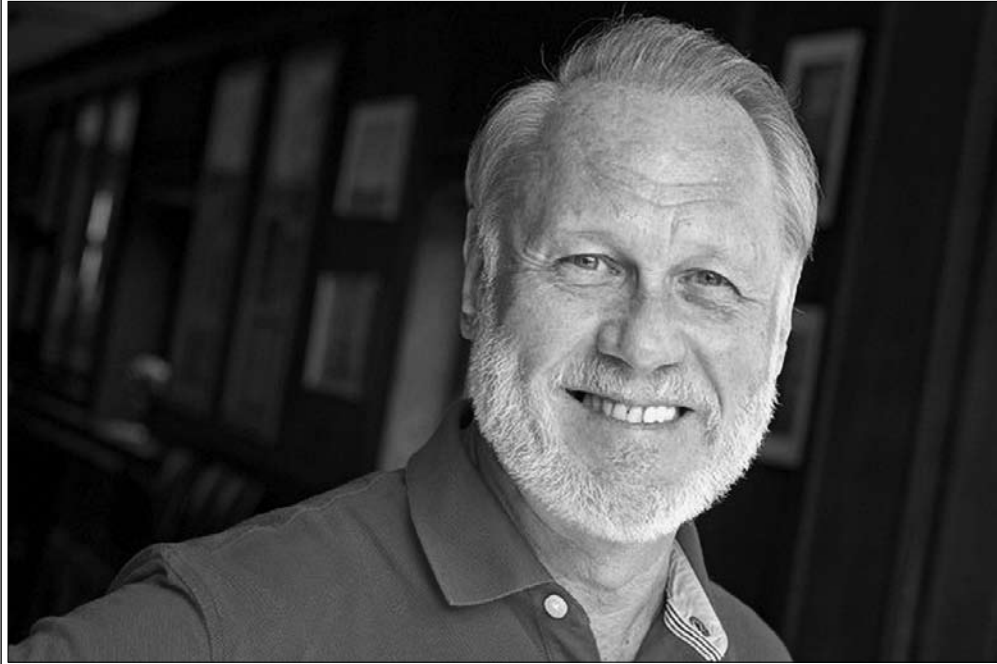
Сделаю отступление, чтобы рассказать об испытанном когда-то здесь же, в Гамбурге, впечатлении. В главном концертном зале города, Лаэисхалле под управлением Михаила Плетнева исполнялась кантата Рахманинова «Весна» с участием именитых российских солистов. Сперва пели тенор и сопрано, пробивавшиеся сквозь толщу оркестрового звучания, увы, не без потерь: не красовского поэтического текста было не разобрать. Потом вступил Лейферкус, и его волшебный голос воспарил над оркестром, а каждое слово, пропетое отчетливо, осмысленно, прочувствованно, легко долетало до слушателей. Сейчас принято все петь на языке оригинала, и артисту приходится постоянно переходить с одного на другой. Телля он пел по-французски, радуя не только внимательностью, но также благородством, красотой произношения и, разумеется, полно выявляя глубинный драматургический смысл каждой фразы.

В постоянный репертуар всех оркестров мира входит любимая меломанами великолепная увертюра к «Вильгельму Теллю», сама же опера известна куда менее, чем «Севильский цирюльник», «Золушка», «Итальянка в Алжире». Россини создал это произведение в 1829 году, в возрасте 37 лет, будучи уже автором около сорока опер и находясь на вершине славы. После этого он прожил еще почти сорок лет, но больше ни одной оперы не сочинил (последние годы жизни он провел на своей вилле в пригороде Парижа Пасси, где устраивал пышные приемы и потчевал гостей изысканными блюдами, изготовленными по собственным кулинарным рецептам, ставшим, как и его арии, легендарными). По характеру сюжета и музыки «Телль» сильно отличается от упомянутых выше комедийных шедевров Россини, сверкающих остроумием и весельем. Рожденная во Франции в канун революции 1830 года героико-романтическая опера, действие которой происходит за 500 лет до этого в Швейцарии, воспекает свободолюбие народа, восставшего против гнета австрийских захватчиков. В центре сюжета – столкновение отважного стрелка Вильгельма Телля, возглавившего восстание, с наместником Габсбургов, жестоким Геслером, запечатленное в музыке огромной драматической силы. Оценивая ключевую сцену оперы, где Телль по требованию тирана стреляет из лука в яблоко, положенное на голову сына, Вагнер, вообще-то не жаловавший своих коллег, сказал Россини: «Вы, маэстро, создали там музыку всех времен, и это – наилучшая!». В партитуре поэтично воссозданы картины альпийской природы и народных обычаев, а лирические сцены богаты мелодиями редкостной красоты. Я ощущаю в этой опере высоко мною ценимую традицию Глюка и Бетховена: безбоязненную решимость запечатлеть безупречного, идеального героя, который пусть и не встречался им в жизни, но, по их убеждению, должен явиться, когда того потребуют исторические обстоятельства.

Музыкальная часть спектакля, представленная опытным итальянским дирижером Габриеле Ферро – на весьма приличном уровне. Сценическая же, как чаще всего нынче случается – вне всяких приличий. Спектакль этот – оперный дебют режиссера драматического театра Рогера Вонтобеля, и явно «первый блин комом». Очутившись на сцене музыкального театра, он, как это бывало и с куда более талантливыми и опытными мастерами, растерялся. Изю всех щелей выползли штампы, и постановщик, как ему кажется, маскирует их тем, что любой ситуации придает смысл, противоположный авторскому. Короче, режиссура и оформление тут обнаруживают профессиональную беспомощность, помноженную на глупость и музыкальную глухоту. Едва ли не все персонажи выглядят картонными, нелепыми, часто карикатурными. Лейферкусу, в силу таланта и опыта, удастся больше, чем всем его партнерам, противостоять пагубному результату режиссерской беспомощности. В достоинствах партии Телля кроются и ее особые трудности: гораздо легче

МИХАИЛ БЯЛИК

ВЕРНОСТЬ ПРИЗВАНИЮ



Сергей Лейферкус.
«Вильгельм Телль». Сцены из спектакля.
Фото из архива театра

сыграть характер противоречивый, нежели цельный. Петербуржцы, в памяти которых – большая часть исполненных артистом ролей (кто-то, как я, слышал его еще студентом на сце-

не консерваторской оперной студии, потом в Театре музыкальной комедии, где он обрел актерскую уверенность и легкость, далее – в Михайловском (тогда Малом оперном) театре, где

он овладел главными партиями баритонového репертуара, и, наконец, в Мариинском, куда он пришел в 1978, постоянно пел до 1995, чьей гордостью остается поныне) без труда назовут самые успешные из исполненных им ролей. В основном, это персонажи, о которых так просто не скажешь, положительные они или отрицательные: светлое и мрачное причудливо сплетается в сложной натуре каждого. Таковы, к примеру, Онегин, Мазепа и Томский в операх Чайковского, рахманиновский Алеко, моцартовский Дон Жуан, Амонасро из «Аиды» Верди. Таков и Лесничий в поэтической опере Яначека «Лисичка-плутовка» – эту партию Лейферкус с изумительной психологической точностью исполнил в Гамбурге минувшей осенью. Из его работ последнего времени особо выделю роль профессора Преображенского в опере Александра Раскатова «Собачье сердце» (я обстоятельно писал о ее мировой премьере в Амстердаме, позднее артист пел эту роль также в миланской Ла Скала). Воспринимая с презрительной иронией и скептицизмом дику аморальность новой советской действительности, булгаковский персонаж в своем высокомерии и сам не удерживается на уровне высокой морали.

Но немало в репертуаре и «одноплановых» ролей. Таковы безжалостные злодеи Яго или Тельрамунд (этим своим сценическим созданием Сергей меня сильно впечатлил несколько лет назад в постановке «Лознгрена», осуществленной оперным театром Лейпцига). Таковы и безукоризненно благородные Маркиз Поза из вердиевского «Дона Карлоса» или Князь Андрей Болконский из «Войны и мира» Прокофьева. Возвращаясь к «Вильгельму Теллю», снова замечу, что и герой руссиневской оперы принадлежит к их кругу. Мудрость Лейферкуса помогла ему избежать той ошибки, которую частенько делают не молодые уже артисты, когда, играя молодых персонажей, чрезмерно усердствуют на сцене, бегают, резвятся, на самом деле, выдавая свой возраст. Телль Лейферкуса – человек поживший, степенный, убежденный в своей правоте и уверенно ведущий за собой других. Но как глубок и тонок душевный мир героя, как тяжко способен он страдать, какие преодолевать сомнения – все это артист дал ощутить в упоминавшейся кульминационной сцене, пользуясь, главным образом, возможностями своего необыкновенного вокала, оставаясь в выражении бушевающих Вильгельма чувств предельно искренним. Когда величавый, мужественный человек, мучительно преодолевая гордость, склоняется перед Геслером, прося его отменить обращенное к нему, Теллю, вздорное и такое опасное распоряжение выстрелить в яблоко на голове сына, когда, получив отказ, он, подержанный спокойной уверенностью мальчика, решает послать стрелу, приготовив, на случай роковой неудачи, еще одну, для тирана, когда побеждает – ты испытываешь волнение, которое трудно описать. Это надо услышать и пережить...

Сергей Петрович и нынче востребован на престижнейших оперных сценах мира. Не оставляет он и концертную деятельность. Петербуржцы знают, какой он замечательный камерный исполнитель. Многим, наверное, памятен огромный успех, сопровождавший сольный вечер, который он дал десять лет назад в новом тогда Концертном зале Мариинского театра. В свое время сенсацией стало исполнение им всех вокальных сочинений Мусоргского, осуществленное в крупнейших музыкальных центрах мира и зафиксированное на четырех дисках.

Для меня Лейферкус олицетворяет – и в искусстве, и в жизни – серьезность, надежность, стабильность. Я не помню случая, когда бы он отменил свое выступление или вышел на сцену не в наилучшей «вокальной форме». Все это – показатели редкостного профессионального мастерства, результат упорных каждодневных усилий. Приехав однажды в Англию, я навестил Сергея Петровича – он пел тогда в лондонском театре Ковент Гарден, а жил в Оксфорде – и Вера Евгеньевна, его жена, муза, добрая помощница во всех делах, пожаловалась мне: «С трудом уговорила Сережу поехать к морю отдохнуть. На третий день он стал паковать чемодан: домой, домой – учить новые партии и концертные программы!». Своим богатейшим опытом прославленный артист охотно делится с младшими коллегами, проводя мастер-классы в учебных заведениях и театрах разных стран. К слову, в мае его ждут с подобным курсом занятий в Гамбургской опере, а осенью здесь же он примет участие в мировой премьере новой оперы ценимого на Западе композитора (и отличного дирижера) Петера Этвёша «Senza sangue» («Без крови»).

Последнее время артист был занят работой над книгой – о себе и дарованных судьбой встречах, о жизни и об искусстве. Отдельные главы, с которыми меня познакомил автор, содержательные, отлично написанные, выражающие его собственное, нередко расходящееся с общепринятым, отношение к событиям и людям, дают основание надеяться, что и вся книга, публикация которой приурочена к нынешнему юбилею, окажется интересной для многих.

Пожелаем выдающемуся мастеру оперного искусства еще долгие годы оставаться деятельным, вдохновенным, успешным!

В мировом оперном репертуаре нет произведения, которое по народной любви может сравниться с «Травиатой». Эпизоды из жизни французской куртизанки, перекочевавшие в оперу Джузеппе Верди со страниц романа Александра Дюма «Дама с камелиями», заставляют рыдать не первое поколение слушателей. Популяризации оперы среди широких масс немало способствовал фильм Франко Дзеффирелли с Терезой Стратас и Пласидо Доминго, вышедший на киноэкраны в 1982-м году и заложивший своеобразный канон постановки традиционной «Травиаты». Даже принимая во внимание различия между кино и театральной сценой, каждую «Травиату» волей-неволей сравниваешь с фильмом Дзеффирелли. Сегодня, после гневных выпадов знаменитого режиссера в адрес Метрополитен оперы и Ла Скала, снявших с репертуара поставленные им спектакли в пользу более современных по духу постановок, Дзеффирелли можно упрекать в негибкости и нежелании принимать во внимание как изменившийся образ мышления зрителей, так и новые задачи театра, но то, что его творчество стало вехой в оперной режиссуре – факт бесспорный. На фоне своих порой пугающих громоздкостью и детальностью декораций Дзеффирелли разворачивал подлинные человеческие драмы, заставляя певцов отдаваться ревности и любви, зависти и злобе, представляя ярко и рельефно всю палитру чувств. Последователи чаще всего перенимали лишь богатство декораций и костюмов, пренебрегая работой с актерами, полностью выхолащивая характеры. В 2005-м в Зальцбурге Вилли Деккер рассказал хорошо знакомую историю совсем по другому, поставив спектакль без исторических костюмов и практически на пустой сцене. Деккер начисто убрал внешнюю мишуру и обнажил драму, оставив нам на память великолепную открытку с юной, пластичной, феноменально органичной Анной Нетребко и фантастическим Роландо Вилазоном. Подходы Дзеффирелли и Деккера, такие разные внешне, по сути очень близки друг к другу – они оба ставят во главу угла психологическую разработку характеров и ситуаций.

Новая «Травиата» Канадской оперы поставлена американским театральным режиссером Эйрин Арбус и является совместной работой с оперными домами Чикаго и Хьюстона. Арбус еще нет сорока. Ее постоянное место работы – нью-йоркский «Театр Новой Аудитории», где она в качестве художественного руководителя поставила шесть пьес Шекспира. Ее единственная, кроме «Травиаты», оперная постановка – «Поругание Лукреции» в Хьюстоне. Генеральный директор Канадской оперы Александр Ниф рекомендует ее как «одного из наиболее интересных театральных режиссеров Северной Америки».

Уже сценически разыгрываемая увертюра показывает, насколько поверхностно Эйрин Арбус понимает назначение режиссерского ремесла в опере. Сама перспектива разыграть увертюру кажется очень заманчивой, и уже много лет, как этот тренд в моде, однако большинство режиссеров заполняет музыку увертюры пустым действием. Только немногим удается использовать эту возможность с пользой, но Эйрин Арбус не из их числа. На музыке увертюры ее Виолетта, за полупрозрачным занавесом при помощи Аннины одевает платье, а затем радостно убегает веселиться к гостям на карнавал. Что должна была дать зрителю сцена одевания героини, не совсем понятно. Другой карнавал происходит на балу у Флоры. Здесь царствует испанская тематика – все очень ярко, преобладает контраст красного и черного, по сцене несут огромные скелеты быков, а ряженные страстно разыгрывают любовную пантомиму (только сверху почему-то свисают разноцветные китайские фонарики). Когда в этом интерьере появляется Виолетта в пышных воланах, отчего-то вспоминается кустодивеская «Купчиха за чаем». Заявлено, что время действия соответствует времени жизни композитора, но судя по карнавальным костюмам, это парижское общество времен феодализма, или очень сильно тоскующее по жизни до Великой французской революции.

Самая большая удача новой «Травиаты» – свет американского дизайнера Маркуса Доши. Благодаря его световой палитре спектакль выглядит внешне очень привлекательно, а последнее действие и вовсе похоже на живописное полотно, но содержательно постановка Эйрин Арбус пуста, а эмоционально – фальшива. Удивительно, что молодая женщина поставила эту знаменитую историю несчастной любви не только безо всякого интереса к любви, но и к жизни вообще, ограничив мизансцены ничего не значащими прогулками героев вокруг предметов мебели и отдав смысловое наполнение действия на милость актерской индивидуальности. Певшим во втором, канадском составе Джойс Элкаури (Виолетта) и Джеймсу Вестмену (Жермон) удалось превратить своих героев в живых персонажей, а исполнители премьеры, супружеская пара Екатерина Сюрина (Виолетта) и американец Чарльз Кастроново (Альфред), а также американский баритон Куин Келсей (Жермон) – продемонстрировали жалкий набор клише.

Екатерина Сюрина вернулась к Виолетте после десятилетнего перерыва, но впервые пела партию без купюр. Первые два действия исполнительница проводила очень осторожно, словно боясь, что ей не хватит сил допеть до

конца. В третьем действии Сюрина чувствовала себя гораздо увереннее, но даже тогда в ее исполнении не появлялось ни необходимой мощи, ни динамики. Для этой партии ее голос сегодня слишком ограничен как в верхнем, так и нижнем диапазоне, вследствие чего все поется одинаково, без интонационных различий, да еще и довольно тихо – с третьего яруса пение уже слышно не очень хорошо, а когда Виолетта читает письмо Жермона, ее голос трудно слышать даже из партера. Гораздо меньше претензий к голосу Чарльза Кастроново, разве что к неточности интонации и к замедленным темпам. На премьере семейная пара отчаянно боролась с итальянским маэстро Марко Джуидарини, каждый раз задающим оркестру больший темп, чем хотелось исполнителям. После вступления неговорчивых певцов дирижеру ничего не

контроля над голосом, но есть все основания рассчитывать, что в будущем он сделает очень хорошую карьеру, если его не испортят педагоги и выбор неправильного репертуара.

В Торонто на суд публики представили произведение современного канадского композитора – небольшую (около пятидесяти минут) оперу Барбары Монк-Фельдман «Пирам и Фисба», написанную в 2010-м году по мотивам легенды из «Метаморфоз» Овидия. В отличие от древнеримского первоисточника Монк-Фельдман определяет своих героев, как абстрактных персонажей, далеких от конкретных географических или временных координат, а происходящее с ними имеет отношение не к окружающей действительности, но к изменениям на уровне их бессознательного. Канадская критика описывает музыку

мени погрузиться в новый материал, оценивает «Пирама и Фисбу» очень высоко и раз за разом после спектакля встречается с публикой в фойе театра, готовый отвечать на вопросы аудитории. Правда, вопросов этих очень мало, и нельзя сказать что они отличаются особой глубиной. На это мероприятие остается человек сто двадцать (что равняется примерно четырем рядам партера) – тоже не слишком впечатляющий показатель интереса к новому произведению.

Каким бы ни было сочинение Монк-Фельдман, Канадской опере можно предъявить серьезные претензии относительно его презентации. В свое время Пьер Булез полтора года «влюблял» французов в «Лулу», прежде чем представил ее публике. Похожим просветительством занимался покойный генеральный директор Канадской оперы Ричард Бредшоу перед постановкой

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

СТАРОЕ И НОВОЕ В ТОРОНТО



«Пирам и Фисба». Сцена из спектакля.
«Травиата». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

оставалось, как «снижать обороты». Случались и расхождения исполнителей с оркестром. К восьмому спектаклю все более или менее спелись, и дирижер позволял Кастроново тянуть арию «De' miei bollenti spiriti», сколько тому хотелось.

Любопытно, что ничего подобного не было в отношениях дирижера со вторым составом, менее титулованным. Никаких ускоренных темпов со стороны оркестра и никаких затягиваний со стороны исполнителей. Второй состав показался более интересным во всех отношениях, даже с его техническими несовершенствами. Голос Джойс Элкаури нельзя назвать красивым, он довольно резкий и не богат красками, однако намного сильнее и более широкого диапазона, чем голос Сюриной, с уверенными верхними нотами, позволяющими делать яркие кульминации. Партию Альфреда во втором составе исполнил студент оперной студии Канадской оперы Эндрю Хаджи. Вокально он был близок к самому настоящему классическому Альфреду – сильный голос с приятным тембром, хорошей кантиленой. Молодость сказывается в недостат-

«Пирама и Фисбы», как нечто новое и ни на что не похожее. Для «разогрева» аудитории были выбраны два фрагмента Монтеверди: «Плач Ариадны» (монолог покинутой Тезеем Ариадны на острове Наксос) и «Сражение Танкреда и Клоринды» (драматическую историю любви мусульманской девушки и христианского юноши, который в сражении убивает возлюбленную, перодеюту в военные доспехи). Произведения Монтеверди, без сомнения, будут вызывать интерес и в дальнейшем, но будут ли потомки слушать оперу Монк-Фельдман – вопрос пока что остается открытым. Говорить что-то негативное после двух прослушиваний новой оперы не очень хочется, но на первый взгляд, это совсем не новое, а уже слышанное в прошлом, к примеру, в опусах известного американского композитора Мортон Фельдмана, с которым Барбара Монк сочеталась браком незадолго до его смерти в 1987-м году, с той лишь разницей, что его сочинения кажутся намного интереснее. Однако, музыкальной руководитель Канадской оперы Йоханес Дебюс, имевший достаточно вре-

«Воцтека», сознавая что неподготовленному слушателю такой музыкальный материал с первого раза воспринять тяжело. Произведение Барбары Монк в силу его динамической монотонности, музыкальной монокромности и сюжетной скудности воспринять даже тяжелее, чем оперы Берга. Тем более, начинать встречу со слушателями и пытаться вызвать у них симпатию к новой опере после того, как они уже составили свое представление об услышанном, вряд ли правильно.

Никак не помогла новой опере достучаться до зрителя и режиссура Кристофера Олдена. Любимый режиссер Александра Нифа регулярно получает возможность ставить на сцене в Торонто, несмотря на явные провалы. На концепцию постановки также оказала влияние сама Монк-Фельдман. Она выдвинула очень четкие рекомендации, исходя из которых драмы и действия на сцене должно было быть как можно меньше. Кристоферу Олдону тонкость чужда в принципе, а при полученных ограничениях его скудной фантазии хватило лишь на набор бессмысленных движений и жестов. Связать новую оперу с произведениями Монтеверди получается у режиссера лишь чисто механически: сквозное действие без антракта, одна декорация, три персонажа на сцене...

Открытым также остается вопрос, насколько сценична новая опера (на первый взгляд, она гораздо ближе к оратории). Чисто музыкально произведение может вызывать интерес, но этого недостаточно для его успешной сценической реализации. Пол Штейнберг – прекрасный сценограф, сделавший великолепные декорации к недавнему «Фальстафу» Роберта Карсена, в оформлении «Пирама и Фисбы» использовал цвета Никола Пуссена, чье творчество вдохновило Барбару Монк-Фельдман, а сама декорация по стилю – чистый Марк Ротко. Но ничто из вышеперечисленного не помогает новому музыкальному произведению прижиться на сцене, не помогает осмысленному диалогу композитора с публикой.

Похоже, что состав исполнителей (конечно же, канадцев) подбирали исключительно для «Пирама и Фисбы», забыв что есть еще и Монтеверди. Кристина Шабо пела Монтеверди с испанским надрывом, словно это фламенко. Пение Оуена МакКаусланда, чей голос обделен низкими нотами, тоже далеко от стиля исполнения ренессансных и барочных произведений. Заметно выделялся на этом фоне теплый красивый баритон Филипа Адиса; жалко, что петь в этой программе ему довелось очень мало.

ВАЛЕНТИН БАРАНОВСКИЙ ДИВЕРТИСМЕНТ

(Окончание. Начало на стр. 12)

Когда возникла вероятность издания большого фотоальбома, посвященного искусству балета, передо мною как автором встала трудная задача. Мой балетный фотоархив насчитывает десятки тысяч негативов, слайдов, цифровых изображений. Ведь я снимаю балет уже более 40 лет. Надо было отобрать самое интересное. Хотелось, чтобы это была именно книга со своим смысловым стержнем, сменой сюжетов, и чтобы при этом все фотографии существовали в гармонической связи между собой.

Автором-составителем этого альбома стала моя жена. Композицию и идею книги ей подсказало стихотворение-эссе Иосифа Александровича Бродского. Стихотворение стало эпиграфом к альбому. Эти строки исполнены глубочайшего смысла. В них – рассказ о судьбе послевоенных поколений. Надо заметить, что отец поэта Александр Иванович Бродский был довольно известным ленинградским фотографом. И финал стихотворения неслучаен: «...жизнь была прожита ради апофеоза фирмы Кодак, поверившей в отпечатки и выбрасывающей негативы». Но особенно важна последняя строка: «Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке».

За мою уже достаточно долгую жизнь сменилось несколько генеральных секретарей, потом президентов. Поменялся общественный строй. Моя страна изменила свои границы. В общественной и политической жизни стран все преходяще. Но, оглядываясь назад, мы вспоминаем имена исторических фигур только в их связи с судьбами гениев. Интересны ли были бы кому-нибудь, кроме историков, Бенкендорф и Булгарин, если бы они не оказались в тени имени Пушкина?!

Все преходяще, но искусство вечно. Человек в своем творчестве свободен. Красота и одухотворенность прорвутся через ограничения и запреты цензуры: «Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке».

Мир спасается красотой. Танец – это всегда красота и свобода. А если мы оглянемся назад, далеко в историю, и вспомним, как зарождалось искусство танца, то окажется, что танец был молитвой: танцем выражались сакральные чувства, танец был обращением к высшим силам с просьбой благополучия, удачной охоты, ниспослания хорошей погоды и даже молением об исцелении больных...

Меня в балет привел случай. Я снимал гастроль балетной труппы Хосе Лимона по просьбе своего коллеги из Агентства Печати Новости – Валерия Бальнова, страстного балетомана. Это была моя первая съемка балетного спектакля, и с тех пор театр навсегда вошел в мою жизнь.

Фотографией я был увлечен с детства. И мне всегда интереснее всего был человек в кадре. Балет не стал исключением. Мне интересны как фотографу не только умение, артистизм, талант балетных артистов. Мне интересны характеры, судьбы. И книгу о балете хотелось сделать такой, чтобы каждый, перелистывающий ее страницы, мог заглянуть в глаза любимым артистам, проникнуть в мир закулисы, увидеть жизнь театра изнутри. Шекспир говорил, что весь мир – театр, а люди в нем актеры. Можно сказать и по-другому: театр – это целый мир, это метафора жизни, порой даже более насыщенной и яркой, чем наша обычная жизнь.

Вожжи приходят и уходят, и бюст того, кому поклонялись миллионы, может занять свое место на полке с реквизитом. А человеческое сердце будет вновь и вновь тянуться к прекрасному, к совершенному, одухотворенному... Вот об этом должен рассказать фотоальбом «Дивертисмент». Получилось или нет справиться с поставленной задачей – судить не мне, а тем, для кого создавалась книга – всем, кто любит театр.

Валентин БАРАНОВСКИЙ



Диана Виншэна и Игорь Зеленский



Михаил Шемякин



Анжелен Прельжокаж



Никита Долгушин



Юрий Сmealов и Антон Корсаков



Александр Сергеев



Алтынай Асылмуратова



Морис Бержар

Учредитель: Государственный академический Мариинский театр. Регистрационное свидетельство № П 1144 выдано Региональной инспекцией по защите свободы печати и массовой информации 23.09.1994.

Главный редактор: И.Г. Райский (eiraiskin@mail.ru). Редактор: Г.Г. Осипова (galina_musis@mail.ru). Дизайнер: Василий Бертельс.

Адрес редакции: 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 18. Факс 314-17-44 (для редакции газеты «Мариинский театр»).

Предпечатная подготовка – ООО «ДИТ-принт». Подписано в печать в 16.00 31.05.2016. Отпечатано в типографии ООО «Рубеж-полиграфия». Цена свободная. Тираж 800 экз.

ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ «МАРИИНСКИЙ ТЕАТР» ОБЯЗАТЕЛЬНА