

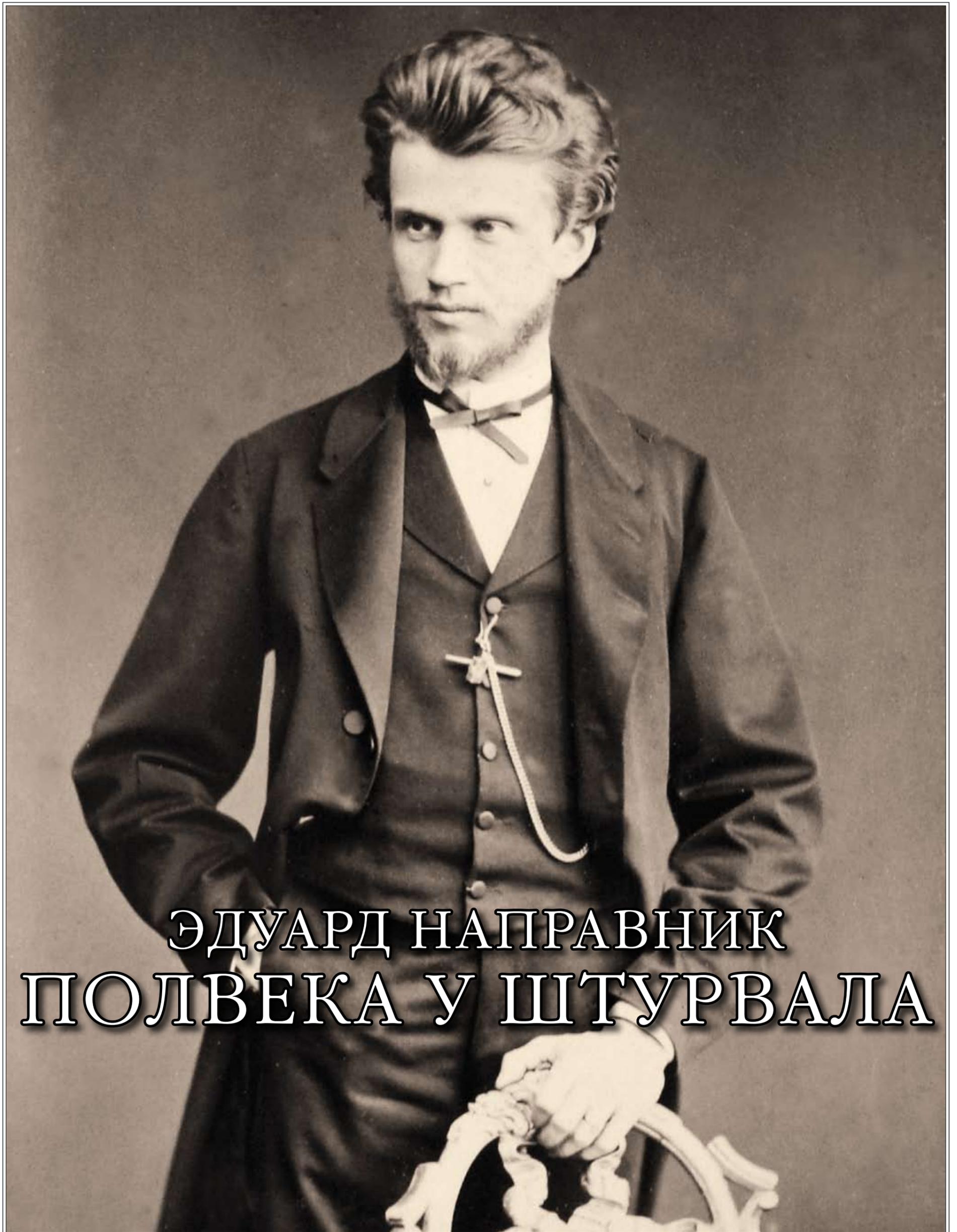


МАРИИНСКИЙ ТЕАТР



№ 3-4

2016



ЭДУАРД НАПРАВНИК
ПОЛВЕКА У ШТУРВАЛА

ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА С НОВА МАРИИНСКИЙ

В те дни, когда нам были новы
Все впечатленья бытия...
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь...

А. С. Пушкин

Снова Петербург, снова Мариинский... Если список тех, кому мы обязаны счастьем жить в Петербурге, включал и Анатолия Собчака, и Олега Басилашвили, и Бэлу Куркову, и ... нас с вами, голосовавших на городском референдуме, то за возвращение родового имени театру – будем справедливы – возблагодарим Валерия Гергиева *одного*. Даром, что тогда (в начале девяностых) Мариинский был *единственным*, а все будущие Мариинские – *второй, третий, и* вовсе неожиданный *четвертый* во Владивостоке – и присниться не могли! Ведь прежде, чем претендовать на, прости, Господи, *ребрендинг*, надо было подкрепить притязания новыми достижениями, достойными былого славного имени.

И они были предъявлены *urbi et orbi* – городу и миру, Петербургу и России. За три с небольшим года на посту главного дирижера – напомнить ли, что это были годы перемен одновременно благодетельных и разрушительных – от маэстро потребовалось искусство менеджмента едва ли не в той же мере, что и владение дирижерской техникой (но, в отличие от дирижирования, в классе Ильи Александровича Мусина менеджменту не учили). Нужен был талант человеческого общения, умение увлекать коллег-музыкантов дерзкими художественными замыслами, привлекать спонсоров, далеких от театра, людей с деньгами, да, да, с деньгами, которые надо к тому же уметь зарабатывать – пусть сначала и на изнурительных гастрольях – зарабатывать не только суточные или даже гонорары, но прежде всего Имя!

Изменил название и журнал «Искусство Ленинграда», где мне тогда посчастливилось работать научным редактором и заведовать отделом музыки и музыкального театра. Мы обрели красивую вывеску: «АРС ПЕТЕРБУРГ. Российский журнал искусств». Но денег, тех самых денег, скоро совсем не стало – творческие союзы, на паях поддерживавшие журнал, разом обеднели, и мы пустились в свободное плавание. Родилась идея специальных номеров журнала, представляющих крупнейшие культурные центры невоской столицы.

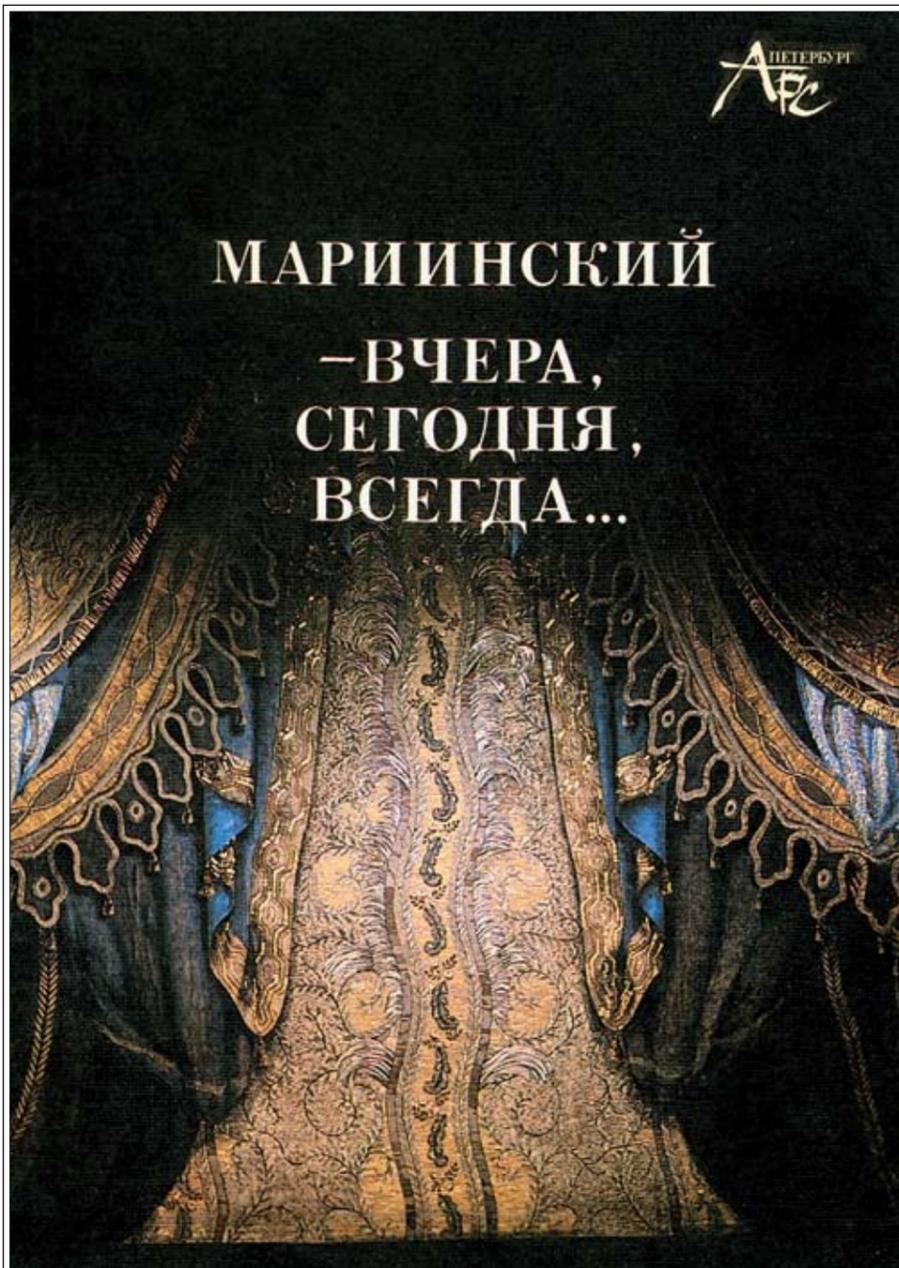
Что же удивительного в том, что первый тематический выпуск был посвящен Мариинскому театру. Мне выпало стать его редактором-составителем, и в этом качестве я отправился брать свое первое интервью у Валерия Гергиева.

В декабре 1992 года читатели российского журнала «Музыкальная жизнь» единодушно назвали художественного руководителя театра «музыкантом года». В июле того же 1992 года, предвзято гастроль Мариинской оперной труппы в Нью-Йорке, журнал «Bazaar» знакомил американских любителей оперы с маэстро, «который помог Мариинскому занять свое место среди таких мировых гигантов, как Метрополитен опера и Ла Скала». А Би-Би-Си транслировала на всю Европу гала-концерт оперы и балета Мариинского под многозначительным названием «С возвращением, Санкт-Петербург!», подчеркивая тем самым значение театра, вернувшего свое историческое имя вместе с невоской столицей.

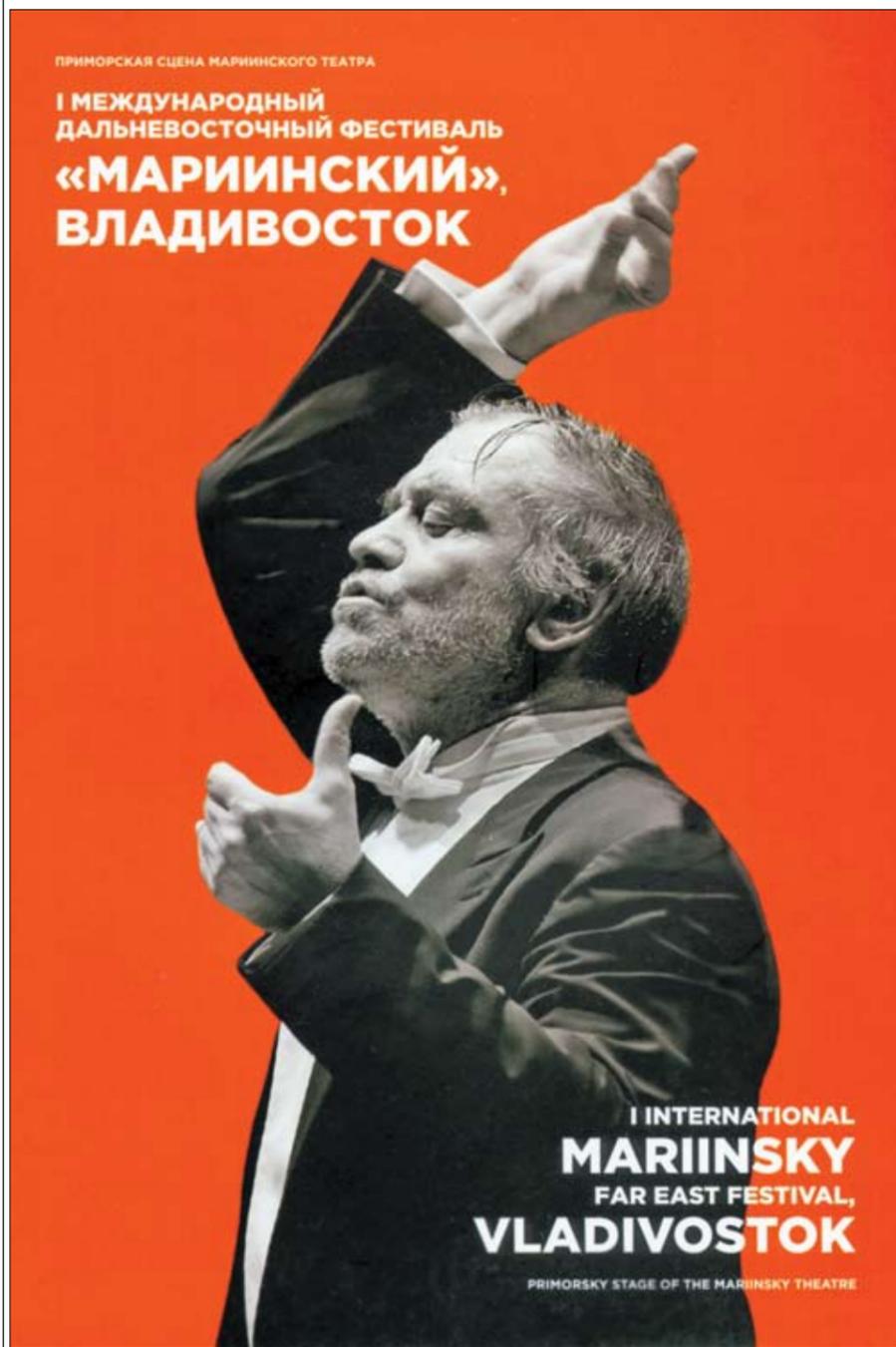
Перед вами обложка специального выпуска журнала, который мы озаглавили: «Мариинский – вчера, сегодня, всегда». Нынешний день театра читателям газеты хорошо знаком; чтобы окунуться в его уже далекое вчера, приведу лишь несколько ключевых высказываний маэстро из интервью четвертьвековой давности.

– Мне очень помогло то обстоятельство, что для театра я не был варягом, призванным на княжение. За моими плечами более чем десятилетний путь в этом театре: ассистент Юрия Хагевича Темирканова, постоянный очередной дирижер, дирижер-постановщик... Судьба предоставила мне возможность – я это во всем объеме понял и оценил значительно позднее – узнать театр снизу, ощутить многие театральные проблемы изнутри, извлечь уроки из ошибок самонадеянной молодости... Так вот, именно «чернорабочий» этап моей театральной биографии, ступени, по которым, я повторяю, шел более десяти лет, постепенное усвоение роли дирижера в театральном пространстве – все это облегчило мне формулирование программы, которая теперь собственно и выполняется. И первый же год показал, что, вопреки сомнениям скептиков, коллектив театра готов к таким амбициозным проектам, как, например, фестиваль Мусоргского...

– Первые несколько лет моего руководства целиком отданы реформам. Это не просто новая репертуарная политика, а в первую очередь, новый стиль работы. Он вызван к жизни сегодняшней экономической обстановкой, он диктуется необходимостью выхода на международную арену, выгодами сотрудничества с ведущими оперными театрами мира, с крупнейшими фирмами грамзаписи, радио-и телевизионными компаниями. Отсюда обширные гастрольные планы, отсюда реализуемые в жесткие сро-



МАРИИНСКИЙ
– ВЧЕРА,
СЕГОДНЯ,
ВСЕГДА...



ки ценой невероятного напряжения сил проекты монографических фестивалей, декад. Отсюда новые для артистов и для публики постановки классических опер на языке оригинала, регулярные концерты симфонического оркестра и солистов (в том числе общедоступные «Променад-концерты»). То, что осуществление всех проектов связано с моим личным участием – поверьте, не магия величия: таковы требования наших зарубежных партнеров.

– Что же касается зияющих лакун в нашей афише – будь то музыка прошлых веков, или современные шедевры, то позвольте заметить критикам, что ведь репертуар терялся театром на протяжении более пятидесяти лет (полувек!). А нам теперь за четыре – пять лет приходится отвечать на бесконечные вопросы: почему не идет X, почему не звучит Y, почему забыт Z? Где Монтеверди, где Глюк, где Вагнер? А, скажите, без «Кармен» может обойтись Мариинка? А без «Севильского цирюльника» или «Золушки» Россини, без «Свадьбы Фигаро»? Без хотя бы одной оперы Рихарда Штрауса? Я назвал вам не первые пришедшие в голову оперные «шлягеры», а первые из тех, что мы постараемся в ближайшем будущем вернуть на сцену...

Прервем маэстро, спросим себя – какая из предвыборных программ на нашей памяти выполнялась столь неукоснительно и целеустремленно? Надо ли перечислять все те шедевры отечественной и западной классики, включая такие, казалось, «неподъемные», как тетралогия Вагнера, которые годами уже идут на сцене Мариинского? Надо ли напоминать названия опер и балетов Стравинского и Бартока, Прокофьева и Шостаковича, Яначека и Бриттена, Щедрина и Вайнберга, композиторов-петербуржцев, наших современников? Мы перестали удивляться числу ежегодных премьер на сцене театра – оно, казалось, превосходило человеческие возможности. Еще более изумляло то, что в стремлении к совершенству, театр мог несколько раз вновь и вновь обращаться к одному и тому же названию на афише. Вот пример хотя бы «Игрока» Сергея Прокофьева – оперу, отвергнутую театром *дважды* на протяжении 75 лет, за последнюю четверть века ставят заново *трижды!* Мне возражат: а сколько было при этом режиссерских промахов, подчас и обидных неудач? Что ж, поистине, не ошибается только тот, кто ничего не делает.

Уже на исторической сцене начались (возрожденные ранее Юрием Темиркановым) постоянные симфонические концерты оркестра театра. Валерий Гергиев сделал их такой же неотъемлемой, привычной частью имиджа Мариинского театра, как оперные и балетные спектакли. А с появлением на месте сторежиссерских декорационных мастерских Концертного зала заговорили ... о филармонии в Коломне, соперничающей с любимой всеми нами Санкт-Петербургской филармонией имени Д. Шостаковича. С появлением на рынке грамзаписи лейбла «Мариинский» достижения обеих трупп театра – оперной и балетной, лучшие работы симфонического оркестра и хора сделались достоянием любителей музыки во всем мире. Впрочем, не будь этих многочисленных CD и DVD, Мариинский и так, как говорится *взлету* завоевывал континент за континентом.

К звучащим собраниям симфоний и инструментальных концертов Шостаковича и Прокофьева, к циклам симфоний Малера, сделавшим наш город «малеровским Байройтом», добавились квартетные вечера в большом и совсем, вроде, *не камерном* Концертном зале. Где еще петербуржцы сегодня могут услышать циклы квартетов Брамса, Чайковского, Шостаковича, как не в Мариинском-3, совершенная акустика которого (предмет особой гордости маэстро!) позволяет забыть о размерах зала! А с появлением Новой сцены – Мариинского-2 – окончательно исчезает повод для былого соперничества балетной и оперной трупп в борьбе за ежедневную сценическую площадку – их, площадок теперь, боюсь ошибиться, – семь! Считая, разумеется, залы имени Мусоргского, Прокофьева и Щедрина, фойе имени Стравинского, отданные всевозможным образовательным лекциям-концертам, камерным собраниям, детским абонементом – несть им числа! Сбывается (сбылась!) мечта маэстро о превращении Мариинского театра в многопрофильный мультимедийный музыкальный центр. Даст Бог, сбудется и наша общая надежда на завоевание нового слушателя, надежда на сегодняшних детей – будущих филармонистов и театралов.

Тем временем, Мариинский театр развернул прямую территориальную экспансию, присоединяя к своей империи город за городом на ежегодных Пасхальных фестивалях. Музыкальное покорение Сибири завершилось взятием Владивостока. О чем и свидетельствует помещаемая на газетной полосе обложка красочного буклета, посвященного I Международному Дальневосточному фестивалю «Мариинский».

Если бы специальный выпуск журнала «АРС ПЕТЕРБУРГ» готовился сегодня, я бы вынес на его обложку еще одно слово, легко догадаться какое:

«МАРИИНСКИЙ – ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ВСЕГДА, ВЕЗДЕ!»

Иосиф РАЙСКИН

ЮБИЛЕЙ

Выдающийся музыкант Эдуард Францевич Направник – признанный дирижер, композитор и музыкально-общественный деятель – по праву занимает особое место в истории культуры России второй половины XIX – начала XX века. Родившийся в Богемии (г. Бейшт), чех по национальности, Направник в юном возрасте приехал в Россию, которую признал своей второй родиной. Здесь он, будучи дирижером Санкт-Петербургского Императорского Мариинского театра (труппы Русской оперы), а также постоянным руководителем различных симфонических оркестров, более полувека своей жизни посвятил музыкальному искусству и внес неосценимый вклад в его развитие.

Подводя итоги службы за полвека, дирижер писал: «В течении 50-ти сезонов (с 1863 по 1913 гг.) мною продирижировано 4032 оперных представления, из которых на одну оперу «Жизнь за Царя» выпало около 500 представлений». Репертуар Направника к концу его творческой карьеры в Русской опере оказался весьма разнообразным. Он включал свыше 150 оперных произведений, из которых 80 были им разучены и впервые поставлены, а также почти 300 симфонических произведений крупной формы.

Почетное место на афишах театра занимали выдающиеся произведения прошлого и современности, среди них: «Дон Жуан» В.А. Моцарта, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Аида» Дж. Верди, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.И. Чайковского, тетралогия Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга».

С именем Направника связаны непревзойденные исполнения произведений М.И. Глинки. Очевидно, это было обусловлено особенным душевным подъемом, который дирижер испытывал во время таких концертов и спектаклей. В письме к Н.Ф. Финдейзену он писал: «При возобновлениях и представлениях его бессмертных опер я проникался не только уважением, но и какой-то особенной любовью и обожанием». Поэтому неслучайно, что каждое их появление на сцене Мариинского театра было музыкальным событием. Даже те, кто не симпатизировал Направнику, считали исполнение им опер Глинки музыкальными достижениями. Приведем слова В. В. Стасова, высказанные по поводу возобновления оперы «Руслан и Людмила»: «Постановка 1871 года была самая замечательная, самая талантливая из всех, какие только у нас бывали. Она осталась, можно сказать, законом и указанием для всех последующих».

Примечательны письма, в которых идет речь о 500-м представлении оперы «Жизнь за Царя». Накануне этого события, произошедшего 28 ноября 1879 года, Э. Ф. Направник писал Л.И. Шестаковой: «Все истинные почитатели Михаила Ивановича Глинки ожидают с нетерпением торжественный день 500-го представления оперы «Жизнь за Царя». Все участвующие и присутствующие (к сожалению, Мариинский театр не поместил и третью часть этих последних) поймут всю важность этого в России еще небывалого события. Ведь не каждому поколению выпадает такая счастливая доля быть свидетелем подобного праздника; не каждый народ гордится великими творцами, не всякому творению суждено занять первенствующее место. Тем более замечательно то, что подобное торжественное событие должно повториться и со 2-ой оперою «Руслан и Людмила» хоть не скоро, но наверно. Невольно возникает вопрос: какое значение имела бы русская опера без этих 2-х творений и чем бы оправдалось прилагательное имя «русское» без этих 2-х опер?»

Значительную часть репертуара Направника составляют сочинения его современников. Под управлением дирижера впервые были поставлены оперы А.С. Даргомыжского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского, А.Г. Рубинштейна, Ш. Гуно, Б. Сметаны, Ж. Бизе и многих других композиторов, премьеры которых стали событиями в музыкальной жизни России.

Уже с момента появления Направника в оркестре Русской оперы его деятельность была направлена на улучшение дисциплины труда, применения принципиально нового подхода к репетициям, введения персональной ответственности каждого музыканта за качество исполнения.

Репетиции, а также различные пробы, спевки и другие подготовительные мероприятия при Направнике проводились в театре практически каждый день, начинаясь обычно в 10 часов утра и продолжаясь необходимое количество времени. (В некоторых случаях 5–6 часов, не считая вечернего спектакля.) Вл. Э. Направник вспоминал: «Если репетиция была назначена в 12 часов, то отец являлся в театр за десять-пятнадцать минут, подписывал необходимые бумаги и в 12 часов сидел уже за роялем или в оркестре за дирижерским пультом. <...> Ту же систему отец завел для вечернего спектакля. <...> Публика привыкла к этому и перестала опаздывать на спектакли».

Направник устраивал специальные репетиции отдельно для хора и отдельно для оркестра. Параллельно с ними следовали репетиции, которые дирижер называл «Персонажи». Произведение разучивалось с отдельными персонажами – певцами-сопранами: вначале с фортепиано и затем в сопровождении оркестра.

После детального прохождения нового произведения со всеми участвующими назначались репетиции с полным составом музыкантов. И только после них следовали генеральные репетиции. Часто накануне премьеры устраивались открытые репетиции при полном освещении с декорациями, на которые допускались слушатели.

Новый спектакль Э. Ф. Направник обычно готовил с 10–15 репетиций, не считая коррективных. Так было со сложными операми, например из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга». Только благодаря замечательному свойству дирижера рационально распределять время и добиваться поставленных задач, удавалось до-

часы. Спектакли шли четко, гладко».

Модернизация репетиционного процесса, тем не менее, оставалась лишь первым этапом в реформировании театральной жизни. Дальнейшие действия, по мысли Направника, должны были сопровождаться существенным изменением материального содержания музыкантов. Оно, констатировал дирижер в начале своей деятельности в Русской опере, «нисколько не отвечает трудной и утомительной задаче и не может быть ничем оправдано». К этой проблеме он возвращался на протяжении всех лет службы. Не случайно В. П. Погожев в своих «Воспоминаниях» отмечал, что Направник «был постоянным, неизменным и даже подчас

НАДИМ АЙДАРОВ

Э.Ф. НАПРАВНИК (1839-1916) В ИМПЕРАТОРСКОЙ РУССКОЙ ОПЕРЕ



На попире партитура «Руслана и Людмила».
Фото из архива театра

Юбилею выдающегося музыканта посвящается научно-практическая конференция «Оперный спектакль как феномен современной культуры (к 100-летию памяти Э.Ф. Направника)». Конференция включена в программу Санкт-Петербургского культурного форума и пройдет 3 декабря 2016 года в Мариинском театре (Мариинский-2, Зал Щедрина, начало в 11.00). В рамках конференции предполагается провести круглый стол «Оперное искусство и современный социум: на пути к продуктивному диалогу» с участием музыкальных критиков и журналистов, оперных режиссеров, музыковедов, продюсеров, музыкантов-исполнителей. Материалы конференции будут опубликованы.

В программе Форума также Международный симпозиум «Прокофьев. XXI век» (1–3 декабря 2016 года), который подведет итоги «Года Прокофьева в России» (к 125-летию со дня рождения). Идея симпозиума – объединить усилия профессионалов и любителей музыки, ведущих ученых-музыковедов, исполнителей, композиторов, российских и международных деятелей культуры и искусства в обсуждении новаторства и актуальности творчества Прокофьева, его влияния на современную культуру.

стигать высоких результатов за относительно недолгий период подготовки произведений. В.Г. Вальтер пишет: «авторитет Направника основывался на изумительной продуктивности его работы в опере; он достигал самых лучших результатов в смысле подготовки оперы». Поэтому неслучайно, что самые репертуарные из них проходили под управлением Направника вовсе без текущих репетиций. По словам А.В. Гаука, «исполнительское мастерство стояло на очень высоком уровне. Такие оперы, как «Руслан и Людмила», «Жизнь за Царя», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» давались при Направнике без единой репетиции. После трехмесячного перерыва ровно в восемь часов вечера 30 августа поднимался к пульту Направник, и начинался спектакль. Можно было проверить

назойливым ходатаем за повышение окладов низко оплачиваемых представителей оперных масс».

Кардинальные преобразования в жизни Русской оперы произошли, благодаря Направнику, после появления на посту Директора Императорских театров И. А. Всеволожского (1881–1899). По словам дирижера, это была «блестящая и роскошнейшая эра развития императорских театров, а в особенности Русской оперы». Ценным качеством нового директора Направник считал его доверие к специалистам: «ни один вопрос, будь он художественный или административный, не решался без их ведома и согласия». В таких благоприятных условиях дирижеру удалось осуществить ряд важных реформ, которые, в частности, нашли отражение

в официальных документах: «Правилах для артистов Императорской оперной русской труппы в С.-Петербурге», «Постановлении об обязанности артистов Императорских театров и штрафов за нарушение оных».

Так был узаконен один из главных принципов работы, сформулированный Направником: безусловное знание всеми участниками спектакля своих партий еще до начала репетиций с оркестром. В разработанных при непосредственном участии дирижера «Правилах» есть § 22-й, в котором указывалось: «артисты обязаны являться к первой назначенной считке настолько подготовленными, чтобы могли хотя из нот петь партии без остановок». В.Г. Вальтер писал: «этот принцип <...> в высшей степени облегчает труд всех участвующих в работе». Всестороннее знание материала, таким образом, было одним из главных требований Направника к музыкантам, а для самого дирижера являлось непреложным законом. Он, обладая феноменальной памятью, знал наизусть все произведения, а партитура на попире оставалась лишь на крайний случай.

Особым периодом в жизни Русской оперы был Великий Пост. В это время, как правило, отменялись все спектакли и наступали чрезвычайно насыщенные недели: Оперный комитет (с 1881 года) занимался рассмотрением новых опер; театральная администрация составляла планы будущего сезона и издавала необходимые распоряжения. Тогда же подводились итоги прошедшему сезону: по настоянию Направника были введены проверочные испытания для хористов и для созданного по его проекту хорового класса, а также нередко и для артистов оркестра. В течение Великого Поста проходили пробы певцов-солистов – конкурсные прослушивания для тех, кто желал поступить на сцену Императорского театра. При благоприятном решении комиссии, которую возглавлял первый дирижер, прошедшие отбор певцы допускались к дебюту в спектаклях, и при удачном их прохождении зачислялись в труппу.

При Направнике распределением ролей ведал он сам, как первый дирижер, и главный режиссер театра. Попытки нарушить сложившееся соотношение сил с его стороны всячески пресекались. Так, инициатива управляющего Конторой Императорских театров В.П. Погожева, выступившего с идеей расширения функций театрального режиссера, была решительно отвергнута. Дирижер по этому поводу высказал свое особое мнение в статье «Обязанности и права членов администрации труппы», где, в частности, писал: «В опере – в художественном отношении – он [главный режиссер] не может быть представителем труппы, так как не обладает теми познаниями и тем многосторонним музыкальным образованием, которое только дает право стоять во главе оперной труппы. Кто станет оспаривать, что в опере первую и самую важную роль играет музыка? Она всегда будет первенствовать пред всеми остальными. <...> Деятельность главного режиссера в опере весьма важна, многосложна, но только в распорядительном отношении, а не в художественно-музыкальном. Он исполнительная власть в полном смысле, но до художественно-музыкальных вопросов он не касается».

Направник уделял самое пристальное внимание распределению ролей, считая, что их правильный выбор – залог успешного проведения спектаклей. Потому не случайно на его совести, по свидетельству Д.И. Похитонова, «не было ни одного сорванного голоса».

Дирижер считал недопустимым излишнюю эксплуатацию одних артистов в ущерб другим, стремясь к тому, чтобы нагрузка всех музыкантов оказывалась равномерной. В частности, Направнику удалось узаконить в Правилах положение о том, что «распределение артистов в репертуар должно сообразоваться <...> с необходимостью уравнения работы всех артистов». Он был убежден, что только постоянная занятость музыкантов, регулярное участие в спектаклях могут быть необходимым условием профессионального роста. Отказы певцов от какой-либо роли не допускались, в противном случае следовало материально взыскание. Певцам-солистам также официально не дозволялось право «присваивать себе исключительно какую-либо роль или претендовать на какие-либо чередования с другими артистами».

При столь строгих условиях артисты-солисты, тем не менее, имели полную свободу для творческих поисков. Они могли в известных пределах самостоятельно создавать образы своих сценических персонажей. Артистическая индивидуальность не сковывалась предписаниями.

В летописи Мариинского театра «эпоха Направника» составляет одну из ее самых ярких страниц. В это время первый по статусу музыкальный театр Российской империи переживает период своего расцвета. Он становится крупнейшим центром музыкального Петербурга; собирает под своей эгидой талантливых музыкантов, среди которых, несомненно, одну из ключевых ролей играет дирижер Э.Ф. Направник. Он в полном смысле слова был *magister sarpellae* – капельмейстером – «учителем капель», учителем оперной труппы и оркестра, воспитавшим, благодаря неустанному полувековому труду, исключительный по уровню мастерства коллектив музыкантов.

ЮЛИЯ БЕДЕРОВА

Театральный минимализм в сочетании с громкими именами солистов становится визитной карточкой Мариинки.

Лаконичной виньеткой на этой визитке стал спектакль Яниса Коккоса «Самсон и Далила» Сен-Санса, продолжающий минималистскую театральную линию, которая намечена спектаклем «Симон Бокканегра» (режиссер Андреа де Роза), а еще раньше – самим Коккосом в его постановке «Троянцы» Берлиоза. Однако, если «Троянцы» при всей лаконичности постановочного решения содержали в себе фантазию и будили ее в зрителе-слушателе, а в «Бокканегре», представляющем собой образец традиционалистского оперного театра, пространство почти многомерно и создает уютную, густую и напряженную атмосферу драмы, новая премьера все же кажется больше полуконцертным представлением, театр в ней выглядит скупо.

Ораториальная по манере опера Сен-Санса оснащена у Коккоса темным дизайнерским шиком в предельно лапидарной форме. На сцене – тьма, которую статично и символично разрезает молния или дополняет абстрактная конструкция, символизирующая собой и храм бога Дагона, и жилище Далилы. В последнем акте тьму дополняют цвет и орнамент, но существо дела от этого не меняется. Дизайнерское оформление тьмы стоит во главе угла режиссерского решения. В темноте не слишком принципиально, насколько тонко разведены массовые сцены, в старинные или современные костюмы одеты иудеи и филистимляне, а когда яркость цвета позволяет разглядеть подробности (балетная сцена вакханалии поставлена Максимом Петровым с целомудренной диковатостью), то иногда снова тянет погрузиться во тьму театрального решения. В сопроводительном тексте объемного фестивального буклета Коккос объясняет, что в его понимании действие французской оперы на библейский сюжет по следам барочной музыкальной истории располагается вне времени. Но отсылка к 30-м годам XX века необходима, чтобы драматизировать действие. Однако большого напряжения не возникает. Его могли бы придать спектаклю дирижер (премьеру на фестивале провел Кристиан Кнапп) и работы солистов. И, пожалуй, Михаилу Векуа в партии Самсона это удастся – по крайней мере, чтобы вокально справиться с тяжелой ролью, ему приходится героически преодолевать трудности. Иначе звучит Далила в исполнении победительницы последнего конкурса Чайковского Юлии Маточкиной. Сильный голос, равномерно окрашенный во всех регистрах, позволяет ей без напряжения одолевать партию. Единственная проблема в том, что спокойствие только усиливает эффект ровности, статичности и дефицита соблазнительности у этой Далилы. А весь спектакль становится не столько оперой о силе и страсти, а представлением о разнообразных вокальных возможностях приглашенных и собственных солистов театра. Так, в спектакле 2 июня снова, как на первом представлении еще за рамками «Звезд белых ночей», в партии Самсона выступит Грегори Кунде, а Далилой станет Екатерина Семенчук, которые драматизируют полуконцертный спектакль.

«Коммерсантъ»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Это четвертое обращение Мариинского театра к оперному шедевру Сен-Санса, и первоначально предполагалось, что, как и в прошлый раз (2003 г., режиссер Ш. Рубо), главной героиней премьеры станет Ольга Бородина, равной которой в партии Далилы на мировой сцене нет последние лет двадцать. Однако что-то «не срослось», и в итоге вместо Бородиной премьерные спектакли спели также уже признанная прима театра Екатерина Семенчук и молодая солистка, золотой лауреат последнего Конкурса Чайковского Юлия Маточкина. Партнером первой в титульной мужской партии выступил знаменитый американский тенор Грегори Кунде, а второй – солист Мариинки Михаил Векуа.

Как известно, посвященную великой Полине Виардо оперу Сен-Санс первоначально планировал сделать ораторией и лишь по настоянию либреттиста Фердинанда Лемера превратил в произведение для театра. Но родовые черты оратории во многом сохранились (не вполне оперная драматургия, значительная роль хора), поэтому режиссер, берущийся за это произведение, должен делить себя решить: будет ли он подчеркивать своеобразие опуса и ставить его по принципу античной драмы с хоровыми комментариями или же оживляя и нивелируя статику драматическими средствами.

Приглашенный уже в третий раз в Мариинку греческий режиссер Янис Коккос, кажется, решил не делать ни того, ни другого. В его работе не чувствуется ни пиетета к ораториальности, ни отрицания оной – по большому счету отсутствует какая либо ясная концепция, отчего спектакль получился поделенным точно на две части. В первом и втором актах действие тянется медленно, преобладают мрачные тона

в сценографии (Коккос выступил и в качестве художника), а в третьем, где композитор предлагает яркую музыку вакханалии, появляется динамизм и «разноцветность» оформления с преобладанием кроваво-красных тонов. Это в известной степени разрушает цельность спектакля, смещая акцент с остродраматических сцен противостояния иудеев и филистимлян (в первом акте) или «дуэли» Самсона и Далилы (во втором) на развлекательную, по большей мере танцевальную сцену финального акта. Казалось бы, режиссер следует за музыкой, откликается на ее логику, однако делает это слишком очевидно, грубовато, не озаботившись выстраиванием более сложных причинно-

и в первом действии при появлении Далилы в окружении танцующих девушек) – он явно недостойн прославленной сцены Мариинского театра, Мекки русского балетного искусства (хореограф Максим Петров).

Музыкальное решение спектакля противоречиво. Если maestro Гергиев качественно справляется с партитурой, то его ассистент Кристиан Кнапп, дирижировавший второй премьерный спектакль, не вполне поспевает «разруливать» узловые сложности опуса, не всегда четко ловит певцов, а в оркестре под его управлением нет-нет да и проскользнет откровенный мусор. Лучше обстоит дело с хором (хормейстер Андрей Петренко), что ра-

Берлиоза. Сценограф по образованию, он и в оперном театре начинал с художника, постепенно придя к режиссуре, которая, к сожалению, за долгие годы не стала его сильным местом. В новой версии «Самсона и Далилы» есть претензия на масштабность. Большое зеркало Новой сцены Мариинского театра заполнено эффектными геометрическими силуэтами гор, потом пирамидальных контуров, напоминающими работы прогрессивных театральных художников 1960-70-х. А жилище Далилы, где она поджидает Самсона для совершения главного злодеяния оперы – отрезания волос героя, – и вовсе почти напрямую отсылает к знаменитой спиралевидной башне Татлина. Коккос любит чистое, благородно звучащее, графичное пространство – но только в декорациях, потому что все, что касается режис-

«САМСОН И ДАЛИЛА» мнения о премьере



«САМСОН И ДАЛИЛА».

Опера в трех действиях.

Музыка – Камиль Сен-Санс, либретто Фердинанда Лемера.

Исполняется на французском языке (спектакль сопровождается синхронными титрами на русском языке).

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий ГЕРГИЕВ.

Режиссер и художник-постановщик – Янис Коккос, дирижер – Кристиан Кнапп, художники по костюмам – Янис Коккос и Паола Мариани, драматург – Анн Бланкар, художник по свету – Михаэль Бауэр, видеодизайнер – Эрик Дюранто, хореограф – Максим Петров, ответственный концертмейстер – Наталья Мордашова, концертмейстеры – Дмитрий Ефимов, Ирина Трутко, Марина Евсеева, Ирина Стуцкая, главный хормейстер – Андрей Петренко, хормейстер – Константин Рылов, режиссеры-ассистенты – Кристина Ларина, Михаил Смирнов, ассистент режиссера, ассистент по сценическому движению – Натали ван Пэрис, ассистент художника – Барбара Кройц, репетитор по французскому языку – Ксения Клименко, постановщик сценических боев – Сергей Мишенев, режиссер, ведущий спектакль – Анастасия Янсон.

Действующие лица и исполнители: Далила – Екатерина Семенчук, Самсон – Грегори Кунде, Верховный жрец Дагона – Роман Бурденко, Абиелех, сатрап Газы, Старый иудей – Михаил Петренко, Станислав Трофимов, Гонец филистимлян – Виталий Дудкин, Юрий Алексеев, Юрий Евчук, иудеи, филистимляне – артисты хора и миманса, Вакханалия в III действии – артисты балета.

Фото: Валентин Барановский

следственных связей.

Сценографическое решение отсылает к живописи кубизма и супрематизма, к эстетике первой трети прошлого века, добавляя экспрессионистских мотивов в визуальный ряд, что весьма сомнительно рифмуется с музыкой Сен-Санса. Своих героев Коккос лишает национальных черт (иудеев можно угадать лишь по кипам, и то не всех, а только представителей старшего поколения) и одевает в современные одежды – в мужском костюме превалируют длинные черные пальто. На этом фоне яркой звездой оказывается титульная героиня: ее костюмы индивидуальны, просты, но выразительны. Следуя избранной логике спектакля, наиболее разнообразно Коккос оформляет буйный третий акт: оргия филистимлян очевидно напоминает разнузданное веселье в каком-нибудь ночном клубе с заметными элементами ролевого сексуального разнообразия, и здесь находится место обряженному в кожу травести-балету и «хозяйке заведения» своего рода «мадам» в немыслимых красных рюшах и воланах. Зловещее божество филистимлян Дагон персонафицирован – является на «вечеринку» в маске смерти, и вокруг него кружатся опытные вседозволенностью толпы. Несмотря на динамику решения последнего акта, хореографический экзерсис последнего удовлетворения не приносит (как

дует, учитывая во многом хоровую сущность «Самсона...».

Юлия Маточкина обладает большим и красивым голосом, уверенно владеет диапазоном, но назвать ее пение особенно выразительным и разнообразным (не столько динамически, сколько тембрально и интонационно) нельзя – все ровно и местами скучновато, хотя технически в общем точно. Михаил Векуа переживает с героическим звучанием, иногда срываясь на откровенный крик и открытый звук. Среди второстепенных партий стоит упомянуть Евгения Уланова (Верховный жрец), поющего выразительно, но, увы, имеющего тугие «верха» и маститого Еннадия Беззубенкова (Старый иудей), чьи немногочисленные реплики очень весомы.

«Играем с начала» (da capo al fine)

ВЛАДИМИР ДУДИН

Напомним, что прежнюю версию «Самсона и Далилы» в Мариинском театре делал еще в 2003 году француз Шарль Рубо, и спектакль продержался несколько сезонов с переменным успехом, главным образом тогда, когда партию Далилы пела Ольга Бородина. На сей раз шанс представился французскому греку Янису Кокосу, поставившему в Мариинском театре «Дон Кихота» Массне и «Троянцы»

сурь, выглядит скромнее по художественной ценности и фактически не выходит за рамки «вышел – немного прошелся – ушел».

Еще более слабым звеном являются массовые сцены. В сцене оргии в финале оперы кордебалет в откровенных и тривиальных костюмах разнообразного кожаного садомазо, призванных обрисовать грехи Содомы и Гоморры, стыдливо извивается в хореографии Максима Петрова. Спасение такой «режиссуры» – лишь в вокально и артистически состоятельных солистах, которые способны взять все в свои «руки» и зажечь слушателя. Для премьеры такие певцы нашлись. Свежий, сильный, полетный, до краев наполненный голос Грегори Кунде сохранил тонус и эластичность от начала до конца. Свою Далилу Екатерина Семенчук наполнила тяжелыми дурманящими ароматами роковой женщины-вамп. Ее дует с верховным жрецом Дагона в исполнении баритона Романа Бурденко стал одной из самых запоминающихся сцен оперы. Оркестр Валерия Гергиева продемонстрировал искусство блистательного и сдержанного аккомпанемента. Maestro удалось донести связи этой партитуры с баховскими страстями, без которых Сен-Санс и не стал бы писать оперу о спасителе иудейского народа – ветхозаветном предтече самого Христа.

«Российская газета»

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Открывавший вечер балетный «Блудный сын» с его кажущейся безыскусной хореографией, ее гротескным преобразованием, поиском смысла бытия и дерзким оригинальным балетмейстерским высказыванием расставил танцевальные приоритеты вечера. Балетчинская модель танцевального многословия одержала верх над хореографической болтовней молодых хореографов. Самым же ярким впечатлением вечера стал Давид Залеев – Блудный сын, в этой партии танцовщик был пластически безупречен. Его герой, наивный бунтарь, с детским любопытством бросающийся во все тяжкие, сохранил целомудрие даже в цепких профессиональных объятиях Сирены (Виктория Брилева). Что, наверное, стало маленьким откровением вечера: редко когда танцовщикам в этой партии удастся достичь баланса искренности и чистоты, эмоциональной и технической, не впадая в смакование деталей порочных связей.

Максим Петров и Антон Пимонов, постоянные участники «Мастерских молодых хореографов», подобно сыновьям вполне примерным, припали под крыло Баланчину с явным желанием из-под него не высываться. Их сочинения, в которых присутствует определенная доля мастерovitости, все же вряд ли значительно оживят репертуар театра – хотя бы по причине недостаточной внятности высказывания.

Максим Петров, чей балетмейстерский опыт хоть и невелик, но демонстрирует авторскую самобытность, продолжил полюбившуюся ему игру в исторические стилизации. Выбор темы пал на время, близкое к созданию «Блудного сына», – «Русскую увертюру», написанную Прокофьевым в 1936 году. Но если в «Блудном сыне» советский оптимизм проходил лишь намском на дурман массового энтузиазма (в пластике бритоголовых существ), в виде пародии на гимнастические парады, то господин Петров принимает условия игры в «нашу счастливую молодость». Наверное, его балет – второй возможный путь Блудного сына, который остается с собутыльниками в восторженном угаре беспробудной радости. «Русскую увертюру» можно представить и попыткой танцевального предсказания: кем мог бы стать Георгий Баланчивадзе в Советском Союзе, не останься он в Европе в 1924 году. Вполне возможно, он бы сочинял и режиссировал гимнастические парады, массовые праздники и демонстрации, слава нашу счастливую социалистическую действительность. Представление господина Петрова о танцевальном счастье отменно позитивно и незамысловато: в «Русской увертюре» советская молодежь марширует, бежит, идет вприпрыжку, складывает пирамидки и пирамиды, грозит невдомым врагам, а барышни смущенно тербят красешек платиц. Неприкакаянная радость до утомления и пресыщения – единственный сюжет балетика господина Петрова. Только нет в финале Отца, простирающего руки и принимающего неразумных детей в свои объятия. Есть только жуткий гул грядущего апокалипсиса и сцена, усеянная упавшими телами.

«Скрипичный концерт N2» Антона Пимонова оказался сумбурным и суетливым. Лихорадочное стремление дать каждой ноте пластический эквивалент привели к танцевальному многословию и, как следствие, пустословию. В негласном творческом соревновании победил молодой беглец из Советского Союза: у него, помимо дебютантской запальчивости, хватило смелости не оглядываться на авторитеты. Хотя, с другой стороны, ему было намного легче: авторитетов почти за девяносто лет со дня премьеры «Блудного сына» заметно прибавилось.

«Коммерсантъ»

СОФЬЯ ДЫМОВА

Новинки представляют двух абсолютно несхожих Прокофьевых. Выбор Максима Петрова – «Русская увертюра» для большого оркестра – маргиналия на обочине официальной биографии композитора, мало известная даже меломанам-архивариусам.

Петрову с легкостью удалось найти баланс между абстрактной академической формой и сувенирной «русской» оберткой. Хореография напоминает о лучших опусах Ратманского, но идея механизированных танцовщиц-функций – противоположная, в сущности, «антропоморфности» Ратманского – и общий абрис наследует скорее «Свадебке» Нижинской... Кисти кулачками, разинутые рты, поза-лейтмотив с оттопыренной рукой и дурацким взглядом в небо – персонажи напоминают мавлечевских крестьян (костюмы Татьяны Ногоиной), но в мизансценах Роберта Уилсона, чьи работы хореограф явно изучил. Среди пятнадцати участников единственное живое лицо – безымянный солист, всеобщий любимец и вечный одиночка, горестный персонаж «от автора», с изумительной пластической свободой станцованный Василием Ткаченко.

Очень подробно, строго по музыке выстроив смену эпизодов – после ряда изобретенных эволюций группы кордебалета поочередно сдвигает со сцены, – Петров поймал счастливое

ощущение сквозного моторного движения, которого не хватало его прежним работам: разве что в самом начале спектакля едва ощутимы ритмическая вялость и не всегда логичное строение комбинаций – но победителей, как говорится, не судят.

Вневременная, надчеловеческая природа дара Прокофьева ярче всего проявлялась в его финалах. Он один умел живописать всеуничтожающие солнечные восходы, еще со времен «Скифской сюиты» умея смотреть на них не мигая, а в поздних опусах доводя любимый прием до масштабов ядерной катастрофы. На последних тактах «Русской увертюры» – где струнные и деревянные духовые сотню раз по-

строфу, «Скрипичный концерт № 2» представляет утопическое пространство «после взрыва» – действие балета происходит в прекрасном нигде. К тому располагает и музыка – интровертная, словно бы лишняя концертного блеска: потаенный страх и тревога двух крайних частей, летнее чаепитие на веранде с Бахом в Andante – все это в 1935 году знаменовало конец композиторской свободы космополита Прокофьева

Жанровая модель хореографа Антона Пимонова – Баланчин, главный интерпретатор «белого балета» в XX веке и автор великого образа «черного балета» в позднейшей «Моцартиане». Спектакль Пимонова – именно черный

Основа сольной партии – в которой царствует Виктория Терешкина – это именно переживание дыщей позы и точно рассчитанные микропаузы. На протяжении 25 минут торможение и лексическая пробуксовка чувствуются лишь изредка – например, в репризе Andante. Но придирается к балету совсем не хочется: столь интеллектуально изысканную и стильную работу в Мариинском не приходилось видеть уже очень давно.

То же можно сказать про чистую, дисциплинированную сценографию: на обе премьеры – один комплект жестких кулис, белый экран да еще два антракт-занавеса (художники Настя Травкина и Сергей Жданов). Заставка к «Скрипичному концерту» удачно имитирует полотна абстрактных экспрессионистов; злой занавес к «Русской увертюре» – хохлома и ку-

БАЛЕТЫ ПРОКОФЬЕВА

мнения о премьере



БАЛЕТЫ НА МУЗЫКУ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА.

Дирижер – Валерий ГЕРГИЕВ.

РУССКАЯ УВЕРТЮРА

Музыка Сергея Прокофьева (Русская увертюра для симфонического оркестра, соч. 72).

Хореограф-постановщик – Максим Петров, сценография – Анастасия Травкина, Сергей Жданов, художник по костюмам – Татьяна Ногоинова, художник по свету – Константин Бинкин.

Исполнители: Василий Ткаченко, Екатерина Ивановникова, Константин Зверев, Екатерина Осмолкина, Максим Зюзин, Юлиана Черешкевич, Светлана Тычина, Анна Лавриненко, Алиса Боярко, Виктория Краснокутская, Андрей Арсеньев, Ниль Еникеев, Даниил Лопатин, Борис Журилов, Руфат Мамедов.

СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ № 2

Музыка Сергея Прокофьева (Концерт для скрипки с оркестром № 2 соль минор).

Солитка – Ольга Волкова (скрипка), хореография – Антон Пимонов, сценография – Анастасия Травкина, Сергей Жданов, художник по костюмам – Ирина Бозанова, художник по свету – Константин Бинкин.

Исполнители: Виктория Терешкина, Андрей Ермаков, Надежда Батоева, Алексей Тимофеев, Шамала Гусейнова, Светлана Русских, Элина Камалова, Екатерина Красюк, Анастасия Луккина, Марина Тетерина, Ярослав Байбордин, Раманбек Бейшеналиев, Денис Зайнетдинов, Максим Измestьев, Евгений Коновалов, Александр Савельев.

Фото: Наталья Разина

вторяют один и тот же паттерн, а раскаленная медь ревет лирическую тему – задник наливается багровым, заводных человечков заедает на одной комбинации, пока все не рунтается оземь. Калинка-малинка и обаятельные танцующие оборачиваются не слишком веселой, пугающей своей истовой механистичностью развязкой.

В узко ремесленном смысле «Увертюра» важна попыткой синтеза двух важнейших танцевальных начал – классического и характерного. Существует неформальное цеховое разделение: характерный танец, понимаемый как набор испанских-цыганских-венгерских плясок, обычно стоит на обочине карьеры танцовщика, солистами характерного танца якобы становятся неудачники из тех, кто не слишком силен в «чистой классике». Петров, опять-таки вслед за Ратманским, понимает характерное начало шире, как остроту пластического градуса, «отклонение от нормы» строения базовых поз, – и вживляет характерное в тело строгой классики (чему большинство исполнителей, что характерно, пока сопротивляется).

Если «Русская увертюра» обозначает ката-

балет, негатив традиционного, празднично-приподнятого балетного зрелища. Черные пачки танцовщиц, их немигающий взгляд в зал и сомнамбулические port de bras – приметы обитательниц обратной стороны Луны. Космическую, парализующую холодность подчеркивает и образцовый свет – Константин Бинкин дал еще один повод вспомнить спектакли Роберта Уилсона.

«Скрипичный концерт № 2» – балет строгого стиля. Его приметы – обращение к позировкам менуэта (прародителя классического танца), любование замысловатым орнаментом, использование самых простых рисунков (например, построение кордебалета в две колонны) только в особых случаях. Сюжет балета – мышечный жим, преодоление, томление: на первых же тактах Пимонов ставит grand plié – глубокое медленное приседание по выворотной позиции, движение, с которого начинается ежедневный балетный урок, – и ставляет распробовать его как нечто доселе невиданное.

Каждый поворот головы и взгляд глаза в глаза выверен с гомеопатической точностью. Паузы работают как продолжение движения.

пола (вожделенные скрепы), самолет «Максим Горький» и соколы, которым Сталин дал стальные руки-крылья. Коллаж Травкиной и Жданова можно назвать китчем, но он абсолютно адекватен музыке Прокофьева и, что важно, фиксирует текущую культурную ситуацию в стране: все смешалось в общем танце и не без некоторой веселости летит к чертям.

Балеты Петрова и Пимонова можно трактовать как своего рода исследовательскую работу. Избранная ими форма абстрактного балета-концерта за 70 лет практически исчерпала свои возможности, однако до сих пор на русском языке не возникло ни одного труда, анализирующего поэтику этого жанра. Инициативу перехватили сами молодые хореографы. Предмет изучения? Выразительная сила орнамента и нарушения орнамента. У Пимонова – специфическая балетная ирония, не предполагающая немедленной смеховой реакции зрителя. В балете Петрова – наивность, которую можно списать на молодой возраст автора, но которая вообще-то является осознанно выбранным образным фундаментом.

Collaru

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

«Идиот» – поздняя работа мастера (1986), мировую премьеру сокращенной версии подготовил Борис Покровский в Камерном музыкальном театре еще в 1991 году. В полном варианте, прозвучавшем в Мариинке, она оказалась несколько тяжеловесной и затянутой. Автор попытался вместить в десять картин музыкальной драмы полифоничный и мультижанровый роман (либретто Александра Медведева), преуспев не во всем.

Абсолютно угадана гнетущая атмосфера литературного первоисточника: музыкальный колорит мрачен и конфликтен, «нервическая» партитура дышит несчастьем, оркестровая ткань обильно сдобрена диссонансами и сложными, дергаными ритмами, вокальные партии остро драматичны, речитативы напряжены...

Режиссер и сценограф Алексей Степанюк наводит сценическое пространство узнаваемыми «осколками» Петербурга. Над залом нависают сектор купола Исаакиевского собора, фрагмент Александровской колонны, отвешивающий поклон ангел с нее же и золотой корабль со шпилью Адмиралтейства. На подмостках статисты перемещают мобильные планшеты-декорации с уголками города Достоевского, по большей части мрачного, неуютного, тревожного, – с их помощью всякий раз заново формируют пространство картин.

Громоздкий и сложный «калейдоскоп» Вайнберга умело собирает маэстро Томас Зандерлинг, добиваясь известного динамизма и целостности. С блаженной улыбкой «от Смоктуновского» убедителен в роли Мышкина лирический тенор Александр Михайлов. Ему противостоят густой бас Юрий Власов (Рогожин) и драматический тенор Артем Мелихов (Иволгин). Есть и женская сопрановая дуэль: эротическое спинто Марии Баянкиной (Настасья Филипповна) контрапунктирует нежной лирике Екатерины Сергеевой (Аглая), чей напевный колыбельный романс-ариозо «Рыцарь бедный», единственный, напоминает о средствах выразительности старой, традиционной оперы.

«Культура»

ЕКАТЕРИНА КРЕТОВА

«Идиота» играют в Мариинке-3 (Концертный зал) – нетрадиционном пространстве, в котором зрители располагаются вокруг сцены. Постановочные средства, которые призваны передать атмосферу Санкт-Петербурга, весьма скупы: сверху подвешены перевернутые фрагменты знаменитых архитектурных памятников – купол Исаакиевского собора, ангел со шпилья Петропавловского собора, верхушка Александрийского столпа; снизу – покрытие сцены с принтом в виде брусчатки, гранитные шашечки и цепи набережных. Очень странные костюмы (Татьяна Машкова). Почему-то ассиметричные рукава на платье Александры, абсолютно эпизодического персонажа, не нуждающегося ни в каком специальном выделении, огромная шуба мехом вверх у Рогожина, а уж платье князя Мышкина – и вовсе напоминает «прикид» сегодняшнего питерского бомжующего фрика: куцые брючки, армейские ботинки на шнуровке, трикотажный свитер, пиджак «эконд хэнд». Все как будто из подбора – эклектично и довольно случайно. По сцене перемещаются ширмы с фотоизображением неприглядных обшарпанных питерских фасадов – ими управляют мужчины в костюмах похоронных агентов. Атмосфера, прямо скажем, мрачная.

Ну, а что тут веселиться? Достоевский! Да еще и в сочетании с музыкой Вайнберга: плотная фактура, потрясающая оркестровка с большим количеством медных духовых, развитая система лейтмотивов, сквозное развитие. И, что очень важно, – мелодия. Настоящая оперная мелодия – разумеется, речитативно-ариозная, характерная для музыки XX века, но наполненная выразительными интонациями с неисчерпаемой семантикой, смыслами и кодами, которые ничем заменить невозможно. Пожалуй, именно в этом магия музыки Вайнберга, не вышедшего за пределы традиционного музыкального языка и традиционной оперной формы.

Другое дело, можно ли передать подобными музыкальными средствами и формами содержание романа Достоевского?

Алексей Степанюк мужественно решал эту неразрешимую задачу. Решал, кидаясь из стороны в сторону – порой, прибегая к приемам психологического театра и перебирая с бытовыми сценами, в которых актеры с переменным успехом пытаются придать действию некое подобие реализма. Особенно преуспела в этом Елена Витман (Елизавета Епанчина). Порой, включая гротеск и буффонаду – Дмитрий Колеушко в роли Лебедева. Тоцкий (Ярослав Петряник) почему-то получился каким-то опереточным шулером, а Ганечка Иволгин в исполнении Артема Мелихова – эдаким карьеристом Молчаливым в трактовке народного театра. Не хватало какого-то единого режиссерского видения, приема, концепции, хода, который бы стал ключом к пониманию всех этих несчастных и больших людей, составляющих, на самом деле, одно целое: личность их великого создателя эпилептика Достоевского. При этом надо сказать, что пели все очень хо-

рошо. Особенно выразительна была Екатерина Сергеева в партии Аглая. Двое артистов смогли не только талантливо спеть, но и очень точно сыграть своих персонажей – самых, кстати, сложных и в романе, и в опере: Александр Михайлов (Мышкин) и Мария Баянкина (Настасья Филипповна). Михайлов – сам ли или по воле режиссера – примерил на себя светлую улыбку Евгения Миронова в роли Мышкина из недавней экранизации романа, и она пришлась ему впору... И Мария Баянкина, при всей своей неотразимой внешности, играет не роковую соблазнительницу, а исковерканную, изуродованную, трагическую женскую судьбу. Ее героиня, униженная и оскорбленная, испытывает

развернутых арий она цементируется небольшими нежно-лиричными или взвинченно-драматичными монологами героев, недлинные, часто полифонически выстроенными ансамблевыми сценами, контрастно врываются хорowymi эпизодами, вкраплением ерничающих интонаций кадрили и галопа, вальсика или жестокого романса, вдруг звучащих под фортепиано – интонационной сферы вездесущего подлипалы Лебедева (великолепная актерско-певческая работа Дмитрия Колеушко). Все сплавлено в сложную драматургическую конструкцию, выстроенную средствами мастерского симфонизма и приводящую в финале к подлинному катарсису. Эта музыка не

часа на сцене, он никогда не наигрывает, не нажимает, умно, чутко, гибко работает вокально-смысловой интонацией, владея своим красивым голосом в широкой амплитуде от доверительного *riano* до экспрессивных звуковых всплесков. Пластика стройного, застенчиво-угловатого тела мягко поддерживает нездешнюю детскую улыбку и обаятельную странность на грани болезненности, заставляя понять, что светлая душа – это не диагноз...

Марии Баянкиной в роли Настасьи Филипповны поначалу чуть не хватило особого грустного очарования много выстрадавшей женщины, того самого свечения, которое так поразило князя. Актриса слегка злоупотребляла наигранным вульгаризмом, а в пении слышались крикливые нотки. Но в драматических сценах Баянкина раскрыла свой вокально-

«ИДИОТ» мнения о премьере



«ИДИОТ».

Опера в 2-х действиях.

Музыка – Мечислав Вайнберг. Либретто Александра Медведева по одноименному роману Федора Достоевского.

Музыкальный руководитель и дирижер – Томас Зандерлинг, дирижер – Заурбек Гужаев,

режиссер-постановщик, сценограф – Алексей Степанюк, художник по костюмам – Татьяна Машкова, художник по свету – Евгений Ганзбург, режиссеры-ассистенты – Илья Устьянцев, Анна Шишкина, Сергей Богославский, ответственный концертмейстер – Лариса Гергиева, режиссеры, ведущие спектакль, – Татьяна Масленникова, Игорь Пушин.

Действующие лица и исполнители: Князь Лев Николаевич Мышкин – Александр Михайлов, Настасья Филипповна – Мария Баянкина, Парфен Рогожин – Юрий Власов, Лебедев – Дмитрий Колеушко, Афанасий Иванович Тоцкий – Ярослав Петряник, Иван Федорович Епанчин, генерал – Олег Сычёв, Елизавета Прокофьевна Епанчина, его жена – Елена Витман, Аглая – Екатерина Сергеева,

Александра – Маргарита Иванова, Аделаида – Оксана Маторина, Гаврила Иволгин (Ганя) – Артем Мелихов,

Варя, его сестра – Екатерина Латышева, Ардалион Александрович Иволгин – Дмитрий Отяковский,

Нина Александровна Иволгина – Вероника Токарева, Тоцкий – Шота Чибиров, Лакей – Вадим Якимов, Мари – Лайла Мевес,

ростовщицы – солисты Академии молодых оперных певцов Мариинского театра, старожилы Петербурга – артисты миманса.

Фото: Наталья Разина

отвращение к самой себе, а потому живет по принципу «чем хуже, тем лучше» и настойчиво ищет смерти.

Вряд ли уместно критиковать работу маэстро Зандерлинга, которому мы обязаны возрождением этой оперы и который является признанным знатоком музыки Вайнберга. И все-таки, рискну. Хотелось большего движения, нерва, динамичности. Впрочем, все это, возможно, еще будет обречено: спектакль лишь начинает свою сценическую жизнь.

MKRU

НОРА ПОТАПОВА

«Идиот» по Достоевскому написан 30 лет назад, в конце земного пути композитора. Похоже, в нем сфокусировался весь драматизм очень-очень непростой жизни. И если «Пассажирка» – это неизжитый кошмар трагедийных эпизодов биографии военных лет, то «Идиот», наверное, более философски-обобщенный взгляд на жизнь, ее подлинные ценности, ее драматизм и дар духовного очищения. Это проникающий взгляд сложно рефлексирующего человека, способного тонко понять иную сторону героя Достоевского.

Написанная слогом мелодизированного речитатива, музыка «Идиота», несмотря на интонационную и ритмическую изощренность, очень певуча. В отсутствии традиционных

сконструирована, она писана раненым сердцем, потому задевает.

Постановщик Алексей Степанюк с честью вышел из испытания тяжелым, иногда вязким материалом. Может быть, по большому счету, сценическая реализация не вырвалась за пределы корректной музыкально-театральной констатации музыки и сюжета. Но спектакль сделан мастеровито, стильно и красиво в рамках избранной лаконичности (Степанюк выступил и автором сценографии). Что важно – здесь есть свой особый аромат, особая атмосфера камерной доверительности, вообще присущая этому режиссеру. Это очень помогает актерам-певцам быть живыми людьми, избегая оперной картинности. Конечно, не всем еще молодым исполнителям удастся соединить певческие умения с глубиной постижения характеров своих героев. Сыграть такие натуры, какие выписаны у Достоевского-Вайнберга – это высший класс сложности! Но у этих артистов, в подавляющем большинстве солистов Академии молодых певцов, есть эта самая молодость и способность увидеть своего героя глазами человека, современного началу XXI века.

Великолепна работа исполнителя титульной партии. Еще совсем молодой Александр Михайлов становится тонким, в меру рефлексирующим и очень естественно-выразительным актером. Находясь практически все четыре

актерский потенциал – взяла в плен темпераментом и глубиной натуры настоящей героини Достоевского. Красивый голос и отличные внешние данные дополнили привлекательный образ.

Замечательно точная в своих актерских намерениях и владении красивым вокалом, Аглая Екатерины Сергеевой покорила изменчивым как ртуть, сдержанно-страстным характером и стильностью. Сергеева – абсолютно сложившийся мастер и очень умная певица-актриса. Безусловное украшение спектакля.

Еще одна удача – Ганя в интерпретации Артема Мелихова. Его персонаж чрезвычайно колоритен. Аккуратно-элегантный «с иголочки», иступленно рвущийся к деньгам и карьере, Ганя необычно темпераментен в своей жадной рассудочности. Мелихов молод, но уже опытен в овладении сложных актерско-вокальных партий самых разных амплуа, и в этой демичарактерной роли он чрезвычайно ярок.

Обладатель отличного голоса, внешне колоритный Юрий Власов – Рогожин не стал тем объемным образом, той мощной первозданной силой, которая взрывает все устои масштабом своей страсти. Но скупая актерская погруженность в себя оказалась очень уместной в последней сцене – после убийства – в диалоге с Мышкиным. Это многое поставило на свои места.

OperaNews

ПРЕМЬЕРА

Постановку оперы Мечислова Вайнберга «Идиот», безусловно, следует считать центральным, кульминационным событием фестиваля «Звезды белых ночей».

Трудно представить себе более петербургскую оперу – по сюжету, по колориту, по духу. Тем более странным кажется, что, хотя со времени написания прошло тридцать лет, ее не знают не только в Петербурге и не только в России. Мирная премьера состоялась лишь в 2013 году в Мангейме, а через год вышла запись этого спектакля. Осуществивший ее дирижер, вице-президент «International Weinberg Society» Томас Зандерлинг выступил инициатором и музыкальным руководителем петербургской постановки.

Звучало произведение, написанное в России и для России. Это произведение принадлежит автору, которого, казалось бы, забыли; его имя лишь в последние годы стало появляться в программах европейских фестивалей. Возвращение музыки на родину, знакомство с ней восстанавливает историческую связь традиции, заполняет те лакуны, которые образовывались в результате проводившейся в СССР культурной политики. Вайнбергу было привычно писать «в стол», без надежды услышать свою музыку, а тем более увидеть полноценную оперную постановку.

Четыре часа музыки – чуть не вагнеровский замах, не очень сообразующийся с современным ритмом жизни. Но эти четыре часа пролетают незамеченными: музыка и действие затягивают, полностью овладевают сознанием.

Непривычно выстроена форма: с одной стороны, каждый персонаж имеет яркую музыкальную и сценическую характеристику, – это личины, почти маски. С другой стороны, развернутые номера, представляющие Аглаю (монолог «Я хочу изменить свою жизнь» и песня «Жил на свете рыцарь бедный»), генеральшу Епанчину и отчасти ее мужа (диалог «Ничего не понимаю...») и Рогожина (песня «Ах, талант мой, талант...», – ее текст взят из сборника М. Чулкова, 1780 г.), – помещены ближе к концу действия, во втором акте. Вся первая половина оперы значительно более однородная по музыке. Лейтмотивы в ней не имеют жанровой определенности, интонационный словарь персонажей выглядит близким, словно сглаженным. Лишь в финальной сцене – у Настасьи Филипповны – Вайнберг вписывает несколько стилизованных танцев. Как и полагается на подобной вечеринке, их играют на рояле: Вайнберг темброво подчеркивает вставной характер этих номеров. Во втором акте композитор подобным же приемом выделяет романс Аглаи «Жил на свете рыцарь бедный», который звучит в сопровождении арфового (то есть как бы лютневового) аккомпанемента.

Интонационно однородная музыка первого акта словно не относится напрямую к персонажам оперы, порой невольно думаешь, что она передает то, как воспринимает людей князь Мышкин. Он «узнает» встречаемых и, как ему кажется, понимает их, в каждом из них родственное себе. «Ах, кабы добра», – говорит он, глядя на портрет, и с той же интонацией восклицает, давая характеристику Александру Епанчине: «душа добрейшая». Однако чем большую характерность обретают действующие лица, тем дальше они оказываются от Мышкина. «Понять ничего не могу, ни людей, ни звуков, – всему чужой», – сетует он в монологе 2-го акта. Конкретизация, ведущая к большей выпуклости персонажей, казалось бы, упрощает восприятие музыки, но слушатель ощущает некоторое разочарование: привлеченные композитором средства как будто снижают тон повествования.

Музыкальная драматургия оперы строится на лейтмотивной системе. Кроме того, за некоторыми персонажами закреплены темброво-регистровые характеристики. Например, низкая медь чаще всего сопровождает партию Рогожина, а деревянно-духовые – партию Лебедева. Меняется общий колорит: плотная, вязкая оркестровая ткань первого акта постепенно разреживается, в ней все чаще возникают солирующие голоса. Во втором акте добавляются инструменты, создающие эффекты мистического мерцания – челеста, вибратон, колокола и т.п.

Тема князя Мышкина одновременно и узнаваема и чрезвычайно изменчива. Ее угловатые очертания трансформируются, меняют тембровую окраску, она распадается на звенья (например, когда Настасья Филипповна уезжает с Рогожиным), и напротив, когда Мышкин приходит в себя после приступа болезни, об этом говорит появление его темы у скрипки.

Разнообразна жанрово-интонационная сфера главной героини оперы. Лейттема – инструментальная мелодия – начинается с резкого падения на септиму, взмывает вновь и парит, – и вновь срывается вниз... Она звучит у скрипок перед первым монологом Рогожина «Не жить мне без нее», потом – у флейты – сопровождает диалог Настасьи Филипповны и Гани, снова у скрипок – при появлении Настасьи Филипповны у Лебедевых, в диалоге Мышкина и Рогожина во втором акте («Свадьбу где справлять будете?»), у скрипки соло перед роковой словесной дуэлью Настасьи Филипповны с Аглаей и в финальной сцене второго акта.

Однако Настасья Филипповна – женщина, осознающая свою силу и власть. Взмывает в пунктирном ритме торжествующая фраза: «Неужто я теперь княгиня!», достигая «си-бемоль» второй октавы, – ее отголоском во втором акте становится бравада перед Аглаей: «А хочешь, я сейчас скажу...», где напористая интонация перенесена в оркестр.

Есть еще «покачивающиеся» секстовые интонации, выросшие из основной лейттемы, которые возникают то в оркестре, то в речи персонажей почти всякий раз, когда разговор заходит о Настасье Филипповне. В разных ситуациях эти интонации могут быть услышаны как сомнение или беспокойство, ожидание,

ские ремарки. Его партию часто сопровождают деревянные духовые, иногда иронически «комментирующие» его слова. Например, на вопрос князя: «Что Вы стоите на цыпочках?», – первым отвечает «извивающийся» бас-кларнет и лишь потом сам Лебедев: «Низок, низок!» (вспомним, что Достоевский называет голос Лебедева «каким-то ползучим»). Характеристика Лебедева дана через «низовые» жанры. В финале первого акта его развязная ария «Моя душа трепещет и пылает» – нечто вроде галопа или канкана с элементами регтайма, во втором акте – ариозо «Свистит, шипит...» с вальсовым аккомпанементом (но при этом четырехчетвертное). Обращение к Мышкину: «Благород-

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ПОСЛЕДНЯЯ ОПЕРА
ВАЙНБЕРГА

«Идиот». Сцены из спектакля.
Фото: Наталья Разина

тревога, а в сцене безумия – начинающегося припадка князя – это неистовый колокольный перезвон. Они же становятся «шарманочным» аккомпанементом, сопровождающим крик Тоцильщика ножей. Так Вайнберг музыкально переосмысливает «детективную» линию романа, где Достоевский далеко не сразу дает понять, что же рассматривал Мышкин в витрине привокзальной лавочки.

Одной из очевидных характеристик Настасьи Филипповны становится вальс: впервые его кружение намечается, когда Рогожин говорит, что едет в Петербург – к ней, во втором действии мы слышим знакомые интонации, когда Лебедев сообщает князю Мышкину об «особе, желающей иметь свидание». Знакомство объяснение князя и Настасьи Филипповны на квартире Иволгиных («Я дверь открывал и думал о Вас») – тоже вальс, но совсем иного рода. Замедленный, сбивчивый ритм; время почти остановилось: музыка – совершенно кинематографически – очерчивает крупный план.

Лебедев в опере стал собирательным персонажем, – всеми обывателями сразу. Ему переданы слова «сального шута» Фердыщенко, папьяничавшего на именинах Настасьи Филипповны, бойкой Дарьи Алексеевны, чахоточного нигилиста Ипполита, а также автор-

нейший князь!» – подобострастно-вальсовое, а ариозо «Все пишут и пишут...» срывается в какой-то бешеный галоп.

Тематические арки связывают близкие по драматургии сцены. Например, разухабистая тема у валторн с хлестким «присвистом» скрипок и деревянных духовых с литаврами – ритм ее ударов заставляет вспомнить Стравинского – сопровождает появление Рогожина и ростовщиков в квартире Лебедевых, а затем – у Настасьи Филипповны. Однако интонационные связи нередко оказываются парадоксальными. «Ломкая» инструментальная тема Настасьи Филипповны дословно повторяется во время объяснения Гани с Аглаей (и сам Ганя полностью повторяет слова мольбы, которые до того адресовал Настасье Филипповне). Наиболее отчетливо эта амбивалентность проявляется в первой и финальной сценах: те же персонажи, повторение тех же интонаций: «Верить ли, князь» и «Зябко», которые оказываются наполнены противоположным смыслом. Действие как будто, совершив круг, вернулось к тому, с чего начиналось, но тогда, в начале, Мышкин и Рогожин были полны планов и неясных надежд, и за окнами поезда – «насилу рассвело». В финале же – ночь и глубокая безысходность.

Постановка оперы реализована силами пе-

тербургских музыкантов, режиссеров, сценографов. Нет ни приглашенных знаменитостей, ни переноса чужого режиссерского замысла. Большинство исполнителей – солисты и выпускники Академии оперных певцов Мариинского театра. Молодые, талантливые – они получают главные роли, примеряют на себя сложнейшие партии, требующие как хороших голосовых данных, так и драматического мастерства. По-юношески бесхитростно представляет князя Мышкина Александр Михайлов: свет переходит в сумрак, блаженная улыбка сменяется страданием. Значительно сложнее Юрию Власову (Рогожин): здесь и тоска, и доверительные интонации, и тут же помывание Лебедевым, и страсть, раж разгула, восторг, и восхищение, невероятной силы ревность, и наконец зияющая пустота. В этом характере должна ощущаться почти звериная сила. Оба исполнителя уже достаточно убедительны, скорее всего, они постепенно вживутся в роли и доведут свои партии до высокого совершенства. А вот Дмитрий Колеушко (Лебедев) – уже вызывает зрительские восторги. Он яростен, точен, то хамоват, то подобострастен, то пускается в философствования, то сплетничает, то просто комментирует события.

Уверенно чувствует себя в роли роковой женщины Мария Баянкина. Она играет блестяще и просто. Ее Настасья Филипповна умная, страстная, порывистая, непредсказуемая и – нежная, и не позволяющая себе быть нежной и слабой.

Аглая в исполнении Екатерины Сергеевой выглядит напористой, несколько взбалмошной и, как это принято было называть, нервической барышней. Певице удается показать внутреннюю неуверенность девушки, прикрытую внешней бравадой. Генеральша Епанчина, представленная Еленой Витман, немного простовата (а ведь она княжеского рода). Все ее реакции несколько преувеличены, отчего роль приобретает гротесковый оттенок. Очень точный рисунок найден для ролей Епанчина (Олег Сычев), Тоцкого (Ярослав Петряник), Гани Иволгина (Артем Мелихов). Все здесь продумано: интонации, позы, жесты. Чего стоит заложенная за спину рука и оттопыренная губа Тоцкого или вытягивающаяся в струнку, с наклоном, фигура Гани, молящего об «одном только слове!»

Среди исполнителей – артисты миманса. Это Ардалион Иволгин (Дмитрий Отяковский), Аделаида (Оксана Моторина), – старшей сестре Александре (Маргарита Иванова) приходится петь каждую фразу дважды: за себя и сестру. Есть «старожилы Петербурга», управляющие движущимися панелями, из которых составляются декорации, – их фигуры напоминают нам о «черном человеке» Есенина, а еще о многочисленных петербургских «двойниках».

Еще один мимический персонаж – босоногая полуодетая девушка (Лайла Мевес) – присутствует во многих сценах: в поезде, на котором едут Мышкин и Рогожин, в гостиной Настасьи Филипповны... Мы не видим ее подле выздоравливающего князя на даче у Лебедева, или когда он объясняется с Аглаей, но когда они оба приезжают на свидание к Настасье Филипповне, – босоножка появляется снова. Ее связь с Мышкиным кажется очевидной, но не сразу становится понятно, что это – Мари, девушка из швейцарской деревушки. Та, рассказывая о которой в романе, князь говорит: «Я не был влюблен, я был счастлив иначе». Судьба Мари во многом повторяет судьбу Настасьи Филипповны: ее, обесчещенную, отвергает мать и гонят сельские. Мышкину удается переменить отношение к ней детей, – она «умерла почти счастливой». Рассказ о Мари в романе фактически заранее предсказывает его исход. В финале спектакля хрупкая девушка уводит князя от Рогожина: он снова погружается в то состояние, в котором пребывал в Швейцарии...

Хорошо продумана сценография, в которой срабатывает каждая деталь. Над сценой, создавая «петербургское пространство» парят купол Исаакия, кусок Александровской колонны и два ангела – один летит вверх, а второй – вниз (вся опера может быть рассмотрена как череда удвоений и – несоответствий «двойников»). Мостовая, фонарь, цепи и тумбы набережной.

Откликаясь на премьеру, состоявшуюся в Мангейме, рецензент «Frankfurter Allgemeine» писал о мастерской инструментальной опере. К сожалению, нынешнее исполнение пока не оставляет такого впечатления: порой в оркестре непослушность голосов компенсируется экспрессией. Кажется, что эта партитура заслуживает более тщательной проработки. Хотя не мало удачно звучащих эпизодов. Например, когда Настасья Филипповна приезжает к Мышкину и спрашивает, счастлив ли он, князь молчит. Но страстная звуковая волна в оркестре буквально накрывает зал, – в ней и счастье, и боль видеть ее рядом, и невозможность ответа.

У каждого из слушателей – свой князь Мышкин, своя Настасья Филипповна... мы невольно сопротивляемся взглядам композитора, режиссера, исполнителей, возражаем их трактовке. Вернувшись берем с полки том, чтобы проверить, точно ли помнятся те или иные страницы, – и, погружаясь в этот сумрачный мир, понимаем, что в нем есть место разным прочтениям.

Важным событием культурной жизни северной столицы стала новая постановка третьей оперы П.И. Чайковского, подготовленная труппой Мариинского театра в сезоне 2015/16 к 175-летию со дня рождения композитора. 9 ноября за дирижерским пультом стоял музыкальный руководитель маэстро Валерий Гергиев, и это во многом определило несомненный успех премьерного показа. Первые рецензенты (газета «Мариинский театр») оказались предсказуемо единодушны в высокой в целом оценке музыкальной составляющей спектакля и столь же предсказуемо разошлись во мнениях в отношении работы постановочной группы в лице режиссера Виктора Высоцкого, художника Юлии Гольцовой, хореографа Константина Чувашева, художника по свету Михаила Голубкова.

Наиболее объективным, взвешенным и, что самое главное, по-настоящему профессиональным представляется вердикт Норы Потаповой – спектакль интересен во всех его компонентах, симфоничен в прямом и переносном смысле, эффектен в оформлении, нестандартен и непредсказуем в режиссуре. В конце рецензии Н.Потапова почти полностью солидаризируется с режиссером: «...актуальность спектакля пугает: всеобщая одержимость ненавистью, возведенной в добродетель, заставляет оглянуться вокруг. Но в спектакле Высоцкого не затухает и другая важная мысль: выбирай, с кем ты...». Правда, здесь сразу может возникнуть вопрос, в какой мере идея режиссера коррелируется с музыкой Чайковского, не отвлекает ли она от адекватного восприятия пронзительной, глубоко гуманистической, лирико-драматической коллизии рока – сквозной темы творчества великого русского композитора?

Ольга Паршукова начинает свою рецензию с констатации близости спектакля тому, «как сейчас принято ставить популярные мюзиклы», считая это «своеобразной попыткой соответствовать духу времени, а также привлечь в театр молодого зрителя (а куда же от этого нынче денешься? – И.Ф.).

Поляра Садых-Заде, не утруждая себя какими бы то ни было вескими доказательствами, и дежурно упомянув поначалу о совершенно очевидных даже для любителя предвосхищениях музыки «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы», которыми наполнена партия «Опричника» и снисходительной скороговоркой похвалив лишь исполнителей партии Натальи (Екатерина Гончарова), Андрея (Александр Михайлов) и боярыни Морозовой (Наталья Евстафьева), буквально обрушивается на постановщиков спектакля. Г. Садых-Заде не устраивает абсолютно все: и то, что В. Высоцкий не только режиссер, но еще и композитор, тележурналист, лектор, пианист (это плохо?), и то, что «он же привел в театр свою команду, с которой ему уже доводилось работать на телевидении и на различных проектах вроде летних опер air «Опера – всем» (работали плохо? или нужна была некая другая команда? – И.Ф.). Достаточно объективно описав работу художника Ю. Гольцовой, она чуть позже безапелляционно называет ее «предсказуемой», танцы хореографа К. Чувашева – «незлыми», световую партию М. Голубкова – «однообразной», а само зрелище – «ходульным». Последние строки этой «рецензии», граничащей с пасквилем, заслуживают того, чтобы быть приведенными полностью: «Все остальное – и неуместная трагедийность Басманова (Екатерина Крапивина в опереточном белом прикиде с танцующим двойником, старательно тянущим носок), и бесконечные белые простыни, которые девки носят по поводу и без, – лишь бессмысленные детали «режиссерского замысла».

Помилуйте, уважаемые критикессы! Рискну очень осторожно предположить, что если В. Высоцкому придется трактовать сценические образы Керубино из «Свадьбы Фигаро», Пажу из «Югенотов», Вани из «Жизни за царя», Ратмира из «Руслана», Зибеля из «Фауста», Леля из «Снегурочки», то он вновь прибегнет к «неуместной» и «не вполне понятной» трагедийности.

В раскрытии восьми музыкально-сценических образов оперы занято более двадцати исполнителей, каждый из которых вносит свою лепту в общую концепцию спектакля, по-своему цельную и изменчивую одновременно.

В трагедии Лажечникова отцу Натальи князю Жемчужному отведена роль завистника, предавшего умершего друга, злодея, жадного и циничного самодура. У Чайковского же он музыкально нейтрален, холоден и расчетлив, что придает его образу по-особому зловещие черты. Более последователен Владимир Феляуэр. Его Жемчужный не лишен сановитости, но бездушен и ровен во всех сценах; Михаил Кит, напротив, пытается несколько преодолеть ледяную статичность персонажа, прибегая к мимической реакции на страстные мольбы дочери и униженной боярыни Морозовой.

Подлинным олицетворением infernalного зла выступает князь Вязьминский, в партии которого на заре своей артистической карьеры блистали Федор Стравинский в Киеве (1874) и Федор Шаляпин (23 января 1897 года). Именно дух шаляпинской традиции

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

бесспорно превалирует в блистательной интерпретации Сергея Алексахина и Владимира Ванея, сумевших по-разному, но всегда убедительно раскрыть такие черты личности «антигероя» как лицемерие и ханжество, угодничество, злобную и властную мстительность.

Сложнейшая трагическая партия боярыни Морозовой – бесспорная творческая удача практически всех назначенных на эту партию исполнительниц: Натальи Евстафьевой, Надежды Сердюк, Златы Булычевой и Ольги Савовой. С первого своего появления в начале второго действия они неизменно остаются в центре событий – и чисто музыкальных, и сценических.

разделении на однородные группы особых проблем не возникает: и сценические девушки, и опричники выглядят вполне убедительно. В смешанных хорах народа III и IV актов начинает сказываться малочисленность состава – и по динамике, и по заполняемости сценического пространства.

Полагаю, что во многом именно рецензируемая постановка Мариинского театра предоставляет возможность увидеть и услышать в этом замечательном произведении поистине поразительные черты.

Далеко не сразу, но постепенно и с каждым разом все более явственно осознается и ощущается почти мистическая взаимосвязь трех

«Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгринга», первых двух частей тетралогии и «Тристана» уже было впитано, усвоено и на интуитивном уровне творчески переосмыслено уникальным интонационным интеллектом Чайковского. Особое значение при этом имела серия концертов Вагнера в России 1863 года – за два месяца немецкий мастер дал девять вокально-симфонических вечеров в Петербурге и Москве, представив, наряду с пятью симфониями Бетховена и собственной увертюрой к «Фаусту», двадцать три (!) фрагмента из семи перечисленных опер. Влияния Вагнера заметны и в партитуре «Опричника».

Во-первых, это исключительно значимая роль оркестра и его подлинно симфоническое взаимодействие с певцами.

Во-вторых, это вполне сложившаяся систе-

ИВАН ФЕДОСЕЕВ

«ОПРИЧНИК» НА ПЕРЕПУТЬЕ



«Опричник». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

Можно с уверенностью утверждать, что Наталья Гончарова в партии Натальи буквально живет на сцене, от спектакля к спектаклю находит новые черточки своей героини, как в вокальном плане, так и в игре. Певце удалось доказать, что этот женский образ у Чайковского по-своему уникален, даже по сравнению с более поздними шедеврами. В спектакле 28 апреля на сцене Мариинский-2 Евгения Муравьева покорила аудиторию своей трактовкой относительно замкнутых ариозо Натальи, представленной в них прежде всего хрупкой и беззащитной. Особой лиричностью, проникновенностью, парадоксальным сочетанием беззащитности и силы отмечена трактовка этого образа в исполнении еще одной солистки театра – Виктории Ястребовой.

Также от спектакля к спектаклю оттачивается мастерство исполнителей партии Андрея Морозова – Сергея Семишкура, Александра Михайлова и Артема Мелихова – певцов и актеров во многом разных, но, несомненно, даровитых и по-настоящему вживающихся в весьма непростой, пронизанный трагической противоречивостью образ, тоже по-своему уникальный в оперном наследии Чайковского.

В рецензируемом спектакле Мариинского театра партия Федора Басманова стала своего рода «побочной доминантой» оперы, быть может, даже в большей степени, чем подвешенная с самого начала роковая секира и подвешенные клетки, подчеркивающие несвободу всех без исключения персонажей. Басманов Крапивиной, великолепной в пении и сценически обаятельной, оказывается несвободен не в меньшей степени, чем другие опричники! Также, кстати, имеющие балетных двойников! Напротив, безусловно талантливая Екатерина Сергеева, пожалуй, несколько прямолинейна в реализации идеи «бархатного» (Н. Потапова) садиста, «провокатора», каковым поюющий Басманов быть, по-видимому, не должен.

Народ, опричников, санных девушек, слуг Жемчужного представляет злокопелый ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов (хормейстер – Павел Теплов). При

великих русских опер, принадлежащих перу очень разных композиторов, опер, которые одна за другой увидели свет рампой через короткий промежуток времени: «Псковитянка», «Борис Годунов» и «Опричник». И дело, разумеется, не только в выборе типичного для национальных школ исторического сюжета, отсылающего к трагической эпохе Ивана Грозного и Смутного времени, но и в схожести решения некоторых драматургически значимых эпизодов.

В первую очередь это относится к народным сценам – время появления на оперной сцене «Псковитянки», «Бориса Годунова» и «Опричника», это период наивысшей близости творческих установок их авторов. Среди них и горячая любовь, сочувствие к народу-страдальцу, и глубокая вера в его духовные силы.

Так, например, удивительные параллели аллюзии с «Борисом Годуновым» буквально поражают воображение в начале третьего действия – это хор «Времена настали злые, нас покинул царь-отец», переключившийся и с хором-плачем «На кого ты нас покидаешь, отец наш», и со сценой у собора Василия Блаженного и даже со сценой под Кромами. Последующая сцена боярыни Морозовой с появлением мальчишек, по-детски наивно и жестоко дразнящих несчастную старуху («опричника поганая!»), еще более показательна в плане драматургического и интонационного взаимодействия двух гениев русской музыки.

Однако со своей третьей оперой Чайковский, как будто, пребывает на перепутье: идти ли далее, подобно Мусоргскому, к созданию народной музыкальной драмы, либо ограничить народность исключительно рамками развернутого фона, целиком сосредоточившись на развитии и совершенствовании драмы личности. Как известно, Чайковский выбрал второй путь. Но был еще один – его указывала музыкальная драма Рихарда Вагнера, к которому у Чайковского было неоднозначное отношение.

Во времени создания оперы очень многое из арсенала выразительных средств «Риен-

ма лейттема, как, например, тема опричнины, существующая в минорном и мажорном вариантах и служащая важным конструктивным и образным фактором в больших и малых эпизодах.

И, наконец, в-третьих, во многом благодаря интуиции режиссера-постановщика В. Высоцкого, а, быть может, независимо от его воли, но по наитию, образ царского любимца Федора Басманова неожиданно, на первый взгляд, приобрел черты функционального сходства с загадочной, непредсказуемой в своих делах и поступках фигуре Логге из «Кольца Нибелунга». Оба названных персонажа становятся важным звеном рокового механизма, некой третьей силой, стоящей на грани, разделяющей добро и зло. Можно, например, заметить, что в режиссерской парадигме В. Высоцкого («Власть и ее аппарат всегда безнравственны» – Буклет, с.72) Чайковский предстает излишне социологизированным, тогда как с ранними анархо-социалистскими увлечениями творца «Нибелунгов» такая позиция постановщика согласуется вполне.

То, что «Опричник» дается без купюр, позволяет по достоинству оценить развернутую симфоничность его содержания и структуры, богатство и разнообразие образно-эмоционального плана, полного тонких оттенков. Вместе с тем, неизбежная, по-видимому, в условиях экстраординарного ритма работы театра ротация оркестрового состава, не дает возможности дирижеру П. Смелкову реализовать гениальный замысел Чайковского во всей его полноте. И, тем не менее, «Опричник» вполне может и должен стать одним из брэндов Мариинского театра и, безусловно, достоин быть в элитном списке его гастрольных программ.

Как и во времена Чайковского, «Опричник» вновь оказывается на перепутье. Как добиться того, чтобы ранний шедевр русского гения стал достоянием всего мирового художественного пространства? – эту задачу при наличии убежденности и доброй воли может успешно решить творческое руководство театра.

ФЕСТИВАЛЬ

Среди изобилия концертов нынешнего фестиваля «Звезды белых ночей» выделяются фортепианные вечера (хотя, иногда это были дни, а иногда – и ночи). Публика давно полюбила эти концерты, и, истосковавшись по пианистам (привычный уже фестиваль «Лики современного пианизма» в этом апреле не проводился), хлынула в концертный зал Мариинки. Как и другие события фестиваля, «Звезды» часто повторяли наиболее удачные программы сезона, но были и новые открытия. К таким, безусловно, относился давно ожидаемый концерт любимца публики Люка Дебарга. На этот раз французский пианист, запомнившийся аудитории после его триумфального выступления на конкурсе Чайковского 2015 года, играл 4 сонаты Скрябини, ля-минорную сонату Моцарта К. 310 и Сонату Листа си-минор. Наибольшее впечатление на публику произвела соната Листа, в которой проявился присущий Дебаргу экспрессивный драматизм и артистизм... Что касается бисов, то они были сыграны безупречно, и в них в наибольшей степени раскрылась артистическая индивидуальность Дебарга, его французский шарм (в «Баркароле» Форе и «Гносенне» Сати) и романтическая вдохновенность (в Интермеццо Шумана и Вальсе Шопена). Своими впечатлениями от концерта поделилась профессор Нина Серегина: «Я купила билет на концерт, потому что ожидала встречи с большим музыкантом и не разочаровалась. Мне очень понравился Скрябин. По-моему, так и нужно его играть – смело, живо, образно, с большой художественной фантазией. И артикуляция, и агогика, – все меня убедило. Это была интерпретация мастера. В меньшей мере понравился Моцарт. Мы знаем биографию Дебарга; как исполнитель, он поздно начал учиться профессионально, но, надеюсь, что ему хватит времени и терпения, чтобы ликвидировать пробелы классического образования. Так же, как джаз должен играть джазовый музыкант, Моцарта должен играть музыкант, получивший классическое воспитание. Для меня это очевидно. Что касается Сонаты Листа, то она тоже очень смела и виртуозна. Пианист прекрасно чувствует форму, а его паузы (не только и не столько ноты) – всегда музыка. Для меня очевидно: за роялем – музыкант. Не все было безупречно, но все убедило, хотя очень увлекло; думаю, это новое сочинение в репертуаре Дебарга, и оно еще должно обрести законченность. Из бисов наибольшее впечатление произвела французская музыка: «Гносенна» Сати и «Баркарола» Форе. С нетерпением жду следующего концерта».

По следам недавно прошедшего Прокофьевского фестиваля был составлен концерт; в нем принял участие Денис Мацуев, а за дирижерским пультом стоял маэстро Валерий Гергиев. В начале концерта прозвучала знаменитая сказка «Петя и волк», в которой в качестве чтеца неожиданно для многих выступил Николай Цискаридзе.

В этом сезоне в Мариинском театре популярное сочинение Прокофьева было исполнено бесцельно большое количество раз. Словно кто-то объявил конкурс на лучшую партию чтеца – и вот уже соревнуются, сменяя друг друга, прекрасные актеры – то Константин Хабенский, то Вениамин Смехов. Неизменным (до определенного момента) оставался только дирижер – за пультом стоял маэстро Гергиев. Честно говоря, выбор чтеца на этом концерте озадачил: что еще, кроме балетной выкладки и модельной внешности может предьявить прославленный балетный премьер? Живой и артистичной манере игры оркестра как-то не соответствовала его холодно-гламурная манера произнесения текста. И, хотя мы знаем об опытах, когда в прокофьевской сказке в качестве чтеца выступают даже знаменитые политические деятели, но в данном случае эксперимент не особенно удался. На Цискаридзе приятно смотреть, но не слишком интересно его слушать. Читает он грамотно, но довольно ординарно. Вот если бы он станцевал! Очевидно, сам Цискаридзе чувствовал некоторую неловкость от того, что находился на эстраде не совсем в своем амплуа, и, хотя он профессионально справился, легкий налет смущения, замаскированный под скромную сдержанность, остался. Впрочем, музыку Прокофьева трудно испортить, и она прозвучала замечательно, живо и непринужденно.

Затем состоялось самое ожидаемое событие фестиваля: Денис Мацуев исполнил Второй концерт Прокофьева для фортепиано с оркестром... Репет, по которому была составлена эта интерпретация, на первый взгляд, выглядел безошибочно: берем гениальное произведение гениального композитора, добавляем к нему «очень сильного» пианиста, «очень сильный» оркестр и «самого сильного из всех возможных» дирижера, великолепную акустику зала – и получаем шедевр на все времена. Но могут ли только техническая вооруженность, напор и энергия, внешние эффекты, создать впечатление от самого трагического из всех концертов Прокофьева (а, может быть и самого трагического из всех сочинений в этом жанре в XX веке)? Предчувствие уже совсем подошедшей близко катастрофы, преддверие Первой мировой войны, боль, отчаяние и невозможность примириться с самоубийством друга, черная бездна, в которую скатывается человечество... Если всего этого не чувствуешь и не хочешь

знать об этой стороне жизни, то за Второй концерт нечего братья. Я вспоминаю, какое грандиозное впечатление от Второго концерта, исполненного в этом же зале и с этим же дирижером произвел Лексо Торадзе: он играл, как играют в последний раз, с такой исповедальной искренностью, что перехватывало горло и хотя он начинал от еле слышного пианиссимо и долго выходил на финальную кульминацию в каденции первой части, оставалось впечатление гигантского подъема. В этот раз у Дениса Мацуева не было ни исповедальности, ни риска. Результат – победный результат и овации зала – был предreshен заранее. От мощи пианиста веяло уверенностью и спокойствием и в

ки Элен Гримо. Карьера этой пианистки впечатляет: она удостоена престижных премий фирм звукозаписи, музыкальных журналов и фестивалей, выступала со знаменитыми дирижерами (Даниэлем Баренбоймом, Клаудио Аббадо, Куртом Мазуром), прославленными музыкантами (Соль Габетта, Томас Квакхофф), участвовала в спектаклях и инсталляциях. Она известна как автор книг; борец за права человека и ... диких животных. Привлекателен и внешний имидж пианистки: простота манер и концертной одежды только подчеркивают присущий ей неброский шарм. В первый вечер пианистка исполнила Первый концерт Брамса. Это гениальное произведение, по меткому

и оставалось только восхищаться выдающимся мастерством и самоотверженностью исполнителей, рискнувших взяться за два самых сложных и масштабных прокофьевских опуса. Интерпретация нуждается еще в осмыслении, но очевидно одно – мы столкнулись с чем-то грандиозным и трагически величественным.

На следующий вечер был заявлен сольный концерт Элен Гримо с весьма интересной программой, посвященной «водной теме» – приятно освежающей в жаркий летний день. Тут и «Игра воды» Равеля, и «В тумане» Яначека, и «Wasserklavier» Лючано Берно и – почему-то? – фа-диез-минорная соната Брамса. Но, очевидно, что-то помешало пианистке осуществить свои первоначальные намерения, и программа концерта была экстренно изменена: вызвали опять доблестный оркестр, который под управлением Павла Смелкова безупречно исполнил «Итальянскую симфонию» Мендельсона и поставил ярчайший восклицательный знак в конце вечера блистательным исполнением Болеро Равеля. Помещенная в начало второго отделения Элен Гримо с Первым, соль-мажорным Концертом Равеля, не испортила общего впечатления от этого замечательного вечера: она играла довольно живо, профессионально, с выверенной ритмической пульсацией. Но, когда перед фортепианной каденцией отзвучали переливы арфы, а потом вступил сухой и бескрасочный рояль, стало понятно, что импрессионистический Равель для Гримо так же неблизок, как и романтический Брамс.

Пожалуй, кульминацией фестиваля стали два ночных концерта 4 июля. На первом после вдохновенно и артистично исполненной сюиты из «Кавалера розы» Рихарда Штрауса (за пультом – Валерий Гергиев) прозвучал Второй концерт Брамса, в котором солировал Нельсон Фрейре. Это сочинение принято представлять воплощением брамсовского монументального стиля, как своеобразный ампиризм, но у Нельсона Фрейре он прозвучал неожиданно камерно: хрустальная звучность верхних регистров, прозрачные пассажи. Для лирического вдохновения Фрейре не потребовалась преувеличенная экспрессия, для драматического разворота событий – излишняя тяжеловесность. Сила без тяжести, нежность без дряблости, – вот вкратце как можно было бы охарактеризовать игру Фрейре. Особенно большое впечатление произвела 3-я часть (solo на виолончели – Олег Сендецкий), более подвижный, чем принято, темп придал исполнению легкость и воздушность. Те же акварельные краски преобладали и в финале. В 11 вечера на сцену вышли другие солисты – Александр Торадзе исполнил Концерт Стравинского, а Бехзод Абдураимов – 3-й Концерт Прокофьева. Свои впечатления от концертов Брамса в исполнении Нельсона Фрейре и Концерта Стравинского в исполнении Александра Торадзе выразил Мирослав Култышев: «Фрейре, которого я слушал «живьем» впервые, произвел огромное впечатление своей органикой, мягкостью и какой-то невероятной внутренней чистотой. Его звучание действительно бесподобно. Очень трудно сравнивать впечатления от Брамса с одной стороны и Стравинского с другой, прежде всего, в силу несопоставимости этих концертов, их абсолютного разного «удельного веса» (в пользу Брамса, конечно), но Торадзе был совершенно великолепен. Могу сказать с уверенностью, что ему удалось раскрыть какие-то невероятные смыслы и подтексты (вкладывал ли их туда сам автор – не берусь судить), при замечательной ясности, богатейшем полифоническом слышании, и полном взаимодействии с оркестром».

Порадовал вечер фортепианных дуэтов в исполнении Алексея Володина и Эдит Пенья. Эти пианисты уже выступали (Володин неоднократно) в Мариинском концертном зале, но на этот раз они в первый раз представили в дуэте. От совместной игры их достоинства только выиграли: безупречный мастер пианизма Володин на этот раз проявил в полной мере раскованность, гибкость и непринужденность ансамблевого взаимодействия, а напористая и энергичная игра Эдит Пенья смягчилась и приобрела лиричность. Эти качества поразному проявились в различных номерах программы, включавшей Ре-мажорную Сонату Моцарта, вторую сюиту Рахманинова, «Гоголь-сюиту» Шнитке и Вариации на тему Паганини Лютославского. Особой удачей можно считать Сонату Моцарта; ее интерпретацию отличала живость, легкость, разнообразие штрихов и нюансов – и притом безупречное мастерство: нечасто приходится слышать дуэты Моцарта в таком совершенном исполнении. Потрясла экспрессия и артистизм в «Гоголь-сюите» Шнитке. Меньше запомнился (на фоне Моцарта и Шнитке) Рахманинов. Зато Лютославский искрился всеми красками и стал яркой кульминацией концерта.

«Звезды белых ночей» полюбились петербуржцам. Главные герои фестиваля – Мариинский театр, его труппа, оркестр и Валерий Гергиев. Пианисты – лишь одни из сменяющихся друг друга приглашенных партнеров. И выбор их, и программа, продиктованы художественной волей маэстро Гергиева, его дружескими и профессиональными симпатиями. Что же, так, к удовольствию публики, и делаются фестивали во всем мире, что бы ни считали и что бы ни писали критики.

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ФОРТЕПИАННЫЕ ЗВЕЗДЫ
«БЕЛЫХ НОЧЕЙ»

Элен Гримо, дирижер – Павел Смелков.
Нельсон Фрейре, дирижер – Валерий Гергиев.
Фото: Валентин Барановский

целом – интерпретация оставляла ощущение заранее предreshенного, чуть было не сказала – спортивного – явления, но и в настоящем спорте бывает куда больше драматизма, как, например, знают, истинные болельщики.

Гораздо большее впечатление осталось от концерта 28 июня, на котором Илья Рашковский и Игорь Четев (оба в прошлом – ученики Владимира Крайнева) исполнили дуэты для двух фортепиано Рахманинова. В первом отделении молодые пианисты сыграли удивительно тонко и музыкально обе сюиты, а во втором – «Симфонические танцы» в авторской редакции для двух фортепиано. Интерпретацию отличала подлинная музыкальность, звуковая красочность, ансамблевое мастерство. Но главное – проникновение в смысл музыки: тихая и кроткая грусть лирики молодого Рахманинова сочеталась с глубоким трагизмом его последнего сочинения, простота и естественность интерпретации – с подлинным драматическим масштабом. Редко удается услышать новое в таких «заигранных» сочинениях, но в тот вечер это удалось.

Многое ожидали слушатели от двух заявленных в программе концертов французен-

определению Е.М. Царевой – музыкальный портрет молодого Брамса того периода, когда он сам себя считал «Иоганнесом Крейслером-младшим». Музыка концерта отразила всю гамму переживаний молодого романтика – его «бурю и натиск», его любовь и отказ от личного счастья, его отчаяние от попытки самоубийства Роберта Шумана, и его нежность и утешение, адресованные Кларе Шуман... Нет недостатка в замечательных интерпретациях Первого концерта: тут и Артур Шнабель, и английский пианист Соломон. На моей памяти – замечательные исполнения этого концерта Григорием Соколовым и Петром Лаулом. В сравнении с этими интерпретаторами Гримо выглядит скромнее. Главное, чего ей не хватает, на мой взгляд, – это певучести и красочности звучания и выразительности интонирования. Без этого Брамс воспринимается как сухая схема. Скромность оборачивается бледностью, техническая крепость – жесткостью. В тот вечер подлинным героем концерта стал оркестр Мариинского театра, который под управлением Валерия Гергиева потрясюще ярко и глубоко исполнил Вторую и Третью симфонии Сергея Прокофьева. Тут все было на должном уровне,

В этом году исполнилось 80 лет Леониду Евгеньевичу Гаккелю. О чем можно поговорить с человеком, олицетворяющим интеллектуальную опору современной жизни? Обо всем – в масштабе книги. Чуть-чуть о нем самом – в пределах статьи.

– Леонид Евгеньевич, вы – человек, с мнением которого считаются и союзники по поколению, как вы сами говорите, и совсем молодые люди. С каким настроением вы смотрите в будущее? Что сегодня в вашей душе?

– У меня такое ощущение, что люди не могут, пройдя через опыт последних 25 лет, не медленно о нем забыть. Впрочем, всё, что я слышу и о чем могу судить, находится в том кругу людей, в котором я привык находиться. А людей этих все меньше и меньше.

С возрастом я приобрел некоторую экстерриториальность. Но при этом почти перестал публиковаться в периодике. Потому что в той среде, которую образуют современные средства массовой информации, я себя совершенно не представляю. Возможно, потому, что во всем ищу здравый смысл – и не нахожу его. К тому же, есть слово сказанное и слово, которое может быть сказано – и не говорится. Когда вы общаетесь с подлинными людьми слова, они ни на чем не настаивают и не задают никаких вопросов.

– А вам не хотелось бы оказаться в ситуации отвечающего на вопросы?

– Трудно сказать. Но мы знаем примеры, когда люди моего возраста превращались вдруг во всеобщее утешение. В Петербурге 90-х годов это были Дмитрий Сергеевич Лихачев и, может быть, Натан Ефимович Перельман... Причем была иллюзия, что их слово, их опыт становятся общим достоянием.

Натан Ефимович десять лет выступал на телевидении. По нынешним временам это вечность! И его репутация всегда была безупречной. А сейчас нет людей, которые могут сфокусировать на себе интерес, достаточный для того, чтобы публично существовать и сохранять безупречную репутацию. Или их очень мало.

Пагуба геополитики разливается широко, как нефть по воде. Спортивные гонорары, растление деньгами, «облучение деньгами», как это называл известный философ, – это огромная общественная язва, немислимая пагуба. Многие чувствуют, что в этом мире больших чисел они существовать не в состоянии. А мир больших чисел торжествует.

...Еще одна констатация. И она меня не слишком тяготит. Я давно понял, что никаких учеников не существует. Существуют только учителя. Если вы признаете г-на Х своим учителем, тогда всё в порядке. Но он признает вас своим учеником не имеет равным счетом никакого права. И ему, учителю, начинает казаться, что у него под ногами – воздух.

– Может быть, это просто такой эсхатологический взгляд на вещи?

– Просто так всё совпало. Но неизбежно возникает вопрос: чего бы я желал? Сделать бывшее не бывшим. Впрочем, это главная мечта любого человека (и о ней упоминается в Священном писании). Но она не реализуется, и мы можем принимать лишь то, что есть.

– Хотелось бы коснуться того бывшего, которое пусть остается и продолжается в будущем. Вы говорите о том, что многим обязаны происхождению и воспитанию. Даже склонность к музыкально-литературному труду отчасти генетически усвоена. Расскажите о вашей семье, о том домашнем окружении, из которого, собственно, всё и происходит.

– Родительский круг, разумеется, всё решил. Этот круг был театральный. Папа был режиссером, мама – актрисой. Во время войны папа служил главным режиссером Большого драматического театра в Казани. Старый провинциальный русский театр – это нечто совершенно бесподобное. Во всяком случае, «Горе от ума» в нем расходилось идеально, а всегда считали, что если «Горе от ума» расходится, значит, труппа чего-то стоит. Папа к тому времени отметил пятидесятилетие, но пару раз выступил там как актер. Когда в «Даме-невидимке» Кальдерона он вскакивал на стол в огромнейшей испанской шляпе, выхватывая шпагу – это было незабываемо.

Таково одно крыло моей жизни. Другое – мамино. Она снималась еще в немом кино, и главная ее слава пришла на 20-е годы. В 1927 году Роза Свердловская переехала из Витебска в Ленинград. А Витебск того времени был же совершенными Афинами! Дело даже не в Шагале и не в Пумпяном... там был удивительный людской круг. «Невельские тетради», которые издаются в честь Марии Вениаминовны Юдиной, представляют людей этого круга. В Витебске родился Соллертинский, жил Бахтин, жил

ЮБИЛЕЙ

художник Пэн (учитель Шагала), писавший мамин портрет. Перебравшись сюда, мама в 1927 году снялась в фильме «Девушка с далекой реки». Его поставил Евгений Червяков, тогда еще молодой кинорежиссер. Это история о девушке с глухой тасжной реки. Она телеграфистка, сидит на аппарате Морзе, принимает телеграммы из столицы. И вот принимает ленту, где написано о смерти Владимира Ильича. Потом – весь ее путь в Москве. И апофеоз – она оказывается на Красной площади. Я говорю об этом так, как будто видел эту картину. Но увидеть ее нельзя. Сохранились только так

га, прекрасного учителя?

– У него было потрясающее качество – он был человеком «внутренне радостным». Это слова Мейерхольда, не подтвердившиеся, увы, в биографическом смысле. Натан Ефимович был человеком соляным. Выходец с юга – то есть с такого русско-украинско-еврейского юга, из Житомира... Способность всё высветлить была у Натана Ефимовича поразительная. Когда видишь всё, из чего составлялась его посмертная судьба, можно впасть в совершенно трагическое состояние, но при жизни это было что-то необыкновенное. Свет, который он источал... Див-

ЛЕОНИД ГАККЕЛЬ: «ЛЮДИ СЛОВА НЕ ЗАДАЮТ ВОПРОСОВ»

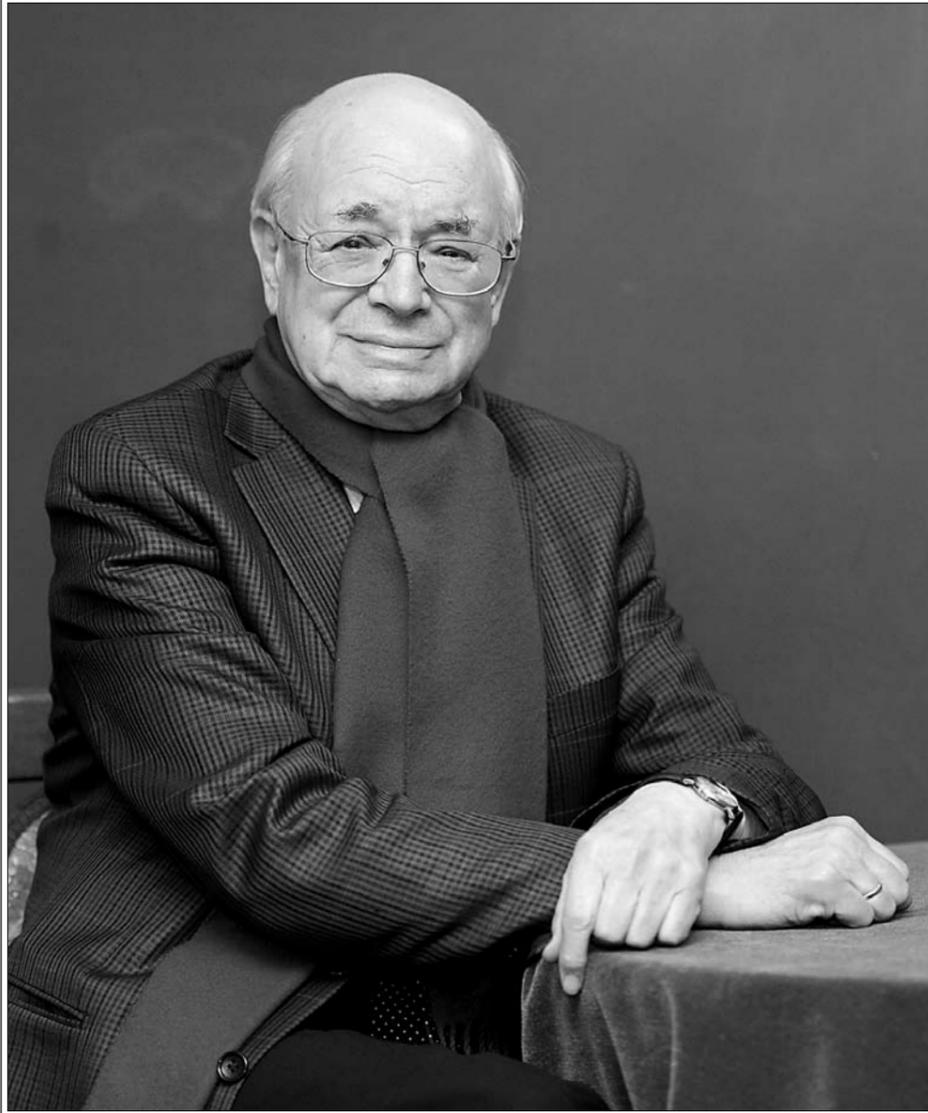


Фото: Валентин Барановский

называемые срезки в монтажной. Но есть энтузиасты. Петя Багров, который теперь заведует научной частью во Всероссийском кинофотоархиве, потрясающий знаток ленфильмовского прошлого, нашел всё это и склеил. Конечно, это только намек на то, что там могло быть... В судьбе мамы это было грандиозное событие. Апофеоз ее славы – обложка журнала «Советский экран», где она рекламирует зубную пасту. Белозубая блондинка, очень яркая. Почти Мэри Пикфорд! Мама продолжала играть на «Ленфильме». Список ее ролей весьма обширный. Но когда начинаешь с такого триумфа, то потом естественным образом всё движется по нисходящей. Она снималась до 1957 года. Ее последняя роль – в фильме «Невеста» по чеховскому рассказу, в котором, кстати, первую свою роль сыграл Олег Басилашвили. У Чехова это последний рассказ, а у мамы – последний фильм...

А папа умер в 1953 году, когда я только только окончил школу. Подтверждается пропись, обессмертившая поэта Ваншенкина, кажется. Когда умирает бабушка, кончается детство, когда умирает отец, кончается юность, когда умирает мать, начинается старость. С уходом папы моя школьная юность закончилась. Мне было семнадцать, и летом я поступил в консерваторию.

– Раз уж вы сами коснулись темы: нет учеников, есть учителя... Вы Натана Ефимовича Перельмана называете учителем лучшим из лучших. Можно ли как-то сформулировать признаки прекрасного педаго-

гический юмор, замечательный язык, который не был утяжелен никакими словарями официальной советской жизни. Неофициальной – тоже. Притом что там не было ничего специально бабелевского, ничего того, что можно было привезти с русско-еврейской Украины. Он был ироничен, конечно. Но это была его игра, его пьеса. Ирония, ведь означает, если уж идти к греческим корням, притворное незнание. Вот этим он был полон, на этих струнах он очень охотно играл...

При этом как человек импульсивный, как классический сангвиник он не держал при себе ничего из того, что вызывало его неприятие. Негатив выбрасывался. Мне иногда кажется, что благодаря этой психологической общности – сангвинической, мы так и срослись.

– Вы – сангвиник?

– По-моему, да. И это меня спасает. На два дня – все эмоции. Иногда это даже много. Иногда к вечеру – уже всё...

– А как произошло пересечение с Л. А. Баренбоймом?

– Я поступил в аспирантуру. Сначала сразу по двум специальностям, потом понял, что мне это не выгадать. Так что я ударился как бы по научной части, но моя наука была такова, что профессор Баренбойм, который решил было обучать меня так, как обучают аспирантов, ограничился одной попыткой... Предложил проанализировать первую часть Девятой сонаты Бетховена. Я покорно кивнул, но то, что я принес на следующий урок, отбilo у Льва Ароновича охоту со мной за-

ниматься таким образом. Мои представления о сонате весьма основательно отличались от его представлений. Но это совершенно не мешало нам общаться, не мешало очень продуктивному контакту, человеческому, прежде всего. И всему остальному, если все остальное является частью человеческого контакта. Он был лоялен в такой мере, которая позволяла мне считать себя большим удачником. Ощущение полной безопасности было бесподобно!

– В чем же заключалась опасность?

– В настойчивой личной позиции. У старшего всегда масса возможностей подвить младшего. Или, по крайней мере, осложнить ему жизнь. И ни одной из этих возможностей Лев Аронович не воспользовался. Просто потому, что это ему органически претило.

– В Год Прокофьева невозможно не спросить, в чем причина вашей сдержанности по отношению к его творчеству? Мне кажется, что Прокофьев в гораздо большей степени, чем его гениальные современники, жертва своеобразных этикеток. Очень внятно прописанных, но... таких вот, моторно-бессмысленных трактовок.

– Тогда уж не этикеток, а трактовок. Но дает ли Прокофьев возможность разных трактовок? Это большой вопрос. Прокофьевский эгоцентризм подавляет.

Играя Третий фортепианный концерт, хоть наизнанку вывернитесь, вы ни одной паузы не пропустите, ни одного нюанса, ни одного ритмического шва не загладите... Третий концерт – это сочинение, в котором вы не сможете избежать триумфа, если уж вы его выучили.

Однако у Прокофьева есть произведения, которые меня поглощают с головой. Это опера «Война и мир»... Третий акт «Семёна Котко»... После концертного исполнения этого акта в зале ленинградского Дома композиторов в конце 1950-х годов мы просто не могли встать с места...

– Вы уже полтора десятилетия в Мариинском театре. Для вас было естественным переместиться под театральный купол? Все-таки человек, который посвятил огромную часть жизни сугубо филармоническим ситуациям...

– Да, да... но я человек, у которого генетическая сумма включает театральные гены. Это все-таки существует – запах кулис... И это одно из ощущений, которые я очень берегу. И когда вы оказываетесь в театре и начинаете вдыхать этот запах, вы понимаете, что все предопределено.

– Как называется ваша должность?

– Главный специалист-музыковед. Кроме того по разу в месяц я веду абонементы «Живая память», «Серебряная нить», «Шедевры на все времена» (самые известные сочинения с комментариями, которые, надеюсь, не слишком банальны).

– Исходя из вашего опыта драматурга-музыковеда, я полагаю, что в ваши обязанности входило и входит обозреть структуру в целом... Как бы вы могли охарактеризовать специфику такого явления как Мариинский театр в мировом контексте? Например, в Парижской опере тоже объединены несколько театров.

– Система у нас совершенно другая. Стационарная труппа со всеми вытекающими отсюда последствиями.

– Вы приветствуете принцип репертуарного театра?

– Здесь есть плюсы и минусы, как у всего на свете. Сплоченность труппы, привыкание друг к другу – возможно, это плюс. Но в этом есть и минус. Сейчас об этом трудно говорить, потому что у нас труппа сильно омолодилась. Когда-то старый Кировский и Большой театры были семейным предприятием, где все знали друг друга до третьего поколения. И считалось, что отношения в соответствии с этим делаются очень тесными и сердечными. Ничуть не бывало, разумеется, но, тем не менее, картина такого театра была располагающей.

– О чем вы мечтаете?

– Я «не мечтаю» о том, чтобы в театр пришел новый Сергей Прокофьев и принес бы оперу «Игрок». Мы бы ее не отвергли, как было с «Игроком» 100 лет назад!.. Вот о чем я «не мечтаю». Чтобы пришел такой композитор с таким сочинением. «Не мечтаю», потому что это – абсолютные химеры. И я этого так же не жду, как решительно все вокруг меня.

А собственный рабочий режим меня вполне устраивает. Может быть, сейчас это наилучшая форма моего существования. И моя мера благодарности по отношению к художественному руководителю театра не меняется. Наши отношения – между человеком его поколения и человеком моего поколения – можно считать идеальными. Мы понимаем друг друга каким-то почти иррациональным образом...

ИНТЕРВЬЮ

Евгений Никитин начал свой путь в оперу на сцене Мариинского театра с партии Оратора в «Волшебной флейте» Моцарта, чуть позже появился второй рыцарь в «Парсифале» Вагнера. С тех пор, на протяжении двадцати лет своей любимой работы он собрал богатейшую личную репертуарную коллекцию, в которую вошли и Летучий голландец, и Клингзор, и Фигаро, и Дон Жуан, и Борис Годунов, и Рангони, и Галицкий, и много кто еще. Минувший сезон принес ему дебют в Баварской опере в Мюнхене в партии Рупрехта в «Огненном ангеле» Прокофьева. А этот сезон для него начался с дебюта в партии Курвенала на сцене Метрополитен Оперы в Нью-Йорке.

— Когда корабль вашей карьеры «прибыло» к берегу Вагнера?

— Когда я попал в 1996 году в Мариинский театр, где, к слову, работаю уже 20-й сезон, маэстро как раз открывал «вагнеровский период» своего творчества. У меня все началось с «Парсифала» в постановке Тони Палмера, в котором я пел тогда всего лишь второго рыцаря, что означало стоять с копьем в первом и третьем актах на протяжении трех часов и слушать музыку, так как делать больше было нечего. Так продолжалось полтора постановочных месяца. С тех пор «Парсифаль» стал одной из моих любимых опер. Им Вагнер поставил стильную точку в своем творчестве. С того момента «немецкая волна» подхватила меня, и появились предложения вагнеровских ролей посерьезнее. Вскоре маэстро взялся за постановку «Кольца нибелунга», где утвердилось мое амплуа вагнеровского *heldenbariton*, повлиявшее на расширение репертуара.

— Я очень хорошо помню ваш дебют в партии Голландца в Мариинском театре, которого вы исполнили так, будто он только для вас и был написан.

— Сейчас мне кажется, что немного рано было брать за эту партию, но маэстро, очевидно, почувствовал во мне некий вектор дальнейшего развития. Должен заметить, что он никогда не был чужд определенного риска, считая, что если хочешь научиться плавать — ныряй в воду. Я с ним в этом смысле согласен. На Западе, например, осторожно начинают с Моцарта, потом не менее осторожно переходят к Беллини и годам к 35-ти — к Верди и так далее, постепенно, шаг за шагом. «Научный подход» гарантирующий соответствие возраста вокальным характеристикам той или иной партии. Для меня в этом всегда не хватало необходимого драйва. Я старался брать за то, чего заведомо не мог сделать и таким образом развивался.

Мой голос был тогда не слишком интересный, хотя перспектива чувствовалась, но я был молод и надо было ждать, когда он созреет. Для баритона тесситура была высоковата, а для баса не было прочных низов. Была опасность остаться компримарио (*ит. comprimario* — вместе с первым, оперный артист, исполняющий второстепенные роли. ред.) на всю жизнь, если не дать себе настоящей нагрузки для скачка вперед. Ждать было некогда. В моем случае это было единственно возможным выходом. И я стал брать за взрослые партии.

— С тех пор ваш голос вырос?

— Во всяком случае, у него появилось больше возможностей. Сейчас, например, в партии Руслана я выхожу как на прогулку, хотя раньше мне был страшен каждый выход, потому что на тот момент это был предел возможностей. Когда-то, выходя на сцену Русланом, я не был уверен, дотяну ли до конца, это был настоящий адреналин, настоящая школа. Я спел Руслана впервые на гастролях в Метрополитен Оперы в 1997 году, стоя в «упряжке» с Владимиром Огновенко, который был на пике своей вокальной формы. Меня решили проверить и выпустили в первом спектакле на открытии гастролей без обкатки дома. Мне было 24 года. Триумфа не «случилось», но и провала тоже.

— Вы очень верно заметили любовь маэстро Гергиева к риску. Философией азарта он, вероятно, заражает и солистов, с которыми работает?

— Конечно, эта энергетика передается всем, кто работает рядом с ним, и заставляет мыслить его категориями. Чтобы быть плечом к плечу, приходится тянуться, расти, впитывать, анализировать. Я работаю с ним вместе уже 20 лет и утверждаю, что именно он сделал из меня музыканта.

Я пришел в театр в 22 года, совсем ребенком, музыки не знал, как не знал театральных законов, обстановки, атмосферы, условностей поведения. Этому пришлось долго учиться. Мой покойный наставник Булат Минжилкиев в то время очень помогал мне советом и как педагог, и как старший товарищ по работе. Маэстро Гергиев всегда любил молодежь, и мой творческий театральный путь был относительно легким. Практически всегда горел зеленый свет, оставалось только работать и расти. Остальное довершили время и практика.

— Страх сцены был?

— Никогда. Есть те, кто панически боится,

сцены. У меня было другое — страх меры ответственности, когда осознаешь, что из-за одного человека может пострадать огромный труд целого коллектива, права на ошибку нет.

— С Вагнером у вас есть что-то мировоззренчески близкое? Не зря ведь вас и в Байройт приглашали...

— Я бы так не сказал. Не думаю, что во мне обнаружили какой-то уникальный ценный кадр, просто примелькался, тем более что этот фестиваль не из самых разборчивых в смысле певцов. Просто судьба так сложилась. Сейчас смотрю и вижу, что оказался в международной вагнеровской команде певцов: куда ни помотришь, поют одни и те же — Аня Кам-

жестко и редко пускают в другой огород. Но еще не вечер, я только жить начинаю, можно сказать.

— Если вас так ценят в вагнеровском репертуаре на Западе, значит, ваш немецкий — на очень хорошем уровне?

— Немецкий язык фонетически очень сложный, и чтобы петь на нем практически без акцента мне потребовалось 15 лет работы над партиями. Для того, чтобы хорошо выучить разговорный язык, лучше всего уехать из России и пожить там года три, причем чтобы у тебя была девушка-немка, желательно не говорящая по-английски. Тогда года через четыре ты, может, и заговоришь по-немецки. Потому

ЕВГЕНИЙ НИКИТИН: «У МЕНЯ ВСЕ НАЧАЛОСЬ С «ПАРСИФАЛЯ»»



«Тристан и Изольда». Нина Стемме — Изольда, Евгений Никитин — Курвенал.

«Летучий Голландец». Евгений Никитин — Голландец.

Фото: Ken Howard (Metropolitan Opera), Наталья Разина

пе, Клаус Флориан Фогт, Франц Йозеф Зелиг, Эвелин Херлициус, Рене Пале, Фальк Штрукман и многие другие. И думаю, что, значит, в правильном направлении работал.

На Западе действуют определенные законы: ты будешь петь только то, в чем тебя видят, и ни о чем другом уже не надо мечтать. В рамках отдельно взятого театра с отдельно взятым артистическим директором разумеется. Шаги вправо и влево очень сложны. В Метрополитен например мне поставили тавро оперного синистера (*Синистер* — главный герой фильма ужасов. ред.), поэтому Амфортаса, например, мне спеть уже вряд ли дадут. Вероятно, буду там всю жизнь Клингзором. Это только к звездам обращаются с вопросами «а что Вы хотите спеть?» Всех остальных распределяют

что по учебникам и самоучителям этот язык не выучить.

— Вам нравится «Кольцо» в постановочной версии Мариинского театра?

— Нравится тем, что в ней нет обязательных строгих мизансцен. Есть схема, а все остальное отдается на откуп актерам, предоставляя им простор для действия. Это выгодно отличает ее от многих других версий. Ну, и конечно, феноменальный свет.

— Какие дирижеры формировали вас?

— Это, конечно же, маэстро Валерий Гергиев, остальные пользовались уже готовым «продуктом», если так можно выразиться. Назову Семена Бычкова, Денизле Гатти, Лорину Маазеля, Зубина Мету, Кеннета Нагано, Джеймса Ливайна и других. Не могу сказать, что

кто-то из них на что-то повлиял. К моменту встречи с каждым из них я был уже вполне сформировавшейся творческой «единицей» с собственным мнением по вопросам интерпретаций.

С Саймоном Рэттлом я готовил недавнюю премьеру «Тристана и Изольды» в Метрополитен Оперы, где дебютировал в партии Курвенала. Местами партия написана едва ли не выше, чем у Тристана: тесситура жутко задранный, от певца требуется постоянно перекрывать перегруженный оркестр. Плюс сильнейшие эмоции. Адреналиновая роль. Мне очень понравилась.

— Какие еще впечатления оставила премьера «Тристана и Изольды» в постановке Мариуши Трелиньского в Метрополитен Оперы?

— Партия Курвенала в «Тристане» стала очередной моей новой ролью, которую я исполнил впервые сразу на сцене этого прославленного театра без обкатки дома. К ней я долго опасался прикоснуться, но тем не менее решился на этот шаг. С каждой репетицией осознавал все глубже, что эта партия становится одной из моих любимых. В ней есть все: страдание, радость, разочарование, надежда, вера, любовь, дружба — весь спектр человеческих чувств. К тому же это из лучших страниц Вагнера. «Тристан и Изольда» — шедевр, понять который можно, лишь пройдя определенный путь. Признаюсь, что опера мне сначала совсем не нравилась из-за утомительных длинот, бесконечных повторений. Но после двух месяцев работы я понял, что это — космос, бесконечность. Композитор сумел остановить время именно в «Тристане». Надеюсь вскоре исполнить эту партию дома. Обкатыв ее в Метрополитен, можно смело выходить на любую сцену, а в Мариинском сам Бог велел. Надеюсь, это произойдет очень скоро. Состав, в котором мне удалось участвовать, был выше всяких похвал — уходящее поколение настоящих вагнеровских голосов. Одна великая сопрано Нина Стемме, последний спектакль которой был ее сотым — певица уровня Кирстен Флагстад.

— Хорошо спетый Вагнер — громко спетый?

— Вагнер — это не когда громко, это, наоборот, когда тихо. Об этом мне сказал один из немецких певцов, что Вагнера надо петь как немецкую *Lied*: «Не пытайся перекричать, — говорил он мне. — Заставь себя слушать музыку вокруг — и оркестр начнет слушать тебя». Ошибочно думать, что Вагнер это один лишь пафос. В конечном итоге его плотный оркестр все равно будет доминировать.

— В минувшем сезоне вы спели Рупрехта в премьеры «Огненного ангела» Прокофьева в постановке Барри Коски. Каковы впечатления?

— Этого «Огненного ангела» Барри Коски ставил на меня и на Светлану Создателеву. Мы находились на сцене без перерыва два часа от начала и до конца. Выключаться было нельзя, воды попить нельзя, извините. Действие было сквозным. Барри Коски оказался очень легкой натурой, превращавшей тяжелейшую работу в отдых, при этом ему не откажешь в таланте, граничащим местами с гениальностью. У него есть и чувство юмора, и понимание романа Брюсова, и фантазия художника, и интеллект преподавателя актерского мастерства. Постановочный процесс продолжался два месяца. Под конец мы были выжаты как лимон, но счастливые. Спектакль получился очень интересный и прошел с огромным успехом. В Мариинском театре была превосходная постановка «Огненного ангела» Дэвида Фримана, но сейчас она почти не идет. Эта постановка, на мой взгляд, уже стала классикой. Огромное счастье что она записана с великолепным составом и дошла до наших дней... Это первый оперный спектакль, который я посетил, учась в Петербурге. Маэстро дирижировал, Ренату пела Галина Горчакова — феноменальная певица, такие голоса рождаются раз в сто лет. До сих пор помню как эта опера тогда на меня, студента-первокурсника, подействовала, я начал слушать Прокофьева, открыл его для себя и полюбил.

— Как Баварская опера нашла вас?

— Найти Рупрехта не так просто, потому что опера редко идет и ее мало ставят. Они искали русского певца, нашли меня через мое агентство. Эта постановка открыла для меня самого себя. Я понял, что способен на нечто большее в актерском плане, чем прежде думал. У меня, оказывается, есть запас. Я не так часто работаю на пределе возможности, но спектакль Барри Коски требовал держать внимание публики на протяжении двух с половиной часов. Эта постановка успокоила меня, дав понять, что могу работать еще лет до 60-ти. Партия «Огненного ангела» — шедевр. Прокофьев стал одним из моих любимых композиторов, опять же, благодаря маэстро, в репертуаре которого его сочинения занимают особое место. Возможно, скоро я возьмусь за Фальстафа. Это будет следующей интересной ролью и, как всегда, довольно рискованной авантюрой. Я никогда еще не брался за «взрослые» вердиевские полотна.

Беседовал Владимир ДУДИН

ФЕСТИВАЛЬ

Столетие со дня смерти Макса Регера прошло в нашей стране почти незамеченным. Сочинения этого неординарного композитора остаются неизвестными нашим слушателям, за исключением, пожалуй, его ограненных произведений. Между тем, трудно найти композитора, в творчестве которого интеллект и вдохновение, расчет и импровизация, соединяясь, не сплавляются в нечто стилистически единое, а предстают как полярные, антагонистические начала, порой буквально взрывающиеся изнутри устоявшиеся классические формы.

Органисты, включая сочинения Регера в свои программы, стремятся подчеркнуть его пограничность, приверженность стилю старых мастеров и одновременно – принадлежность позднеромантическому времени. Вечера такого рода, как правило, начинаются с обработок старинных песен или танцев, музыки Букстехуде и Баха. На другом конце временной стрелы нередко оказываются Пьяццола, Билл Велан, а также сочинения и импровизации самих исполнителей.

Иную концепцию предложил слушателям Даниил Процюк – участник IV Международного органного фестиваля, прошедшего в октябре в Концертном зале Мариинского театра. Посвятив свой вечер памятной дате, органист выстроил его как рондо, в котором рефреном стали произведения Регера, а двумя эпизодами – сочинения композиторов других эпох. Это были Арво Пярт, Филипп Гласс, Пауль Хиндемит и, конечно же, Бах.

Думается, не случайно исполнитель выбрал ретроспективное направление: музыка Регера сегодня воспринимается не разрушением старых традиций, как некогда казалось его современникам, а как их преосуществление. Именно барочные формы становились для композитора воплощением гармонии, примиряющим столь разноречивые начала его собственного высказывания. «Я могу музыкально мыслить только на языке полифонии», – писал он.

Открывший первое отделение цикл Интродукция, вариации и фуга фа-диез минор стал как будто подтверждением другого высказывания Регера: «Не существует более свободной формы, чем fuga». Хроматическая тема, по-шумановски краткая и романтично-экспрессивная, тональная зыбкость ее развертывания подчеркиваются мистической регистровкой, в которой преобладают густые, темные тона. Вариации не по органному концерту, они построены на контрасте жанров, игре фактур и отдельных артикуляционных приемов, кажущихся порой неисполнимыми (например, в быстром темпе – стаккато на ножной клавиатуре). Плотная, даже перенасыщенная фактура, детализированность которой требует напряженного внимания, яркие динамические и тембровые контрасты. В фуге же все меняется: ее форма диктует единообразие музы-



Макс Регер (1873–1916).

кальных образов, порядок их развертывания. Лишь в интермедиях накапливается и прорывается романтическая энергия, которая едва не захлестывает и саму тему.

Две минималистические композиции – «Pari intervallo» Пярта и «Mad Rush» Гласса звучали аскетично и сдержанно. Музыка эстонского композитора построена на удержанных нотах, а мягкий чуть силоватый регистр, усиливает ее сходство с национальными закрытыми флейтами скудучий. Бесконечная игра со временем Филиппа Гласса – раскачивание фактур, их растягивание и сжимание, их закольцованное возвращение – казалось, совершенно отстранили клокочущие романтические образы регеровской музыки.

Второе отделение открыла Органная соната № 2 Хиндемита. Композитор считал Регера своим учителем и во многом ориентировался на его стиль. Первая часть – классически выверенная, с очень ясным жестом, в то время, как вторая и третья очень близки к регеровскому стилю: в них ярко проявляется хроматическое начало, причем образы финальной фуги, сгущаясь, своей причудливостью порой напоминают картины Иеронима Босха.

«Интермеццо фа минор» Регера из цикла «Девять пьес для органа» – подготавливает как тонально, так и образно, звучание музыки Баха. Строгое начало темы с задержаниями и предъемами, ее неспешное разворачивание заставляет следить за тонкостями тембровой игры, ее обновлениями.

Бах – сердцевина программы. Даниил Процюк выбрал Прелюдию и фугу фа минор, но разделил этот цикл, вставив между ними знаменитую хоральную прелюдию «Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ». Органист отошел от привычного прочтения этой музыки, предложив вместо террасообразной смены звучности – пластичную динамику и нюансировку. Аранжировка хоральной прелюдии исключительно восьмифутовыми регистрами не привела к смешиванию линий, которые исполнитель разделял артикуляционно.

Завершавшие программу Интродукция и Пассакалья фа минор Регера прозвучали своего рода откликом на музыку Баха. В них ясно ощущается ориентация на барочные модели творчества, хроматическая тема в басу становится опорой для секвенций, ее размеренное движение, казалось бы, сдерживает напор эмоций. Однако эта архитектурная наполняется неустойчивой страстностью: фактура все сгущается, ускоряется темп, и в финальном проведении вся мощь органной звучности буквально обрушивается на слушателя.

В ответ на благодарные аплодисменты публики Даниил Процюк исполнил регеровский Канон – тихое послесловие концерта. Два его голоса, как две стороны творчества композитора, были и созвучны, и самостоятельны.

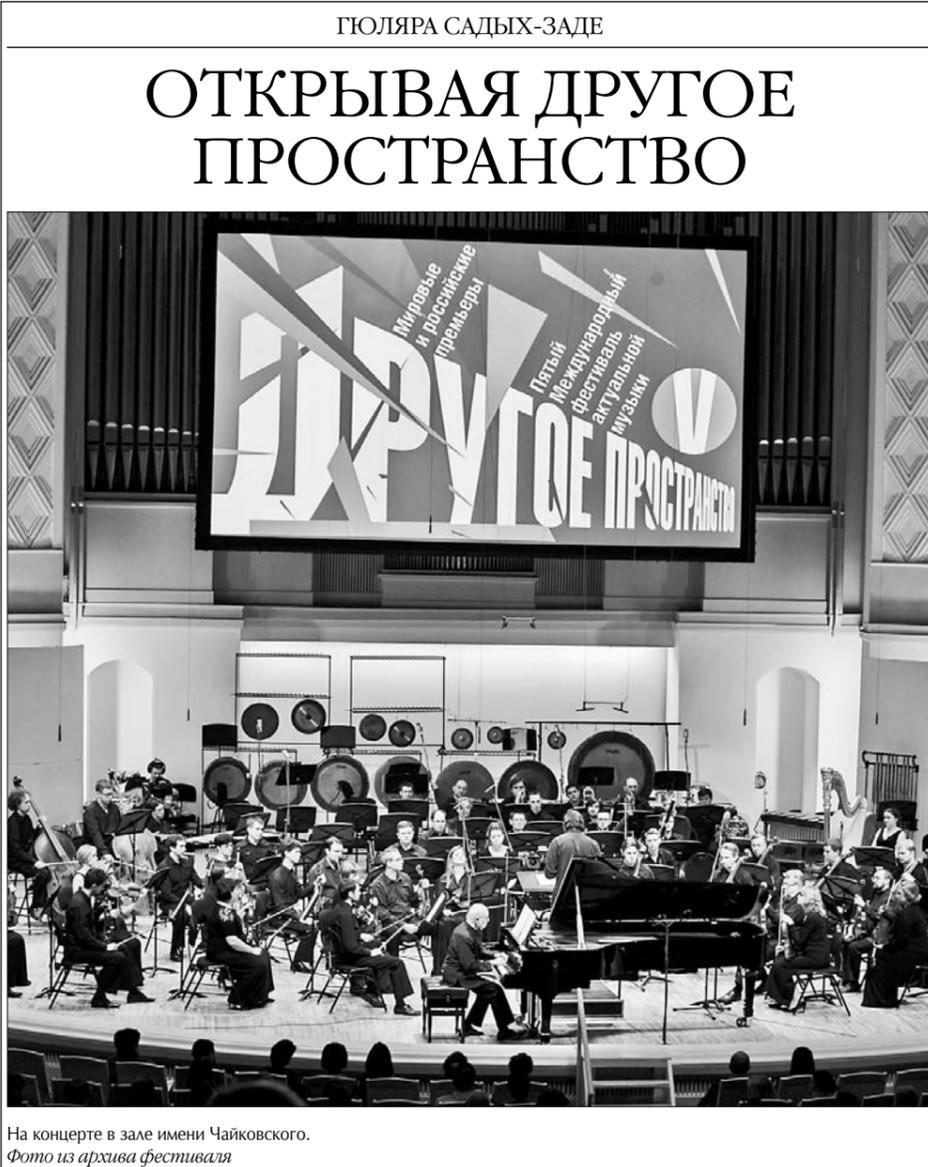
Евгения ХАЗДАН

Битком забитый зал Чайковского, стайки спрашивающих лишней билетик у входа и перенасыщенная ярчайшими событиями программа, в которой звучала как самая новая, с пылу, с жару, музыка российских композиторов, так и ключевые опусы классиков XX века: таков оказался Пятый Международный фестиваль актуальной музыки «Другое пространство», определенно вышедший на качественно новый виток развития после того, как художественное руководство фестивалем перешло к Владимиру Юровскому.

Нынешний фестиваль оказался беспрецедентно мощным и впечатляющим – как по подбору сочинений и авторов, так и по составу участников. Московская Филармония и ГАСО выступили как равноправные партнеры; участие оркестра Владимира Юровского, и его самого – в качестве худрука, дирижера и спикера – в трех симфонических программах, обеспечило фестивалю повышенное внимание публики и высочайший уровень исполнения сложнейших партитур XX века. Бесценное «напряжение смыслов», рождающееся от соположения в единой афише ключевых сочинений Булеза, Куртага, Штокхаузена, Берно, Адамса, Райха, Ромителли – и опусов Галины Уствольской, Владимира Мартынова, плеяды молодых российских авторов, принадлежащих той самой новой генерации, которая существует в «другом» музыкальном пространстве, уже по факту рождения – бесспорно, заслуга Владимира Юровского. Отпечаток его артистической индивидуальности, его особый вкус к интеллектуальным штудиям чувствовался, буквально, во всем: в том, как сосуществовали рядом сочинения XX и XXI веков; в том, как живо, точно и ярко играли музыканты оркестра; в уникальной атмосфере фестиваля, что воцарилась в Концертном зале Чайковского с первого же дня, – и уже не отпускала до самого финала.

Все тут были друзья и единомышленники, объединенные жгучим интересом к музыке, которую доселе не слышали; на концерты фестиваля публика валила валом – и какая публика! Сложнейшие, замысловатые партитуры не слушались – но, буквально, впитывались залом в благоговейной тишине. После исполнения «Группы» Штокхаузена (1958) и «Ритуала памяти Бруно Модерны» Булеза (1975) публика устроила форменную продолжительную овацию – а ведь это была только середина концерта!

Исполнение – впервые в России! – знаменитой «Симфонии» Лучано Берно (1968) – сочинения, которое без запинки называют манифестом постмодернизма – стало историческим событием. И прозвучало оно в исполнении Азербайджанского Государственного симфонического оркестра под управлением Фуада Ибрагимова и восьми исполнителей из ансамбля Филиппа Чижевского Questa Musica. В Баку «Симфония» Берно впервые была исполнена три с половиной года назад, на фестивале Кара Караева; так что в Азербайджане



На концерте в зале имени Чайковского. Фото из архива фестиваля

это важнейшее сочинение XX века прозвучало раньше, чем в России.

В этом же концерте азербайджанский оркестр исполнил поэтичную, очень тихую и хрупкую вещь Фараджа Караева – четырехчастную Серенату для малого оркестра «1791», сделанную на основе более ранней пьесы «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге». В ней автор ненавязчиво и деликатно цитирует фрагменты из «Реквиема» Моцарта: это его, личный образ Моцарта, и шире – его личный, авторский гештальт на австро-немецкую традицию.

За пять дней фестиваля в Камерном и Концертном залах прошло 10 концертов; россий-

ским премьерам было несть числа. В первый день фестиваля состоялись две мировые премьеры: Олег Пайбердин, первый арт-директор и инициатор фестиваля «Другое пространство» представил оркестровую версию сочинения Vox («Глас») для БСО, в котором весьма убедительно обыграл стиль и приемы звуковедения раннего средневекового органа, проследив путь от монодии – до «ленточного» многоголосия и обратно.

Зыбкая, флюоресцирующая обертонами звуковая материя «Фантомов» Владимира Николаева истекла едва слышными вибрациями струнных и нежными трелями деревянных духовых, рассаженных на балконах слева и

справа от сцены; могучее крещендо меди, подержанное завыванием ветра (которое производил специальный театральный механизм) так же быстро опало, вновь уступая место бесптелесному шелестению и таинственным шорохам.

Вторая симфония Уствольской – «Истинная Вечная Благодать», на текст средневекового мистика Германа Расслабленного – могла бы шокировать слабонервных. Жуткий волчий вой, вырвавшийся из глотки актера Игоря Яцко, сменился размеренным скандированием, с последовательным ораторским возвышением голоса: «Истинная... истинная... Вечная... вечная... Благодать!». Размеренная поступь музыки – никаких ритмических вариаций, только четверти – производила на слушателей гипнотическое воздействие; терпкие гроздь кластеров, истонное верещание флейты-пикколо и басовитый голос тубы дополняли звуковую картину.

Еще одним важным событием стало исполнение Tehillim Стива Райха; сочинение, написанное на отрывки из текстов Псалмов, явственно отличается по языку от всего, написанного Райхом ранее. Монодия, мимикрирующая под древние гимнические песнопения, исключительная функция ритма стиха, превалирующая над музыкальным метром и светлая, радостная, праздничная эмоция, доминирующая в крайних частях цикла, удачно предварили настрой Рождественской оперы-оратории Джона Адамса «Эль Ниньо» («Младенец Христос»), исполненной на заключительном вечернем концерте фестиваля.

Многолюдный сводный хор и великолепные солисты, среди которых особо отметим сопрано Розмари Джошуа, экспрессивное и умное исполнение басовой партии Максимом Михайловым и превосходный, сладостно-гармоничный ансамбль трех английских контратеноров – Даниэла Бубека, Брайана Каммингса и Стивена Рикардса – дополнились насыщенным, сверкающим самыми светлыми и яркими тембровыми красками звучанием оркестра. Празднично-приподнятый тонус оратории напомнил о искрящейся радости «Магификата» Баха. А массивный хор и ораторские приемы отсылали к «Мессии» Генделя.

Впрочем, каждое отобранное для фестиваля сочинение, так или иначе, погружало в толщу культуры, вызывая в памяти протяженные цепи музыкальных ассоциаций со всем четырехвековым пластом европейской музыкальной традиции: будь то «Группы» Штокхаузена, апеллирующие к постромантизму Рихарда Штрауса, или Tehillim Райха, взывающий к иудейским корням. Подобно «Симфонии» Лучано Берно, множась цитаты и квазичитаты, исследующей происхождение языков и за просто играющей с вавилонским смешением наречий – так и фестиваль открыл широкий публике другое пространство, в котором языки и голоса культуры звучат в равноправном полилоге с историей и временем.

ЮБИЛЕЙ

«Давным-давно, в тридевятом царстве, в тридесетом государстве... Нет, не так! Начнем сызнова: пять лет назад, в Капелле, Владимир Беглецов дирижировал «Балканский концерт» Светланы Нестеровой. После, в атмосфере непринужденного общения, Беглецов предложил Нестеровой написать крупное сочинение для своего хора. Стихийно родилась идея: взять за основу сюжет сказки «Поди туда – не знаю куда», и композитор с увлечением согласилась воплотить его в музыке. На том и сговорились. Долго ли коротко ли – много воды утекло с той поры: Камерный хор Смольного собора успел стать Концертным хором Санкт-Петербурга, приближался день его 25-летнего юбилея, и нежданно-негаданно в доме Беглецова раздался звонок Светланы Нестеровой: опера готова! Так, по счастливому совпадению, к юбилейному вечеру было решено подготовить новое, современное сочинение: «Для празднования нет ничего лучше премьеры», – считает руководитель хора.

Либретто написала поэт Вера Куприянова. Из многих афанасьевских вариантов волшебной народной сказки либреттисту и композитору приглянулся наиболее философский, где главный герой, стрелец Андрей, похищает золотые крылья лесной царевны Марьи (рабочее название оперы – именно «Сказка о крыльях», оставить сказке оригинальное имя – желание Беглецова). Нестерова говорит: «Я была просто потрясена, насколько эта сказка многогранна, как много там смысловых уровней... Сколько там юмора, сколько страшного, сколько философии». Многомерность сказки обеспечила опере многогранность: три музыкальных мира то соседствуют и взаимопроницают здесь один в другой, то пересекаются и даже сталкиваются.

Первый мир – фантастический: самый красочный, самый разнообразный. Нестерова выказала здесь недюжинную фантазию и изобретательность. Уже в увертюре, воссоздавая лесную звукопись, она перевоплотила хоровые голоса в настоящие оркестровые инструменты и насытила инструментальные тембры звуками и шумами природы. «Поди туда – не знаю куда», – мистически, утрировано скандировал мужской хор: будто вековые говорящие деревья направляли путника по едва заметной тропе. Коллеблющимся маршем разносилось, отражаясь, эхо – краткие словоповторы партии женского хора. Лес манил и страшил: ползущая мелодическая линия у фагота окутывала зримой, вязкой темнотой, ключом постукивал где-то дятел – деревянная коробочка; кларнетный птичий гайт наводнял лесную глушь, а по временам из дремучей чащобы доносился тромбоновый медвежий рык. Лес каркал и свистел, скрежетал и гнул под ветром – по-настоящему жил!.. Тематизм увертюры повторяется в опере трижды, обрамляя сочинение, – если уж идти за сказкой, то до конца, соблюдая трюизм на нескольких уровнях: композиторская интуиция Нестеровой не подвела. Сфера фантастики в опере отнюдь не ограничивается лесной звукописью. Она и в нежной гомоне птичьего пения сестер-царевен, и в колышущейся, радужной арфовой дымке Царства Света (метафора рая), куда после всех пережитых испытаний попадает Андрей-стрелец. Особенно остроумно сделаны сцены в царстве мертвых и мире теней (аналоги ада и чистилища). Обиталище чертей, где нашел пристанище покойный Царев батюшка, запрятавший у себя ключ от бриллиантовой кладовой, изображено при помощи контрастных сопоставлений. Леденящая душу тема с преобладанием ксилофона (причем оркестровый обертон ксилофона – флейта), в духе залихватского матросского «Яблочка» поднимает волосы дыбом; просящие, стонущие нисходящими секундами фразы грешников вызывают непритворное сочувствие. В четко ритмованных репликах чертей сквозит непреклонная, но подкупающая дидактичность. Не менее изящно устроено и царство теней; одна из теней – покойная Царева матушка. Здесь, напоминая о третьей части Хиндемита «Художника Матиса», нескончаемой трелью засурдиненных скрипок висит туманный теневой мороз, и в холодноватой дымке арфы и челесты – овеществленной оркестром тишине – проявляется бесплотная тень Царицы, хрупкая, призрачно-хрустальная вокальная партия. И царство мертвых, и мир теней пугают – но волшебным, завораживающим, даря явственную надежду на спасение. С немалым юмором, посредством длительного вокального глиссандирования «провожают» Нестерова главного героя в потустороннюю реальность. Создается эффект падения в бездонную пропасть, так часто применяемый в кино: сверхпросто, максимально продуктивно. Интересно сделан эпизод смерти Царя: хор и оркестр буквально «заклеивают», «забивают» неудачника-тирана ксилофонными «тычками», хлесткими глиссандо – взмахами птичьих крыльев, – не оставляя ему ни единого шанса.

Второй мир – идиллический, где раскрывается поэзия трепетного чувства Андрея-стрельца и Марьи-царевны. Здесь дышит ничем не скованная красота сольных высказываний, царит роскошная кантателла, первозданно чистая, диатоничная, с распахнутыми объятиями непрокофьевски широкого диапазона. Полетную сквозную мелодию, насыщенную секстовыми

скачками, с мягким восходящим шагом на малую септиму, можно было бы назвать темой любви двух лирических персонажей. Глубина переживаний, человечность влюбленных отражены оркестрово: преобладают высокие струнные, обволакивает шелковистый тембр кларнета, умиротворенно поет валторна. Низкие тембры в идиллическом мире почти не используются. Любопытно, что Марья-царевна, подобно корсаковской Снегурочке, – образ, связующий сказочный и реальный миры. Ее партия сочетает в себе и трепетность лиризма и, порой, языческую закатливость.

Третий мир оперы – гротескный. Здесь действие сосредоточено вокруг фигуры Царя-

«благодетеля», – ему под стать: хоровые высказывания подчеркнута нарочиты. Здесь и массивная, «заколачивающая гвозди» оркестровая ударность, и тяжеловесность хоровой фактуры, громкая динамика и – эффектная находка! – гиперболизированно торжественный, механистичный бой оркестровых колоколов, до смешного схожий с боем кремлевских курантов. «Слава Царю» разит напалом добротным, на славу скроенным гротеском.

Удивительно: в опере на сюжет из устного народного творчества Светлана Нестерова избегает пути наименьшего сопротивления и не пользуется собственно фольклорным материалом. Стилистические аллюзии, присут-

ствующие в ее сочинении, совсем иные. «Обмывают слух» свадебные величания в честь Андрея и Марьи: фольклороподобные тексты оформлены в эстетике... барокко, с кадансами, отсылающими к эпохе строгого стиля, и преобладающим развитием баховского типа. Необычно, в связи с этим, что один из свадебных танцев – чувственный, полнокровный вальс. Первая сцена вызывает ярчайшие ассоциации с рок-оперой, мюзиклом, а в экспозиционном ариозо Царя прослушиваются аллюзии на знаменитый дуэт из Уэбберовского «Призрака оперы». По-малеровски «площадная» медь отзывается в Царевом галопе Четырнадцатой сцены; царство мертвых ассоциируется с адовыми вихрями «Франчески да Римини» Чайковского. Скорбным пафосом ариозо глинкинского Руслана «О жизни отрада, младая супруга» наполнен последний монолог Андрея-стрельца «Я все прошел». Глинкинский прием, когда хор характеризует одного персонажа (Голова в «Руслане») вела Нестерова для показа пары из толпы – мужика (мужской хор) и его жены (женский хор). И все это впаило в са-

стоятельный, нестеровский стиль, щедрый на певучие мелодии, отличающийся полнотой звучности хоровой и оркестровой фактуры, интригующей контрастностью – от импрессионистских соноров до массивных созвучностей в духе кластеров. «Поди туда – не знаю куда» – опера хоровая, написанная для конкретного хора, демонстрирующая его исполнительские возможности. Хор здесь – виртуоз преобразований. Ему по плечу все: и узорчатое строгостильное существование молодой четы, и мощные роковые гимны во славу Царя, и потусторонний хохот адских сил, и тишайшая унисонность мира теней, и упительная распевность Царства Света... Хор в этой опере – непосредственный участник и двигатель действия, главный солист. Примечательно, что все исполнители

ЕЛЕНА НАЛИВАЕВА

МУДРАЯ СКАЗКА С ФИЛОСОФСКИМ КОНЦОМ



В фойе: Светлана Нестерова, Владимир Беглецов, Егор Николаев, Мария Филатова, Дмитрий Шишкин.
Фото: Владимир Постнов

сластолюбца, возжелавшего во что бы то ни стало заполучить Марью. Образ этот Нестерова выписывает искрометно: партия Царя поручена высокому характерному тенору. Самодовольным, чванливым, надутым представил Царя перед Андреем и Марьей; отрывиста, угловата ломаная линия его вокальной партии. В кульминационных моментах формы (к примеру, в развернутом монологе Четвертой сцены) пение Царя походило, скорее, на грозды экспрессионистских вскриков. В сопоставлении с благородной, полной достоинства партией стрельца и нежной, плавной мелодикой лесной девы Царь – невыразимо смешон. Но композиторский юмор Нестеровой – добродушный, лишенный колкой насмешливости. В оркестровой прорисовке образа «милого, доброго государя» слышится авторская ирония. Плотный тембровый микст – ворчливый фагот плюс капризный кларнет в контрастном соединении с захлебывающимися скрипками – метафора нетерпеливого сладострастия; прыгучий оркестровый галоп – символ «молодящейся» натуры. Подданные, славящие своего

основных ролей – из числа хористов: Владимир Беглецов, отлично знающий своих артистов, подобрал оптимальный тембровый состав. Мария Филатова – светлое, кристальное, но богатое оттенками сопрано – пожалуй, идеально воплотила образ чудесницы Марьи. Дмитрий Шишкин, обладатель теплового баритона, отлично вжился в образ отважного стрельца Андрея. Егор Николаев, Царь, мастерски справился с комической ролью. Благосклонные родители государя, Царица-матушка (Александра Репина – проникновенное сопрано) и Царь-батюшка (Артём Камалитдинов, обстоятельный и едва уловимо ироничный бас), пусть и являются второстепенными персонажами: их образы тщательно, характерно проработаны. Большинство солистов – неоднократные лауреаты международных конкурсов.

В предпремьерном интервью Беглецов говорил: «Композитор выполнил практически невыполнимую задачу: в опере XXI века ограничиться классическим оркестровым составом. Это парное дерево, стандартный набор меди и струнных от пяти пулгов». Для симфонического оркестра Санкт-Петербургской капеллы первое представление оперы тоже прошло под знаком юбилея – в 2016 году коллективу, как и Концертному хору Санкт-Петербурга, исполнилось 25 лет. Ансамбль хора, оркестра и солистов состоялся, прослушивалось все – до малейшего нюанса, до самого легкого шороха *pianissimo*. Несмотря на большую группу ударных и вторжения рок-оперного драйва, «Поди туда – не знаю куда» – произведение совершенно не громоздкое, способное уютно прижиться даже на камерной сцене. Это партитура тонкая, наполненная, как дорогая шкатулка, редкими самоцветами, изысканными оркестровыми находками.

Композитор и либреттист изменили сюжет сказки: в их интерпретации она заканчивается переходом героев в Царство вечного блаженства, как в «Китеже» Римского-Корсакова. Нестерова поясняет: «Смерть – не повод для ежедневного страха, это повод проживать каждый день как последний и надеяться на выход в неведомое нам измерение. Лучше всего это понимают дети. Спокойно. Философски. Они ничего не боятся...»

Финальный катарсис достигнут – тут и мудрой сказке конец. А тот, кто на премьеру попал, все своими глазами видал, своими ушами слышал да всей душой радовался.

ПРЕМЬЕРА

Несколько месяцев назад С.М. Слонимский рассказал, что в Москве готовится премьера его оперы «Король Лир». Взятая за партитуру Владимир Юровский, до того представивший в Петербурге «полусценическую» версию первой части «Мастера и Маргариты». Это был памятный юбилейный вечер в Малом оперном театре. Любимая со студенческих времен, когда состоялась ее премьера, музыка «Мастера» снова неожиданно тронула и оставила в душе след. Пишущие об операх Слонимского чаще всего подчеркивают их игровую театральную многозначность, необычность драматургической формы. Но если прислушаться к тому впечатлению, что осталось от исполнения и продолжает в нас свою тихую жизнь годами, получается, что главное в нем – соприкосновение с чем-то подлинным, искренним, выстраданным, что «театр представления» и постмодернистское отношение к истории музыки *плавают* в безбрежности совершенно романтического переживания главных человеческих ценностей. Иначе говоря, твердый остаток, вступающий в реакцию с личностью реципиента, – это не впечатление прихотливой игры мастерства, а увлечение интонацией, процессом ее рождения из бессловесных глубин. «Слепая ласточка в чертог теней вернется// на крыльях срезанных с прозрачными играть// В беспамятстве ночная песнь поется». Другими словами это трудно объяснить.

Dramma per musica – естественное следствие подобного переживания интонации – это свободная форма, «вытекающая» из интонационного посыла. На нем можно надстроить любую конструкцию, обладающую самостоятельной логикой. В интервью, данном специально для программы московского фестиваля Владимира Юровского «Истории с оркестром», композитор не случайно упомянул «Лулу»: это додекафонная композиция, в которой действуют несколько независимых и абсолютно абстрактных принципов, но в то же время – это музыка, подталкивающая к тайне человеческого бытия в романтически «неприкровенной» «истинной» форме интонационной интенции (кавычки – отсылка к Хайдеггеру). В сравнении с симфоническими послевагнеровскими ветвями оперного жанра – *dramma per musica* Слонимского, сопровождаемая небольшой компанией солистов-инструменталистов, показывает своих героев с помощью иной оптики: внимание направлено прямо на человека, на процесс, в котором дышит каждое изменение состояний, каждая психологическая деталь, включая походку и пластику.

Понятно, что услышав о намерении Юровского сыграть «Лира» целиком, я загорелась. И в то же время почувствовала страх. Как ни странно, роман Булгакова в виде оперы всегда мне казался делом абсолютно естественным, а вот трагедия Шекспира, самая-самая, ужасающая, да еще настолько странная, что даже «Макбета» современные режиссеры считают задачей более простой, – в общем перспектива знакомства с ее музыкальным воплощением вызвала такие чувства, что я даже побоялась приставать к Мастеру с обычными дурацкими вопросами: как да почему. И решила – как он же учил – пройти путь с самого начала: хорошенько вспомнить текст пьесы и все, что с ним связано в гуманитарных исследованиях, кино и театре. Пересмотрев, что нашлось в компьютере, включая неожиданно всплывший фильм Питера Брука по спектаклю, который я видела двенадцатилетней и сохранила в душе на всю жизнь, и много чего прочитав, я взялась за текст и, запоминая последовательность, выделила для себя строки, на которых, как мне казалось, «все держится». И только после этого открыла клавиш, внутренне причитая: что делать камерной опере с эпическо-мифологическим, структурно-антропологическим, наконец, космическим слоями шекспировского, не говоря уж о том, что Козинцев навсегда сделал для нас «Лира» всенародной трагедией и от этого не откестышь, потому что сегодня фильм действует точно так же, как почти сорок лет назад.

Клавиш и обрадовал, и озадачил. Обрадовал тем, что «Лир» как трагический путь обретения истины в любви и сострадании, как история превращения властно оброневшего в нежное детски-беззащитное – оказался вполне музыкально возможен и в камерной форме. При том, что «главные слова» оперного текста почти совпали с подчеркнутыми мною в том же Шекспира. Озадачил тем, что разгадывание тематической логики и структурных принципов не давало полного представления о чувствах, которые сможет разбудить музыкально-сценическое движение. Дело в том, что музыкальная композиция оперы принципиально не предлагает привычного всем романтического деления на «злых» и «прекрасных», пребывающих в сферах контрастных звуко-тематических комплексов. Ее «понимание» требует от слушателя постоянного напряжения, включенности в широкий круг музыкально-исторических и символических ассоциаций. Но однозначная музыкальная «оценка» действия ему все равно не выдается.

Простой пример – сквозная заглавная тема, с которой на сцене появляется главный герой. Она «королевская», воинственная по метрике и артикуляции, но использует мотив креста и басовый ход пассажа – символы страдания. В процессе развертывания выясняется, что она не прикреплена к определенным персонажам или драматическим положениям, способна ме-

няться до почти полной неузнаваемости и по существу является не «лейтмотивом», а «инициативом» – первоначальным, сообщающим энергию жизни бесконечному разнообразию музыкальных образов, в том числе и змеино-коварных, и мужественно-решительных, и лирических.

Во вступительном слове Владимир Юровский назвал Хармса одним из естественных истоков нецентрированной драматургии Слонимского. Это хорошая подсказка, но, ситуация, как мне кажется, много сложнее и интереснее. Художественное сознание композитора, приемы, его отношение к памятникам и авторитетам станут опутимее, если сопоставлять «Лира» не с историческим словарем, а с современной литерату-

рская фигура, не только современная политическая шутка («похожий на»), он еще зеркало тяжокаменной «глубокой серьезности» и «морали», от которой страдалцы марксистско-ленинского эксперимента до сих пор испытывают неодолимые спазмы. И он же самый яркий пример того, что «конечные выводы» автором не планировались. Он предложил игру, а как ее развить – дело воображения, режиссера, артиста.

Итак, если рассматривать произведение Слонимского с практическо-исполнительской стороны, это не очень длинная (примерно, 2,5 часа) опера в 3-х актах, разбитых на сцены интермедиями, опера преимущественно моноди-

ния Вязникова) выдала патетику, Регана (Надежда Гулицкая) рассыпалась в фиоритурах, самое красивое ариозо получилось у Корделии (Любовь Петрова), но, как известно, батюшке оно не понравилось, и тут, когда, пришедши в ярость, он появился собственной персоной – оказалось, что он и есть Лев Толстой.

Бас Максим Михайлов, внук легендарного московского баса М.Д. Михайлова, прекрасный свободный глубоко чувствующий артист вложил в своего Лира и мастерство, и сценический опыт, и эмоциональный накал. И именно он оказался в пограничье – потому что «старика, похожего на Толстого» продолжал играть почти до самого конца представления. Костюм трансформировался минимально: сапоги, рубашка, потом армяк стали одеждой Лира, периодически превращаясь в «лохмотья», но не теряя сапожного стержня.

АННА ПОРФИРЬЕВА

ФЕСТИВАЛЬ. ШЕКСПИР. «КОРОЛЬ ЛИР»



После премьеры.
Сергей Слонимский.
Фото: Вера Журавлева, Александр Слонимский

рой, – пусть меня убьют, – с Пелевиным и да, с Бродским. Тогда станет яснее эстетика оперы. в которой высокое и обыденное, вопль и шарж не являются полюсами-соперниками, а живут себе вместе, оборачиваясь то так, то эдак.

И театр в «Короле Лире» придуман двойной. В нем участвует «публика», обсуждая происходящее во время интермедий, а иногда и подавая реплики во время действия. Зрители условного «Глобуса» считают короля идиотом: зачем откасался от власти и богатства? Сочувствуют Глостеру, обсуждают достоинство дам и молодых красавцев. Некоторые диалоги персонажей тоже вынесены в интермедии, идущие под незамысловатые танцевальные наигрыши. Примерно в таком же ключе звучат припевочки шута: образуют смысловой мостик, тем более важный, что в музыкально-тематическом отношении и те, и другие имеют свои функции в общем процессе перетекания, варьирования и объединения тематического материала.

Среди зрителей выделяется «старик, внешне похожий на Льва Толстого» – ругает Шекспира. Рой ассоциаций – от «зеркала русской революции» до пародийного текста Пелевина под названием «Т» – рискует сразу сбить разлед государства с ритуального высокооткровенного тона. А был ли этот тон у «Ш»? «Доплестись до гроба належке» – это нечто серьезное? Толстой Слонимского, если угодно, не только хармс-

овая, для 11 вокалистов и очень разнообразного инструментального ансамбля, в котором, кроме обычных оркестровых инструментов (по одному), есть аккордеон (интермедии, и не только) и большой орган, арфа, челеста, множество ударных. Предполагаются перемены места действия, нужны артисты для «публики». Необходимо отличное музыкальное исполнение, поскольку одновременно звучат чаще всего два-три человека. И нужен постановщик, которому все вышесказанное об «эстетике» представится театральным приключением.

Войдя в зал Московской филармонии, я поняла, что такой постановщик нашелся. Слева от органа светился огромный портрет Толстого, справа – Шекспира. Когда погас свет, и Юровский начал очень обаятельно рассказывать об опере, «Толстой» неожиданно вырос в левой ложе: осанистый, басовитый, «похожий» и очень в себе уверенный. Так, с диалога начался собственно спектакль, и продолжился тоже в духе сюрприза: артисты вышли, и пока публика в зале судорожно разбиралась кто кого играет, на сцене тоже чувствовалось недоумение. Потому что на трон Лира демонстративно уселся его Шут (Максим Пастер) – и все время, пока дочери давали concerto amogoso, принимал их излияния. Голос Лира откуда-то звучал, но персонаж мучительно отсутствовал. Впрочем, сестры быстро примирились с «условностью»: Гонерилья (Ксе-

Кривой дрын, с которым Лир уходил в бурю, тоже никак не рифмовался с «посохом». Уход Толстого и его смерть как непреднамеренную параллель трагедии Шекспира Юровский напомнил в своей второй речи, посвященной строке «Нет в мире виноватых». Однако то, что мы видели и пережили в театральном общении с Михайловым, невозможно определить наклейками «русский Лир», «толстовские чувства» и т.п. Образ неизмеримо сложнее и держался он не удвоением, а тем самым завораживающе человеческим «не-называемым», благодаря которому и процветает оперный жанр.

Толстой-Лир – не единственный ход, придуманный режиссером «полуконцертного» спектакля Михаилом Кисляровым. Включив в игру самого дирижера и его рассказы, он отдал часть «зрительских» реплик музыкантам оркестра. Вообще, свободные статисты гуляли у него по сцене только в первой, самой многолюдной интермедии, представлявшей современный фуршет после подписания договора или другого официального события. Текста, сочиненного Слонимским, буквально не придерживались, но сам принцип чередования вокала с инструментально-речевыми вставками действовал и способствовал «правильному» течению оперной формы. Смена «декораций» и переключение пространства тоже наличествовали, в качестве сцены были использованы обе ложи вместе с продолжающими их балконами, пространство под органом, наконец, сам зрительный зал, по которому Лир с Шутом устроили дурашливую процессию с троном, на сей раз изображавшим зонтик.

Послевкусие от услышанного впервые произведение, необычного спектакля, незнакомых музыкантов сформировалось не сразу, но теперь, спустя время, могу сказать, что осталось впечатление яркого артистического события. Стиль ему, разумеется, сообщил руководитель фестиваля Владимир Юровский – музыкант и человек, вызывающий всеобщее восхищение. Серьезно, глубоко, с полной отдачей – какими еще словами можно изобразить, как колдует над исполнителями и аудиторией магнетически заряженный, незаурядно талантливый Маэстро!

К тому времени, когда верстался настоящий выпуск «Маринского театра», состоялась и петербургская премьера «Короля Лира» в Эрмитажном театре. По трогательному выражению Слонимского, его оперу «приняла славная «Неделя консерваторий». В рамках этого международного фестиваля опера была представлена в основном силами консерваторских музыкантов, студенческим оркестром дирижировал исполняющий обязанности ректора Алексей Васильев. Мы вернемся к петербургской премьере в следующем выпуске газеты.

Ред.

IN MEMORIAM

Девятое мая 2015 года – празднование годовщины Дня победы. На площади Искусств возле Михайловского театра водрузили металлический каркас с экраном, на котором демонстрировали фильм «Битва за Сталинград». На каркасе же объявление о встрече с композитором Каравайчуком, написавшим музыку к этому фильму.

Есть такой композитор – Олег Каравайчук, Лёка, как звали его в нашем доме. Если сложить мозаику воспоминаний, я мог бы рассказать о некоторых эпизодах его жизни, но даже и тогда осталось бы неохваченным главное – его музыка. Мне доводилось слышать ее, в ней нечто первобытное, живая сила плоти, ее не пропоешь за столом, она за пределами привычного восприятия. Трудно писать о Каравайчуке, чужая судьба, особенно судьба человека необыкновенного, всегда кажется невероятной.

Мне об Олеге известно мало, но и того достаточно для простого понимания – нас связывает любовь к балерине Алле Шелест. Собственно, они-то с Аллой знакомы со школы, встречались в Филармонии на сводных концертах хореографического и музыкального училищ. Простое знакомство родило непростую дружбу.

– Я буду поступать в Консерваторию. Послушайте, что я им сыграю – объявил Олег однажды, стремительно повел Аллу в свободный зал балетной школы, где они в тот момент находились, сел за рояль играть «Арию» Баха. Она имела к музыке Баха собственное отношение, но то, что услышала сейчас, привело ее в замешательство: «Как эту музыку танцевать?» Вышла на середину зала, да так и осталась стоять неподвижно, ибо музыка не подчинялась привычным для балерины ощущениям, любой жест, раз казались Алле грубыми, материальными...

Много позже, когда он пришел к ним в дом, Вера Клавдиевна, мама Аллы, буквально шарахнулась от него – легкий, как дух, тонкий, как балерина, чуткий, как камертон, нервный, вне моды длинноволосый, он ходил по квартире и все говорил, говорил... о музыке. Суждения экстраординарные, вид экстравагантен, даже привыкнув, Вера Клавдиевна так до конца принять его не смогла. Однажды шарахнулась и Алла. Среди пространственных суждений о роли и месте духовности в искусстве, вдруг прозвучало неожиданное признание в любви:

– Я хочу иметь от Вас ребенка...

Алла отмолчалась. Она не влюблена так, чтобы решиться на подобную жертву, его присутствие рождало лишь безмятежно счастливое желание танцевать. К тому же он младше на десять лет. Нет, это невозможно, нелепо со всех сторон! Она никогда не была влюблена в него настолько, чтобы выйти замуж!

Мы с Олегом познакомились, когда однажды он пришел к нам в гости. В ту нашу первую встречу он рассказывал о своей поездке в Киев на кинопробы: в фильме об Иисусе Христе ему предложили роль... Юродивого! Показал фотографии, они до сих пор у меня перед глазами: тонкое худое лицо со впалыми щеками, большие глаза, застывшие в изумлении, на невообразимо худой фигуре хламида, из нее вытанутая вперед чуткая, тонкая кисть руки с костлявыми пальцами. Мы сосредоточенно изучали фотографии, потом Алла изрекла:

– Вот кому надо играть Христа...

Счастливым, в ажитации, Олег безостановочно двигался по комнате и все рассказывал, рассказывал! Я скептик и потому не верил в успех предприятия, религиозная тематика не совместима с коммунистической идеологией, принятой в СССР.

В те годы он часто бывал у нас, мы общались на разные темы, говорили о его, непременно грандиозных, замыслах, о духовной составляющей творчества, словом, «витали в облаках».

Как-то после звонка Каравайчука Алла мне говорит:

– Лёка зовет послушать его музыку. Завтра в Капелле он будет перезаписывать свои новые вещи. Я сказала, что не смогу прийти. Пойди ты, я его уже попросила, он разрешил.

– Зачем мне это надо?

– Пойди, послушай, Лёка говорит, что написал интересную пьесу. Представляешь, ее играют на спичках. Тебе должно быть интересно, у него ведь музыка непростая. Кто знает, сочинишь какой-нибудь номер.

Честно говоря, слушать музыку на спичках мне не очень хотелось, но Алла настояла и я пошел. Пришел в Капеллу немного раньше назначенного времени, жду. Каравайчук опоздал. Встретил меня сдержанно, велел не мешать и сидеть тихо, как мышь. На нем не по моде длинный широкий плащ, на голове маленькая мамина шляпка. Не раздеваясь, прошел в студию, сел рядом с полной молодой женщиной, ожидавшей его за пультом, и они начали работать. Комната наполнилась музыкой, сила звучания которой не позволяла просто слушать ее, она должна стать частью тебя самого.

– Музыку надо слушать громко – говорил Каравайчук, – тогда слышен каждый голос, каждый нюанс.

Такой способ прослушивания относится только к произведениям Каравайчука и

тому пример – его полифонический Мотет для одиннадцати низких мужских голосов, обрушившийся на меня. Ничего подобного слышать не приходилось! Голоса гудели на низких частотах, Мотет воспринимался с трудом, обволакивал сознание невообразимо плотным пространством и звучал на едином дыхании. Не скажу, что музыка унесла меня вывесь, скорее раздавила – такой музыки на небесах нет!

Покончив с этим произведением стали перезаписывать ту самую пьесу для спиц, ради которой я пришел. В самом начале я ее не воспринял, как музыку – некий легкий перезвон, напоминающий весенний ледоход на реке.

стый конверт для письма. Торопливо, нервной рукой он начертил нотный стан. Напевая себе под нос, стал записывать ноты, при этом медленно повернулся и двинулся к себе на дачу, почти сразу забыв о нас. Мы мысленно простились с ним, и пошли по своим делам.

...Вернусь на Михайловскую площадь. Кончилась демонстрация «Битвы за Сталинград», на экране замелькал видеоряд фотографий с фронта, ленинградских блокадных будней. За кадром звучали военные песни, их на рояле играл Каравайчук в собственной транскрипции. Есть в музыке военных времен нечто завораживающее и величественное одновременно, даже бытовые моменты высвечены

РАФАИЛ ВАГАБОВ

НА ДУХОВНОМ ВЗЛЁТЕ



Вслушиваясь, раз от разу, наконец, уловил организованный ритм и некую мелодию, запомнить которую не удалось...

В другой раз, встреча на привокзальной площади в Комарово. Он увидел нас с Аллой, кинулся к нам с сумасшедшинкой в глазах, прося карандаш и листок бумаги. Нашлась авторучка, вместо листка бумаги дал ему чи-

душевным подъемом. Олег слышит ее иначе, он доводит музыкальные темы до гротеска, настолько сильна и глубинна их трансформация.

Следующий киносюжет: на экране Каравайчук играет свой вальс, написанный к этому фильму. Вальс нагоняет страх, подавляет, вызывает сопротивление, протест. Особен-

но, когда Олег бьет кулаком аккорд, с которого никак не может сойти. Его манера игры узнаваема, чтобы он ни играл – классику или авангард. К тому же, нет-нет, да обязательно пропеет Тему высоким, можно сказать, херувимским голосом, при этом нигде не смажет звука – точность попадания в ноту удивляла.

Удивляло и другое: я профессиональный хореограф, мой слух воспитан на балетной музыке, в первую очередь я ищу мелодию, которую можно было бы танцевать. В произведениях Каравайчука она становится понятной при многократном прослушивании – не банальная, порой изощренная к ней необходимо привыкнуть. Это трудно, добавлю: еще трудней ее станцевать, при этом не сфальшивить...

Кончился показ, экран погас, короткие аплодисменты зрителей и Каравайчук вышел к публике. Подошел к микрофону, начал рассказывать о своем вальсе, как создавался, о чем музыка. Назвал его: «Гробовой вальс». И тогда мне стало ясно, почему он долго не сходил с этого жуткого грохочущего аккорда – «вокализировал звезды»...

Усталое измученное лицо, когда-то жизнерадостное, обаятельно открытое. Перед ним сидели случайные зрители, добродушно слушали его, закинув ногу на ногу, снисходительно внимали, а мне вдруг стало жаль этого человека. «Кому ты рассказываешь о высоких материях?» – Я смотрю на него, пытаюсь уловить, о чем действительно он думает: парик с беретом скрывали истинный возраст, темные очки не позволяли прочесть его чувства и мысли; тонкая фигура едва угадывалась под огромной бесформенной курткой.

Неожиданно Олег умолк, странно наклонив голову набок, и я решил, что он сейчас повернется и уйдет. Но я ошибся – он задумался. Потом в той же задумчивости продолжил свой рассказ, похожий на разговор с самим собой. Говорил о своем восприятии войны, фильма, к которому написал музыку, о своем понимании музыки вообще. В какой-то момент пластично провел по воздуху тонкой рукой, показывая, как движется мелодия, и пропел ее. Рассказывал о жанре музыкального произведения, технике письма, о высоком назначении музыки, которая для него превыше всего остального.

И опять меня посетила грустная мысль – на что он потратил свою жизнь? Эфемерные мечты – сочинять над Невой! Или того неосуществимей – подавай ему Амазонку, чтобы писать роскошную музыку! Когда-то на пике популярности написал балет – стихия, которую извещивал. Сейчас говорит о физиологичности балета, отсутствию в нем духовности. «Ты прав – мысленно полемицирую с ним, – балет физиологичен, но у нас нет иного инструмента для общения, как только наше тело, и им тоже можно говорить о возвышенном – это надо понимать!»

Каждое лето, бывая в Комарово, мы встречаемся, встречи носят различный характер, иногда смешной, иногда грустный. Смотрю на него и думаю: «Как он одинок!». Заперся в своем одиночестве, твердит о пустоте внутри себя – «только я и музыка!» Музыка не терпит пустоты, пустота ее уничтожает. Семью не создал, так и прожил при рано овдовевшей матери, которой тоже давно нет. В старости остаться одиноким немислимо тяжело, но он одиночество переносит мужественно, ведь есть его музыка, она всегда с ним!..

«Еще жив и, слава Богу» – радовался я каждое лето, встречая его в Комарово. Он же пугался меня, ибо я – «черный» человек, однажды принесший ему страшную весть о кончине Аллы. В ту нашу встречу я не хотел ему ничего говорить, зная его ранимость, изощренную восприимчивость. Он находился в приподнятом настроении, мы шли рядом и он все время говорил об Алле, как о живой, что было невыносимо. Когда же спросил: «Почему Вы не рядом с ней?», и, по своему обыкновению, не дождавшись ответа, ушел вперед, я не выдержал, жестоко бросил ему в спину:

– Лёка, вот уже два года, как ее нет!

Он вздрогнул, остановился, резко повернулся ко мне лицом. «Неправда!» – прочел я в его испуганном взгляде, однако быстро потускневшем.

– Я думал, она единственная, кто остался у меня, – проговорил безжизненно, потом неуверенно добавил, – Может, сочинить какое-нибудь «Adagio»?

Как-то видел Лёку в городе. Он не заметил меня, а я не стал его окликать. Я не обижаюсь. Допускаю, его тонкая впечатлительность может давать сбои, он живет на недоступном для нас духовном взлете и кто знает, что видит он там? Раньше подобное казалось мне кокетством, теперь я его понимаю.

Умейте простить и прощайте.

Девятое мая 2015 года – День Победы. На Михайловской площади дул пронзительный северный ветер, мы были одеты по-весеннему и потому изрядно продрогли, решили вернуться домой, так и не дослушав Каравайчука. Если б я знал, что вижу его в последний раз! Немногим более чем через год его не стало. Когда мы приехали в Комарово, где он похоронен, первое, что мелькнуло в уме: «Лёки больше нет, никогда его здесь больше не увижу»...

ОКНО В РОССИЮ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

ВЕНА В САРАТОВЕ

СОБИНОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ – 2016



«Дон Жуан». Сцена из спектакля.
Фото: Юрий Кабанов

В Саратове прошел XXIX Собиновский музыкальный фестиваль. Родившийся в далеком 1986 году сегодня он является одним из старейших на культурном пространстве России. Организатор, идеолог и душа фестиваля – художественный руководитель и главный дирижер Саратовского академического театра оперы и балета Юрий Кочнев.

В афише фестиваля присутствуют не только оперные и балетные спектакли, но и симфонические, ораториально-хоровые программы. «Исюминка» фестиваля – проводимый с 1999 года Конкурс конкурсов вокалистов, который не имеет аналогов: к участию в нем допускаются только лауреаты и дипломанты других конкурсов.

«Собиновский» – 2016 необычен по своей программе, его название – «Венская традиция: от симфонии до оперетты». На открытии прозвучали Симфония №4 Малера, музыка к балету «Творения Прометея» Бетховена и «Te Deum» Брукнера, в исполнении которых приняли участие симфонический оркестр и хор оперного театра, Губернский театр хоровой музыки и хор консерватории. За пультом был maestro Кочнев.

Фестиваль явил впечатляющую панораму венской оперетты. «Цыганский барон» Иоганна Штрауса, «Сильва» и «Принцесса цирка» Имре Кальмана, «Веселая вдова» Франца Легара – все это спектакли текущего репертуара Саратовского оперного театра. Включенные в фестивальную афишу они в эти дни обрели новые краски, так как ведущие партии в них исполнили столичные гастролеры.

Венскую традицию в балете представил «Большой вальс» на музыку Иоганна Штрауса, компанию которому составили два «околовенских» романтических балета: «Жизель» Адольфа Адана и «Сон в летнюю ночь» на музыку Феликса Мендельсона.

В числе гастролеров, принявших участие в фестивальных спектаклях, были и петербуржцы. Солистка Мариинского театра Татьяна Ткаченко исполнила партию Мирты в балете «Жизель», а солисты Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии Оксана Крупнова и Андрей Данилов – партии Сильвы и Эдвина в кальмановской «Сильве».

Главным событием фестиваля стала недавняя премьера театра – опера Моцарта «Дон Жуан» – один из символов венской классики. Постановка приурочена к 260-летию со дня рождения композитора. Интерес пишущего эти строки к саратовскому «Дон Жуану» подогревался тем, что его режиссер Георгий Исаакян не так давно поставил в Самаре оперу Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Сравнение этих спектаклей свидетельствует о широком диапазоне режиссерских приемов, которыми виртуозно владеет Георгий Исаакян. Если самарская постановка решена в сугубо реалистическом манере, то саратовский спектакль откровенно условен, его действие

по существу перенесено в наши дни. Но в обеих работах диаметрально противоположные режиссерские приемы одинаково убедительно раскрывают музыкальную драматургию оперных сочинений и характеры персонажей.

Саратовского «Дон Жуана», время действия которого – XVII век, Исаакян (являющийся также художником по костюмам) по его собственному признанию постарался сделать не столько авангардистским, сколько максимально близким сегодняшнему зрителю, вызывая у него реакцию узнавания. На заглавном герое – белый пиджак и джинсы, на его слуге Лепорелло – пальто современного покроя. По сцене дефилируют красотки в вечерних платьях, мужчины в футболках и кроссовках, особы в деловых нарядах.

Впечатляет минималистская по своему характеру сценография живущего ныне в Германии нашего соотечественника художника Эрнста Гейдехрхта. Действие разворачивается в некоем условном пространстве, которое легко

трансформируется благодаря перемещающимся вертикальным плоскостям. На сцене минимум реквизита, практически отсутствует предметный план, но это лишь возбуждает зрительскую фантазию и не разрушает ощущение реальности происходящего.

И конечно, порадовал достойный музыкальный уровень спектакля. Ведомый «железной» рукой Юрия Кочнева он отличался сбалансированным, чутким к певцам звучанием оркестра, психологически осмысленным исполнением партий солистами, в числе которых Михаил Журков – Дон Жуан, Марина Сальникова – Донна Анна, Виктор Куценко – Лепорелло, Ольга Кочнева – Донна Эльвира, Виктор Григорьев – Командор.

В традиционном вокальном «Конкурсе конкурсов» в который раз доминировали сопрано – их было четыре, и баритоны – три участника. Были также два тенора, один бас и одна меццо-сопрано. Пятеро участников, в том числе представлявшие Липецк, Калмыкию и Абхазию, при-

шли из Москвы, четверо, включая представителя Монголии, – из Санкт-Петербурга и по одному – из ближнего зарубежья: Минска и Еревана.

Саратовский вокальный турнир – по существу, конкурс-фестиваль. Он состоит из двух гала-концертов. В первом – камерном, идущем под фортепиано, каждый из участников исполняет народную песню страны, которую он представляет, и два классических романса: отечественный и зарубежный, во втором – в сопровождении оркестра – две оперные арии русского и западного композитора.

Первую премию завоевала сопрано Анастасия Щеголева. Ее родной город Липецк, но она училась в Москве и сейчас является солисткой Большого театра. Понравилось, как она исполнила на первом туре романс Чайковского «Я ли в поле да не травушкой была» – очень проникновенно прозвучало у нее это грустное произведение. И тут же – веселая, бравурная русская народная песня «Травушка-муравушка», испанская песня Гранадоса. Во втором туре Щеголева вообще была лучше всех с ариозо Кумы из «Чародейки» Чайковского и болеро Елены из вердиевской «Сицилийской вечерни».

Вторая премия у эмоционального, обладающего мощным баритоном молодого солиста Мариинского театра Вячеслава Васильева, которому пока недостает тонкости интерпретации и исполнительской культуры. Жюри отдало предпочтение конкурсантам с сильными голосами и имеющим достаточный опыт. Эти качества – у лауреата третьей премии сопрано Герензел Мацаковой (она из Калмыкии, училась в Саратовской консерватории).

На Конкурсе конкурсов присуждается приз зрительских симпатий. На сей раз это была поездка в Германию с посещением Дрезденской оперы. Приз получил солист Московского детского музыкального театра имени Н. Сац баритон Петр Соколов. Певцу свойственны некие вольности интерпретации произведений и довольно своеобразная, рассчитанная на публику исполнительская манера. Но именно это сработало безотказно. А вот жюри дало Соколову только диплом, оценив, по-видимому, его природный голосовой материал.

Ставший дипломантом монгольский баритон студент Санкт-Петербургской консерватории Болдцэрэн Лхамсуурэн выбрал для своего конкурсного выступления сложнейшие произведения: арию Грязного из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» и сцену смерти Родриго из оперы Верди «Дон Карлос».

Каждый из конкурсантов, конечно же, мечтает сделать успешную карьеру, и кому-то наверняка повезет, как это уже не раз было с участниками саратовского конкурса. Один из ярких примеров – солистка Академии молодых певцов Мариинского театра Юлия Маточкина, которая после победы на Конкурсе конкурсов Собиновского фестиваля 2013 года получила в 2015 году первую премию на Международном конкурсе имени Чайковского.

МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ

ЕЛЕНА ЧЕРЕМНЫХ

«ФАУСТ» С МОСКОВСКИМИ ПРОЕКЦИЯМИ



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

Первую сезонную премьеру в театре «Новая опера» приурочили к 150-летию дебюта «Фауста» Гуно в Большом театре (1866) и к 125-летию Михаила Булгакова, писателя, не скрывавшего поклонения опере, на которую ходил 41 раз. В ответ булгаковским заимствованиям у оперных Фаустов XIX века фамилии Берлиоза, автора оратории «Осуждение Фауста» и имени Маргариты, постановщики представили Мефистофеля – Воландом, Марту – вампиршей Геллой и украсили свиту князя Тьмы затейливым газером-мимом Клетчатый.

В идее режиссера Екатерины Одеговой и драматурга Михаила Мутинштейна – вчитать в текст Гуно сквозь булгаковских «Мастера и Маргариту» – нашлось достаточно явных и хитрых смыслов, свежо и внове отыгрывающих дистанцию между очевидно упрощенным – в сравнении с Гете – либретто и неподдельной глубиной музыки. Лирическое и влекущее красивое набухают в музыке винными гроздьями, опрокидывая нас в состоянии очарованности и тревоги, пробуждают сочувствие и позволяют распознать в наизусть знакомой опере что-то сегодняшнее, неопишимо сладостное и пугающее одновременно.

Спектакль о жажде молодости и гибельной изнанке доверия, о проданной и спасенной душах, об опустошении дьявольским и об искуплении жертвенным выстраивается неспешно, последовательно. Времена переключаются с «московского» на «вечное» и обратно. От мрачного уютного полуподвальной квартиры Фауста к абстрактной «лестнице в небеса» сценограф Этель Йошпа ведет прихотливыми ходами. Место погребка Вагнера – рукодельно рисованные домики городской площади с белоснежным тельцом Бахусом из папье-маше, у которого Мефистофель оторвет голову. Репликой будет оторванная Маргаритой голова брата-Валентина, чей набитый соломой «труп» после поединка с Сатаной уносят «оловянные солдатики». Не из «Шелкунчика» ли!

Невыносимая игрушечность бытия выглядит тут страшноватой актуальной метафорой, а вовсе не частной находкой постановщиков. Хотя есть и приметы реальности: велосипеды на стенах московского Фаустова жилища. Есть и метафизический «чертеж» романтизма: декорации в саду Маргариты открываются, словно чертоги «Лебединого озера» с гнутыми мостиками, во-

дами в окружении розовых деревьев. В перспективе – волшебный замок Маргаритиной любви, а на переднем плане – колодец-молебен с крестиком: намек на колодезную чистоту поруганной Фаустом девичьей святости.

Аплодируя этой рукотворной красоте, все равно отмечаешь тревожный ход «московского времени» 1930-х годов. Именно оно семенит ножками Клетчатого в окна квартиры Фауста, включается круглым оком камеры-обскуры в первом акте, тогда как в финале зарывшийся Мефистофелем фильм-проектор высвечивает

на белом платье Маргариты панораму городских улиц, снятых с высоты дьявольского – равно птичьего – полета. После хоровой реплики «Спасена!», Сатана злобно рвет киноплёнку, стряхивая ее ошметки с высоты бокового балкона на пустующую авансцену. Ни на какое благо не способен топ, «кто вечно хочет зла».

В необычном, иллюзорном путешествии нового московского «Фауста» интригует идея повторности частной и местной историй, читаемая надстройкой к «вечному сюжету». Рифма: гигантской прыжки Маргариты – во всем: и в

круглых башенных часах с крутящимся против часовой стрелки временем, и в круглых каше камеры-обскуры и кино-проектора, и в карусельном движении воздвигнутого над площадным тельцом «колеса Фортуны». В отмененных пространственных рамках тема «времени» работает на музыку, которая, по словам музыкального руководителя Яна Латам-Кенига, «у Гуно никогда не бывает размытой, она всегда предельно четкая».

После позапрошлой постановки «Ромео и Джульетты» Гуно, «Фауст» – второе обращение театра к французской опере. В оркестре под управлением Латам-Кенига распознавалось вынужденное намерение извратить музыку от кохольной театральности, зато в почерке Гуно нам открыли моцартовскую точность и дебюссианскую пластику. Дорогого стоит! В вокале пальмой первенства владеет Евгений Ставинский, очистивший своего Воланда-Мефистофеля от шаблонных толкований и поверхностной зловещности: получился философствующий злой гений, и это – удача, если не сказать, радикально новое прочтение «пыльной» оперной роли. Хачатур Бадалян спел Фауста пылко и звучно, правда на итальянский манер несколько утрировал кантинную составляющую. Елизавете Соиной в роли Маргариты оказалась технически сложновата «Ария с жемчугом», зато отлично удалась требующая выдержки и сокрушительной силы голоса заключительная сцена. Оценить красоту баритона Алексея Богданчикова предсказуемо позволила Ария Валентина Avant de quitter ces lieux, а звучное меццо Анны Синициной – непредсказуемо прелестно – оживило партию Зибеля.

Избрав для постановки первую редакцию оперы без сцены «Вальпургиевой ночи», театр логически оправдал отсутствие в нем балетной труппы. Что же касается системного поиска свежих оперных решений, сложно не оценить решение руководства доверить постановку молодой Екатерине Одеговой. После ее прошлогодней «Саломеи» и нынешнего «Фауста» можно констатировать приход в авторскую режиссуру человека, который, прекрасно слыша музыку, умеет обновить ее не скандальной режиссерской концепцией, а умным, тактичным и внимательным отношением к тому неянному, художественно оправданному и, в то же время, неожиданному, благодаря чему самые известные оперы начинают резонировать с современностью.

ЮБИЛЕЙ

К ЮБИЛЕЮ ВУЗА И ХОРА



В официальной программе торжественных мероприятий 130-летия Санкт-Петербургского Электротехнического Университета, сохранившего известное всюду имя «ЛЭТИ», первым значился юбилейный концерт его академического хора.

Традиционный концерт явился и ступенью к предстоящему в следующем году юбилейному 60-му отчетному концерту хора ЛЭТИ, в 1957 году начавшего новую жизнь с приходом незабвенного Александра Ивановича Крылова. Этот факт не был забыт в юбилейных материалах – как и первое свидетельство о хоре студентов ЭТИ в 1895-м, и хоровой кружок 1908 года, и хор Г.И. Беззубова начала 1950-х годов – конечно, с упоминанием легендарного спектакля того времени «Весна в ЛЭТИ».

Так ведь, давно ли и Елена Леонидовна Касьянова, несмотря на совсем юный возраст, взялась смело и решительно за спасение некогда знаменитого коллектива, судьба которого висела на волоске, – а ведь она уже более 15 лет стоит перед ним на репетициях и концертах! И привозит с многочисленных фестивалей, чаще международных, «все дипломы, какие только можно».

В зале же еще до начала концерта установилась неуловимо возникающая радостная атмосфера хорового праздника. И конечно, с юными ветеранами хора ЛЭТИ, в том числе небольшая группа хористов 1950-х годов – тех времен, когда не родились еще не только родители, но и бабушки-дедушки некоторых нынешних хористов. А самый старший из этих ветеранов, солиднейший инженер-руководитель тенор Максим Максименко, сидя в первом ряду, транслировал концерт по мобильному телефону старосте хора первой половины 1950-х годов альту Кире Соломахиной.

На сцене около полусотни симпатичных молодых людей в долгожданной новой концертной форме, неброской, изящной, словом – очень по-петербургски достойной. К ним выходит молодой, но уже столь опытный и авторитетный хормейстер Елена Касьянова, начиная солидную и разноплановую программу (как всегда – строго а саррелла). И – с первых тактов наш слух привлекает ровное полифоническое пение, та широкая кантилена, то «органное» хоровое звучание, без которых нет разговора о Хоре с большой буквы.

И где бы не проявились сразу всем этим ярким качествам хоровой палитры, как не в духовной музыке – исполнялись малознакомые залу вещи, которые неизменно приносили победы на международных конкурсах. А следом перед слушателями предстали драматизм,

сложность содержания и музыкальной фактуры хора Танеева «Развалину башни...».

Свежо, лирично прозвучала «Вечерняя музыка» из «Перезвонов» Валерия Гаврилина – словно какой-то другой коллектив только что разворачивал перед нами суровую танеевскую драму... А вступление хора после тронувшего зал нежного звучания группы солисток (среди них – четырежды блиставшая в этот вечер Ольга Ларионова) было таким мягким, ровным и выдержанным, настолько это соответствовало духу произведения, что, право, сделало бы честь и профессиональным коллегам.

Публика пришла в восторг; но самое яркое событие наступило чуть позже – когда, как показалось, как-то неожиданно, уверенно, голос в голос, возникло соло басов «Восстань, боязливый» из «Пушкинского венка» Георгия Свиридова. В напряженной тишине зала раскрывались (может быть, впервые для многих слушателей – возьмем на себя смелость предположить) глубокий смысл, многоплановость и высокая художественная ценность выдающегося произведения. Здесь особенно ярко хормейстер использовала свой инструментарий высокого профессионала. Как свободно, динамично варьировались темпы, «дышали» звучность и соотношение хоровых партий, ме-

нялись оттенки красок – хор отвечал заданиям дирижера уверенно и достойно...

Читатель, знакомый с творческой жизнью любителей хоров, согласится, что их общий, так сказать, средний, уровень в последние годы заметно вырос; период известного спада, видимо, позади. Это отрадное явление подтвердили приглашенные к участию в концерте хора ЛЭТИ два дружественных коллектива.

Хорошо известный хормейстер Вадим Пчёлкин вышел со своим огромным хором – мальчиков, включая совсем маленьких, но уже воспитанных энтузиастов, и юношей. В небольшой, но разнообразной программе было очень культурно, со вкусом, исполнено несколько серьезных произведений без сопровождения и еще три, вполне уверенно, – «без хормейстера» (он сел за фортепиано), включая своеобразное «Pie Jesu» популярного современного автора Э. Ллойда Уэббера, с дуэтом юных солистов.

Молодежный хор «Полигимния» студентов-политехников спел три своих произведения чисто и размеренно. Его приятно было слушать, пусть он еще в процессе достижения свободы, динамики и красочности исполнения. «Очень хорошая самостоятельность!» – одобряли ветераны-лэтишники, как бы создавая практически профессиональный характер ге-

роев концерта – хора ЛЭТИ. Хормейстер «Полигимнии» Игорь Соловьев со своей стороны отметил, что практикует командирование своих ребят в хор ЛЭТИ «на повышение уровня».

Ну, а возвращаясь к хору ЛЭТИ, справедливости ради, отметим иногда излишне эмоциональное forte в той или иной партии; меньший, чем годами ранее, блеск верхнего регистра сопрано. Что ж, вот тут – но, право же, только тут! – и сказывается известная особенность именно любительского студенческого коллектива: неизбежная текучесть состава...

Тем временем после «Попутной песни» Глинки и «Джвари» Парцхаладзе хор познакомил зал с парой интересных современных произведений, исполненных изящно и с соблюдением стиля, а также с рядом народных песен. Они традиционно составляют весомую часть репертуара, с энтузиазмом исполняются хором. Увы, здесь подстерегало и некоторое огорчение: в этот раз нашлось место всего одной русской песне (как выяснилось, по неудачному стечению ряда обстоятельств...). Ведь при практически полном отсутствии русских песен на радио и телевидении, при их крайне редком исполнении профессиональными хорами – любительские коллективы остаются единственными хранителями этой бесценно важной традиции. С каким чувством, с каким пониманием души произведения прозвучала «Ах ты, степь широкая», сколько оттенков piano услышал зал, как аплодировало...

С неизменным энтузиазмом и пелась, и воспринималась мелодичная и эмоциональная филиппинская песня – одна из «визитных карточек» коллектива; вновь доставила удовольствие и хору, и залу известная немецкая «Ах, Анна-Сусанна» (с очень четкими и яркими репликами женского хора). И к радости ветеранов – симпатичнейшая словенская «С утра пойду в сосновый бор», впервые появившаяся у хора ЛЭТИ в незапамятные времена.

Поздравления, цветы, общая радость и энтузиазм увенчали этот затянувшийся и безусловно нерядовой концерт, подтвердивший высокий, близкий к профессиональному уровень коллектива. И замечательные слова сказаны были в заключение Еленой Касьяновой: «В каждом вузе нашего города должен быть хор, и каждый хор должен быть хорошим!».

*Хористы ЛЭТИ второй половины 1950-х гг.
Александр Непомнящий, (2-й тенор),
зам. исп. директора завода,
Почетный радист России
Татьяна Горбунова, староста хора (альт),
к.т.н., с.н.с. научного центра*

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ВЛАДИМИР ГУРЕВИЧ

ИСПОВЕДЬ
ЛИБРЕТТИСТА

В гигантской Вселенной современного музыкального театра есть сфера, занимающая свое, особое положение. Это – либреттная драматургия, шире – либреттное дело и все, что с ним связано. За четыре с лишним века существования оперы ее литературная часть пережила немало катаклизмов, колеблется между «первородством» XVII-XVIII веков, когда автор пьесы стоял в афише выше автора музыки, и ролью «подтекстовщика» в эпоху романтизма. Но, что бы ни происходило на оперных подмостках, всегда были мастера, понимавшие важность либреттной работы и делавшие эту работу на самом высоком уровне.

К когорте таких мастеров, бесспорно, относится Юрий Димитрин. Во многом благодаря его усилиям во второй половине прошедшего столетия удалось фактически возродить в России либреттный жанр, выйти на новые рубежи сценарной драматургии. Автор около восьмидесяти литературных текстов, Димитрин стал фигурой, которая объединила традиции прошлых эпох, идущие от классиков: Кино и Метастазии, Кальцабиджи и да Понте, Скриба и Бойто, Мельяка и Галеви, Иллики и Джакозы, Гофманстали и Бельского – с миром сегодняшним, являющим собой пестрое полотно из спектаклей самого разного структурно-жанрового типа. Напомню читателю лишь один пример из творчества Димитрина – «Орфей и Эвридику». Ныне, спустя сорок с лишним лет после премьеры, очевидно, что спектакль с превосходной музыкой Александра Журбина был бы невозможен без фантастически точного, попавшего в самое «яблочко» либретто Юрия Димитрина. С «Орфея» ведет свое начало синтетический жанр рок-оперы – отечественного мюзикла, столь богатый на яркие художественные открытия. Одним словом, «Орфей» – это живая классика.

Перешагнув рубеж восьмидесятилетия, Юрий Георгиевич не готов превратиться в пожилого плоды достигнутых успехов пенсионера. Создает новые и редактирует старые либретто. Ведет курс лекций «Драматургия оперного либретто» в Петербургской Театральной академии, руководит авторской творческой лабораторией в Союзе театральных деятелей. Оптимист по натуре, Димитрин не дает себе ни минуты покоя. Он все время в движении, в поиске. И, может быть, поэтому в его творчестве существенное место занимает и сотрудничество с современными российскими композиторами, и интерес к малоизвестной у нас европейской оперной музыке разных эпох.

А теперь – о непосредственной причине появления настоящей рецензии. В начале 2016 года издательство «Планета музыки» выпустило в свет уникальное собрание работ Юрия Димитрина: «Избранное» в пяти книгах, где автор разместил 17 пьес для музыкального театра. Выпуск собрания своих либретто – событие весьма рискованное и крайне редкое. Полное собрание либретто Метастазии в XVIII веке издавалось, причем дважды. Но то был Метастазии – император оперного мира своего времени. С тех пор либретто для удобства освоения оперной музыки в театрах, пошутно, конечно, в свет выходило. Но вот так, издав только что одну серию либретто, не останавливаясь, готовить к изданию следующие выпуски пьес для музыкального театра, предлагать читателю новые пьесы для музыки даже... без самой музыки – на это не решался никто.

Димитрин решился. И оказался прав. Знакомство с пятитомным помимо полезности еще и чрезвычайно увлекательное

занятие. Вот первый том – пять опер любимого драматургом Донничетти, которые, вероятно, вообще не были бы поставлены в нашей стране, не возмись за их безнадежно устаревшие тексты Юрий Димитрин. Том второй – четыре мюзикла, два из которых – «Орфей и Эвридику» Журбина и «Фламандская легенда» Гринבלата стали вершинами в истории жанра. Том третий – четыре русскоязычные версии классических оперетт (Оффенбах, Ле-

гар, Кальман). Том четвертый – оперы по романам Достоевского, включает либретто трех спектаклей и носит монотематический характер. Все три оперы написаны в содружестве с петербургским композитором Александром Смелковым. Первая из них – «Братья Карамазовы» восемь лет назад была с успехом поставлена на сцене Мариинского театра, вторая – «Идиот» – ждет сценического воплощения, над партитурой третьей – «Бесы» Смелков работает в настоящее время. Наконец, том пятый, в котором напечатаны принадлежащие перу Димитрина исследования, статьи, интервью на актуальные темы современной музыкально-театральной жизни (естественно, с либреттной доминантой), темы, коим Юрий Георгиевич отдает немалую часть своей творческой энергии. Примечательно, что каждая из пяти книг предваряется введением, написанным известным специалистом оперного жанра: композитором Евгением Пантыкиным, театроведом Аей Макаровой, режиссером Кириллом Стрельневым, композитором Александром Смелковым, музыковедом Евгением Цодиковым. В итоге формируется четкое представление о том, что, как и почему сделано драматургом-либреттистом.

Пересказывать содержание этого издания – «ломиться в открытую дверь». В нем нет полутонов и неясностей. Сами за себя говорят и тексты пьес, созданных, обработанных, переведенных и трансформированных Димитриным, и авторские комментарии к ним, и характеристики творчества либреттиста, данные его коллегами по цеху. Яркий полемист, Юрий Георгиевич порой максимально заостряет проблему (например, в отношении современной оперной режиссуры, которая, по его мнению, зачастую «умерщвляет оперный жанр»). Димитрин открыто субъективен. Он имеет на это право, заслужив его всей своей многотрудной полувекковой карьерой.

В планах драматурга публикация еще шести книг. Количество изданных либретто в итоге приблизится к пятидесяти. И, на мой взгляд, возможность познакомиться со столь изрядным числом работ современного драматурга может оказаться чрезвычайно полезной как практикам и теоретикам музыкального театра, так и широкому кругу поклонников музыкально-сценического искусства. Во-первых, потому, что пьесы-либретто Димитрина читаются с увлечением как литературные сочинения весьма высокого художественного качества. А во-вторых... Да, конечно, либретто это всего лишь часть оперы, причем – подчиненная часть. Однако под пером Ю. Димитрина эта самая подчиненность перестает казаться столь уж очевидной. И приходится осознать, что драматург музыкального театра в силах легализовать в нашем сознании жанр, способный не только слушаться, но и читаться.

Наконец, в-третьих (но не в последних!): общение с текстами Димитрина способно кое-кого из пишущих драматургов заставить задуматься о возможности собственного обращения к этому для многих до сих пор «экзотическому» жанру, а литературную молодежь просто подвигнуть на либреттные «подвиги»: «большая» тема смены поколений, столь близкая Юрию Димитрину.

В заключение – грустное замечание. Тираж рецензируемого издания – 180 (сто восемьдесят) экземпляров. Цифра удивительная даже для нашего малотиражного времени. А ведь потребность в такого рода печатных трудах воистину велика. И никакие интернет-версии ее не заменят.

IN MEMORIAM

МИХАИЛ БЯЛИК

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА ПАМЯТИ ВАЛЕРИИ РУМЯНЦЕВОЙ



...Впервые мы в Магнитогорске, городе на южном Урале, почти рядом с Казахстаном, у горы Магнитной. Встречу Маэстро устроили небывалую – к его вагону не протиснуться. Еще до его появления началось – тут и девушки с хлебом-солью, и казаки с песнями, и детский хор, и даже... багеточка с букетом.

Когда, наконец, Маэстро вышел, все одновременно запели, заиграли, затанцевали, а он несколько растерянно произнес: «Здорово!»... Рядом отцы города, а казаки тут же успели подарить ... нагайку, на всякий случай.

*Из дневниковых записей
Валерии Румянцевой*

Фото: Валерия Румянцевой

Среди множества людей, которых я встретил за свою долгую жизнь, Валерия Румянцева была одним из лучших и душевно мне близких. Я познакомился с ней, насколько помню, тогда же, когда и с ее старшей сестрой, Анной, и их отцом, Анатолием Аркадьевичем Брискиным. Матери, Виктории Ивановны Румянцевой, о которой мне рассказывали как о прекрасном человеке и музыканте, уже не было в живых. Сойдясь с этими тремя, я быстро ощутил, как, без сантиментов, близки они друг другу, сколь многое дочери взяли у отца. Поэтому, вспоминая сегодня Валю, считаю нужным хотя бы вкратце рассказать об Анатолии Аркадьевиче.

Сын дирижера, он, окончив фортепианный факультет Ленинградской консерватории, также решил, что его призвание – работать с оркестром. Для этого вновь поступил в консерваторию, к профессору Илье Александровичу Мусину, став затем одним из ранних выпускников его прославленной дирижерской школы. На всю жизнь учитель и ученик сохранили глубокое уважение друг к другу и сердечную близость. Илья Александрович, с которым я также был дружен, не раз говорил мне, что видит в Брискине одного из наиболее последовательных продолжателей своего дела. Получив назначение во Владикавказ, он возглавил там музыкальный театр, очень успешно выступал с концертами.

Но по-особому значительными оказались результаты его педагогической деятельности. В Училище искусств республики Северная Осетия – Алания он создал отличный студенческий оркестр и преподавал девять специальных предметов! Однажды коллега, фортепианный педагог Зарема Андреевна Лоласава привела к нему своего 15-летнего ученика, великолепно игравшего Третий концерт Рахманинова и слывшего уже пианистической звездой училища, с просьбой проверить, наличествуют ли у него дирижерские способности. Мальчика звали Валерий Гергиев. Познакомившись с ним поближе и протестировав его данные, Анатолий Аркадьевич, обладавший редкой педагогической интуицией, сразу же осознал, что дарование подростка уникально, и решил заниматься с ним дирижированием. Это решение, казалось бы, естественное и мотивированное, в ту пору воспринималось как дерзкий вызов царившей в стране музыкально-образовательной системе. Регулируемая многочисленными инструкциями и направленная на воспитание неких усредненных учеников, система эта предписывала: обучать дирижерской профессии можно лишь в консерватории и только тех, кто уже ранее окончил вуз и имеет опыт работы по какой-либо исполнительской специальности. «Не нужно терять время, – убежден был Брискин, и предоставил в распоряжение питомца свое богатейшее собрание партитур, использовал для изучения им симфонической литературы многочисленные студенческие фортепианные дуэты, дал возможность регулярно работать с училищным оркестром. Отлично зная, что стать дирижером можно, лишь посвятив себя этому целиком, он приучал его к выполнению предельных требований – к примеру, запирали в классе, пообещав: «Выпущу, когда сыграешь наизусть партию альфов из g-moll'ной симфонии Моцарта». Короче, когда после четырех лет таких всепоглощающих, а для талантливого юноши необычайно увлекательных занятий Анатолий Аркадьевич привез его в Ленинград, в консерваторию, авторитетная комиссия сочла, что фундамент дирижерского образования Гергиева уже заложен, и Мусину, в чей класс он поступил, оставалось этот фундамент надстраивать. Как-то Валерий Абисалович сказал мне: «От Мусина через Брискина я получил едва ли не больше, чем от Мусина через Мусина». От себя добавлю: если бы не Брискин, Гергиев не был бы тем, кем мы его знаем. Он был бы другим.

Вдохновленный успехом, Анатолий Аркадьевич спустя несколько лет повторил свой педагогический подвиг, воспитав еще одного выдающегося современного дирижера, Тутана Сохиева.

Анатолий Аркадьевич был человеком долга, и это качество в полной мере унаследовали обе его дочери, также у него обучавшиеся – одновременно с Гергиевым, его сестрой Ларисой и многочисленными их соучениками. Что касается Валерии Румянцевой, то свойственное ей с юных лет необычайно серьезное и ответственное отношение к музыке было проявлено рано сформировавшегося сильного и самостоятельного характера. Окончив пять классов и будучи убежденной, что учиться нужно в наилучшем месте, у наилучших учителей, она покинула отчий дом и отправилась в Москву, где была принята в Центральную музыкальную школу при Консерватории. Когда-то великий Иегуди Менухин рассказывал мне, как осенью 1945-го он, первым из зарубежных гастролеров, приехал в послевоенную Москву, сумрачную, еще не залечившую боевые раны. Лишь одно место показалось ему кусочком рая – консерваторская десятилетка. Его растрогали заботливые мамы и бабушки, приносившие во время переменки своим чадам теплую пищу – дабы юные дарования не отощали. Этот обычай сохранялся и позднее, но распространялся,

естественно, лишь на ребят-москвичей. Тем же, кто, как Валя, жил в интернате, в комнате на 18 человек, где рано гасили свет, и неоконченное домашнее задание приходилось доделывать в туалете, а на рассвете, до уроков, торопиться в класс с инструментом, дабы позаниматься – таким ребятам было, ох, как не сладко! Но Валя переносила трудности с недетским стоицизмом. Она их попросту не замечала. Она была счастлива от того, что окружена музыкой в ее наивысших проявлениях, что учится у выдающегося педагога Анаиды Степановны Сумбатовой, в свое время вырастившей Владимира Ашкенази и Владимира Крайнева, что может в Большом зале услышать Рихтера и Гилельса, Ойстраха и Ростроповича, посещать прославленные музеи и театры.

Свое профессиональное образование Валерия продолжила в Музыкально-

педагогическом институте имени Гнесиных, у профессора Теодора Давыдовича Гутмана и у него же окончила аспирантуру. Это был вдохновенный музыкант, прошедший школу великого Нейгауза и бывший несколько лет его ассистентом. Он обладал разносторонними познаниями, огромным артистическим и педагогическим опытом, а еще магическим обаянием, буквально притягивавшим к нему коллег и учеников. С Валей у него сразу же установилось полнейшее и плодотворное взаимопонимание. Несколько раз во время учебы она приезжала во Владикавказ – под управлением отца исполняла концерты Чайковского, Рахманинова, Моцарта. Московская пора ее жизни оказалась благодатной. Не только профессиональная школа, но и сама несравненная художественная аура столицы, общение с большими мастерами, с многочисленными друзьями,

людьми, как и сама Валя, умными, тонкими, даровитыми, наконец, целеустремленность и воля молодой пианистки в достижении цели наилучшим образом способствовали формированию художественной личности. Да, она была личностью – и это ощущалось, едва ее пальцы касались клавиш. Ее игра, отточенная, темпераментная, впечатляла, прежде всего, живым ощущением композиторских стилей, продуманностью исполнительской концепции каждого опуса, убежденностью: так, и только так он должен звучать!

Познакомившись с товарищем по аспирантуре, приехавшим из Казахстана и выйдя за него замуж, Валя, по окончании курса вместе с ним отправилась работать в Алма-Ату, в консерваторию. Там увлеклась игрой на органе и, со свойственной ей серьезностью, решила, что должна совершенствоваться в Ленинграде, где органная школа хранит высокие традиции своего многолетнего главы, незабвенного Исайи Александровича Браудо. Но тут произошла осечка: органский класс был составной частью фортепианного факультета, а туда Валю не могли принять, поскольку она уже окончила как пианистка и вуз, и аспирантуру. И тогда Гергиев, уже возглавивший Мариинку, предложил ей проверить себя в исполнении фортепианной партии в операх и симфонических сочинениях. Проба прошла успешно, и Валя стала артисткой оркестра Мариинского театра. В этой должности она проработала 23 года, являя собой пример преданности художественному коллективу, творческой стабильности и дисциплины, что, если учесть здешние нагрузки, совсем не просто. Последний раз она играла в «Раймонде» 12 июня 2015, а 21-го ее не стало...

Тембр фортепиано отличен от тембра остальных инструментов оркестра, и вступление рояля всегда обращает на себя внимание. Потому композиторы обычно придерживаются его появления до того момента большого динамического подъема, когда возможности всех оркестровых групп в значительной мере уже использованы и наступает пора кульминации. На пианиста такая драматургическая стратегия накладывает особую ответственность. Валя справлялась с нею блестяще!

Но ее роль в театре и его важнейшем подразделении – оркестре обеспечивалась не только ее высоким авторитетом музыканта. Валерия Румянцева, повторюсь, была значительной личностью, и ее общение с коллегами, ее воздействие на них определяло прежде всего фактор нравственный. Человек абсолютной правдивости и порядочности, она не выносила нечестности, двоядушия, притворства. И не считала нужным это скрывать. Обладая безупречным вкусом, с иронией воспринимала такие людские свойства, как нескромность, зависть, недоброжелательство, лесть, мещанство. Зато людей, придерживавшихся тех же, что и она, моральных установлений, глубоко уважала, к ним тянулась. Ну, а о друзьях помнила постоянно, заботилась и была готова поделиться с ними последним. Вспомню, к примеру, с каким почтением и любовью всегда говорила она о своей подруге, замечательной арфистке Одарке Ярославовне Вошак.

Валя любила жизнь, была открыта ей, испытывая пристальный интерес к разным ее ракурсам. Она много читала, и, если была увлечена книгой, старалась собрать сведения об авторе, об обстоятельствах ее создания. К примеру, узнав из нашей беседы, что я одно время близко общался с Иосифом Бродским, стала задавать мне вопросы относительно его творчества и биографии, обнаружив в том и другом такие познания, какими не обладают иные профессиональные знатоки наследия гениального поэта.

Вместе с Мариинским оркестром Валя несколько раз исколесила мир. Но этого ей было мало, и свой отпуск она тоже проводила в путешествиях. Иногда наши каникулярные маршруты пересекались, и тогда я узнавал от нее еще многое о тех регионах, которые, как казалось, мне хорошо известны. Но и в условиях гастрольного цейтнота она умудрялась увидеть и запечатлеть на фото нечто неповторимое, заветное для этих мест. Ее привлекали не столько метрополии, сколько небольшие городки и селения, их природа, архитектура, их обитатели. После Валиной кончины в ее ноутбуке обнаружили серии мастерских фотографий, сделанных, главным образом, в российской провинции. Снимки сопровождаются комментариями, которые обильно уснащены интереснейшими историческими сведениями, проникнуты любовью к изображенным местам, озарены добрым юмором. По существу, это превосходные репортажи, подтверждающие раностороннюю одаренность их автора. Хорошо, если они будут изданы отдельным альбомом, выложены в социальных сетях. Конечно же, следует собрать и опубликовать Валины музыкальные записи: в них ее талант проявился с наибольшей полнотой.

Нужно, чтобы о Валерии Румянцевой знали, чтобы ее помнили: ведь, в конце концов, на таких, как она, держится искусство, держится мир! Для тех, кому выпало общаться, дружить с нею, она была человеком, излучавшим свет. Этот свет сохранится в наших душах до конца жизни каждого из нас...



ОКНО В ЕВРОПУ



Коллектив Мариинского театра под руководством Валерия Гергиева завершил крупнейшие в истории театра гастроли по регионам России и странам Азиатско-Тихоокеанского региона. Заключительный концерт тура, который продлился месяц, прошел в Ханты-Мансийске на сцене Концертно-театрального центра «Югра-Классик» 4 ноября.

Первые выступления гастрольного тура Симфонического оркестра Мариинского театра и Валерия Гергиева состоялись в Самаре в рамках IX Музыкального фестиваля «Мстиславу Ростроповичу» (3 и 4 октября). Затем коллектив дал несколько концертов в Томске (5 октября), Новосибирске (6 октября) и Хабаровске (7 октября).

Зарубежные гастроли Мариинского театра начались в Японии: 8 октября на сцене театра РОММ в Киото была показана опера Петра Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Алексея Степанюка. Затем оперу представили на сцене «Бунка Кайкан» в Токио (15 и 16 октября). Портал Billboard JAPAN высоко оценил постановку: «Молодые певцы, опираясь на оригинал Пушкина, знакомый каждому из них с детства, наполнили оперу поэтичностью и благородством, а Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева фантастически исполнил сочные мелодии Чайковского. Все в этом спектакле гармонично. Без сомнения, его можно считать одним из лучших». Музыкальный критик издания The Mainichi отметила красочные костюмы, яркое сценическое решение и драматизм истории, тронувшей ее до слез: «Начальный мотив оперы проникнут печалью, словно осенний листопад. Лирические сцены Чайковского дышат поэзией, и остается только восхищаться способностью маэстро Гергиева привнести это чувство в музыку».

Опера Джузеппе Верди «Дон Карлос» в постановке Джорджо Барберико Корсетти, исполненная на сцене «Бунка Кайкан» 10 и 12 октября, также получила блестящие отзывы: «Великолепный состав артистов, маэстро Гергиев и Симфонический оркестр Мариинского театра увлекли публику в транснациональное путешествие, поражая зрителей» – The Asahi Shimbun. Симфоническую программу японского турне составили концерты в Центре исполнительских искусств Хёго в Нисиномии (9 октября) и «Бунка Кайкан» (11, 14 и 15 октября) при участии солистов оперной труппы Мариинского театра и Александра Малофеева (фортепиано). Все выступления в городах Японии прошли в переполненных залах, билеты были распроданы задолго до начала гастролей. Каждый вечер, после выступлений, артистов ожидала длинная очередь поклонников, желающих получить автографы.

Затем артисты Мариинки отправились в Китай, где с 18 по 25 октября в одном из крупнейших городов Поднебесной впервые прошел фестиваль «Мариинский в Шанхае». В рамках фестиваля коллектив Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева представил на сцене Большого театра Шанхая оперу Петра Чайковского «Пиковая дама» в постановке Алексея Степанюка (18 и 20 октября), балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» (24 и 25 октября), симфонические концерты, где в качестве солистов выступили пианист Бехзод Абдураимов и скрипач Кристоф Барати, а также дневной концерт для детей, в котором прозвучала симфоническая сказка «Петя и волк» Сергея Прокофьева.

Китайская пресса высоко оценила не только отдельные спектакли, но и идею проведения этого фестиваля: «Фестиваль Мариинского театра способствует увеличению числа поклонников оперы и балета как Мариинского театра, так и отечественных театров, повышая значимость классической музыки» – Oriental Morning Post (Shanghai). Говоря об оперной программе фестиваля критик издания отметил: «Успех «Пиковой дамы» Мариинского театра заключается в великолепной музыкальной интерпретации Симфоническим оркестром Мариинского театра, прекрасном вокале и отличной актерской игре – каждая роль проникновенна». Балет «Ромео и Джульетта», главные партии в котором исполнили Диана Вишнёва и Константин Зверев (24 октября), Надежда Батоева и Тимур Аскеров (25 октября) принесли «истинную радость поклонникам»: «Балет, созданный с размахом, наполнен изысканными деталями и сложными персонажами. Труппа Мариинского театра, как ни одна другая, способна не только показать зрителям красоту танца, но и погрузить их в атмосферу шекспировской трагедии» – NewsGD.com. Также большой интерес вызвало исполнение симфонической сказки «Петя и волк» Сергея Прокофьева.

АЗИАТСКО-ТИХООКЕАНСКОЕ ТУРНЕ



«Евгений Онегин». Сцены из спектакля.
Пресс-конференция перед спектаклем «Евгений Онегин».
«Дон Карлос». Сцена из спектакля.
Фото: Yutaka Nakamura, M. Terashi, Hirofumi Isaka

Журналист Eastday.com отметил: «Вполне естественно увидеть детей, играющих в парке. Но маленьких детей на концертах классической музыки встретишь не часто. Оркестр Мариинского театра устроил настоящий семейный праздник. Это было прекрасно!».

Одним из центральных событий гастрольного тура в Китае стало выступление в Харбине. 26 и 27 октября на сцене Большого оперного театра Харбина была представлена грандиозная опера Сергея Прокофьева «Война и мир» в постановке Андрея Кончаловского. Портал Heilongjiang сообщает, что «на китайскую премьеру оперы «Война и мир» было невозможно достать билет уже задолго до представления. Выступление здесь Мариинского театра имеет высокое художественное значение и невероятно воздействует на китайских зрителей». «Опера сохраняет размах романа Толстого, скрупулезно выписанные характеры героев, целостность и единство действия. Это – четырехчасовая гармония вокальной и симфонической музыки. Поистине, «Война и мир» наиболее выдающаяся опера Прокофьева» – Jxnews.com.

22 и 23 октября Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева впервые выступил в Макао – на сцене Культурного центра, а 29 октября дал один концерт в Национальном центре исполнительских искусств (Пекин). Китайские журналисты отдельно отметили выбор программы: «Гергиев специально выбрал Пятую симфонию Малера, чтобы показать богатство и силу звучания великого русского оркестра» – Sina.

30 октября Симфонический оркестр Мариинского театра дважды выступил под руководством Валерия Гергиева в Национальном концертном зале Тайбэя (Тайвань). Дневной концерт прошел при участии лауреата XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского Андрея Иоинци (виолончель). Вечером в концертном исполнении прозвучала опера Рихарда Вагнера «Золото Рейна». Вокальные партии исполнили: Злата Булычёва (сопрано), Жанна Домбровская (сопрано), Оксана Шилова (сопрано), Анна Кикнадзе (меццо-сопрано), Юлия Маточкина (меццо-сопрано), Екатерина Сергеева (меццо-сопрано), Евгений Ахмедов (тенор), Михаил Векуа (тенор), Андрей Попов (тенор), Владислав Сулимский (баритон), Илья Банник (бас), Юрий Воробьев (бас), Вадим Кравец (бас), Михаил Петренко (бас).

«Валерий Гергиев, обладая отличным художественным вкусом, всегда может найти жемчужину в море молодых талантов. Для исполнения «Золота Рейна» в Тайвань он привез певцов, идеально сочетающих вокальное и актерское мастерство. Объединив свои усилия, они преподнесли Вагнера на самом высоком уровне» – Liberty Times Net.

31 октября Симфонический оркестр Мариинского театра и Валерий Гергиев представили программу из сочинений Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича при участии Йол Юм Сон (фортепиано) в Центре искусств Соннама в Сеуле (Южная Корея), а 1 и 2 ноября симфонический оркестр, солисты оперной и балетной труппы Мариинского театра выступили на Приморской сцене Мариинского театра во Владивостоке. 1 ноября там впервые прозвучала опера Рихарда Вагнера «Золото Рейна» (концертное исполнение). 2 ноября с успехом прошли два события – гала-концерт солистов Мариинского театра «По страницам великих французских опер» (11.00), программу которого составили арии из опер «Кармен» Жоржа Бизе, «Фауст» Шарля Гуно, «Самсон и Далила» Камиллы Сен-Санса, а также пятый акт оперы «Троянцы» Гектора Берлиоза. В 13.00 в балете «Кармен-сюита» Бизе-Щедрин вышли прима-балерина Мариинского театра Диана Вишнёва и солист Мариинского театра Иван Оскорбин. Вечером 2 ноября Симфонический оркестр Мариинского театра и Валерий Гергиев впервые выступили в Южно-Сахалинске, а 3 ноября состоялся благотворительный концерт – для юных музыкантов, воспитанников детских школ искусств, одаренных детей и творческой молодежи со всех районов Сахалинской области была исполнена симфоническая сказка «Петя и волк». Вечером 3 ноября коллектив Мариинского театра дал концерт в Сургуте в новом концертном зале – Дворце искусств «Нефтяник».

Напомним, что балетная труппа Мариинского театра и Симфонический оркестр Приморской сцены Мариинского театра под управлением Алексея Репникова продолжают гастролить в Китае. 4, 5 и 6 ноября на сцене Оперного театра Гуанчжоу будет представлен балет «Лебединое озеро» Петра Чайковского. Заключительные спектакли тура пройдут 8 и 9 ноября на сцене Большого театра Тяньцзиня, где будет показан балет «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева.

В январе нынешнего года исполнилось 80 лет с момента публикации печально известной правдинской статейки «Сумбур вместо музыки», надолго прервавшей жизнь одной из самых гениальных партитур двадцатого столетия, затормозившей развитие оперного жанра в нашей стране и, что весьма вероятно, послужившей одной из причин болезни композитора, что в итоге свела его в могилу далеко еще не старым человеком. В наступившем сезоне премьеры оперы Шостаковича готовятся в Мюнхене, Хельсинки и Цюрихе. А в сезоне минувшем – помимо двух российских театров, Большого (обратившегося к «Катерине Измайловой» – второй и во многом компромиссной ее редакции) и Самарского – Лионская Опера в ко-продукции с Английской Национальной Оперой представила «Леди Макбет» в постановке Дмитрия Чернякова.

У Лионской Оперы свои, особые взаимоотношения с творчеством Шостаковича. В разное время здесь шли даже такие раритеты, как «Нос» и «Москва, Черемушки», так что появление в этих стенах «Леди Макбет» более чем закономерно.

Кстати, о стенах. По размерам и вместительности зала Лионская Опера едва ли уступит Большому с Мариинским. Впрочем, если уж и сравнивать с последним, то не с Исторической сценой, но с Мариинкой-2. Только в Лионе многое обстоит с точностью до наоборот. Сравнительно недавно (чуть больше двадцати лет назад) полностью перестроенное здание вполне органично смотрится рядом со старинной ратушей и снаружи имеет весьма впечатляющий вид, а вот внутри производит, можно даже сказать, почти гнетущее впечатление. И дело не только и не столько в неудобной для зрителей планировке: сам зал, выдержанный в черных тонах, настраивает на мрачноватый лад. Притом что традиционная барочная структура с ярусами и ложами полностью сохранена, вместо бархата и иных тканей все облицовано черным деревом. Вероятно, оперы Россини или Моцарта (присутствующие в афише сезона) чувствуют себя здесь не слишком комфортно, зато «Леди Макбет» такой колор вполне к лицу. К тому же, благодаря отличной акустике, певцы и музыканты в оркестре имеют прекрасную возможность доносить до зала тончайшие нюансы и оттенки, будучи спокойными за то, что они будут услышаны каждым. И еще здесь поразительная публика. На тех двух представлениях «Леди», на которых мне довелось присутствовать, свободных мест практически не наблюдалось, телефоны во время действия не только отключались, но словно бы и вовсе исчезали; нарушителей тишины соседи немедленно призывали к порядку. И это отнюдь не было лишь данью этикету. Потому что принимали спектакль так, как нашей «самой отзывчивой в мире» публике давно уже и не снилось. Горячие и дружные аплодисменты звучали и при появлениях за пультом кумира лионцев, блистательного японского маэстро Казуши Оно (занимающего пост музыкального директора театра), и по окончании первого акта. А уж что творилось на финальных поклонах! Лишь единицы покидали зал, тогда как большинство не скупилось на выражение восторгов всем участникам представления, причем очень точно эти самые восторги дифференцируя...

Но пора уже перейти к спектаклю. Какой увидел оперу Шостаковича Дмитрий Черняков? Конечно, никто не ждал, что он будет ставить про XIX столетие, однако немногие, наверное, могли и предположить, насколько режиссеру удастся не просто органично переместить всю историю, почти ничего не меняя в ее фабуле, в наше время, но и очень четко и внятно проартикулировать в ней, как говорил Мусоргский, «прошедшее в настоящем». Пусть даже иные слова (и предметы, ими обозначаемые) сегодня звучат настолько архаично, что многие просто не понимают их смысла. Однако живучесть типажей и менталитета в действительности оказалась до того разительной, что домостроевский террор Бориса Тимофеевича, не говоря уже о полицейском беспределе, вписываются в новый контекст абсолютно.

Даже если подчас и кажется, что режиссер (он же и сценарист) идет своим, отличным от авторского, путем, то в итоге он все равно приходит в ту же точку. Потому что мы имеем дело именно с «приращением смыслов», а отнюдь не с их подменой.

Когда открывается занавес, глазам предстает узнаваемый современный офис – с компьютерами, уборщиками в спецовках и всяческим «офисным планктоном». Но только-только соберешься поговорить на дежавю, как в центре сцены высвечивается комната Катерины, устеленная коврами вполне в духе XIX столетия. Два мира, два времени? Скорее – «два в одном». Обиталище Катерины располагается в том же самом пространстве, и героиня свободно перемещается из одного в другое: заходит в офис, где сердобольная Аксинья тут же наливает ей кофе, присаживается к компьютеру, но словно бы его и не видит, оставаясь внутренне отстраненной от всей этой суеты. (О феноменальной исполнительнице главной роли Аушрине Стундите речь впереди.)

Борис Тимофеевич, что называется, плоть от плоти современных российских «хозяев жизни», и домостроевские перлы в его устах отнюдь не кажутся архаичкой. Таковы сегодняшние реалии, в которых люди могут пользоваться последними

техническими достижениями и при этом исповедовать самые допотопные взгляды на семейные и общественные отношения, не упуская случая публично продемонстрировать бесправие не только женщины, но и вообще всякой отдельной человеческой личности, не принадлежащей к касте тех, кто «право имеет». Все это очень точно, ярко и «вкусно» сыграно блистательным мастером характерных ролей Владимиром Огновенко, чей персонаж получился вместе с тем далеко не однозначным: в нем есть даже некое своеобразное обаяние.

В первой картине поражает, помимо всего прочего, насколько подробно режиссеру удалось проработать сценические задачи с артистами хора: перед нами предстает одновременно и масса, и совократно индивидуальностей. Когда Борис Тимофеевич публично унижает

картине черняковского «Онегина». Такая да не такая, к тому же здесь она оказывается куда выразительнее и более к месту.)

Черняков ставит все без исключения музыкальные антракты, и здесь иногда вроде бы вступает в противоречие с авторскими смыслами – или с тем, как мы их привыкли понимать. Наиболее спорно в этом плане решение знаменитой Пассакальи. Что происходит на сцене? Катерина, словно совершая магический ритуал, раздевает Сергея (который стоит к нам спиной) и обрабатывает его раны и кровоподтеки неким снадобьем. Возникает ощущение, что снадобье это – волшебное, а сама она – немножко еще и колдунья, сродни Медее. Но режиссер явно имел в виду иное, что понимаешь чуть спустя. Избитый до полусмерти, Сергей начинает восприниматься Катериной в качестве не просто

на костях» (а тем временем в большой зале, где идут приготовления к свадьбе, уже развешаны по стенам в качестве украшений погребальные венки). Во втором антракте, точнее, в медленном его разделе, Катерина (уже облаченная, как и Сергей, в свадебный наряд) возжигает у себя в комнате свечи, имитируя венчание...

Спектакли Чернякова интересно описывать подробно и во всех деталях, одновременно что-то заново открывая для самого себя. Однако формат статьи в отнюдь не «толстом» журнале имеет свои границы. Поэтому о чем-то придется говорить лишь пунктирно, а о чем-то и вовсе умолчать. Например, о целом ряде персонажей второго плана, похоже, не слишком-то интересовавших режиссера. Но вот, скажем, на неожиданном и чрезвычайно любопытном решении роли Священника (которую очень точно и

ДМИТРИЙ МОРОЗОВ

РУКОТВОРНЫЕ БОГИ И БЕССЕРДЕЧНЫЕ ЖАНДАРМЫ «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА» В ЛИОНЕ



«Леди Макбет Мценского уезда». Сцены из спектакля.
Фото из архива театра

Катерину, заставляя ее падать в ноги мужу или клясться на иконе, мы видим на лицах этих во все не бесстрастных наблюдателей целую гамму оттенков восприятия: чувство неловкости от происходящего, дикость коего они вроде бы знают, сочувствие к Катерине и, одновременно, пресловутое: «ну, а мы-то что можем поделать – хозяин-барин, и если не он, то кто же»... Зато в следующей сцене уже они сами будут не менее азартно измываться над Аксиньей, которую на наших глазах едва ли не насилует Сергей.

Надо заметить, что открытым представленным сексуальным сцен в спектакле немало. Но вот что интересно: когда речь идет о Катерине с Сергеем, то нам показывают лишь моменты «до» и «после», тогда как, к примеру, в соответствующем эпизоде Сергея с Сонеткой все демонстрируется очень даже натурально, в разных позах. Режиссер – вслед за композитором – убеждает нас в том, что для Катерины речь идет о чем-то неизмеримо большем, нежели простое удовлетворение чувственности. Сцена «падения» героини решена очень экспрессионистично и вместе с тем не без своеобразного изящества: Сергей уносит Катерину вглубь комнаты, свет вырубается, а то, что недвусмысленно описывает музыка, иллюстрируется бешено раскачивающейся, как при сильном ветре, лампочкой, свисающей с потолка. (Скажут: да это же самоцитата – примерно такая же лампочка раскачивалась во второй

даже мученика, но некоего божества, культ которого она и создает с помощью всех этих заклятий и ритуалов (что, впрочем, нисколько не препятствует ее чувственному к нему влечению). У нас Чернякова тут же обвинили бы в кощунстве и оскорблении чьих-то чувств. Однако режиссерская метафора убийственно точна: умеют люди создавать себе ложных богов из самых малоподходящих объектов... Впрочем, спорность такого решения в Пассакалье отнюдь не концептуального порядка. Просто это – едва ли не единственный раз в спектакле – тот случай, когда музыка и сцена идут разными, не пересекающимися путями. То, что совершается на сцене, имеет свой собственный темпоритм и по большей части не учитывает нарастания и кульминации, звучащие в оркестре...

Антракты третьего акта режиссер также полностью отдает Катерине и Сергею. Первый из них мы уже привыкли считать «полицейским», хотя, на самом деле, здесь возможны самые разные трактовки. К примеру, один режиссер в давние времена относил его непосредственно к Задрипанному мужику, определяя общий смысл как «восторг доноса». Не менее правомерно рассматривать этот лейтмотив в качестве темы грядущего возмездия. У Чернякова здесь Катерина с Сергеем заходят в бешеной пляске, которую можно трактовать и как торжество чувственного начала вопреки всему, и как «пляску

без всякого нарочитого комикования исполняет замечательный маринский бас Геннадий Беззубенков – он же, кстати, поет и партию Старого каторжника в последней картине) остановиться необходимо.

На сцене появляется в куртке-алюске, джинсах и с рюкзаком за плечами плотный, приземистый мужичок, в котором трудно и заподозрить слугителя церкви. Но вот в считанные мгновения из рюкзака извлекаются ряса, епитрахиль, скуфья, крест, все это надевается прямо на свитер и джинсы, и преобразование свершается. Вместо привычного по многим постановкам водевильного персонажа перед нами предстает вполне современный типаж. Такой вот «священник по вызову», в остальное время вполне способный заниматься чем угодно (можно только гадать, какую еще амуницию носит он в своем рюкзаке). А может быть и просто бродячий актер-пройдоха, готовый по случаю сыграть любую роль...

А решение образа Сергея? Здесь, конечно, режиссеру необычайно повезло с исполнителем (тот же Джон Дашак участвовал, кстати, и в лондонской премьере). Хотя слово «повезло» не совсем верно: Черняков давно уже завоевал на Западе право самому выбирать исполнителей для своих спектаклей. А с Дашаком он работал прежде и в мюнхенской «Хованщине» (Голицын), и в амстердамском «Китеже» (Гришка Кутерьма). Этот Сергей предстает перед нами персонажем отнюдь не одномерным. Тут сразу все в одном флаконе: и мощная мужская харизма (коей демонстративно являемая Дашаком зрителю в каждой его роли лысына ничуть не помеха) с изрядной дозой брутальности, приправленной цинизмом, а порой и откровенным жлобством, но вместе с этим нет-нет да вдруг проскальзывает мгновениями проблеск чего-то иного, какой-то рефлексии. То есть, Черняков и Дашак отнюдь не мажут этого персонажа одной лишь черной краской, что в числе прочего помогает ответить на пресловутый вопрос, как могла Катерина полюбить такое ничтожество. Да вот то-то и оно, что не ничтожество, а тоже по-своему личность...

Спектакль далек от искусственной поляризации «темного царства» и «луча света», в нем нет абсолютного зла или добра. И в этом смысле он вполне отвечает духу экспрессионизма, избегающего моральных оценок как таковых. Едва ли можно сказать, что режиссер кого-то осуждает или, напротив, оправдывает. Но кто сказал, что «сопереживание» тождественно «оправданию»? Трагический герой может быть и преступником, но если его внутренняя жизнь у нас как на ладони, если нас волно или невольно затягивает вглубь «черного озера» его души, если мы проходим с ним весь его путь, представляя себя на его месте, сопереживание неизбежно. Историю, рассказанную Лесковым в его «физиологическом очерке», вполне можно трактовать как примитивную «Бытовуху»: сексуально одержимая

женщина убирает со своего пути всех, кто препятствует осуществлению ее желаний (а заодно и несчастного мальчика, стоящего на пути к наследству). Никакой катарсис там невозможен по определению. А у Шостаковича получилась трагедия, и Черняков именно ее и ставит.

На последней картине спектакля необходимо остановиться подробно. Сам Шостакович здесь как бы переключает действие из замкнутого мирка купеческого дома в большое открытое пространство, оказывающееся, однако же, не чем иным, как каторгой. К слову, эта вот жанровая модуляция от «трагедии-сатиры» к «народной музыкальной драме» всегда вызывала вопросы у постановщиков и исследователей. Что делает Черняков? Он, напротив, сужает пространство сцены до небольшой тюремной камеры. Здесь находится Катерина, к которой на наших глазах подсаживают Сонетку, сюда приводят на свидание Сергея, а потом он прямо здесь же, в двух шагах от Катерины, будет изощренно совокупляться с Сонеткой. А где же каторжники или, если угодно, другие заключенные? Их нет на сцене, а все хоры и реплики звучат из-за кулис. (Подобным же образом, как мы помним, Черняков поступил и в «Трубадуре», уведя весь хор за сцену, только здесь этот прием оказывается гораздо логичнее.) И возникает эффект, о котором сам Шостакович, возможно, и не думал, но который, тем не менее, очень соответствует духу его произведения, и вместе с тем снимает многие вопросы. Хор каторжников начинает восприниматься чем-то наподобие хоров в баховских «пассионах», как бы обобщая смысл происходящего.

В финале Черняков позволил себе немного подкорректировать исходный сюжет, отталкиваясь при этом, однако же, не от чего-нибудь, но от последних слов либретто: «...и жандармы бессердечные». Катерина здесь, как ей и предписано, набрасывается на Сонетку, и между ними завязывается жестокая драка. Вот тут-то и врываются в камеру те самые «жандармы бес-

сердечные» и забивают обеих до смерти, а потом, как мародеры, роются в их вещах, и один из них находит тот самый амулет, что Катерина при венчании надела на Сергея...

«Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Чернякова производит ошеломляющее эмоциональное воздействие, и в этом, разумеется, не только его заслуга. Вполне вероятно, что с другой исполнительницей главной роли, да и с другим дирижером, спектакль мог бы показаться более умозрительным.



«Леди Макбет Мценского уезда». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

Должен признаться, что последним и решающим аргументом в пользу поездки в Лион стало для меня имя Аушрине Стундите. Эта певица и актриса настолько уникальна, что в наши дни ее даже и не знаешь, с кем сравнить. Ну, разве возможно, чтобы в огромном оперном зале мы отчетливо ощущали, что происходит в тот или иной момент в душе героини, даже если сама она в это время молчит? В свое время Шалапин в качестве теста предлагал молодому дирижеру (это был С.А. Самосуд) угадать тот момент, когда

его, шалаяпинский, Сальери примет решение отравить Моцарта. Так вот, у Стундите-Катерины мы почти физически чувствуем, когда она решает отравить свекра, как эта мысль из ее подсознания переходит в сознание и прорастает там... А в пятой картине уже задолго до появления незадачливого мужа понимаем, что его ждет. Такого умения проникать вглубь характера и делать его рельефным, такого безоглядно-истового существования в роли и способности властно увлекать зрителя за собой в бездну духа и плоти я не припомню, пожалуй, больше ни у кого. При этом вокальный и актерский инструментарий переплетены у нее столь неразрывно, что говорить отдельно о пении как таковом кажется по меньшей мере странным.

Если Стундите легко оставляет позади, кажется, едва ли не всех исполнительниц Катерины, то и Казуши Оно предстает, несомненно, одним из самых сильных интерпретаторов оперы Шостаковича. Японский дирижер – не просто выдающийся музыкант, обладающий к тому же особым слухом на Шостаковича. Он еще и прекрасно чувствует оперную драматургию, понимает, что называется, «кожей» смыслы и подтексты этой, казалось бы, сугубо российской истории. И везде находит идеально точную интонацию, теснейшим образом связанную с режиссерским прочтением. Финальный аккорд, доведенный до максимального крещендо, воспринимался своего рода звуковым аналогом «Крику» Эдварда Мунка. И казалось, что этот крик вырвался одновременно у композитора, дирижера и режиссера.

О чем он был, этот крик? О многострадальной Руси-матушке? Да, и о ней тоже. Но не только и даже, наверное, не столько. Что-то не так в этом мире (не в одной какой-то конкретной стране), где люди все никак не научатся обходиться без насилия – государственного, религиозного, семейного и просто бытового. Доколе? Разве для такой жизни рожден человек? Впрочем, стоп: это уже не из «Леди Макбет», а вовсе даже из «Катерины Измайловой».

Фестиваль Россини в Пезаро проходил в этом году в 37-ой раз. Он стал местом, где пропагандируется творчество «лебеда из Пезаро», и существует как своего рода школа, обучающая искусству бельканто. Можно сказать, что начало ему положил сам композитор, завещав свое состояние родному городу. Благодарный город восстановил дом, в котором родился Россини, открыл в нем музей, назвал именем композитора главную улицу и оперный театр. Театр был построен в XVIII веке, а в 1866 году отреставрирован, и на его открытии за год до смерти присутствовал сам композитор. Ежегодно на фестивале исполняются три оперы композитора. В этом году были две новые постановки, «Дева озера» и «Турок в Италии» (на них мы и остановимся), а третья, «Кир в Вавилоне» вернулась в Пезаро спустя пять лет после премьеры (2011 год). Помимо этого, ежегодно на фестивале выступают выпускники академии Россини, которые в этом году участвовали в постановке «Путешествия в Реймс». Музыка Россини звучит и в концертах: по завершении фестиваля Хуан Диего Флорес, один из самых известных исполнителей россиниевского репертуара, дал сольный концерт, отметив таким образом 20-летие своей карьеры.

«ДЕВА ОЗЕРА»

Пример Флореса показывает, что фестиваль играет важную роль в выявлении талантливых исполнителей. Молодой 23-летний тенор из Перу впервые выступил на фестивале 20 лет назад, и с тех пор началась его международная карьера. В этом году он исполнил роль Короля Уберто в опере «Дева озера». Фестивальные спектакли проходят в оперном театре Россини (700 мест) и на арене «Адриатика», на 2000 мест, построенной несколько лет назад.

В отличие от театра, вмещающего 700 зрителей, «Адриатика» предоставляет возможность показывать большие сценические полотна с использованием всевозможной техники и новейшей аппаратуры.

«Дева озера» была представлена в зале «Адриатика». Написанная в 1819 году опера пользовалась большим успехом, но, как и многие произведения Россини, со временем потеряла привлекательность для публики. Фонд Россини отыскал и опубликовал оригинальную версию партитуры оперы, и в 1981 году она впервые зазвучала в Пезаро, ознаменовав ренессанс музыки Россини. Кстати, возвращая к жизни забытые произведения Россини – одна из задач фестиваля.

На сей раз опера была представлена в постановке режиссера Дамиано Микелетто и сценографии Паоло Фантина. Оркестром Болонского театра Коммунале дирижировал Микеле Мариотти. Сценограф постарался передать атмосферу романа Вальтер Скотта и поэм Оссиана, по мотивам которых было создано либретто оперы. На сцене представлен дом на берегу озера. К самым окнам подступают камыши. Световая партитура создает колеблющуюся мерцающую водяную гладь. Но сам дом носит следы запустения и разрушения. Годы войны не прошли даром для этого уголка горной Шотландии. Вальтер Скотт создал роман, основываясь на событиях XVI века, времени мятежа шотландских дворян против Короля Уберто Пятого.

ЛАРИСА ДОКТОРОВА

ФЕСТИВАЛЬ РОССИНИ В ПЕЗАРО



«Дева озера». Хуан Диего Флорес – Король Уберто.
Фото из архива фестиваля

Еще до появления солистов на сцене присутствуют двое пожилых людей, жена – в домашнем халате в цветочек, с седыми волосами и в очках. Муж – немощный, в поношенном костюме. Эти двое актеров будут сопровождать героев на протяжении всего спектакля. Они – двойники главных героев, немые участники драмы. Дамиано Микелетто отразил глубину оперы, увидел в ней не просто любовную историю, а срез жизни, и услышал в музыке скрывающиеся за мелодическим богатством разочарование и неудовлетворенность героев. Идея актеров-двойников не нова (Зальцбург 2015 год, опера «Фиделио»); это оновило оперу, углубило ее смысл.

В замечательном составе вокалистов блистал Хуан Диего Флорес. Его невероятная техника с полным отсутствием пределов в исполнении верхних нот, бесконечная кантилена и упоение фиоритурой и виртуозными пассажами, сочетание нежности и тонкости, изысканный тембр голоса доставили зрителям огромное наслаждение. Ему не уступало глубокое сопрано Саломе Джильи, исполнившей роль Элен. Отточенная в академии Россини прекрасная техника и проникновение в трогательный образ героини сделали ее равной партнершей Хуану Диего Флоресу. Тенор Майкл Спайрс, исполнивший роль Родриго, претендента на руку Элен, особенно отличился в блестящих дуэтах с Элен и с Уберто. Его голос, более звонкий и сильный, выгодно контрастировал с мягким лирическим тенором Флореса. К ним присоединилось меццо-сопрано Вардухи

Абрахамян, исполнившей роль Малкольма. В дуэтах с Элен оба голоса выгодно оттеняли красоту друг друга. Особое слово хочется сказать о заботливом отношении дирижера к солистам и умелом распределении звучания оркестра: ни разу в течение всего спектакля оркестр не заглушал солистов. Теперь «Дева озера» регулярно появляется на сценах европейских и американских театров. Так что огромное спасибо Фестивалю за важное открытие.

«ТУРОК В ИТАЛИИ»

Новую постановку этой оперы я бы расценила как неудачную, разумеется, кроме работы солистов, хора и оркестра. Как и в остальные фестивальные вечера, зрители наслаждались «упоительным Россини» в прекрасном исполнении, восхищались красотой голосов и мастерством солистов, среди которых были признанные корифеи – от Диего Хуана Флореса до молодых певцов, среди которых блистала Ольга Перетятко из Петербурга. Впервые эту оперу итальянцы услышали в 1814 году. Россини написал музыку на довольно неуклюжий сюжет, из которого уже два столетия режиссеры пытаются сделать связанное сценическое действие. В поисках сюжета для очередной пьесы поэт Просдочимо останавливается на истории, приключившейся с его другом Джеронио. Фиорилла, ветреная жена Джеронио, влюбилась в турка Селима и собралась бежать с ним в Турцию. Неожиданное появление цыганки Зайды, возлюбленной Селима,

разрушило ее мечты. К любовному треугольнику добавил Нарчизо, официальный поклонник Фиориллы. Композитор в своей опере не упустил случая коснуться нравов итальянского общества своего времени. Как обычно у Россини, вокальные партии живые, увлекательные, с обилием верхних нот в партии главной героини, с быстрыми рудами и искрометными дуэтами. При этом молодые и гибкие исполнители великолепно двигались на сцене и наслаждались сценическим действием. Россини соединил жанры оперы-seria и оперы-buffa, так что в кажущейся легкой комической ситуации проступают психологические обертонны.

Нынешнюю постановку осуществил Давиде Ливерморре, он же отвечал за сценографию. Оркестром Филармонико Россини руководила Сперанца Скапуччи, уже доказавшая своим многолетними успешными выступлениями с различными итальянскими оркестрами, что в этой мужской профессии она им не уступает. К сожалению, на сцене было слишком много клоунады, хотя в музыке композитора звучали грусть и меланхолия.

Чего стоит хотя бы партия мужа, который минует несколько эмоциональных стадий – от гнева к пониманию и прощению. Или трансформация характера Фиориллы – от эгоизма и легкомыслия к признанию благородства мужа. Режиссер не воспользовался возможностями, которые ему давала музыка, вместо этого решив поставить забавное шоу из цирковых номеров. В основу он взял ту же идею, что уже использовал в 2011 году в опере «Кир в Вавилоне». Обе оперы представлены как съемки фильма, и солисты, хор, статисты являются одновременно и зрителями и действующими лицами, а иногда появляются на экране в сценах из фильма.

В костюмах царя полная эклектика, смесь всего со всем. Зайда в турецком костюме и с бородой, поэт Просдочимо, он же режиссер фильма, в традиционном костюме и шляпе. Жеронио тоже в черном костюме, Фиорилла в костюме 1950-х годов в духе Брижит Бардо. Ее поклонник Нарчизо одет как кюре, в конце второго акта он сменяет этот костюм на епископский. Селим – в красном плаще с золотой подкладкой, мягких сапожках, с саблей, пристегнутой к кушаку. На голове у него чалма. На экране виды Стамбула начала XX века, в момент возможного отъезда Фиориллы на экране появляются кадры железнодорожного вокзала и поезда. В постановке много штампов, например, морские волны из белых полотен поднимают и опускают хористки, белый корабль в руках у одной их статисток, велосипеды, мотороллер, на котором приезжает на сцену Фиорилла. Солисты все превосходные. Ольга Перетятко исполняет роль Фиориллы уже несколько лет. Другим выдающимся солистом был американский баритон Эрвин Скотт в роли Селима – обладатель мягкого бархатного голоса. Баритон Никола Маймо в роли Дона Джеронио не только роль прекрасно пел, но и трогательно провел свою роль обманутого мужа, Чечилия Молинари в роли Зайды исполнила сложнейшую партию, мастерски проведя ошеломляющие пассажи в высоком регистре. Лирический тенор Рене Баррера в роли Нарчизо и баритон Пьетро Спаньоли в роли поэта дополнили прекрасный ансамбль солистов.

Канадское «Кольцо нибелунга» было впервые показано целиком в 2006-м на открытии оперного театра в Торонто, старшего брата Мариинки-2. Спустя десять лет три оперы «Кольца» (пропущенные «Золото Рейна») возвращают в репертуар по одной – в прошлом сезоне показали «Валькирию» Атома Эгюна, в этом пришла очередь «Зигфрида» французского режиссера Франсуа Жирарда.

Постановка стала первым «Зигфридом» музыкального руководителя Канадской оперы Йоханеса Дебюса. Характерные особенности его видения: замедленные темпы и отсутствие явных кульминаций. Музыкальная ткань оказалась излишне выровненной даже для самой комедийной части тетралогии. Вокальный состав выглядел весьма достойно. Самым запоминающимся стало исполнение Кристофера Пурвеса (Альберих). Жаль что петь его герою в «Зигфриде» совсем немного. Очень хороши были Вольфганг Аблингер-Шперхаке (Миме) и Алан Хелд (Странник). Некоторые претензии можно предъявить исполнителю главной партии, канадцу Стефану Винке, поющему эту же партию в Байройте в нашумевшей постановке Франка Кастрофа (на байройтской сцене Винке также исполнял Тристана). Временами в его пении прорывались неточность интонации, крикливость и форсирование звука.

Режиссер Франсуа Жирард на словах описал свое понимание «Зигфрида» как «наиболее абстрактной» оперы «Кольца», отметив, что именно это качество стало для него самым привлекательным. На деле же постановка оказалась прямолинейным следованием либретто где все остались самими собой. Медведь, Птичка, гномы Миме и Альберих, Странник, Валькирия – все на своих местах. Разве что Странник и Медведь остаются на сцене до конца первого действия, а Дракон Фафнер показан как сетка-пирамида из шести исполнителей. Художник постановки, известный театралный сценограф Майкл Лавин, откликнулся на абстрактность происходящего намного ярче и эффектнее. Декорация первого действия – это пень срубленного ясеня, на котором сидит Зигфрид, из его головы, словно обширная развесистая крона дерева, вырастает сочетание множества различных мелких и крупных предметов, основная масса которых уже была так или иначе обыграна в первых операх «Кольца». Эти предметы – свидетельства событий предыдущих частей тетралогии, в результате которых и появился герой. Здесь же парят в воздухе его родители Зигмунд и Зиглинда. Основные цвета на сцене: черный и белый. Декорация второго действия еще более изобретательна – вид на ту же самую сцену (включая сидящего Зигфрида), только сверху. Третье действие происходит на пустой черной сцене. Удачная сценография не спасает спектакль – три с половиной часа монотонного бессмысленного действия на полуметровой сцене оставляют ощущение пустоты и скуки.

Вольфганг Аблингер-Шперхаке создал классического характерного Миме – смешной суеверный трусливый притворщик, плохо скрывающий свою злобную расчетливую натуру. Бог Вотан, который именуется в этой части тетралогии Странником, получается у Алана Хелда этаким восточным сенсеем, вечно пребывающим в нирване (этому сравнению способствует грим персонажа). Безразличная отстраненность – все же не слишком убедительная находка для описания его характера. Самым слабым звеном состава оказался Стефан Винке. Он неубедителен, грузен и медлителен. Дитя леса в нем не чувствуется, скорее он пролежал все детство на печи. Никаких изменений не происходит с ним и после встречи с Брунгильдой. О поющей эту партию Кристин Гёрке хочется сказать особо.

Год назад, в «Валькирии», она спела на этой сцене свою первую Брунгильду и вернется сюда в следующем сезоне, чтобы снова воплотиться в вагнеровскую героиню в «Сумерках богов». Не сказать, что ее голос очень большой, но для исполнения партии его объема хватает. Кроме того, Гёрке обладает даром – при внешности и формах, далеких от современных стройных оперных красавиц-манекенщиц, она легко держит внимание зрителя и восхищает органичностью своей игры. Все как-то вдруг преобразуется и обретает смысл, когда Брунгильда просыпается. С этого момента начинается настоящий театр. Каждое ее движение, даже самое простое и обычное, кажется значимым. Здесь важно все, как она смотрит на свои руки, как оглядывается вокруг, вначале удивляясь, затем радуясь, и вот первая встреча с пробудившим ее героем, и счастье, когда она слышит его имя, понимает, что все получилось так, как она задумала, что это тот, кого она ждала, кого сама себе назначила, спасла, пожертвовав своим бессмертием, и сейчас, впервые смотрит в его глаза. Все эти переживания, эмоция за эмоцией, проигрываются исполнительницей очень естественно и убедительно, и музыка Вагнера здесь вместе с нею.

Гёрке принадлежит к солистам, для которых сценическое поведение героев не просто примитивная реакция на внешний раздражитель, а некий мыслительный и переживательный процесс, сопровождающийся внутренним диалогом с самим собой – высшая нервная деятельность. Такие герои сразу образуют вокруг себя содержательную ауру, включающую зрительскую фантазию и чувства, позволяющие интуитивно представить прошлое героя, даже если оно не

заявлено в либретто, и его поведение вне пребывания на сцене – это и есть глубина образа. Чтобы уловить эту ауру, зритель должен иметь опыт восприятия подобной, не озвученной напрямую, информации, уметь думать, представлять и анализировать, пусть даже подсознательно, иметь багаж определенных знаний – вроде бы не совсем привычное требование к публике оперного театра, но лучшие образцы оперной режиссуры сегодня ориентированы именно на такого зрителя и требуют именно таких исполнителей-артистов. Ярким примером подобного сочетания должна была стать «Свадьба Фигаро» Клауса Гута, перенесенная в Торонто из Зальцбурга (преьера юбилейного моцартовского сезона 2006).

Появление в Канадской опере спектакля Клауса Гута можно считать достижением ме-

Он погружает их в среду обитания, в общество, заставляет жить жизнью того времени, выстраивает отношения между ними, подразумевая, что их знания, чувства и восприятие мира соответствуют времени происходящих событий. Он не столько копирует стиль, сколько продолжает традицию, рассказывая историю о «том», и «так», что она встает в один ряд с произведениями упомянутых авторов. Премьерный зальцбургский состав 2006-го как нельзя лучше подошел идее режиссера. Сюзанна (Анна Нетребко), Альмавива (Бо Сковхус) Розина (Доротея Решманн) – три главных персонажа истории Гута. Каждому солисту удалось тогда создать своему персонажу самую настоящую содержательную ауру и воплотить рельефные, запоминающиеся образы.

То, с какой интонацией и выражением лица Нетребко пропела свое «Din, din!» в дуэте с

разврат аристократии или интеллигенции, а есть гораздо более сложный набор чувств и душевных состояний героев, правдиво описывающий богатый спектр современных взаимоотношений. Гут ставит про то, как непросто может быть устроена сердечная жизнь, и где-то даже про то, что «многие знания – многие печали», потому как патовая ситуация в отношениях персонажей случилась не столько по прихоти залетевшего в окно Амура (замечательная работа мима Ули Кирша – единственного доставшегося в наследство Канадской опере от зальцбургской премьеры), но благодаря сложной внутренней организации героев.

Проблема в том, что актерские способности солистов канадского состава не помогли сохранить глубину идеи зальцбургского первоисточника. Солисты показали хрестоматийных,

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

НИЗШАЯ НЕРВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ «ЗИГФРИД» И «СВАДЬБА ФИГАРО» В ТОРОНТО



«Свадьба Фигаро». Сцена из спектакля «Зигфрид». Сцена из спектакля
Фото из архива театра

недждмента компании. Гут один из немногих, кто сегодня определяет мировые тренды в оперной режиссуре. Даже если его прошлогодний «Фиделио» в Зальцбурге большая часть критики и аудитории посчитали провалом, то лишь оттого, что ни те, ни другие не были готовы к смысловой сложности предложенного зрелища. Его известная трилогия Моцарта – да Понте, сделанная для Зальцбурга (к которой принадлежит и новый канадский «Фигаро»), была гораздо легче для восприятия, нежели новое прочтение оперы Бетховена, где способность зрителя к осмыслению, анализу, равно как и его «начитанность» и «насмотренность», подразумеваются даже в большей степени, чем обычно у Гута.

«Свадьба Фигаро» также отсылает публику к произведениям прошлого.

Сам режиссер упоминает Бергмана, Ибсена и Стриндберга. Стилистика и атмосфера Скандинавии начала-середины XX века присутствует в сценографии и костюмах Кристиана Шмидта. Но Гут не занимается пустым переосмыслением действующих лиц, не перемещает их из декораций одной исторической эпохи в декорации другой.

Фигаро из первого действия, придавало ситуации иной, необычный смысл. Ее слова предзнаменовали не для того чтобы указать будущему мужу на опасность расположения спальни вблизи графских покоев, а скорее самой себе. Сюзанна вела внутренний диалог, признаваясь, сколько сложностей готовит ей подобное расположение, обозначая свою проблему непростого выбора – она любит обоих мужчин, любит совершенно по-разному и устраивающего ее компромисса с собой, с социальными устоями и моралью общества ей никогда не найти. Эта сцена задавала тон всему спектаклю. Потом уже приходило понимание, что и Альмавива любит обеих женщин, Сюзанну и Розину, но обеих именно любит. И чувства Розины были так же далеки от стандартной моцартовской обманутой жены – графиня в зальцбургской постановке сильная и умная, понимающая ситуацию такой, какая она есть на самом деле.

У Гута нет ничего про «право сеньора», нет никаких догмалоков, где похотливый хозяин бежит за невинной служанкой, хранящей верность своему единственному, нет ничего про блуд и

хорошо знакомых по десяткам постановок «Фигаро» героев и превратили историю из драмы в подобие комедии, а поскольку чистой комедии режиссером не подразумевалось, то и смешного оказалось совсем не много. Рассел Браун (Альмавива), которому не впервые выпало быть на канадской сцене – альтер эго Бо Сковхуса – при сносном исполнении никак не сравнится актерскими способностями с харизматичным датским баритоном. Его старания оборачиваются переигрыванием и вызывают лишь досаду. Джейн Арчибалд (Сюзанна) далека от героини Анны Нетребко: не испытывает никаких мук неразделенной любви, а ее «Din, din!» не что иное, как обращенное к Фигаро: «Подумай, кто придет ко мне в спальню вместо тебя, дурачок». Того вокального блеска, который она демонстрировала здесь несколько лет назад в «Семеле» Генделя, не обнаружила, но в целом партия подготовлена на очень хорошем уровне, а ария «Deh, vieni, non tardar, o gioia bella» из четвертого действия прозвучала великолепно. Эрин Уолл (Розина) рассказала в интервью, что впервые столкнулась с такой трактовкой образа и с большим интересом над ним работала, однако, похоже, работа прошла впустую, так как графиня оказалась лишь томной инфантильной пустышкой – ничего общего с героиней Доротеи Решманн. Разве что вокально Уолл была практически так же безупречна.

Местный зритель отнесся к спектаклю прохладно, без явного недовольства, каким был встречен прошлогодний «Дон Жуан» Дмитрия Чернякова, но и без энтузиазма. Пустые места контрастировали с аншлагами на скудную с точки зрения смыслов «Травиату». Даже пресса не откликнулась на то, что в Торонто появился один из самых востребованных и интересных мировых оперных режиссеров – никто не попытался выяснить его точку зрения на процессы, происходящие в современной оперной режиссуре. Газета «Toronto Star», опубликовав несколько цитат Кристиана Шмидта с его отсылками к Бергману, Ибсену и Стриндбергу, дала ряд более знакомых современному канадскому зрителю «скандинавских» ассоциаций, среди которых телевизионные сериалы «Викинги» и «Игры престолов» (некоторые серии последнего снимались в Исландии). Исландия, со ссылкой на журнал «Vogue», была также упомянута как наиболее популярное место для проведения свадеб.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТРИЛЛЕР
ДЛЯ 15 ГОЛОСОВ С ОРКЕСТРОМ

Вместо того, чтобы пафосно хоронить оперу как жанр или, если хотите, как вид музыкально-театрального искусства, руководители Зальцбургского фестиваля пока что находят средства, заказывают композиторам новые произведения и ставят их, показывая на летнем фестивале в отличном качестве. Так появился на свет «The exterminating angel» («Ангел-истребитель») Томаса Адеса. Это ко-продукция, благодаря чему зальцбургская постановка после фестивальной мировой премьеры будет показана в Европе и Америке. Возможно, ее увидит и российский зритель – в кинотеатрах.

Либретто создано по сценарию фильма Луиса Бунюэля с аналогичным названием и с сохранением почти всех перипетий сюжета. (Кстати, намечается интересная тенденция – создание опер как ремейков знаменитых кинофильмов: в этом сезоне и хельсинкская опера предложит публике музыкально-сценическую версию фильма Бергмана «Осенняя соната»).

Адесовского «Ангела» с известным фильмом принципиально разнят финалы. И не только местом действия – у кинорежиссера это церковь, куда все приходят на благодарственную молитву за избавление. И Бунюэль поворачивает благополучную развязку вспять: люди снова впадают в мистический ступор, не позволяющий им покинуть церковь. В фильме, таким образом вся история безнадежно закольцована. В финальных же эпизодах оперы Адеса не слышно дьявольского сарказма: композитор и его либреттист Том Кернс, (он же и постановщик), дают жертвам шанс. Эти люди, деформированные физически и психически, уже никогда не будут прежними, но у них остается возможность осознать урок, и, может быть, продолжать жить, но по-иному. Растворяются в музыке финала и те визгливые резкие интонации, наигранно-небрежный тон высокомерия и возбужденности, что были свойственны этим людям изначально, задолго до катастрофы.

Нет в опере-спектакле, на мой взгляд, резкой бунюэлевской издевки. Если сюрреалистический «театр абсурда» в фильме имеет вполне ощутимую комедийную окраску, то в опере, как мне кажется, комедией не пахнет. И даже трагикомедией. Остается лишь налет черного юмора, подчеркнутая нелепость и странность положений. А на первом плане жуткая драма людей, столкнувшихся с неопознанной ирреальной силой, заставляющей их раздеть душу донага. Истерзанные, лишенные воли существа из элегантно-баловней судьбы превращаются в жалкие создания, опустившиеся до первобытно-животного состояния с дикими страхами, жестокой борьбой за еду, воду и тепло. Но, в отличие от дикарей, они одержимы бесцельной агрессивностью. Кто-то из них – пара молодых любовников – не справляется с испытанием и уходит из жизни. Если внимательно прислушаться к оркестру и пению, с самого начала в потенциальных жертвах мистической несообразности заложено все то, что прорвется в неудержимом хаосе разрушения человеческого облика.

15 лет композитор, а потом и либреттист разрабатывали эту идею, в результате получилась мастерская партитура с блистательными ансамблями до 15 голосов: уважаемая супружеская пара хозяев, двенадцать гостей и дворецкий, единственный из слуг, не покинувший хозяев в неопознанных ситуациях, когда никто не может выйти из комнаты при том, что открыты все двери. Цепь фантастических по трудности ансамблей прерывается небольшими ариозо, речитативными или симфоническими эпизодами, сплавленными в единый звуковой поток. Сложный для восприятия, но доступный более-менее подготовленной публике, ибо, при всем блеске современной композиторской техники, он не холодно сконструирован, но дышит жизнью настоящего, выхватывая из музыкального прошлого какие-то созвучные ситуации намеки. В Зальцбурге Адес сам дирижировал симфоническим оркестром Венского радио, так что музыка звучала в идеальном соответствии композиторскому замыслу.

Вокальные партии, особенно женские, экстраординарны по трудности. Подобно тому, как сто лет назад сложилась плеяда вагнеровских певцов, сейчас можно говорить об адесовских вокалистах, обладающих невероятной звуковосотной амплитудой и, похоже, специальной техникой. Из-за напряженной текстуры звучание голосов иногда очень резко и визгливо, но в «Ангеле» это работает на характеры.

Сценическое действие в спектакле идет строго за текстом без особых смысловых «припеков», но драматургия выстроена чрезвычайно разумно. Драматург и режиссер в одном лице здесь – благо, потому что последовательно развить линию поведения каждого из множества персонажей, практически постоянно находящихся на площадке и большинство времени занятых в ансамблях, задача высшей сложности. Ситуация предложена достаточно типичная для европейской драматургии: Д. Пристли, Р. Роуз «Двенадцать

разгневанных мужчин», и многое еще. В том же ключе, кстати, решен «Трубадур» режиссером Дмитрием Черняковым. Группа людей изолирована от мира в закрытом пространстве, и каждый проявляется в экстремальной ситуации с неожиданной стороны. Остается понять: почему люди ведут себя так или иначе в тех или иных обстоятельствах. Вопрос, похоже, риторический, но человечество не перестает его задавать.

Зритель видит темный массивный портал, очень медленно, почти незаметно поворачивающийся на круге и моделирующий сценическое пространство в разных ракурсах (сценограф – Хильдегард Бехтлер). Странности начинаются еще до вступления музыки – в левом переднем углу сцены жмутся несколько белых овец. Этот библейский символ сы-

Название «Ангел-истребитель» – повод для хорошей головоломки. Каждый волен понимать его по-своему. И, конечно же, фильм дает одно направление к размышлениям, а опера – другое. Спектакль скорее о каком-то атавистическом чувстве беспомощности перед непознанным; о поиске виноватого – скрытого врага; о жажде жертвы. И о том, как быстро ломаются люди на этой почве. Все культурные наслоения слетают напрочь, остается инстинкт толпы, которой нужна искупительная кровь.

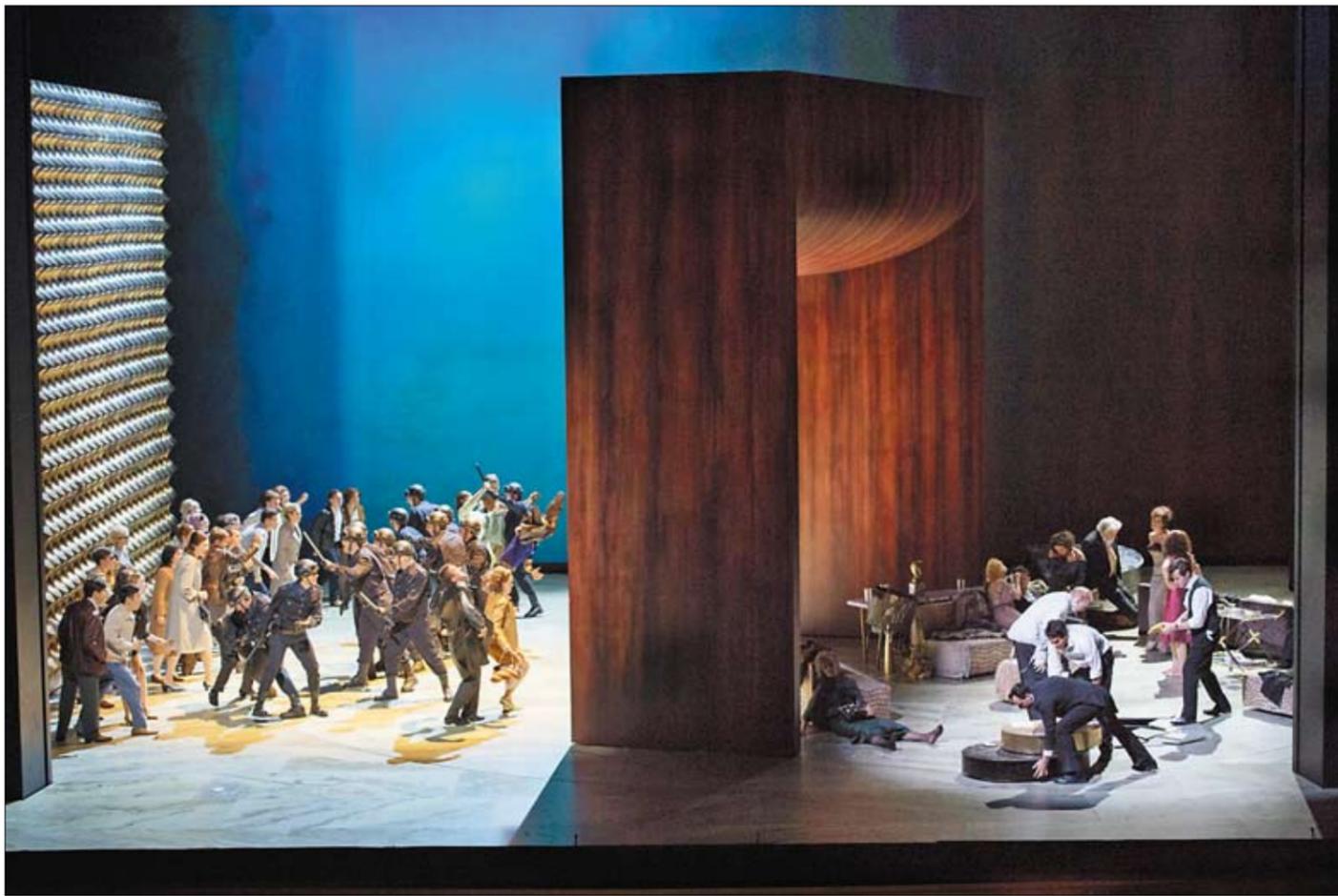
Жертву именитые гости находят в хозяйне, Эдмундо Нобиле (Чарльз Уоркман), который якобы специально завлек всех в западню. Логика уже не работает: ведь Нобиле вместе с женой Люцией – такой же пленник. Угрозы возникают словно из ничего, постепенно

можно переступают мистическую черту, их встречает настороженная толпа горожан-соседей и полицейские. Только ребенок, бросившийся к матери, несколько разряжает обстановку. А до того, в промежуточных эпизодах спектакля, когда портал медленно уходил от зрителя картину внутри помещения, сцену захватывала эта возбужденная толпа, напряженно притихшая или взрывающаяся жадной экстремальных событий, и она тоже была страшна.

Невозможно назвать имена всех исполнителей, хотя они все этого достойны. Певческо-артистический ансамбль здесь самой высокой пробы. А спектакль в целом надолго оставляет пищу для размышлений: о чем он еще и сколько же возможностей у современного музыкального театра!

НОРА ПОТАПОВА

ЗАЛЬЦБУРГ-2016



«Ангел-истребитель». Сцены из спектакля.
Фото из архива фестиваля

грает в спектакле свою роль: в борьбе за выживание избалованные люди, не привыкшие к прозе жизни, собственными руками забьют животное, чтобы его съесть, и одна из обезумевших женщин, держа на руках мертвого жертвенного агнца, будет петь словно бы своему ребенку, оставленному где-то там за магическим кругом, красивую, тихую, нежную колыбельную.

Но на виллу компания является элегантно, чуть небрежной, в приподнятом настроении после оперного спектакля. И ничто не предвещает... Впрочем, есть еще одна странность: их проход через портал повторяется дважды. На той же музыке, в той же мизансцене. И так же повторяющихся эпизодов в спектакле несколько. Странно прокручивающиеся ситуации – словно бы короткие коллективные сбой сознания.

Музыкальное напряжение нарастает, волна агрессии – очередной фантастической сложности ансамбль – доводит истерию до апогея. На защиту хозяина виллы бросается Доктор (Джон Томлинсон), единственный сохранивший здравый рассудок и человечность. Но и он рискует быть уничтоженным. И тут вдруг одну из женщин, певицу Летицию (великолепная Одри Луна) словно осеняет: сейчас все оказались на тех же местах, в тех же мизансценах, как в момент начала катастрофы. Так давайте же вспомним последовательность событий! Проиграем ситуацию с начала!

И этот вполне театральный ход срывает. Ангел-истребитель словно протягивает людям соломинку для спасения. Вот зачем намеком возникли эпизоды-повторы!

Наррi end выглядит жутковато: измученные страхом люди парами, группами осто-

АНТИЧНЫЙ МИФ
В ОРИЕНТАЛЬНОЙ ОПРАВЕ

Абсолютным контрастом, но не менее значимым событием в зальцбургской программе 2016 года стала «Любовь Данаи» Рихарда Штрауса. Не часто исполняемая опера, помещенная режиссером-художником Алвисом Херманисом в атмосферу восточной экзотики – замечательно красивое совмещение античного мифа со сказочностью Шехерезады. Оставляет редкое для современного театра ощущение блаженного позитива.

Эта предпоследняя опера Р. Штрауса предназначалась Зальцбургу и только Зальцбургу. Но, будучи представлена здесь в конце Второй мировой войны лишь на генеральной репетиции, дождалась своего часа не раньше 1952 года. Следующая постановка в Зальцбурге была в 2002 году, и снова решились на нее только через 14 лет – очень уж непросто подобрать ключ!

Штраус вознамерился создать еще один комический музыкально-театральный опус, а либреттист Иозеф Грегор использовал для этого эскизы сценария давнего партнера композитора – Гуго фон Гофманстала. На самом деле, комедийность «Данаи» относительна и специфична. Это не юмор «Кавалера розы» с феерически озорным третьим актом; уж скорее мягкая улыбка «Арабеллы» (кстати, некоторые коллизии сюжета здесь схожи) или человеческая философия «Женщины без тени». Это тонкий, ироничный, интеллектуальный юмор мастера, свободно ориентирующегося в глубинах мировой культуры, беспредельно владеющего всем арсеналом средств симфонического оркестра и вокально-интонационными изысками. Если досконально не знать мифологию и не владеть немецким на достаточном уровне, этот юмор может ускользнуть, ибо в изумительно красивом, щедром многословии звуков разлиты такая нежная лирика, неги и чувственная сила, которые заслоняют что угодно. Но юмор все же проявляет себя в пикантных подробностях сюжета: главный бог Олимпа Юпитер, выдавая себя за царя Мидаса, сватается к Данае.

При этом он убеждает четырех цариц – родственниц Данаи – не разоблачать его. А царицы, между прочим, – Европа, Семела, Алкмена и Леда, все – мифологические героини скандальных адюльтеров громовержца.

Вообще в либретто свободно соединены два античных мифа: о Юпитере, возжелавшем Данаю (пролившимся на нее золотым дождем) и о царе Мидасе, своим прикосновением все превращающим в золото. В результате получился красивый сюжет о выборе между роскошью богатства и любовью. Точь в точь интермедия из «Пиковой дамы», только на четыре с половиной часа.

Зальцбургские олимпийские страсти происходят на ступенчатой пирамиде; покрытая коврами, помещенная в грандиозный рисунчатый кабинет, она представляет собой роскошный, ориентально стилизованный подиум. Режиссер, он же сценограф, Алвис Херманис вместе с художником по костюмам Йозасом Статкявичусом погружают действие в атмосферу сказок Шехеразеды.

Когда же с пирамиды сдергивают ковровые покрытия, подиум из белых плиток, чуть тронутый мерцающим голубым – это мир нежной женственности Данаи или олимпийский пьедестал Юпитера. Все вместе в лучах театрального света Глеба Фильштинского фантастически красиво. Над пирамидой длинная узкая ниша – галерея, где базируется балет. Хореограф Алла Сигалова добавила представлению изысканного шика двенадцать прекрасными балетными девушками – изощренным пластическим аккомпанементом происходящему. Они – золотой дождь в сновидениях Данаи и несметные богатства Мидаса; ювелирные пластические композиции из золотых тел, обрамляющие фигуры героев; дворцовые танцовщицы, женщины гарема и – прелестная выдумка постановщиков – мастерицы ковров в покрывалах, тихими белыми бугорками пристроившиеся около ткацких станков в финальной сцене оперы.

Костюмы спектакля, созданные литовским модельером Статкявичусом – отдельная поэма. Каждый – произведение искусства, а вместе – идеально выверенная гамма тонов в восточной пестроте хоровой массы, изящные силуэты, характерность которых во сто крат усилена огромными легкими чалмами; золотые одеяния танцовщиц или чешуйчатое золото накидок царственных и божественных особ – все это зрелище не просто красиво. Его созвучие колористическому богатству оркестра – настоящая цветомузыка. Кипенно-



«Любовь Данаи». Сцена из спектакля.
Фото из архива фестиваля

Благодаря Валерию Гергиеву, руководителю Лондонского симфонического оркестра и Владимиру Юровскому, руководителю Лондонской филармонии, Лондон услышал в последнее время немало музыки советской эпохи. Однако мало кто был подготовлен к встрече с бесспорно оригинальной и драматичной Третьей симфонией Галины Уствольской в променад-концерте в Альберт-холле (Proms), где она была исполнена Мюнхенским филармоническим оркестром и его музыкальным руководителем Валерием Гергиевым.

Симфония Уствольской – одна из трех одночастных симфоний 1980-х годов, написанных для уникальных составов на обжигающие тексты XI века, из которых взят подзаголовок «Иисусе Мессия, спаси нас». Однако в этом произведении нет обожности и даже, как слышится, ничего особо религиозного.

Третья симфония – экзистенциальный «воплъ во вселенную» – такими словами Уствольская характеризовала свою предыдущую Вторую симфонию. Являться ли это криком против советской системы или же попросту против бренного бытия, не так уж важно. Главное, что эффект был прямым и глубоким. Непримиримо темная оркестровка (пять гобоев, пять труб и пять контрабасов, плюс тромбоны, тубы и ударные), Алексей Петренко, который потрясая произносил молитвенные тексты, исполнение с необыкновенной артистической отдачей – всё несло почти физически ощутимый заряд.

Гергиев «завернул» это экстраординарное сочинение в обертку из тщательно продуманного традиционного набора классики начала XX века – от Болеро Равеля и до сюиты из Der Rosenkavalier мюнхенского Рихарда Штрауса. Наиболее впечатляющим моментом вечера была своеобразная интерпретация узбекским пианистом Бехзодом Абдураимовым Третьего концерта Рахманинова. Но всё это блекнет рядом с Третьей симфонией Уствольской.

Диктовал ли Валерий Гергиев программу для этого выступления с Мюнхенским ФО? Странная идея поместить Симфонию № 3 Уствольской между Третьим фортепианным концертом Рахманинова и «Кавалером розы» Рихарда Штрауса, излюбленными публикой! Они обрамляли «возмутителя спокойствия», судя по приглушенной реакции зала. Малоизвестный звуковой мир советского композито-

ГАЛИНА УСТВОЛЬСКАЯ В ЛОНДОНЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ АНГЛИЙСКОЙ ПРЕССЫ)



На концерте Мюнхенского филармонического оркестра в Альберт Холле.
Дирижер – Валерий Гергиев, солист – Алексей Петренко.

ра, состоящий из болезненных диссонансов, излучал замороженную безысходность – отражая, как нам говорят, радикальную изоляцию Уствольской от жизни, – но эта безысходность обладает великолепной целостностью. Ей абсолютно необходимо достойное соответствующее окружение, многозначительный контекст из других произведений того же советского периода.

Болеро Равеля, которое, как правило, звучит в финале, на этот раз открыло концертную программу. Симфония № 3 Галины Уствольской 1983 года является одним из советских открытий Гергиева. Подзаголовок симфонии «Иисусе Мессия, спаси нас!» чтец речитативом возносит мольбу за всё человечество на фоне бескомпромиссного ансамбля гобоев, медных духовых и ударных... Уствольская утверждала, что ее музыка духовна, а не религиозна. Но эта симфония, кажется, написана, чтобы сокрушить дух, а не возвысить его.

Контраст и разнообразие в концертной программе – это прекрасно, но есть пределы. Попасть из зрелого романтизма в яму отчаяния и экзистенциального страха, а потом вернуться обратно, это, пожалуй, уж слишком... Третья симфония Уствольской написана в последние годы существования Советского Союза, но ее духовные корни принадлежат гораздо более раннему времени, когда всех преследовал сталинский террор. Уствольская культивировала стиль безжалостной жестокости. Третья симфония, как и другие ее произведения, не столько абстрактное высказывание, сколько мучительное размышление о падшей природе человека. Чтец обращается криком на русском языке к Господу Богу: «Иисусе Мессия, спаси нас! Спаси нас!», гобои и медные духовые исполняют вопли отчаяния, подчеркиваемые глухим стуком ударных. Как музыкальное высказывание симфония не состоялась,

белые одежды солистов на этом фоне выглядят абсолютно беспроектно.

Несмотря на тотальную декоративность, «Любовь Данаи» – теплый, человечный спектакль. Венские филармоник во главе с Францем Вельзер-Мёстом творят эту музыку с какой-то особой любовью. Оркестр завораживает, импрессионистически поигрывая тембрами, или взрывается блеском и силой, а то колдует, нашептывая чувственную нежность, и умиротворяет мерцанием тихого счастья.

Вообще диалог этого спектакля со зрителем-слушателем идет на очень высоком художественном уровне по всем статьям. Но при этом с лукавой доверительной улыбкой. Юпитер могуч и великолепен, появляясь на огромном муляжном белом слоне. Красивый округлый баритон и статья Томаша Конечного демонстрируют победительную силу его персонажа. Совершенно непонятно, как можно таким не прельститься. Но Данаи выбирает другого. И Мидас – Герхард Зигель – полнотелый, но с таким нежным сердцем и красивым тенором – жертвует всем: богатством, своим волшебным свойством и царством. Теперь бедный и скромный, он погоняет белого ослика. Живого, настоящего. А царственная Данаи ткет ковры.

Красимира Стоянова, пленительная Маршальша из «Кавалера розы» прошлого зальцбургского сезона еще раз восхитила своей вокальной и артистической неуязвимостью. Какой разговор об эйджизме! Помимо того, что она в прекрасной физической форме, певице-актрисе такого ранга не приходится изображать красоту и молодость. Она изумительно проживает эти состояния в пении и пластике, радующей глаз мягкой женственностью.

А вообще-то в этом спектакле, как нигде, короля играет свита. Антураж настолько хорош и так созвучен музыкальному колористическому изобилию, что солистам достаточно просто хорошо петь, принимая соответствующие позы. Что все они и выполняют с успехом. При этом спектакль как-то совершенно без натуги несет добрый нравственный урок. Правда, к концу этот урок становится длинноватым. Окончательное выяснение отношений Данаи с Юпитером лаконичностью похвастать не может, и дивной красоты финальный ансамбль, кажется, не будет иметь конца. Впрочем, Рихард Штраус всегда обворожительно многословен в финалах, а спектакль так хорош, что с ним не грех расставаться долго и нежно.

демонстрируя отказ от какой бы то ни было художественной выразительности; но как свидетельство ущерба, причиненного человеческой душе сталинизмом, это было захватывающе.

...Словно для провокации, поскольку для этого произведения, казалось, не находилось логически оправданного места в столь длинной программе, в рамках лондонских променад-концертов (Proms) состоялась премьера Симфонии № 3 Уствольской «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983), сурового произведения с русским чтецом. Симфонии Уствольской необходим более дружественный контекст, чтобы показать ее несомненную ценность.

(Перевод с англ. Андрея Бахмина)

Что ж, и такая точка зрения возможна, но не лучше ли встряхнуть «обывателя», завсегда дающая концертного зала, посреди привычного пиршества классики? Не напомнить ли бессмертные строки М.Ю. Лермонтова:

*О, как мне хочется смутить беспечность их
И дерзко бросить им в лицо железный стих,
Облитый горечью и злостью!*

Слушая ни на кого не похожую Уствольскую, мы инстинктивно стремимся опереться на свой прежний слушательский опыт, то есть невольно помещаем новое в привычную систему координат. А новое не вмещается в рамки стереотипов: музыка Уствольской разрушает любые стереотипы, она не конвенциональна. В этом смысле ее можно назвать иконоборческой. Так, может быть, всё-таки прав Фридрих Ницше: «Нужны новые уши для новой музыки!»

Уствольская кричала о своем времени, опережала свое время: ее музыка запечатлела Апокалипсис XX века, ее одиночество не похоже на бегство романтического героя, гордого своим призванием и исключительностью. Это горькое одиночество высокой души, скорбящей о несовершенном мире, молящейся за нас. Творчество Галины Уствольской – музыка предельного сверхвысоковольтного напряжения, музыка высочайшей духовной силы и полного внутреннего отражения.

Иосиф РАЙСКИН