



МАРИИНСКИЙ № 1-2 ТЕАТР 2018



de MARIUS PETIPA

Le GRAND PAS



Фото: Бутримович

ПОСВЯЩАЕТСЯ МАРИУСУ ПЕТИПА



«Спящая красавица». Реконструкция С. Вихарева. Олеся Новикова – Принцесса Аврора, Тимур Аскеров – Принц Дезира.
Фото: Наталья Разина



«Раймонда». Виктория Терешкина – Раймонда.
Фото: Наталья Разина



«Спящая красавица». Редакция хореографии – К. Сергеев. Алина Сомова – Принцесса Аврора, Роман Беяков – Жених принцессы.
Фото: Наталья Разина



«Спящая красавица». Реконструкция С. Вихарева. Олеся Новикова – Принцесса Аврора.
Фото: Наталья Разина



«Дон Кихот». Рената Шакирова – Китри, Кимин Ким – Базиль.
Фото: Наталья Разина



«Баядерка». Екатерина Чебыкина – Никия, Андрей Ермаков – Солор.
Фото: Наталья Разина



«Раймонда». Виктория Терешкина – Раймонда, Ксандер Париш – Жан де Бриен.
Фото: Наталья Разина



«Баядерка». Тени.
Фото: Валентин Барановский

Рожденный во Франции, Мариус Петипа в 1847 году поступил на службу при русском дворе танцовщиком, и до конца дней его жизнь оказалась связанной с Петербургом.

За почти шестьдесят лет, отданных петербургской сцене, хореограф и педагог воспитал не одно поколение русских артистов, поставил более семидесяти балетов и многолетним вдохновенным трудом перенес столицу балетного мира в Петербург – все передовое в балете второй половины XIX века рождалось именно здесь.

Созданные в Мариинском театре большие балеты Петиши, сюжетной канвой объединяющие классические ансамбли, красочные характерные танцы, зрелищные жанровые сцены и пантомиму, стали венцом балетного искусства XIX столетия и отправной точкой для исканий XX века.

Мариус Петипа приехал в Россию танцевать. В XVIII – XIX веках российский двор не скупился на приглашение самых известных артистов и хореографов, дабы не оставлять от передовых европейских веяний. Иностранцы ехали в Россию с удовольствием: слухи о щедрой оплате их труда помогали преодолеть страх дальнего пути и морозных зим. Некоторые приезжали в Россию на несколько выступлений, другие – на несколько сезонов. Мариус Петипа задержался на шесть с лишним десятилетий. И если бы в далекие 1840-е он нашел ангажемент более привлекательный, чем российский, кто знает, как танцевали бы сегодня в мире.

Впервые вышедший на петербургскую сцену в 1847 году 29-летний Мариус звездой не был. До приезда в Россию он перебивался ангажементами в небольших театрах. Фамилия Петипа в Европе была символом успеха благодаря его старшему брату Льюсену, красавцу-виртуозу, любимцу публики главного балетного театра – Парижской оперы.

В первые годы своей российской карьеры Мариус регулярно ездил на родину – посмотреть парижские новинки, показать свои сочинения, поработать с модными либреттистами. А с возрастом предпочитал проводить лето со своим шумным семейством на даче под Петербургом, как все горожане, которым доход позволял летнюю загородную жизнь, а статус к ней обязывал.

На признание солисту императорской сцены, а затем балетмейстеру петербургской труппы жаловаться не приходилось. Уже первая работа принесла «урожай», о котором дебютант упоминает в мемуарах: «Первое представление „Пахиты“ состоялось в присутствии императора Николая I. Через неделю после этого моего дебюта мне было передано кольцо с „маркизой“, украшенное рубином и восемнадцатью бриллиантами» (Петипа перенес в Петербург парижский спектакль и исполнил в нем главную партию). С годами талант и добросовестная служба только укрепляли авторитет Петипа в труппе. Называли его почтительно на русский манер Мариус Иванович (отца Мариуса звали Жаном). Француз обрусел. Хотя на русском языке Петипа и в старости изъяснялся с трудом, забавно коверкая слова. «Ти дансуй, как мой кухар» (Ты танцуй, как моя кухарка), – вспоминали артистки суровую критику мэтра. А обо всех своих приключениях при российском дворе Петипа с присущей ему фантазией рассказал в мемуарах, надиктованных, естественно, на французском языке.

Случилось то, во что, честно говоря, уже не верилось. На сцену Мариинского театра – «Дома Петипа» – вернулась вихаревская реконструкция балета Мариуса Петипа «Спящая красавица». Последний раз она шла на этой сцене в 2010 году. Российские балетоманы, конечно, ждали этого логически вытекающего из празднования 200-летия Петипа события, но смерть летом прошлого года Сергея Вихарева поставила, казалось бы, на этих ожиданиях жирную точку...

В конце 90-х, когда недавно назначенный директор балетной труппы Махар Вазиев, его помощник Павел Гершензон и солист балета Сергей Вихарев задумали создать спектакль, в котором будет восстановлен подлинный хореографический текст Петипа, используя для этого хранящиеся в Гарварде записи балета Николая Сергеева, это выглядело, скорее, как авантюра. Потому что надо было сначала овладеть языком нотаций Владимира Степанова, с помощью которых режиссером балетной труппы Н. Сергеевым в начале XX века и были записаны почти все шедшие в то время на сцене балеты Петипа, но которыми, как ни странно, никто еще не попытался воспользоваться. Хотя почему странно? На это имелось много причин, но две из них лежали на поверхности: во-первых, надо было проделать титанический труд по их расшифровке, а во-вторых, существовало недоверчивое отношение к этим записям в балетном мире, которое началось еще с Петипа. Великий балетмейстер писал по этому поводу: «Вот мое мнение о книге Степанова. Я великий поклонник всего изящного, но отнюдь не скелетов, с которыми в хореографическом искусстве делать нечего. ... Талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом, и – вкусом публики своего времени...». Был еще один побудительный фактор для воссоздания балета 1890 «года издания»: наличие в петербургских театральном музее и театральной библиотеке полной документации по декорациям и костюмам, то есть восстановление сценографии балета можно было произвести с максимальной точностью...

Но театр не музей, и слишком скрупулёзное следование образцам столетней давности может выглядеть не как драгоценный антиквариат, а как смешной анахронизм. Руководствуясь этим же принципом хореограф Сергей Вихарев не заставлял танцовщиц держать угол 90 градусов, как это было в XIX веке, оставив им привычное на настоящий момент положение ног. В одном из интервью на вопрос об аутентичности своих балетных реконструкций он очень резонно ответил: «Музыканты-аутентисты хотя бы играют на подобию старинных инструментов. А наш инструмент сегодня – это тела современных танцовщиков. И меня, при всем желании, невозможно убедить в том, что тела сегодняшних артистов можно заставить двигаться так, как двигались танцовщики конца XIX века». И, конечно, прав был нынешний юбиляр, Мариус Иванович: любая фиксация любого театрального произведения – это скелет, а нарастить на него мясо и вдохнуть жизнь – дело реконструктора. И здесь, в первую очередь, необходимо чувство стиля, чувство вкуса и, несомненно, балетмейстерский талант. Всем этим в полной мере обладал Сергей Вихарев (горько говорить

ЮБИЛЕЙ

ОЛЬГА МАКАРОВА

ИНОСТРАНЦ В РОССИИ



ЛЮБИМЕЦ ЖЕНЩИН

Сочинять Петипа вдохновляли женщины. Выросший под марсельским солнцем темпераментный француз до Петербурга имел шумный успех у прекрасного пола в Испании, отчего, если верить мемуарам хореографа, был даже вынужден вернуться восвояси раньше срока. А в Петербурге его увлекли северные красавицы. Одна из них, юная и талантливая партнерша по сцене Мария Суровщикова вскоре стала его женой. Влюбленный Петипа сочинял для своей музы балеты: в «Парижском рынке», «Голубой георгин», «Браке во времена регентства» старался в выгодном свете представить сильные

ВОЗВРАЩЕНИЕ «БЛУДНОЙ ДОЧЕРИ»?

о нем в прошедшем времени даже спустя без малого год после смерти). Это доказали и все его последующие реконструкции: «Коппелия» в Новосибирске и Москве, «Баядерка» и «Пробуждение Флоры» в Петербурге, «Раймонда» в Милане. Но «Спящая красавица» была не только первым крупным балетмейстерским опытом одного из лучших классических танцовщиков Петербурга конца XX века, но и первым опытом такой реконструкции в России. А быть первым, как известно, очень нелегко. Ведь премьера этой реконструкции произвела эффект, как ни странно, сопоставимый только с тем, что производят самые авангардные и эпатажные постановки, расколов балетный мир на два непримиримых лагеря. Вот два высказывания наиболее авторитетных балетоведов и представителей разных станов.

Вера Красовская категорически не приняла постановку, сказав: «Сама по себе идея не правильная». А Вадим Гавский восторженно написал: «Абсолютно гипнотическое очарование всего в целом и многих частностей». Эта полемика продолжалась, чуть затухая, в течение всех 11 лет пребывания этой «Спящей красавицы» на сцене Мариинского театра, где она шла в очередь с привычной сергеевской версией. И это было очень мудрое решение. Потому что, несомненно, идущая более 60 лет версия К. Сергеева является уже неотъемлемой частью культурного пространства не только Мариинского театра, но и Петербурга, и жаль, что восемь лет назад она осталась единственной, потому что они очень удачно оттеняли и дополняли друг друга.

Благодаря реконструкции стало понятным то, что ранее выглядело неясным. Оказалось, что «Спящая красавица» совсем не зря определена ее создателями как «балет-феерия», потому что здесь действительно равноправно существуют хореография, музыка, декорации, костюмы и постановочные эффекты, и все эти элементы, входя во взаимодействие, рождают яркое и захватывающее зрелище, поражающее поистине имперским размахом.

Удивительно, но и такая знакомая музыка Чайковского вдруг тоже стала восприниматься по-другому, как-то ярче, яснее и логичнее. Хотя, наверное, это естественно: ведь Петр Ильич писал музыку к балету в тесном взаимодействии с Мариусом Ивановичем, иногда получая чуть ли не потаковые пожелания балетмейстера, поэтому хореография и музыка в изначальном варианте и должны были делать друг друга ярче и выразительнее. Точно так же в полном взаимодействии с музыкой и хореографией существуют костюмы и декорации...

Хороший подарок к 200-летию балетного маэстро.
... Я увидела, что пантомима была для Петипа вовсе не связкой между танцами: для него это тоже был балет, только без танцевальных па, это просто другой вид балетной пластики, кстати, не менее красивой. И первой скрипкой пантомимных сцен спекта-

стороны танцовщицы. И потом, когда жизненные пути хореографа и его первой супруги разошлись, Петипа сочинял спектакли для балерин, учитывая возможности конкретной артистки и подчеркивая ее достоинства. Да и стоит ли сомневаться в заботе хореографа по отношению к балеринам, если обращался он к ним не иначе как «*ma belle*» (моя красавица)! Его вдохновляли профессионалы своего дела, будь то русские или иностранки (первой исполнительницей партии Авроры в «Спящей красавице» была итальянка Карлотта Брианца, а Одеттой-Одиллией в «Лебедином озере» – итальянка Пьерина Леньяни). Центром его спектакля всегда был танец классической балерины. Все остальное – симметричная строгость линий и замысловатость переходов в рисунках кордебалета, характерные танцы, пантомимные диалоги – было призвано оттенить сияние таланта звезды.

МАСТЕР И УЧИТЕЛЬ

Принятый на службу первым танцовщиком, Петипа с самого начала работы в Петербурге, помимо выступлений на сцене, сочинял спектакли, концертные номера, танцы в операх. Однако главным балетмейстером, первым человеком в труппе стал лишь в 1869-м после двадцати двух лет службы. Прежде он оставался в тени хореографов, сделавших себе имена в Европе, – сначала Жюльа Перро, приглашенного в Петербург на пост главного балетмейстера, затем сменившего его Артура Сен-Леона. Петипа же исполнял главные партии в балетах, учился у старших по должности коллег (кстати, лучшие их спектакли он потом возобновлял и старался сохранять в репертуаре), набирался мастерства. А еще преподавал в Театральном училище. Место педагога балетного отделения ему досталось рано, когда сам Петипа еще во всю танцевал на сцене. И всеми секретами мастерства, найденными самостоятельно или подсмотренными у зарубежных звезд, он делился со своими учениками. Окончив школу, те приходили в театр и с полуслова понимали своего наставника – уже знали все особенности его стиля и с легкостью управлялись с его хореографией. Петипа растил «своих артистов».

«Принимаясь за постановку нового балета, Петипа ждал, пока полная тишина не воцарится в зале, – вспоминал исполнитель многих ведущих партий в его сочинениях Николай Легат. – Самые интересные моменты наступали, когда Петипа сочинял мимические сцены. Показывая каждому в отдельности его роль, он настолько увлекался, что все мы сидели затаив дыхание, боясь упустить хоть малейшее движение этого выдающегося мима. Когда заканчивалась сцена, раздавались бурные аплодисменты». А в дни спектаклей Петипа критически оценивал работу исполнителей и в своем дневнике фиксировал «величину успеха», измерявшуюся цифрами сборов от продажи билетов.

Сцена Мариинского театра, видевшая триумфы Петипа, и сегодня хранит память о труженике, его кропотливой работе с артистами и композиторами (среди которых были Чайковский, Глазунов, Минкус, Пуни), о работе, результаты которой преодолели время.

Сегодня спектакли Петипа изменились. Переодетые в новые костюмы балеты подчас потеряли колорит авторского замысла. В редакциях потомков исчезли многие сцены, и перекроенные по вкусу других времен танцевальные тексты едва ли передают дух эпохи их создания. Эпоха Петипа ушла в прошлое. Сохранные жемчужины сочинений Петипа остались лишь напоминанием о ней, а ее мифы – вдохновением для хореографов следующих поколений.

кля стал, конечно, Владимир Пономарев. Каждый шаг его балет-тен, в каждом движении рук просматривается большой академический стиль. ...То, что пантомима не менее зрелищна и красива, и даже в каком-то смысле, танцевальна, можно было убедиться, глядя на фею Сирени в исполнении Екатерины Кондауровой. Партия Феи Сирени в балете Петипа, как теперь говорят, «пешеходная»: всего полторы минуты вариации, но я эту «пешеходность» не почувствовала. «И веют древними поверьями ее упругие шелка» – эти слова Блока не раз вспоминались при взгляде на Кондаурову, потому что у меня было ощущение, что эта балерина, поражающая какой-то нездешней женственностью, из России рубежа XIX-XX веков, откуда и этот стиль исполнения партии феи, излучающей добро. Вообще, из главных персонажей «Спящей красавицы» полноценная балетная партия только у Авроры. Принц Дезире у Петипа не имел даже такой малюсенькой вариации, что есть у Феи Сирени, что соответствовало традициям классического балета, где, по большей части, партнер балерины должен обладать «принцевыми» внешностью и статью, а также быть надежным во всех видах поддержек. Но кто же из наших современников в зрительном зале, даже зная историю балетного театра, примирится с нетанцующим премьером (уж не говоря про самого премьера)? Поэтому, руководствуясь тем же принципом «немузейности», Вихарев оставил принцу сергеевскую вариацию в третьем акте, тем самым признавая, что Константин Сергеев работал в «стиле Петипа».

Владимир Шкляров подтвердил свое премьерство отличным исполнением этой вариации, и финальный круг прыжков в шпагате потонул в радостных овациях зрителей. Но для меня премьерство Шклярова проявилось уже при первом появлении Дезире в сцене охоты. Нет, вышел не принц, вышел король, уверенный, что он и есть все королевство, и не сомневающийся, в том, что своим сиянием одаривает всех окружающих, и таким принцем-королем, правда, влюбленным, он и остается до финала, где совершенно понятно, что этот Дезире по праву оказался рядом с такой блистательной королевой, как Виктория Терешкина... И сияющая от переполняющей ее радости жизни, чуть кокетливая с принцами юная Аврора первого действия, и прекрасное тревожно-манищее таинственное видение принцессы из спящего замка во втором, и победительно-женственная от счастливого обретения любви царица бала в третьем – везде Виктория Терешкина демонстрирует высший класс петербургского балетного стиля, делая это с каким-то особенным шиком.

Когда-то Вадим Гасвский написал о премьере реконструкции балета «Спящая красавица»: «Сенсационное возвращение вспять. Почти что библейское возвращение блудного сына»... Продолжая эту аналогию, возвращение его реконструкции – это возвращение «блудной дочери». Вопрос только в том, возвратилась ли она насовсем или только на двухдневную побывку. Хотелось бы, чтобы насовсем!

Елена БЛОХ

* Печатается с сокращениями. Полный текст опубликован на портале «Музыкальные сезоны» (<https://musicseasons.org>)

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ

To be or not to be, быть или не быть, для Гергиева так вопрос не стоял никогда. Только – быть!

Трудности и беды лишь генерируют в нем энергию. Энергия эта часто захлестывает за край, но он не замечает этого, потому что пространство, в котором он существует, края не имеет.

Много тех, кто им восхищается, не меньше тех, кого он раздражает, нет тех, кто его не замечает, кто равнодушен к нему.

Он часто опаздывает и при этом успевает к началу. Потому что без него не начинают.

Людей он делит на тех, кто делает, и тех, кто объясняет, почему это сделать невозможно.

Таков в общих чертах этот Гергиев, человек *действия*, как он сам себя называет, человек – гейзер, гегемон.

ИЗ ПЕРВОЙ ГЛАВЫ

Я родился в Москве.

...Почти сразу после рождения двухлетнему Валерию пришлось оставить Москву по *не зависящим от него обстоятельствам*: так решил Абисал, отец – глава семьи.

Москва никуда не уйдет, останется в его жизни, но как Дульсинея Тобосская, которой можно восхищаться, стремиться к ней, держась при этом на почтительном расстоянии.

Из Гергиева московские журналисты создадут портрет завоевателя, Наполеона. Любое его движение в сторону Москвы воспринималось как попытка *захватить* столицу, и газеты бросались возводить надолбы на его пути...

... вырос я на Кавказе, в Северной Осетии.

...Детство и юность прошли во Владикавказе.

Ощущение было, что живешь в лучшем месте на Земле, занимаешься в лучшей школе, у лучших педагогов.

Отсюда его стремление не отдать на растерзание то, что сохранила память души...

...учился я в Петербурге.

...О той консерватории, какой он ее еще застал в 1972 году, у Гергиева сохраняются самые светлые воспоминания:

«Деятнадцатилетним студентом я застал в Ленинградской консерватории атмосферу высочайшей музыкальной культуры... Ещё был жив Шостакович, планка была установлена высоко!»

...Заканчивал консерваторию (класс профессора И. А. Мусина) Гергиев лауреатом двух конкурсов: IV Всесоюзного конкурса молодых дирижеров в Москве (1976) и Международного конкурса дирижеров фонда им. Караяна (1977).

ИЗ ГЛАВЫ ВТОРОЙ

Я не был утопающим, но я должен был выплыть в этом течении.

... Очень лестным было для Гергиева приглашение Караяна на стажировку и на гастроль в Западный Берлин. Но первое, что произошло после его возвращения с конкурса – это вызов на Старую площадь, в Министерство культуры.

Принимал победителя замминистра культуры В. Ф. Кухарский. Беседа шла в отечески-дружеском тоне, замминистра был в ударе: *«Мы отправим тебя в Берлин. Не сомневайся, отправим»*.

Когда он сказал мне это в третий раз, я понял, что я никуда не еду и успокоился.

Замминистра вдруг будто бы осенило: *«Слушай, а почему бы тебе не пойти в Кировский театр?»*

Дальнейшее в устах замминистра прозвучало как пророчество:

– *Давай ты сейчас пойдешь в Кировский театр. Потом Темирканов перейдет в Филармонию, а ты возглавишь театр. Зачем тебе куда-то ездить.*

Вопрос о приеме Гергиева в театр без сомнения был заранее согласован с Темиркановым. Предложение пойти на работу в ведущий театр страны сработало безотказно. Что же до слов *возглавишь театр* – к этому Гергиев отнесся тогда как к пустой фразе, рассчитанной на эффект приманки...

ИЗ ГЛАВЫ ТРЕТЬЕЙ

Не очень понимая, что делаю, я кивнул головой.

6 мая 1988 года коллектив театра им. С.М. Кирова в полном составе собрался в зрительном зале по небывалому поводу: избрать путем открытого голосования Главного дирижера театра. Собравшиеся не верили ни глазам, ни ушам своим: как такое возможно...

...Накануне собрания у Гергиева поинтересовались, согласен ли он стать Главным, если за него проголосует большинство? Гергиев молча утвердительно кивнул головой, и это ему дорого стоило.

Помнится, Конек-Горбунук отговаривал Ивана, нашедшего в поле перо Жар-птицы:

*Но для счастья своего
Не бери себе его.*

*Много, много покоя
Принесет оно с собою.*

Так оно и вышло.

...Демократия тех лет была фикцией: итоги голосования без утверждения их в Обкоме партии по-прежнему считались действительными. Процедура утверждения сопровождалась вызовом Гергиева в Смольный на ковер. В категорической форме от него потребовали немедленно, под любым предлогом, отказать от должности, на которую его избрали.

Но он держался стойко, как оловянный солдатик.

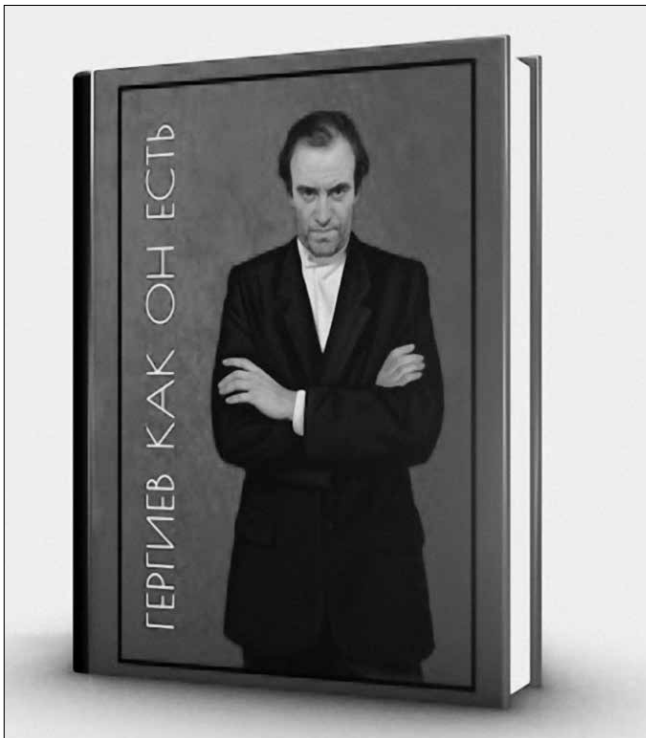
Дело дошло (благодаря посредничеству спецкора газеты *Правда*) до первого секретаря Ленинградского Обкома партии (Ю.Ф. Соловьева). Об этой *исторической* встрече Гергиев рассказывает:

«Я тихо вошел в кабинет и стоял у двери, ожидая, когда на меня обратят внимание. Хозяин кабинета, сидя за столом, не поднимал головы, роясь в бумагах. И вдруг закричал, чтобы его слышали в приемной: ну, где он там! При этом ему пришлось поднять голову, и тут он меня увидел: “Это ты?”. Оглядев меня с ног до головы, спросил: “Тебе сколько лет?” Я ответил: 34. В то время я был строен, с густой шевелюрой на голове, выглядел моложе своих лет. Не приглашая меня сесть,

ЮБИЛЕЙ

первый секретарь Обкома вроде бы начал беседу: “Ну, и что ты намерен делать в театре, если мы тебя утвердим?” Я сказал, что прежде всего нужно уделить внимание русской опере... “Да ты садись...”. Я сел и стал говорить о том, что ситуация в театре ужасная, труппе не до репетиций. Безвластие, если оно будет продолжаться долгое время, приведет к катастрофическим последствиям. Он неожиданно нажал кнопку и отдал распоряжение. Через несколько минут в кабинете стояли третий секретарь и зав идеологическим отделом, та самая. Соловьев спрашивает: “Ну и что вы к нему имеете?” Обе замялись: молод, опыта нет, ни творческого, ни жизненного... “Так вот, сейчас вы выйдете с ним вместе, и он вам расскажет, что собирается делать в театре. Нас с вами сметут, а за ним будущее”, – произнес Первый секретарь окончательный вердикт».

ВИТАЛИЙ ФИАЛКОВСКИЙ

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ.
НЕЮБИЛЕЙНОЕ

Валерий Абисалович, как известно, не сторонник пышных юбилейных торжеств в честь своего ...летия. Единственное исключение – 60-летний юбилей, который в 2013 году был отмечен торжественным открытием нового здания театра Мариинский-2.

В нынешнем году, стараясь избежать праздничных елейных поздравлений, прибегая к самым неюбилейным способам, мы, однако, не можем пройти мимо этой даты, потому что юбилей выдал тройной: 65 лет от роду, 40 лет в театре и 30 лет на посту руководителя. Поздравляем и желаем от души: так держать!

У Маяковского в стихотворении, которое так и называется «Не юбилейте» есть такие строки:

*Юбилей – это пепел, песок и дым,
Юбилей – это радость седым ...
А для нас юбилей – ремонт в пути,
Постоял – и дальше гуди!*

Но Валерий Абисалович и для ремонта не останавливается, продолжая движение вперед и только вперед! Свой праздник он отметил в работе, на ходу, в поезде, искалесие, как обычно, пол-России, доставляя людям радость встреч с музыкантами и солистами Мариинского театра в дни очередного XVII Пасхального фестиваля. В канун своего дня рождения он домчал в Петербург, чтобы дать два концерта в Мариинском-3.

*Дирижер, культурный деятель, просветитель, менеджер, строитель... Музыкант-художник, девизом своим избравший слова одного из первых интервью, данных им в качестве руководителя театра: «Передайте людям нашу любовь к музыке»... Требовательный руководитель, умеющий не только жестко отстаивать свое мнение, но и признавать заблуждения, ошибки... Чуткий и ранний человек – ничто человеческое ему не чуждо... Во всех этих ипостасях Валерий Гергиев предстаёт со страниц книги, которая готовится к печати в издательстве «Композитор *Санкт-Петербург». Автор – режиссер, сценарист, либреттист Виталий Фиалковский известен читателям по предыдущим книгам, посвященным нашему театру: «Валерий Гергиев. Музыка. Театр. Жизнь. Противостояние» (СПб., 2008) и «Звезды Мариинского театра» в 2-х томах (СПб., 2013).*

Автор представляет читателям фрагменты своей новой книги «Гергиев как он есть. Опыт биографии с комментариями»

Редакция

Создавая фестиваль «Звезды белых ночей», я рассчитывал создать масштабный международный фестиваль, который бросал бы вызов Зальцбургу.

С одной оговоркой. Строго говоря, «Звезды» нельзя назвать, как Зальцбургский, Петербургским. Это – фестиваль в *Петербурге*. Вот уже четверть века фестиваль держится на личной инициативе одного человека. В этом преимущество фестиваля, но в этом скрыта и его настораживающая обособленность.

ИЗ ГЛАВЫ ЧЕТВЕРТОЙ

Мы поставили себя в один ряд с лучшими коллективами мира.

... Гастроли без конца, на мелких и средних дистанциях, частые показы по телевидению, выпуск видео и аудио дисков – популярность театра и Гергиева в мире нарастала подобно катящемуся снежному кому, слой за слоем.

Участие наших певцов в спектаклях выдающихся оперных трупп мира в конце концов приносит пользу отечественной сцене.

...Появление русских певцов на мировой сцене было сопряжено с преодолением довольно жесткого предубеждения против них в среде оперного менеджмента: мол, русские годятся только, чтобы петь русские оперы.

Картина резко изменилась после того, как Гергиев представил миру обойму молодых певцов: О. Бородина, С. Лейферкус, В. Галузин, В. Чернов, Г. Горчакова, Л. Дядькова, Ю. Марусин, В. Огновенко, С. Алексашкин, Г. Григорян. Тут же, по месту гастролей, им предлагали подписать контракт на сумму, о которой у себя дома они не могли и мечтать. Труппа, собранная с большим трудом со всей России, начала редеть. Гергиева обвинили в том, что он *растустил* труппу, так как не препятствует отъезду лучших из лучших. Но что он мог сделать?

Год 1997 стал для меня переломным.

... В этот год Гергиев одержал две стратегически важные победы: первая – Зальцбургский фестиваль впервые позвал его к себе. Вторая – *Metropolitan Opera* предложила ему занять пост главного приглашенного дирижера.

...С каким удовольствием московские журналисты устроили в прессе скандал по поводу назначения Гергиева. Причина скандала заключалась в достижении им грандиозного успеха, чего ему не хотели простить...

Не думайте, будто у меня все легко и просто получается.

...В 2001-м, в год столетия со дня смерти Верди Гергиев решил удивить мир, привезя в Лондон не одну, не две – шесть опер великого композитора: *Бал-маскарад, Аида, Отелло, Макбет, Дон Карлос, Сила судьбы*. Спектакли неравноценного достоинства, подготовленные в сжатые сроки, специально на вывоз. Гергиев шел на риск, полагаясь на то, что Фортунa не отвернется. Но она отвернулась, не желая прикрывать очевидное.

...Рецензия в *Sunday Times* заканчивалась словом: *fiasco*. ... Казалось, Верди на портрете в строгой раме насмешливо взглянул на Гергиева, прищуривая одним глазом, как та самая Пиковая дама, и усмехнулась.

ИЗ ГЛАВЫ ШЕСТОЙ

Как дирижер, я, пожалуй, не пропаду.

... Природой предназначенный для симфонического дирижирования, Гергиев, придя в театр, задался целью овладеть премудростью дирижирования оперой и добился этого. Но одновременно он приложил все усилия, чтобы не потерять квалификацию симфонического дирижера: возможность полета дают два крыла.

Не сразу, постепенно, оркестр Мариинского театра превратился в симфонический мирового уровня.

...Думается, превращение произошло под воздействием *центро-устремительной силы*, имя которой – Гергиев. Сыграли роль *амбиции* симфонического дирижера – раз. Не обошлось без его *воли*, ведущей к цели *через не могу* – два. И третья составляющая – *необходимость* осваивать необъятный репертуар в самые короткие сроки.

«Режим работы я ввел беспощадный, но результат налицо.

Если кто-нибудь думает, что достичь профессиональной высоты можно лежа, как Емеля, на печи, по щучьему велению, он сказочно ошибается».

...Однажды в диалоге с ведущей программы *Белая студия* речь зашла о судьбе Фуртвенглера, который, как известно, будучи противником нацистского режима, оставался в Берлине, выступая со своим Берлинским филармоническим оркестром. Гергиев высказал мысль, что великий дирижер пошел на это, чтобы сохранить оркестр, которому он отдал годы. Ведущая спросила: а как бы поступил он, случись ему выбирать между политическим строем и оркестром, что бы предпочел он? После затяжной паузы Гергиев ответил, что, пожалуй, поступил бы как Фуртвенглер, и добавил: надеюсь, ситуация чисто гипотетическая.

...как беззаконная комета**В кругу расчисленном светил.**

Было бы нетрудно объяснить стремительное восхождение Гергиева, если бы он начинал на пустыре. Но это далеко не так. К моменту его появления на дирижерском Олимпе *все места на горе были заняты*. Причем отбор в небожители произошел из числа самых достойных: Клаудио Аббадо, Леонард Бернстайн, Джеймс Ливайн, Бернард Хайтинк, Риккардо Мути. Что ни имя – олимпиец. Так что Гергиев и впрямь явился на европейском небосклоне *...как беззаконная комета...*

ИЗ ГЛАВЫ ВОСЬМОЙ

Надо строить, строить и строить

...Строить для Гергиева не обязательно означает рыть котлован, заливать основание и возводить стены. *Строить* для Гергиева означает – *созидать...*

Нам ничего не нужно выдумывать. У нас все было, и это нужно вернуть.

...Когда журналист спросил Гергиева, чего бы он хотел попросить у Бога, выпади ему такой случай, он ответил:

«Пусть вернут музыку в школы России. Я на большее не претендую».

И он начал действовать, не дожидаясь божьего благословения ...

Сам я не говорил о создании Центра и термин «Национальный Центр» мне не принадлежит. Речь шла о...

...Как бы Гергиев ни оправдывал свой новый проект, но то, что он решил всех (Консерваторию, Академию русского балета, Институт истории искусств) *построить* (с Мариинским теа-

тром во главе), это факт, который невозможно опровергнуть. Реакция общественности была единодушной: зачем, почему, чего ради, и проект отвергли. Тем не менее Гергиев и здесь сыграл роль *возмутителя спокойствия*.

Творческий потенциал театра и его сегодняшние технические условия и возможности расходятся.

...Гергиев буквально заболел идеей нового театра, и когда она созрела до точки невозврата, он начал действовать, не оглядываясь, неудержимо стремясь к цели...

...Ход строительства этого технического чуда-театра иначе как безурядицей не назовешь...

...Прошло целых 10 лет, в течение которых только и было сделано, что снесен ДК им. Первой пятилетки и прилегающий жилой квартал и на этом месте вырыт котлован.

...За скачками сметы было не уследить. Как с 10 млрд рублей, заложенных в начале работ, их стоимость подскочила до 19! Но удорожание, на самом деле, общераспространенное явление при строительстве таких масштабных объектов. Так реконструкция театра *La Scala* с 55 мл долларов по смете подскочила до 79. При реконструкции лондонского *Covent Garden* расходы превысили все мыслимые пределы, достигнув 360 мл. долларов.¹ Смета реставрации Королевского театра в Мадриде превысила запланированную в 4 раза.

...Неоднократно переносившиеся сроки открытия сцены Мариинский-2 (2006, 2009, 2011, 2012) в реальности определились – май 2013-го.

...К сожалению, далеко не все петербуржцы оценили замысел архитектора, его грамотно выстроенное пространство и простоту как принятую добровольно схиму самоограничения.

Но архитектура – искусство, связанное с формированием реального жизненного пространства, и любые изменения в этой среде требуют привыкания.

Убедительный пример – это история строительства здания Wiener Staatsoper, ныне признанного шедевром архитектуры. Театр проектировали и строили архитекторы Август Зикард фон Зикардсбург и Эдуард ван дер Нюль. Критики *разнесли* театр в пух и прах. Одним он напоминал вокзал, другим показался не очень монументальным. Курьез, но факт: архитекторам вменили в вину даже то, что они оставили всего три ступени, отделяющие вход в театр от улицы, что недопустимо мало *для демонстрации дамских туалетов*. Критиковали их и за излишество скульптур и лепнины во внутреннем убранстве театра, за эклектику.

Где теперь все эти обвинения – одни восторги, а стоило это запоздавшее признание двух человеческих жизней: один из архитекторов, не выдержав злостных нападков, повесился, другой, спустя два месяца скончался от инфаркта, после чего травля прекратилась.

– Валерий Абисалович, известно, что *перемена власти, так сказать, смена караула (режиссера, главного дирижера, художественного руководителя) в театре всегда совпадает с ломкой устоявшихся порядков, сменой ориентиров, обновлением репертуара. Какую программу вы предложили коллективу труппы?*

– Мне очень помогло то обстоятельство, что для театра я не был варягом, призванным на княжение. За моими плечами остался более чем десятилетний путь в этом театре: ассистент Юрия Хатувича 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 урок из ошибок самонадеянной молодости (а у меня, поверьте, их хватало)... Так вот, именно «чернорабочий» этап моей театральной биографии, ступени, по которым я, повторяю, шел более десяти лет, постепенное уяснение роли дирижера в театральном процессе – все это облегчило мне формулирование программы, которая, собственно и выполняется... И первый же год показал, что вопреки сомнениям скептиков коллектив театра готов к таким смелым амбициозным проектам, как фестиваль Мусоргского.

– *Перед вами не встала тотчас во весь рост вечная проблема любого театра – художественный уровень так называемого рядового спектакля?*

– Разумеется, мне не удалось ни в первые же буквально месяцы, ни в первые годы руководства театром преобразить весь текущий репертуар. Сегодня для этого не хватает репетиционных ресурсов, недостает нужного количества певцов. Как, спрашивается, – при тех ощутимых потерях артистического потенциала в нашей стране, которые мы уже понесли и продолжаем нести – добиться того, чтобы, скажем, Сергей Лейферкус сменял на нашей сцене Владимира Чернова, а уж если ни тот, ни другой, чтобы безотказно пел Дмитрий Хворостовский? Скажите, а Ольга Бородина, Алексей Стеблякин, Гегам Григорян, Юрий Марусин могут петь в каждом рядовом спектакле?

– *Вы говорите о звездах, но ведь ваша перво-степенная задача – заботиться о том, чтобы второй или третий составы исполнителей не проигрывали заметно рядом с ними, приближались к звездному уровню.*

– А они и приближаются. Вы, наверное, заметили, что к премьерам мы умеем находить молодежь, доверяем ей ответственные партии и молодые быстро прогрессируют. Мне не стыдно за то, что мы показываем последние четыре-пять лет (ряд обветшавших спектаклей мы «поставили на ремонт» или вообще сняли с афиши)... Теперь о другой специфической стороне нынешней ситуации в Мариинском театре. Первые несколько лет моего руководства, как вы видите, целиком отданы реформам. Это не просто новая репертуарная политика, а в

ЮБИЛЕЙ

ИЗ ГЛАВЫ ДЕВЯТОЙ

Я не имею права стоять в стороне ни от чего.

...Следующий акт кровавой драмы на Кавказе – первое сентября 2004 года. Беслан, Северная Осетия: погибло 350 человек, половина из них – дети!

Гергиев, без меры удрученный случившимся, организует серию благотворительных концертов в Лондоне, Париже, Нью-Йорке, Токио, Риме, Москве...под девизом: *Беслан. Музыка во имя жизни*.

Для мира я, пожалуй, сделал больше, чем многие политики.

...Яростный шквал пронесся в западной прессе над головой Гергиева на следующий день после концерта 21 августа, который он дал на развалинах Цхинвала...

...Приехать в Цхинвал Гергиева призвал долг чести горца. Осетины свято чтут закон *зиу*, по которому оставить в беде соплеменника означало бы опозорить себя и свою семью на веки веков.

Я считаю, что легче найти правду в музыкальном, чем в политическом мире.

... Концерт в Пальмире. Один из журналистов, договорился до того, что представил его как мировое турне, которое Путин устроил *своим забавенным друзьям-музыкантам*. До чего надо быть зашоренным, чтобы не понять, что концерт в начиненной минами Пальмире был сопряжен с риском для жизни музыкантов. Что это был род гражданского подвига, а не увеселительная прогулка.

«Есть люди, каковым от природы не дано понять то, что выходит за пределы их кругозора» (Франсуа Ларошфуко).

ИЗ ГЛАВЫ ДЕСЯТОЙ

У меня во всем мире много друзей.

... И друзей у него действительно много – так принято на Кавказе: любой гость в доме почитается за друга. Гостеприимство в горском доме часто переходит в состояние родства, в побратимство – куначество.

...Среди друзей Гергиева короли, принцы и принцессы, знаменитости из самых разных сфер деятельности: политики, спорта, бизнеса, но больше всего, конечно, друзей-музыкантов.

«Хотя я не тот рыбак, который специально выуживает друзей среди знаменитостей. Просто так уж получается, что у меня их много...»

«ПЕРЕДАТЬ ЛЮДЯМ НАШУ ЛЮБОВЬ К МУЗЫКЕ»



Фото: Владимир Григорович

Четверть века назад молодой художественный руководитель Мариинского театра Валерий Гергиев дал интервью редактору-составителю тематического выпуска журнала «АРС-ПЕТЕРБУРГ» (прежде именовавшегося «Искусство Ленинграда»). Название вышедшего сборника статей «Мариинский – вчера, сегодня, всегда...» оказалось про- роческим. Публикуем фрагменты давней беседы с Маэстро.

первую очередь, новый стиль работы. Он вызван сегодняшней экономической обстановкой, он диктуется необходимостью выхода на международную арену, очевидными выгодами сотрудничества с ведущими оперными театрами мира, с крупнейшими фирмами грам-записи, радио- и телевизионными компаниями. Отсюда обширные гастрольные планы, отсюда реализуемые в жесткие сроки ценой невероятного напряжения сил проекты моно-графических фестивалей, декад. Отсюда новые для артистов и для нашей публики постановки классических опер на языке оригинала, регулярные концерты симфонического оркестра и солистов театра (в том числе общедоступные «променад-концерты»).

То, что осуществление всех этих проектов связано с моим личным участием (это, поверьте, не мания величия – таковы требования

наших зарубежных партнеров), со стороны может показаться чрезмерной профессиональной жадностью: дескать, любит человек дирижировать...

– *Это, впрочем, завидная жадность.*

– Но я с не меньшей жадностью дирижировал бы в Кивленде, в Бостоне, в Берлине... В отличие от многих моих коллег, я не связываю себя постоянными контрактами с крупнейшими оперными театрами и симфоническими оркестрами в Европе или Америке, хотя предложений такого рода поступало и поступает немало. Меня удерживает от этого шага чувство огромной ответственности перед Мариинским театром, перед каждым в театре, кто голосовал за меня на выборах художественного руководителя, тем самым доверяя мне и свою творческую судьбу.

– *Ваша инициатива по проведению моно-*

Норман Лебрехт так объясняет, почему люди власти становятся ярыми поклонниками дирижеров:

«Властители и президенты рассчитывают получить взамен некоторую долю неопределимой магии маэстро, легендарных сторон его мифа»²

Главное, надо знать, куда идти, зачем идти, как идти. И идти!

... С первых шагов Гергиев проявил основное качество руководителя: способность улавливать, подобно высокочувствительному локатору, тончайшие оттенки конъюнктуры, складывающейся на данный момент для реализации определенной идеи. Идею, на которой он останавливается, Гергиев умеет развить до конца, выбрать из нее все, на что она *тянет*, придав ей впечатляющий масштаб.

...Существует группа журналистов, для которых критиковать Гергиева – излюбленное занятие. Они удобно устраиваются, как муха на ободок блюда с вареньем, в предвкушении удовольствия. Трудно представить, о чем бы некоторые из них писали, если бы не было Гергиева со всеми его достоинствами и несовершенствами.

Однажды орел спустился на землю и сел ненароком на крышу овина. Через минуту он поднялся и перелетел на крышу другого овина. *Подумаешь*, сказала курица своей соседке, *и я так могу. Ты права, но не совсем*, вмешался в разговор орел, *перелететь с овина на овин ты действительно можешь, но можешь ли ты подняться в облака?* А потому, как в басне говорят:

*Когда таланты судишь ты, считать их слабости трудов не трать напрасно. Но, чувствуя, что в них и сильно, и прекрасно, Умей различны их постигнуть высоты.*³

ИЗ АННОТАЦИИ

Книга эта – не перечень громких успехов Гергиева. Она, скорее, – о нелегких путях, которые он выбирает, об усилиях, которых это ему стоит. О том, как несмотря на обстоятельства, препятствующие его творческим намерениям, через срывы и учась на ошибках, встречая непонимание и критическое отношение к его замыслам, художник идет, не оглядываясь, к намеченной цели, преодолевая скрытое, а порой и явно враждебное противодействие, и... чаще всего побеждает, – вот о чем эта книга.

¹ А.В.Анисимов *Реконструкция театральных зданий в европейских странах и США. Архитектура*, №2 2010.

² Норман Лебрехт *Маэстро миф*. Перевод с английского С. Ильина, 2007.

³ И.А.Крылов *Орел и куры*.

графических фестивалей великих русских композиторов с благодарностью встречена музыкальной общественностью. Понятно, что стремление к возможно большей полноте этих звучащих «собраний сочинений» наталкивается на чисто практические трудности. И все же нельзя не посетовать на отсутствие в программах прокофьевских празднеств «Обручения в монастыре» и «Семёна Котко» (шедших прежде в театре).

– Я разделяю вашу любовь к этим замечательным прокофьевским операм, но, увы, наши возможности не безграничны ... Сейчас на повестке дня фестиваль Римского-Корсакова, который мы начали «Псковитянкой», продолжили «Садко», восстановленным в изумительных коровинских красках.

– *Несколько лет тому назад к столетию со дня смерти Бородина прошел фестиваль его музыки, где в ряду всех симфонических и камерных произведений композитора сыграли наиболее полную редакцию «Князя Игоря». Фестиваль этот состоялся, конечно ... не в России.*

– Знаю, в Италии. Стыдно!... Мы постараемся, чтобы «Князь Игорь» вновь и в обновленном виде утвердился на нашей сцене.

– *Валерий Абисалович, мне не терпится спросить вас: верны ли циркулирующие в театре слухи о предстоящей работе над «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича?*

– Да, но пока неясно, кто будет ставить. Единственный человек, которому я бы с радостью предложил это сделать – Мстислав Ростропович ... Но меня расстроил последний разговор, из которого следует, что он не сможет приступить к работе ранее 1996 года... Ждать так долго сегодняшнее поколение музыкантов, здесь работающих, да и слушатели – уже не могли бы...

– *А что из современной музыки, из классики XX века (Берг, Хиндемит, Барток, Яначек, Бриттен...) вы предполагаете показать петербуржцам?*

–Что касается зияющих лакун в нашей афише – будь то музыка прошлых веков или современные шедевры – то позволю заметить критикам: репертуар терялся театром на протяжении более полувека! А нам теперь за четыре-пять лет приходится отвечать на бесконечные вопросы: почему не идет Х, почему не звучит Y, почему забыт Z?

– *Валерий Абисалович, вы встретили свое сорокалетие в рабочей обстановке гастролей по Италии, Австрии, Германии, Голландии. Одна из рецензий на выступления театра в немецкой газете озаглавлена: «Из дарохранительницы русской музыки». Присоединяясь к поздравлениям в ваш адрес, хотел бы пожелать, чтобы долгие века длился звездный час Мариинского театра.*

– Спасибо за добрые пожелания. Мы, артисты, видим свою главную задачу в том, чтобы передать людям нашу любовь к музыке.

Беседу провел Иосиф Райскин

С. Викулов – самый романтический из танцовщиков Кировского балета...
(Э. Портер. «Файнэншл Таймс», 1966)

...Появление молодого Сергея Викулова в труппе Кировского балета было как будто predetermined свыше. В конце 50-х годов заканчивал свою танцевальную карьеру блистательный ленинградский дуэт Н. М. Дудинской и К. М. Сергеева. И та, ни с кем несравнимая лирическая интонация, которую в течение 30 лет так бережно и так восторженно нес на сцену Константин Михайлович Сергеев, казалось, вот-вот угаснет – ведь быть прирожденным Зигфридом, Дезире, Ромео или Альбертом дано далеко не каждому...

И вдруг в поэтичнейшем мире «Шопенианы» возникает новый и неожиданный лирический герой: «Высокий, худощавый, но сильный, по телосложению и посадке головы напоминающий гимнаста или тех юношей, которых воплощала в мраморе древняя греческая скульптура...» – писал о С. Викулове – выпускнике училища им. А. Я. Вагановой ведущий балетный критик тех лет Ю. Головащенко. Его облик настолько гармонировал с романтическим настроением творения Ф. Шопена – М. Фокина, что ни у кого не было сомнений в том, что в театр пришел молодой танцовщик, способный подхватить эстафету у К. М. Сергеева, бывшего долгие годы «романтическим богом» как для зрителей, так и для его коллег – артистов! Спустя 20 лет именно Викулову, уже состоявшемуся танцовщику, Сергеев подарит книгу о себе, сопроводив ее характерным посвящением: «Дорогому Сереженьке, талантливому моему преемнику, развивающему замечательные традиции классического балета...». А в те далекие годы руководитель Кировского балета, прославленный мэтр только присматривался к начинающему артисту, интуитивно ощущая в нем схожее мировосприятие, сформированное у последнего, помимо природной одаренности, еще и той художественной атмосферой, в которой он рос.

Достаточно вспомнить, что С. Викулов – единственный «генетический наследник» выдающегося русского балетмейстера первой трети XX века, постановщика знаменитого балета «Дон Кихот» А. А. Горского, приходящегося кузеном родному деду С. Викулова – П. С. Жукову (знаменитому петербургскому фотографу-художнику). Может быть, именно поэтому у родителей Сергея Васильевича и возникла эта несколько странная в послевоенное время идея – отдать мальчика(!) в балет. Родился Сережа Викулов в семье известных ленинградских художников – Елены Павловны Жуковой и Василия Ивановича Викулова. И немудрено, что наряду со способностью к рисованию он унаследовал от родителей общую художественную одаренность, которая позволила ему позже «прорисовывать» на сцене характер каждого своего героя, искать свежие, не повторяющие предшественников нюансы и штрихи при вхождении в каждую премьерскую роль.

Благодаря своим незаурядным физическим данным Сергей Викулов очень быстро освоил весь классический балетный репертуар театра. И каждая новая партия дарила ощущение безграничных технических возможностей, открывая перед ним все новые творческие горизонты. Так родилась его Голубая птица в «Спящей красавице», спорящая с самими законами земного притяжения. Так появился его головокружительный Солор в «Баядерке» со ставшими легендарными двойными assemble en tournant по кругу в знаменитой сцене «Теней», а затем и легкий, парящий Гений вод из «Конька-Горбунка» Ц. Пуни – «твердый орешек» для самого оснащенного танцовщика.

В очень скором времени С. Викулов достигает наивысшего признания в искусстве: теперь зрители покупают билеты не просто на «Лебединое озеро» или «Жизель» – они начинают ходить на солиста балета Сергея Викулова в «Лебедином озере», «Жизели», «Золушке», «Раймонде», «Спящей красавице», «Шопениане» и многих других спектаклях. В нем уже видят не только исполнителя партий романтического ампула, но и самого пленительного романтического героя, по существу завершающего эру лирического романтизма в балете на Мариинской сцене – эру, провозглашенную в начале XX века искусством великого Вацлава Нижинского!

Знарок балетного искусства В. В. Ванслов всегда подчеркивал вневременную ценность старых балетов-сказок. И именно в этих балетах Сергей Викулов в полной мере преподносил зрителям идеи добра, благородства, верности и любви в сложное и жесткое время второй половины XX века. При этом круг образов, создаваемых Сергеем Викуловым, необъяснимо замыкался на нем самом, настолько сильны и органичны были его перевоплощения. После любого спектакля с его участием ты укреплялся в романтическом ощущении, что это и был сам Зигфрид; или что такими, наверное, и были шекспировский Ромео и Принц из бессмертной «Золушки» Шарля Перро...

Созданные Сергеем Викуловым образы неизменно оставляли в душе зрителя какой-то удивительный теплый свет. К его героям хотелось возвращаться снова и снова, будь то Дезире в «Спящей красавице», Андрий в «Тарасе Бульбе», Жан де Бриен в «Раймонде» или как высшее творческое достижение артиста – его Альберт в «Жизели», долгие годы потрясавший зрителя уникальным комплексом совершенного танцовщика и настоящего драматического актера!

Сергей Викулов обладал феноменальным прыжком с зависанием в воздухе, когда он буквально плыл над планшетом сцены(!), а также мягким неслышным приземлением. И сегодня на его фотографиях поражает удивительная свобода корпуса и пластичность рук в высоком полете, каким бы сложным ни было исполняемое движение! Даже в те времена бисирование вариации Голубой птицы было величайшей редкостью. А Сергей Васильевич удостоивался такой чести неоднократно как у нас, так и за рубежом.

Сергей Викулов до конца своей долгой танцевальной карьеры ни разу не изменил своему ампула романтического балетного актера. Его мягкий элегический Принц пронесся по всем странам и континентам, восхищая самых искушенных критиков исключительной формой танцовщика, присущей именно ленинградской школе 50-60-х годов. Ему присваивались высочайшие титулы «пиротехника классического танца» (J. Kennedy. "Guardian", London), «изящного танцовщика "благородной" школы» (M. Ronnen. "The Jerusalem Post", Israel), «настоящего человека-птицы» (L. Biancolli. "New York World Telegram", USA), «плывущего по воздуху солиста» (H. Schnaiber, "Kurier", Wien)! Наряду с этим он поражал еще и немалой выносливостью: так, например, в 1964 году за три с половиной месяца гастролей в США и Канаде он станцевал 84 спектакля, выступая в премьерских партиях!

Сергей Викулов и поныне слывет непревзойденным мастером дуэтного танца. И дело не в том, насколько сильно и удобно он держал танцовщицу, но и в естественности и особом викуловском обаянии в его обращении с партнершей, в способности эмоционально воспринять ее внутренний строй. Недаром в свое время говорили, что в Белом Adagio из «Лебединого озера»

ВИКТОР УЛЬЯНОВ

HOMMAGE à СЕРГЕЙ ВИКУЛОВ



Фото: Юлия Ларионова

Викулов вместе с танцевальной «песней» Одетты зримо «пропел» свое параллельное лирическое solo! Это был тот редкий случай, когда танец высоко оценивался не только критиками, но и заслуживал несвойственные балетному миру превосходные отзывы его многочисленных коллег.

Эта грань дарования С. В. Викулова открылась очень рано. Поразительно, но он выступал еще с самой Н. М. Дудинской! В 1962 году в Кремлевском Дворце Съездов он был ее Солором в сцене «Теней» из «Баядерки». А дуэт из балета Л. Делиба «Коппелия» неоднократно исполнялся ими на сцене Большого зала Ленинградской филармонии. Наконец, вспомним его дебют в «Жизели» со всемирно известной французской танцовщицей, прим-балериной Гранд-опера Ивет Шовире в 1966 году – именно Викулову К. М. Сергеев «передал» этот спектакль, тогда как ранее сам танцевал его со знаменитой гастролершей всякий раз, когда она приезжала в Ленинград.

Особым, что называется «отмеченным богом» считался дуэт Викулова с прославленной Натальей Макаровой, в паре с которой С. Викулов протанцевал более 10 лет, балериной, самой близкой ему по романтическому мироощущению и внутреннему душевному настрою: «Золушка», «Шопениана», «Спящая красавица», «Жизель», «Лебединое озеро», сергеевское pas de deux из балета Л. Делиба «Ручей» в Гала-программах Н. М. Дудинской (Наталья Михайловна нередко устраивала в 60-е годы концерты своего класса на сцене Большого зала Ленинградской филармонии)! «Самому романтическому партнеру Сереже Викулову» – напишет в 2011 году Н. Макарова на подаренной ему только что вышедшей в свет своей книге «Биография в танце». Вместе с Макаровой они объездили в качестве приглашенных солистов всю Францию, Канаду, танцевали в Монте-Карло в знаменитом Зеркальном театре, на той самой площадке, где проходили в первой трети XX века все выступления антрепризы Сергея Дягилева...

Творчество Сергея Викулова характеризовалось и еще одним редчайшим сценическим достоинством: он был чрезвычайно элегантен, красив и графичен! Практически любая фотография, сделанная во время спектакля, т.е. выхваченный миг, выдает законченность, скульптурность каждого его движения, мизансценическую достоверность его жеста и мимики. Это доносит до нас и чудом сохранившиеся с тех времен кадры кинохроники.

Все эти качества вкупе с тонким музыкальным «слышанием» дают возможность одаренному артисту вынашивать и реализовывать еще и свои собственные пластические замыслы. У Сергея Викулова более двадцати хореографических произведений, включающих в себя и полнометражные постановки, такие, как «Тщетная предосторожность» и «Ромео и Джульетта», и постановки классических балетов в собственной хореографической редакции («Лебединое озеро» и «Баядерка»). Это и целый ряд балетных номеров, поставленных на музыку шедевров симфонической классики. В 2007 году С. Викулов ставит для труппы «Балет Манила» свою знаковую работу: одноактный балет «Ночь» по повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» на музыку Первой симфонии Я. Сибелиуса – работу, удивительную по своему эмоциональному накалу, поражающую воображение даже искушенного зрителя-слушателя. Природная музыкальность, широкая эрудиция и умение уловить в симфонической партитуре то, что глубоко скрыто от «постороннего глаза», позволяют Викулову создавать поистине одухотворенные хореографические полотна, ставящие русское балетное искусство по-прежнему на достойную высоту.

Охватывая долгий творческий путь Сергея Викулова, порой удивляешься тому, в каких знаменательных событиях ему довелось участвовать! Его личным встречам и знакомствам со знаменитыми деятелями мировой культуры можно только позавидовать: здесь и легендарный тенор кировской сцены Николай Печковский, и выдающийся английский драматический актер сэр Лоуренс Оливье, и легендарный импресарио Сол Юрок, и всемирно известные мастера хореографии Серж Лифарь, сэр Фредерик Аштон и сэр Антон Долин, и божественное колоратурное сопрано Милица Корьюс, и крупнейший русский скульптор второй половины XX века Михаил Аникушин, и художник с мировым именем Илья Глазунов...

Сергей Викулов сегодня – это патриарх ленинградской школы балета, последний романтик уходящего стиля интеллигентного мужского танца на Кировской сцене, один из самых ярких участников мирового триумфа Кировского балета в 60-70 годы, истинный петербургский танцовщик – народный артист Советского Союза, хранитель подлинного языка классического танца!

АЛЛА ШЕЛЕСТ

О «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ»*



Фея Сирени.
Аврора.
Принцесса Флорина.

...Если говорить о «Спящей красавице» вообще, мне кажется, можно впасть в описание балетмейстерского макрокосмоса, который, как известно, не имеет начала и бесконечен. Поэтому разумней ограничиться разговором о станцованных мной партиях. Их было три. Самая ранняя – принцесса Флорина...

В сложившемся репертуаре Кировского театра обычно балерины проходили через эту партию, а некоторые (во всяком случае, когда-то, когда жизнь школы и театра была сосредоточена на едином пятатке, размером в сцену Кировского театра) испытывали свою артистическую судьбу еще в училище, в старших классах. Подобная «напасть» случилась и со мной, что, видимо, и дало повод некоторым работникам театра в свое время подумывать, будто я давно... слишком давно танцую.

С другой стороны, когда ученики активно познают горечь «сказочно» сценической жизни не только через щелочку двери репетиционного зала, а полноправно участвуя в духовной, праздничной жизни на сцене, они скорее вживаются в коллектив, своим присутствием активизируют творческую работу мастеров и не дают угаснуть дыханию традиций...

Принцессу Флорину я приготовила с Агриппиной Яковлевной Вагановой еще ученицей для концертов на сцене школьного театра, а, уже после выпускного спектакля седьмого июня, двенадцатого я выручала театр этой партией без всяких скидок на возможные технические погрешности выпускницы, что тем более было ответственно, ведь я еще помнила во Флорине Уланову...

Кто же еще танцевал?.. Млодзинская танцевала... Удивительная была принцесса... Это о ней Агриппина Яковлевна меня спросила: «Ну, как тебе вчера Флорина?». Ах, разве можно спрашивать мнение ученицы, да еще танцующей эту же роль! Я, конечно, не посмела отмолчаться, но высказалась в форме «критического анализа», справедливо, как кажется в молодости, находя изъяны и безжалостно их обнажая. Агриппина Яковлевна внимательно меня выслушала и как отрезала: «Она великолепно танцевала!». На всю жизнь урок – ценить чужой труд и признавать иной талант...

Итак, принцесса Флорина, образ Весны, цветения... Очень трудная роль, технически трудная и абсолютно оригинальная. Уж, какое множество движений, комбинаций, целых вариаций усекаются, траснплинтируются, тасуются из спектакля в спектакль, а принцессу Флорину и Голубую птицу ни с кем не перепутаешь, никуда не перенесешь. Весь дуэт, все Pas de deux сочинено Петипа на редкость музыкально, и не только потому, что соответствует метроритмической структуре клавира – прежде всего близость хореографии в ее образах: рисунок танца специфичен, характерен для данного сюжета и в состоянии жить только в этом балете.

Чтобы кульминация дивертисмента, классическое Pas de deux Авроры и Дезире, имела полноправную возможность возникнуть, ей необходима предпосылка, и вот, в серию полужанровых танцев сюиты, Петипа вкрапливает Pas de deux Флорины и Голубой птицы (тем более, что премьер балета Павел Гердт не танцевал, а без мужского классического танца никак было не обойтись).

Таким образом: классический Pas de quatre драгоценных камней (ептее), классическое Pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы (центр сюиты) и вершина акта, классическое Pas de deux принцессы Авроры и принца Дезире, сценентрировали действие, придав ему стройность, возвышенность.

Считается, что Pas de deux Флорины и Голубой птицы есть некое дополнение, противопоставление Pas de deux Авроры и Дезире. Возможно, но только для равновесия в акте по форме, я так полагаю. Получается, что оба они между собой связаны, быть может, развитием хореографической темы... Надо подумать, можно ли сформулировать внутреннюю связь между ними для того, чтобы понять, как они друг друга дополняют, обогащают, потому что, безусловно, связь между ними есть... и тогда объяснимо использование танцевальных элементов, как то: туры с четвертой позиции, поза attitude в поддержке за плечо партнера, подъем и пронос на груди партнера в позе attitude crois вперед, обводки, Port de bras... как родственные и тематически однокоренные.

Конечно, все перечисленное – суть атрибуты лексикки балетов романтических, и даже еще уже – канонов эстетики Петипа. Однако, в пределах одного спектакля они совершенны сами по себе, по разному стилистически окрашены и намечают разные пластические образы.

У Флорины много положений, вдохновленных поэтикой романтического периода, то, как она складывает руки, когда прислушивается к Голубой птице, пыгается вторить; как очарованно наклоняет голову, когда он ее «возносит», отвечает взаимностью на его «приношения». Аврору сопровождает Счастье (вот она, символика Флорины!) хрупкое, воздушное, увенчанное радостью жизни и гармонией любви.

В этом плане стилистику танцев Авроры последнего акта, в частности постоянно усвершенствуемую (хотя она в этом не нуждается) знаменитую вариацию, можно определить разве что стилем рококо, она изыскана, предельно утончена, четка. В отличие от принцессы Флорины, принцесса Аврора вполне самостоятельна. Даже несколько строптивая и в состоянии управлять ситуацией.

Если внимательно просмотреть Аврору первого акта... да, пожалуй, она там решена стилем барокко (что подлаешь, эклектика – частая спутница искусства) больших, широких мазков, крупных форм. Первый акт более абстрагирован, и какая чистота решения! Вся кульминация адажио, весь ее финал <...> оркестр гремит Tutti maestoso так, что вот-вот люстры упадут, а на сцене четыре кавалера медленно, один за другим, кружат Аврору в attitude! И надо, не сходя с места, не меняя позы заполнить собой все сценическое пространство, удерживать высоту состояния, величие происхождения! Это ли не гениальная находка балетмейстера!..

Последний акт в смысле заполнения музыкального пространства легче, проще, там есть непосредственные, открытые (взамен замкнутости первого акта) отношения с партнером, сдержанный этикет салона вместо буйного пленэра и эйфории совершеннолетия.

Кстати, подумалось мне, такой переход возможен, вероятно, через трансформацию в картину «Нереид», где Аврора представит видением и как видение же легка и неуловима...

Вот если сравнить все три вариации... Первый акт... она задумчиво «поет» свое ожидание... круг пируэтов возникает неожиданно, как некая несдержанность, восторг бытия. Психологически очень верно найденный штрих: кто знает ощущения девушки, чувствующей себя в центре внимания, тот согласится со мной, что круг можно решать только в этом настроении.

Вариация второго акта... Ожидание юности сменяется легкостью сновидения... и это даже не Аврора, а только дух ее. Зыбкая бестелесность лаконично прорисовывается всего лишь тре-

мя графическими черточками: легчайшая прямая на боковых battements, стремительная диагональ с cabrioles, и, не менее, а может и более, стремительная диагональ вращений.

Я танцевала эту вариацию, еще когда она была там, где задумал ее Петипа, то есть принадлежала Авроре в «Нереидах». Позднее я танцевала эту вариацию в последнем акте уже Сиренью и не могу с уверенностью сказать, что она там на месте. Объяснюсь...

Я не просто вошла в спектакль, потому что некому было танцевать. Я сознательно готовила Аврору три месяца, в совершеннейшем одиночестве. Это происходило в эвакуации, после голода, полной обреченности блокадного Ленинграда... И я должна была под чистым, спокойно-бездонным небом Перми возродить себя к жизни, и я это делала... Входя в репертуар я не просто учила роль Авроры, я ее анализировала, как позднее и весь спектакль, переживала каждый миг сценической жизни своей героини, отработывала каждый элемент танца. Это сейчас может казаться невозможным, нелепым, когда балерина репетирует Адажио с кавалерами, держась за палку, потому что не было партнеров. Тогда же, в долгие зимние вечера, пустые залы, балерина и аккомпаниатор... музыка и жизнь... юная Аврора в начале жизненного пути и актриса, немногим старше своей героини, возрождающая свой жизненный путь... Могла ли я думать, что со «Спящей красавицей» будет столько символических ассоциаций, что именно Аврору – Зарю, предвестницу новой жизни – мне предстоит танцевать девятого мая 1945 года...

Осталась вариация третьего акта, но о ней я уже говорила. Таким образом, портрет Авроры полнится абсолютно разнохарактерными вариациями и перед нами Аврора, унаследовавшая красоту и смелость, нежность и уверенность... качества, которыми одарили ее в прологе Феи. В сущности Pas de sixe – шесть ха-

рактеристик шести фей, шести добродетелей, но в целом получается портрет Авроры, который мы должны принять, когда она станет взрослой. К шести феям принадлежит и фея Сирени...

Смотрю я однажды спектакль и думаю: «Почему она все время улыбается?» (я про исполнительницу феи Сирени). И улыбка у нее во всех актах, при любых ситуациях какая-то одинаковая, никакой мысли... А ведь Сирень одна из двух носительниц конфликта: борьбу с феей Карабос, сиречь-злом, ведет именно она, фея Сирени, фея Добра, Мира и Согласия, Любви да Совета. Вот основной конфликт балета. И в музыке он основной, развивается через всю партитуру, и на фоне разработки основного конфликта большое, развернутое отступление – судьба Авроры, предмет спора антагонистических начал. Поэтому мне не понять, почему актриса, танцующая фею Сирени должна все время улыбаться, она что, несет Веселье? Она несет Добро! Она борется со злом, значит противопоставить себя очень серьезно надо!..

Так вышло, что при создании балета исполнительница феи Сирени не танцевала, только мимировала. Из этого сложилась ее роль, что, конечно, обеднило партию. Федор Васильевич Лопухов наделил ее хореографическим языком, вернул изначально в музыку венчавшую Pas de size вариацию и Сирень оказалась в центре танцевальной композиции.

Решение конгениальное Петипа.

К тому же общий каркас акта выровнялся, ведь мышлению Петипа характерен прием чередования пластических мизансцен и чистых хореографических композиций, и всякое нарушение этого приема приводит к дисбалансу эмоциональных и смысловых планов. Скажем так после пластической сцены, являющейся экспозицией действия, следует хореографическое Pas de size, нарушается оно <...> появлением Карабос с короткой ее танцевальной экспозицией, и последняя большая пластическая мизансцена завершает пролог. Композиционно необходимо этот момент удержать, и тут кстати нетанцующая Сирень: Петипа выстраивает еще одну пластическую мизансцену с контртемой...

В прологе у феи Сирени был большой пантомимический монолог, жаль, что его уже нет. Как-то однозначно, а главное – невнятно, когда монолог Сирени выстроен на чередовании различных арабесков, а между ними взмахи рук (как говорят в балете – «приветтики»).... Все дело в том, что фея Сирени не может отменить предсказания феи Карабос, но в силах его изменить. Отсюда возник монолог и вообще сюжет балета... Точно сейчас трудно восстановить пластический текст Сирени, но он примерно был таков: «Ты сказала – она умрет. Нет. Она уснет. Она вырастет большая, красивая. Оттуда сюда придет один красивый принц в шляпе с пером, со шпагой на боку, увидит ее, полюбит, поцелует, она проснется, они женятся...».

Ее монолог все время прерывался музыкальным glissando, на которых фея Карабос пыталась подобраться к люльке новорожденной, а фея Сирени останавливала ее, потом дальше вела свою «речь», которая заканчивалась изгнанием Карабос.

Этот монолог и все последующие появления феи Сирени можно воспринять почти как танец. Так оно и есть, потому что пантомима... салонная пантомима – это красивый танец, требует хороших манер. И главное – все в нем внятно, все понятно. Допустим, может ныне не надо улавливать каждое конкретное значение жестов, есть общий смысл и можно смотреть монолог, как пластический танец, ведь не обязательно Сирени вставать все время в арабески!

Сейчас мне вспомнить даже странно, что всю партию мне показали в шесть вечера, назавтра в полдень я уже танцевала, а Гавский (много поэже. – Р. В.) писал: «Я понял, что великий талант может выразить себя в эпизоде... в душе моей бушевал праздник...».

* Публикация Рафаила Вагабова

Двадцать лет – срок более чем солидный. Именно столько времени, с 1998 года существует при Маринском театре Академия молодых оперных певцов. Сегодня любителям музыки трудно представить себе репертуар театра без стремительно сменяющихся названий, без многочисленных премьер, которые стали возможны во многом благодаря активной деятельности Академии.

В этой череде особое место занимают концертные исполнения опер. Они представляют особый интерес для меломанов, поскольку позволяют слушать в живом исполнении сочинения, практически не появляющиеся на афишах. Не имеющие статуса «полноценной премьеры», не требующие дорогостоящих костюмов и декораций, концертные исполнения во всем остальном не уступают «настоящим» спектаклям. Часть слушателей воспринимает их даже благосклоннее: здесь режиссерские находки не отвлекают от музыки. Они необходимы и самому театру: молодые певцы имеют возможность не просто проявить свои вокальные данные, но и решать задачи по выстраиванию образа, подыскивать исполнительские краски, получают неоценимый опыт работы с различными вокальными стилями и техниками, пробуют себя в различных амплуа.

Охватываемый диапазон несказанно широк – от ранних сочинений Моцарта до опер, написанных уже в XXI веке. Отдельные произведения так или иначе закрепляются в репертуаре. Раз в полугодие звучат «Вертер» и «Клеопатра» Ж. Массне, повторяются «Зори здесь тихие» К. Молчанова, «Скрипка Ротшильда» В. Флейшмана, дважды были исполнены «Поздравляем!» М. Вайнберга и «Король Шахмат» А. Чайковского. С оговорками к этому же ряду можно отнести и новую постановку Маринского – оперу Й. Гайдна «Необитаемый остров»: она осуществлена с минимумом декораций и скудным реквизитом, а исполнительский рисунок ролей предельно схематичен.

Некоторые оперы, представляемые в концертном формате, имеют репутацию несценических. Такова, например, «Франческа да Римини» Рахманинова – звуковая картина, в которой слиты воедино блаженство и страсть, муки ревности и тихое счастье обретенной любви, и фатальная неизбежность расплаты. Вся музыка в ней рождается из интонации нисходящей секунды, которая слышна в кружении беспощадного адского вихря и в столах несчастных, в торжественной маршевой поступи и в легком колыпании струнных. Рядом с богатой оркестровой палитрой любое сценическое решение, скорее всего, покажется неуклюжим. Разбухшее звуками воображение даст более яркую картину, чем суетливое заполнение сцены.

Трудно представить себе постановку «Орестеи» С. Танеева. Нынешние режиссеры вряд ли могут совладать с пространными оркестровыми «стоп-кадрами» и монологами, длящимися по четверти часа. Чего стоит, например, монолог Кассандры – «моноопера в опере». Пленница медлит сойти с колесницы, и перед слушателями разверзается и прошлое – ее собственное детство и страшное узнавание места, где творились убийства, и будущее – смерть царя и смерть ее самой. Кажется, здесь и не требуется никакого действия: начиная с повисающих фраз гобоя – молчания пленницы, все внимание сосредотачивается на звучании оркестра, живописующего смену воспоминаний и пророческих видений, – то самое «звуковое мирозерцание Танеева», о котором с раздражением писал в 1916 году Б. Асафьев. Спектакль, решенный в стилистике античной трагедии, может выглядеть ходульно и напыщенно, «осовремененный» же вызовет еще большее отторжение. Вообразим, как могут быть представлены действующие наряду с полноценными героями условные плоскостные фигуры-аллегории Аполлона и Афины, особенно если учесть, что последняя выступает в несвойственной греческим богиням ипостаси почти христианского милосердия и прощения. Действо-мистерия, задуманное композитором как трилогия, чрезвычайно редко звучит в наших залах. Между тем, «Орестея» – это три часа хорошей музыки, тщательно выписанной, добротно оркестрованной, в которой есть немало интересных, «вкусных» страниц.

Концертное исполнение оказывается «к лицу» многим ранним операм Моцарта. Конечно, «Директор театра» без разговорной мишуры и дополнительных номеров (арий Альцесты и Клоринды) едва потянет на одно отделение. И все же этому зингшпилю не слишком уютно на помпезной исторической сцене Маринского: здесь к месту камерные интерьеры, где зрители совсем рядом. Второй акт «Мнимой садовницы» хочется именно видеть – со всей его путаницей, когда персонажам трудно узнать друг друга в глубоких сумерках (впоследствии близкий сюжетный ход появится в знаменитой «Свадьбе Фигаро»), но все остальное действие во многом условно и построено на чередовании контрастных номеров. Большинство из них связаны с действием лишь общим настроением. Например, выходная ария Дона Анхиза (Дмитрий Воропаев) – скорее, представление слушателям оркестра, остроумный комментарий к инструментальному сопрово-

ждению. «Dentro il mio petto» – «В груди сладко поют флейты и гобой», – произносит герой, и, вплетаясь в эту фразу, из оркестровой ямы доносятся переключки деревянных духовых. Дон Анхиз объявляет то о смене гармонии, то о вступлении альтов, то о литаврах, трубах и фаготах, словно объясняя нам, как следует слушать музыку.

Нардо, слуга Маркизы (Динар Джоусоев), – прообраз Фигаро – подыскивает слова для объяснения на итальянский, французский, а затем и на английский манер («Con un vizzo all'Italiana»). Моцарт то ли цитирует какие-то популярные мелодии своих современников, то ли стилизует, меняя жанры: канцонетта с

высоким нотам в партии Элизы). Дуэт главных героев в финале первого действия напоминает головокружительный вокальный слалом. И – в этом еще одно достоинство концертного исполнения – аплодисменты слушателей не рвут действия, их восторженные всплески воспринимаются естественно, как и шелестящий выдох всего зала после очередного невероятного пассажа.

Отдадим должное певцам Академии: многие из них успешно осваивают сложную технику. Рядом с уже признанной и любимой слушателями искрометной Ольгой Пудовой (Мари в «Дочери полка» Г. Доницетти, Фея в «Золушке», Ж. Массне, Сандрина в «Мнимой садовнице»,

битаемый остров»). Из этого ряда выбивается Утешительный («Игроки»): вальяжное добродушие – лишь прикрытие для расчетливого пройдохи, умеющего еще и прихвастнуть своим искусством.

Внушительный перечень партий, исполненных Дмитрием Воропаевым. Самовлюбленный господин Фогельзанг («Директор театра») и забывающий в первые страсти и ревности раб Спакос («Клеопатра»), Вертер в одноименной опере Массне и Джернандо («Необитаемый остров»). У Дмитрия хорошо получается и героика, и кантилена, и колоратура; певец хорошо слышит оркестр и умеет «держаться» темп. Сверкающий тембр его голоса как нельзя лучше подошел античному герою-мстителю Оресту («Орестея» С. Танеева), но вот страдающий Орест вышел менее убедительным, возможно, потому, что и сами фурии не были так уж страшны, и напоминали, скорее, гудящий улей, да и ламентные интонации партии героя в третьем акте полны не боли, не ужаса, а некоего символического возвышенного страдания. Их изысканная мягкость, скругленность и даже сладостность – не дают поверить в реальность его мучений.

Не менее впечатляющим выглядит список ролей, в которых появляется Анна Кикнадзе. Может, певце не достается простых партий, а может быть, она выстраивает их так, что мы любимся проявляемыми ею оттенками характеров: Мачеха в «Золушке» и Маркиза в «Дочери полка», кухарка Бейля («Поздравляем!») и Кошесевна. Партия Клитемнестры в «Орестее» – под стать вагнеровским: она требует от певицы предельной эмоциональной отдачи. При чем некоторые чувства подлинные – нежность к Эгисту, готовность к убийству и торжество исполнения кровавого замысла, ужас ночных кошмаров, страх смерти. Но не менее ярки и ее притворства: ласковая встреча Агамемнона, жалобно-печальный рассказ о якобы вынужденной разлуке с сыном, показной плач при известии о смерти Ореста. Анне Кикнадзе удалось соединить монументальность поистине греческого трагедийно-кровавого образа, становящегося аллегорией зла, и романтический накал страстей.

Отметим, что пока еще певцы уделяют больше внимания вокальной технике, чем работе со стилем. Чаще всего они – «по Станиславскому» – стараются «вжиться» в персонажа, как можно более реалистично передать его настроения. Такое решение пригодно для романтических опер XIX века, и то не для всех. Степень условности, а значит, и отстраненность исполнителя от персонажа в операх Моцарта должна быть гораздо большей: в них очень еще сильно церемониальное начало.

Концертные исполнения – важная часть репертуара Маринского театра. Тем неприятнее оказаться свидетелем неудачного вечера. Опера-былина А. Гречанинова «Добрыня Никитич» за более чем сто лет исполнялась считаные разы. В то же время нельзя утверждать, что музыкальный материал незнаком нашим слушателям. С первой же мелодии – «Что не белая береза к земле клонится» из сборника Кириши Данилова – мы погружаемся в мир, когда-то открывшийся нам в операх Глинки, Римского-Корсакова, Бородина. Узнаваемы все оркестровые приемы, все способы развития, только выполненные проще, с меньшей изобретательностью. Например, для Змея Горыныча не придумано никакого специального лада: пассаж, изображающий его полет, напоминает не очень ловко оркестрованные упражнения Ганона.

Не покидало ощущение, что публике предложен недоученный материал. Те певцы, что добросовестно подготовили свои партии, выглядели как прилежные ученики, пытающиеся хорошо себя вести в классе, из которого отлучился учитель. Исполнитель Алеша Попович Николай Емцов вышел петь совершенно больной, сипящий, не способный взять ни одной высокой ноты. Знаменитая ария «Расцветали в поле цветики» оказалась провалена. Во втором действии его заменил другой тенор – Виталий Дудкин. Однако и у него полноценного звучания не выходило: голос не летел, и, чтобы убедить зал в достигнутом, он с энтузиазмом вскидывал вверх руку... Дальше пошла уже, видимо, цепная реакция, и лишь трем певцам удалось донести партии без грубых огрехов. Хор звучал нестройно, верхние ноты у сопрано выпирали надобием частоты. В довершение картины отсутствовал баланс с оркестром, который, несмотря на очень скромный состав, гремел, заглушая солистов.

Видимо, в самый последний момент в опере сделали купюры, так что мы не услышали ни сцены богатырского сна, ни ворожбы Марфы, ни ее любовного дуэта с Добрыней. Судя по происходившему на сцене, это было мудрым решением.

Публика расходилась расстроенная и недоумевающая. Мы столько раз убеждались в высоких возможностях выпускников Академии, что не могли себе представить провала. Тем более, что исполнялась простая, красивая музыка на русском языке (не на латыни, как «Аполлон и Гиацинт», не на французском, как оперы Массне, не на итальянском...) За двадцать лет существования Академии это – первый случай. Будем надеяться, что и последний: не хочется терять ни достигнутого уровня, ни доверия и уважения к молодым артистам.

ПРЕМЬЕРЫ

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ACADEMIA d' OPERA



«Директор театра». Сцена из спектакля.
«Необитаемый остров». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

изысканной каденцией, церемонный менуэт а затем что-то, напоминающее генделевскую «Музыку на воде»...

Исполнителям то и дело приходится решать весьма нетривиальные задачи. Мы привыкли считать мерилом виртуозности партию Царицы Ночи, – но послушайте арии из «Аполлона и Гиацинта» – оперы, написанной одиннадцатилетним композитором. Россыпи пассажей и фиоритур, скачки и трели, чередование legato и staccato, forte и subito piano, требующие к тому же изящества и легкости, свободы и вкуса. Моцарт вводит их во все арии, пока еще не забываясь о возможностях конкретных исполнителей, – ведь его первую оперу представляли мальчики, гимназисты Зальцбургского университета.

В написанной восемью годами позже пасторали «Царь-пастух» – ее часто называют оперой-серенадой, – композитор выделяет исполнителей двух главных ролей, поручая им самые сложные и самые изысканные музыкальные номера. Обе партии для сопрано (мужская роль предназначалась, конечно, кастрату), – требуется подобрать голоса таким образом, чтобы они контрастировали, воспринимались как «женский» и «мужской», но при этом идеально сливались в дуэте, дополняя друг друга. Более того, поочередное исполнение обоими персонажами замысловатых пассажей должно восприниматься не как соперничество двух певцов, но как свидетельство того, что герой и героиня равно совершенны и достойны друг друга. Гульнара Шафигуллина (Аминта) и Антонина Веснина (Элиза) составили почти идеальную пару («почти» – относится к самым

госпожа Херц в «Директоре театра») – Гульнара Шафигуллина (Мелия в «Аполлоне и Гиацинте» и Аминта в «Царе-пастухе») и Гелена Гаскарова. Последней больше удаются лирические партии, например, Франческа, а вот Лукреция Борджиа из одноименной оперы Г. Доницетти получилась достаточно одноплановой: прекрасной женщиной, любящей и страдающей матерью. Для яда, ненависти, лжи, жестокости – пусть и оперно-условных – красок пока не хватает.

Артему Мелихову, напротив, удаются персонажи характерные, расчетливые, жестко держащие свою линию: Ихарев в «Игроках» Шостаковича, Ганя в «Идиоте» Вайнберга, Чентович в «Короле Шахмат». Эти черты исполнитель переносит и на других героев. Его Паоло («Франческа да Римини»), пожалуй, не в меру требователен и напорист, а Реб Алтер («Поздравляем!») утрачивает мягкотелость и нерешительность и выказывает больше прагматизма.

Напору не занимать героиням и героям Эвелины Агабалаевой (певице нередко достаются «брючные» роли: Рамиро в «Мнимой садовнице», принц Шармель в «Золушке»). Им неведомы сомнения: они идут до конца. Из-за этого персонажи выглядят словно бы плакатными. Даже в тех случаях, когда эта прямолинейность заложена в либретто (например, роль Констанции в «Необитаемом острове»), здесь не помешала бы гибкость, большая детализированность в работе как над рисунком роли, так и над собственно вокальной партией.

Подкупающие обаятельны персонажи Ярослава Петряника: Марк Антоний («Клеопатра»), Эрнесто («Пират» В. Беллини), Энрико («Нео-

Ты сам решаешь,
Куда привезет тебя
Колесо Солнца.

Морио Таскэ

Репертуар Мариинского театра пополнился новой детской оперой. Это, что называется, эксклюзив: произведение буквально родилось в недрах Академии молодых оперных певцов. Оно создано одним из ее участников, выпускником Петербургской консерватории Рустамом Сагдиевым. Рустам задействован во многих спектаклях камерного репертуара, исполняет как заглавные партии, так и небольшие роли вплоть до мимических. Зрители могут увидеть Сагдиева, например, в роли Бастьена или Николеньки Иртенёва, Мака в «Мальчике-великане» или Джонни в «Маленьком трубачике», кота Василия в «Коте Мухоморе» или Ангела в «Ёлке».

«Приключения Кинтаро» – вторая опера Рустама. Первая, «Репка» – для самых маленьких слушателей – была поставлена в декабре 2016 года и закрепилась в афише Мариинского. Новое сочинение также рассчитано на исполнительские силы товарищей по Академии, на ставший уже привычным формат спектакля для Прокофьевского зала и посвящено бесменному руководителю Академии Ларисе Гергиевой.

Не спешите искать саму сказку: Сагдиев написал либретто по мотивам японского фольклора, избегая как тривиальных ходов, так и поворотов, не вписывающихся в привычную нам логику. Кинтаро – персонаж японского эпоса, «золотой мальчик», выросший в глуши и обладающий сверхъестественной силой, герой, будущий воин – в опере удалец, счастливо избегающий опасности. Сюжет его путешествия объединяет мотивы разных легенд и сказок: здесь и Волшебный Карп, который может плыть против течения, подниматься по порогам и водопадам и даже перенести человека в другой мир, и маленькая птичка Садзакки, живущая на границе миров (тут она – заколдованная девушка), и молоток, исполняющий желания. Поверье о страшной Ноппэрапон – ведьме без лица – плавно переходит в историю о кошках-оборотнях, а сказка про кати-кати-горошинку становится основой песенки-дзута героев.

При всей пестроте, сюжет складывается в гармоничную историю. Череда приключений проходит в мирах четырех стихий: вода – воз-

ПРЕМЬЕРА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ КИНТАРО»: СПЕКТАКЛЬ ДЛЯ ВСЕЙ СЕМЬИ



«Приключения Кинтаро». Сцена из спектакля.
Фото: Валентин Барановский

дух – земля – огонь (здесь автор ориентируется, скорее, на древнегреческую традицию и отступает от японских канонов, в которых основных элементов – пять, и воздух отсутствует, зато есть дерево и металл).

Опера строится на чередовании диалогов и музыкальных номеров. Музыка проста, – иногда кажется, что эти партии под силу детскому театру, – но при этом свежа. Мелодии ложатся на слух, а песенка кошек-оборотней, послужившая также фоном для финальных поклонов – и вовсе остается в памяти. Неизбежная бесплотно-ность не выглядит нарочитой, а в сцене-монологе Садзакки композитор пытается уйти

от нее, и у героини – ее исполняет Анна Шульгина – появляются знакомые всем европейские «интонации вздохов». Любопытно решение сцены с каменным истуканом Дзидзо-сама – покровителем бедняков и путников, съевшим горошину: огромная голова поет сразу двумя низкими голосами (как не вспомнить «Руслана и Людмилу»). Причем озвучивающие ее Лев Эльгардт и Павел Стасенко звучат не в унисон, а выстраивают нечто вроде бесконечного канона, к которому – третьим голосом – присоединяется Кинтаро (эту партию исполняет автор, Рустам Сагдиев). Попеременно к каждому из голосов переходит органнй пункт на

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

«ПОЗДРАВЛЯЕМ!», ИЛИ ЖИЗНЬ НА ГОСПОДСКОЙ КУХНЕ



Фото: Валентин Барановский

ные мелодии, к тому времени уже опубликованные, а создавал собственные, не претендующие на аутентичность. В интерпретации Вайнберга песни (по функции – выходные арии) кухарки Бейли и горничной Фрадл оказываются ближе к городскому романсу, в них также можно услышать черты эстрадных песен довоенного времени, звучавших в Восточной Европе и дошедших до нас на старых пластинках.

Вайнберг несколько изменил сюжет. Его реб Алтер не так уж добродушно-беспомощен (да и не пьет столько, сколько шолом-алейхемский герой): расчет у него верный, и, заговаривая о помолвке, он говорит не о чувствах, а об объединении скопленных кухаркой денег и своего товара. Он – самый образованный – объясняет Бейле, кто такие «сицилисты» и как они борются за счастье народа. Он завораживает обеих женщин знанием романских сюжетов, рассказом о «бедном горемыке» (здесь Вайнберг вставляет текст эпиграфии самому Шолом-Алейхему) и даже помнит наизусть невероятно длинные и замысловатые названия романов (у Шолом-Алейхеа некоторые вспоминает и лакей Хаим). Реб Алтер у Вайнберга смакует эти названия как хорошее вино, и, выпевая одно из них – «Черный цыган с серебряными пуговицами в кабриолете, или Стекинная скалка на

пасху», – сворачивает на мотив «Очи черные». Эта роль требует хорошей вокальной техники: партия изобилует восходящими скачками на октаву, септиму, нону – исполнявший ее Артем Мелихов завораживает зал, свободно переходя в фальцетный регистр.

Колоритна в роли кухарки Бейли Анна Кинадзе: лукавая, практичная, она то вдруг просто-душно пригорюнится, то принимается радушно угощать реб Алтера, то осадит лакея Хаима, и всегда готовая вспыхнуть, обругать, пожелать «болячку на самый кончик носа». Она с азартом расспрашивает Хаима о сорящихся господах, и мы почти готовы поверить, что она не понимает, о чем неловко пытается заговорить с ней незадачливый ухажер.

Горничная Фрадл (Телена Гаскарова) получилась почти барышней – утонченной, хрупкой, поэтичной. Но вот она увлекается сюжетом «романа», который не столько пересказывает, сколько сочиняет Хаим (Дмитрий Гарбовский), и сама с увлечением входит в роль разборчивой невесты, обнаруживая недюжинную хватку и практицизм.

В уютный кухонный мирок вторгается, мечта громы и молнии, Хозяйка. Ее появление ошелмляет: она обрушивает на героев проклятия, распекает и поносит их на чем свет стоит. Кро-

слог «ам-м-м-м» (– горошина-то съедена), так что это трио напоминает джапу – медитацию с мантрой «ам» вместо «ом».

Как и все спектакли в Прокофьевском зале, опера «Приключения Кинтаро» звучит под фортепиано (концертмейстер Юрий Кокко), однако в само действие вмонтированы другие музыкальные инструменты. Сцены спектакля – разные этапы приключений Кинтаро – отделяются ударами гонга: в него ударяет Рассказчица (Алена Гурьева). Она же берет в руки металлофон. Сам Кинтаро привлекает рыб игрой на блок-флейте, – приплывающий на ее звуки гигантский Волшебный Карп одновременно оказывается бубном, а чудесный молоток – флексатон (хорошая возможность не только услышать, но и увидеть вблизи этот необычный инструмент).

Интересна режиссура спектакля: Дмитрий Отяковский выстраивает несколько планов, обращаясь не только к маленьким зрителям, но и к их родителям. Вместе с художником-постановщиком Ольгой Коваленко он создает яркие образы героев, порой заставляющие вспомнить анимацию Миядзаки. Алая завеса сначала представляет жилище ведьмы Ноппэрапон, а в одной из последних сцен становится экраном теневого театра – входом в страшную пещеру, где черти разыгрывают сокровища. Два экрана по бокам наверху дополняют красочный ряд декоративными титрами: на них появляются названия частей и имена героев – иероглифами и по-русски, а еще картинками, – например, гребень, который дарит Кинтаро отвергнутая им Садзакки. Лишь последняя надпись отчего-то дана по-английски: «The end».

Новая постановка – бесспорная удача театра, удовольствие от спектакля получают и дети, и взрослые. Хотелось бы немного меньше экзотики в роли ведьмы Ноппэрапон: ее пластика, да еще в сочетании с привязанным к голове воздушным шариком-лицом больше подходит для утренника в детском саду. И еще одно пожелание исполнителям – оттачивать речевую интонацию с не меньшей тщательностью, чем вокальную. Сейчас в пении мы слышим совершенно чистое академическое произношение, но далее следует разговорный фрагмент – и у девушек в нарядных кимоно, двигающихся «по-японски» мелкими шажками, появляется характерная уходящая вверх интонация и непередаваемый кавказский акцент.

хотная роль состоит буквально из нескольких коротких реплик, но троекратное появление Хозяйки создает необходимый контраст: этот тот самый мир, за которым украдкой подглядывают лакей и горничная, о котором спрашивает кухарка. В нем говорят по-французски, и живут в свое удовольствие. В исполнении Ларисы Юдиной в Хозяйке есть что-то от могущественной Царицы Ночи, от гневающейся вагнеровской Фрики. Только реб Алтер может возразить ей, и – о чудо, – с нежелательными слезами весь блеск и под ним обнаруживается нечто безжалостно местечковое. Это превращение настолько ярко, что зал взрывается восторженными аплодисментами. Два мира – господ и слуг – оказываются вполне достойны друг друга.

В этой опере Вайнберга отсутствуют лейтмотивы, однако инструментальные характеристики, данные композитором своим героям, очень метки. Силами небольшого состава он создает сочную палитру, в которую включены все видовые инструменты. Вдыхающая альтовья флейта, мягкие тембры гобоя и кларнетов, поддержанные струнными и арфой, – звуковой мир Бейли и Алтера. Правда, стоит кухарке заговорить о хозяйке, начать изображать ее, – и мы уже слышим пронзительную флейту пикколо. Хаим входит на кухню, разрушая тет-а-тет, и с ним вторгаются жесткие, как стук лакейских сапог, ритмы и звучания – появляются роля, фаготы. Когда Хаим говорит о том, что уснул за книгой, – мы слышим, как тихо «посыпает» контрафагот. На первые фразы песни Фрадл откликается засурдиненный солирующий алы. Некоторые присмы можно понять, лишь глядя на играющий оркестр (благо, что исполнение концертное и музыканты сидят на сцене перед нами). Например, арфа играет тремоло, – а мы слышим... мандолину.

Первое исполнение оперы получилось удачным, – было видно, что и солисты, и оркестр, которым дирижировал Михаил Синькевич, получали от музыки подлинное удовольствие. И все же хочется более выверенного стилистического баланса. Исполнению оперы «всерьез» противоречат сама стилистика пьесы, положенной в ее основу. В комедии Шолом-Алейхеа нет положительных персонажей. «Лакеи нынче всем миром верховодят», – говорит его Хаим, – и перед нами мир, в котором подворовывают, обманывают (и не считают это зловредным), хорохорятся друг перед другом, сплетничают и ругаются. Вайнберг находит выразительные средства, которые служат способом острашения (термин, предложенный В. Шкловским): его опера балансирует между оперой буффа и водевилем. В ней нет снижения, фарса, но и чувства героев – не всерьез, и ни исполнителем, ни слушателем не ассоциируют себя с героями. И впрямь, кому ж из нас придет в голову, что такое вот существование на господской кухне – и есть жизнь.

Как в культовой пьесе знаменитого американского драматурга Тортона Уайлдера «Долгий рождественский обед», события культурного календаря нашей столицы последнее время уже тяготеют к такому повторению, что порою кажется – мы все персонажи, обреченные вовремя произносить одни и те же привычные и порой лишённые смысла реплики, играть одни и те же роли, организуя сценарий вечного спектакля, идущего по годовому кругу... Вот опять рождество, опять темно в Петербурге, и куда же пойти вечером любителю фортепиано, как не в зал, где много света, музыки, – на Третью сцену Мариинского театра? Его встретят такие привычные лица и такие знакомые имена: Люка Дебарг сыграет «Скарбо», поседевший Нельсон Фрейре сыграет что-нибудь с оркестром, Сергей Бабаян представит очередных американских учеников, Мира Евтич привезет австралийцев-композиторов и сербов-пианистов, из портала рождений выпорхнут юные пианисты, которым предоставят сцену Прокофьевского зала, а за пультом будет царить неизменный руководитель действия – Валерий Гергиев...

Так было и на этот, пятнадцатый, раз, когда фестиваль «Лики современного пианизма» продлился вместо недели или 10 дней, более двух недель – с 14 по 31 декабря. Но, вспоминая все прошедшие события этого периода, поневоле чувствуешь, что они сливаются в одну массу, о которой хочется сказать нечто трафаретное, вроде:

«Фестиваль, как обычно, представил широкую панораму пианистов разных поколений и школ. Концерты таких знаменитых артистов, как Нельсон Фрейре, Пьер-Лоран Эмар соседствовали с выступлениями мастеров среднего поколения – Николая Луганского, Дениса Мацуева, Алексея Володина, Константина Лифшица (поколение сорокалетних) и недавними лауреатами, чья звезда вспыхнула на последних конкурсах (Люка Дебарг, Дмитрий Маслеев, Сергей Редькин). Расширили панораму совсем юные пианисты, выступавшие на сцене Прокофьевского зала. Один из них, Абисал Гергиев, выступил с Концертом Скрябина (за дирижерским пультом был Валерий Гергиев). Фестиваль ищет новые формы – Павел Райкерус, Юки Оваскайнен, Константин Шамрай сыграли редко звучащие фортепианные концерты Римского-Корсакова, Яначека, Антона Рубинштейна».

Но постараемся избежать затертых формулировок, тем более, что открыл фестиваль один из самых неординарных и давно ожидаемых концертов – сольный концерт Люка Дебарга, сенсации пятнадцатого конкурса им. П.И. Чайковского. Главной интригой концерта было героическое сопротивление пианиста своему болезненному состоянию, что вызвало на форуме Классика восторженные отзывы слушателей... Пианист, преодолевая температуру и сопротивляясь гриппу, сыграл, к воодушевлению публики, всю программу, а на бис исполнил «Данте-сонату» Листа! Опять всех поразил невероятный дебарговский темперамент, демоническая виртуозность, глубокая и всепроникающая музыкальность и осмысленность сказанного. Притом его исполнение поражает строгостью формы и совершенством пианистической структуры – вспоминаю слова Шенберга, сказанные Бергу в ответ на вопрос, всем ли нужна жесткая структура двенадцатитоновой техники: «Нет, только тем, кто пишет музыку с температурой 39, 5!». Дебарг играет с этой температурой всегда, даже тогда, когда здоров, и это заставляет слушателей стремиться на его концерты.

Монографические программы фестиваля были посвящены юбилеям композиторов – Игорю Стравинскому и Родиону Шедрину. Этих композиторов Мариинский чествовал весь 2017 год, и логично, что и «Лики пианизма» не остались в стороне от юбилейных празднеств.

Итак, 17 декабря в Концертном зале Мариинского театра Валерий Гергиев и симфонический оркестр Мариинского театра представили программу «Стравинский-135» при участии пяти солистов: Алексея Володина, Сергея Редькина, Зарины Шиманской, Эдуарда Кипрского, Александра Маслова. Прозвучали «Свадебка», Концерт для фортепиано и духовых инструментов, Каприччио для фортепиано с оркестром Игоря Стравинского.

В первую очередь замечаешь совершенство оркестра – без этого Стравинского не сыграть. Но это был Стравинский второго, неоклассического, периода, где вместо буйства красок и неистового темперамента «Жар-птицы» и «Весны священной» приходят интеллект и порядок, дисциплина и расчет. Все это в полной мере отличало игру оркестра под мудрым управлением maestro Валерия Гергиева. Достойн этого ансамбля был тонкий музыкант Алексей Володин, который стильно исполнил неоклассический Концерт Стравинского для фортепиано и духовых и Каприччио для фортепиано с оркестром. Квази-барочное звучание фортепиано в Концерте и легкая виртуозность в духе Вебера и Мендельсона в Каприччио равно удались пианисту. Особенно хороша же была сыгранная на бис Ре-мажорная прелюдия Рахманинова. Во втором отделении прозвучал шедевр Стравинского – «Свадебка», сочинение для хора, четырех солистов-вокалистов, четырех форте-

пиано и ударных. Главная сложность этого сочинения, на мой взгляд, – баланс между всеми его составляющими силами: хором и солистами, поющими в фольклорной манере, между инструментальной партией (четыре фортепиано и ансамбль ударных) и вокалистами, и баланс внутри каждой партии. Но важен и баланс между неистовой открытой эмоциональностью русского обряда, в котором стихийное веселье и жертвоприношение, величание и оплакивание сливаются воедино – и суровой архаической мощью ритма инструментальной партии. Часто в исполнениях «Свадебки» мы видим крен то в одну, то в другую сторону.

тийные фортепианные концерты композитора – дерзкий Первый с частушечным переплясом финала, авангардный Второй, сочетающий алеаторику, додекафонию и джаз, экзотический 4-й. Играли Денис Мацуев – Концерт для фортепиано с оркестром № 2, Алексей Володин – Концерт для фортепиано с оркестром № 1, Сергей Редькин – Концерт для фортепиано с оркестром № 4. Был исполнен также Двойной концерт Шедрина для виолончели и фортепиано с оркестром (солисты – Сергей Редькин и Александр Рамм). Дирижировал Валерий Гергиев. Общее ощущение от концерта было невероятно праздничным, что усиливало

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ДОЛГИЙ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ



Абисал Гергиев и Валерий Гергиев, Игнат Солженицын, Николай Луганский.
Фото: Валентин Барановский, Наталья Разина

В этот вечер оставалось только восхититься невероятной согласованностью ансамбля и продуманностью общей концепции. Исполнение пролетело буквально на одном дыхании, вплоть до последней горестно-праздничной реплики солиста: «Поживем с тобой, моя милая...». Выступившие в ансамблевых амплуа четыре пианиста – Сергей Редькин, Эдуард Кипрский, Зарина Шиманская и Александр Маслов были все едины «в четырех лицах» и не уступали мастерскому звучанию хора и солистов-вокалистов.

И все же центральным событием фестиваля стал прошедший 24 декабря концерт к юбилею Родиона Шедрина. Были исполнены хрестоматийные фортепианные концерты композитора – дерзкий Первый с частушечным переплясом финала, авангардный Второй, сочетающий алеаторику, додекафонию и джаз, экзотический 4-й. Играли Денис Мацуев – Концерт для фортепиано с оркестром № 2, Алексей Володин – Концерт для фортепиано с оркестром № 1, Сергей Редькин – Концерт для фортепиано с оркестром № 4. Был исполнен также Двойной концерт Шедрина для виолончели и фортепиано с оркестром (солисты – Сергей Редькин и Александр Рамм). Дирижировал Валерий Гергиев. Общее ощущение от концерта было невероятно праздничным, что усиливало

присутствие юбиляра-композитора, которого четыре раза вызывали на сцену. Трудно сравнивать интерпретации столь разных пианистов и столь разных концертов, но на меня наибольшее впечатление произвело исполнение Концерта для виолончели и фортепиано. Виолончель Александра Рамма пела, игра его обжигала экспрессией, поистине паганиниевской (если бы Паганини играл на виолончели), под стать ему был пианист Сергей Редькин, который на этот раз раскрылся во всей мощи своего интеллекта и темперамента.

Вечером 25 декабря «один из самых мощных пианистов нового времени», по мнению зарубежных критиков, – Константин Лифшиц –

представил в Концертном зале Мариинского театра «Искусство фуги» Иоганна Себастьяна Баха, чьи сочинения занимают важное место в репертуаре и дискографии солиста. Не все контрапункты этого сложнейшего полифонического цикла Баха были сыграны одинаково ровно, но вторая половина впечатлила, особенно – неожиданная, в духе Лигети или Веберна, каденция в середине 16 контрапункта и последняя, обрывающаяся на полуслове тройная fuga. Правда, иногда звучность Константина Лифшица была скорее «скрябинская», чем привычная уху строгая баховская, но все же это было, как минимум, интересно. И все же, почему Бах? А не Скрябин, Лигети, Веберн – вопрос, оставшийся без ответа...

Интереснейшая программа отметила вечер 16 декабря, на котором редко звучащие фортепианные концерты Николая Римского-Корсакова, Леоша Яначека, Антона Рубинштейна исполнили Юки Оваскайнен, Константин Шамрай и Павел Райкерус. За пультом Симфонического оркестра Мариинского театра стоял темпераментный дирижер Миша Дамев. Неожиданная («марсианская») – по определению петербургского композитора Юрия Красавина) музыка Леоша Яначека, к которой прекрасно подошла брутальная манера Константина Шамрая, серьезная и основательная манера исполнения академического петербургского Концерта Римского-Корсакова Юки Оваскайненом очень порадовали слушателей, но всех превзошел Павел Райкерус, который чрезвычайно увлекательно и на высочайшем уровне пианистического мастерства исполнил труднейший и прекраснейший Четвертый Концерт Антона Рубинштейна. Хрестоматийную трактовку этого сочинения создал в свое время Гофман, и Павел Райкерус явно учитывал эту интерпретацию, но наполнил концерт своей мощью, зрелым темпераментом. Хотелось бы почаще слышать этого солиста в Петербурге, где он предоставляет уникальную возможность слушателям вспомнить манеру игры давно ушедшего «золотого века пианизма».

Гибко и с присущей ему лирической интонацией и искренностью исполнил Концерт Скрябина талантливый пианист Абисал Гергиев, ученик ССМШ (класс профессора А.М. Сандлера); чутко аккомпанировал ему Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева.

Порадовали перспективные юные пианисты, из которых я бы выделила ученика Лицея искусств «Санкт-Петербург» Антона Самсонова (класс Л. В. Костромитиной), в чьей игре в первую очередь впечатляет «мацуевский» напор и физическая мощь, а также, особенно, победителя XVII Международного телевизионного конкурса юных музыкантов «Щелкунчик» – Сергея Давыденко из Ростова, (класс профессора Сергея Осипенко), исполнение которого отличается редким сегодня сочетанием музыкальности, осмысленности, виртуозности и красоты звука.

На концерте-закрытии фестиваля 30 декабря с симфоническим оркестром Мариинского театра выступили Сергей Бабаян, который подтвердил свой профессиональный уровень, сыграв Девятый концерт Моцарта, Андрей Гугнин, триумфатор Международного фортепианного конкурса в Сиднее (2016), виртуозно, живо и музыкально исполнивший Первый концерт Шостаковича (на бис он сыграл Финал Седьмой сонаты Прокофьева). Это было во втором отделении, в первом прозвучала Третья симфония Чайковского, а в заключении первого отделения концерта со-основательница «Ликов современного пианизма» Мира Евтич представила концерт современного австралийского композитора Карла Вайна, чьи сочинения известны профессионалам-пианистам, но пока еще не знакомы широкой аудитории.

Помимо основной программы, пианисты-участники фестиваля подготовили слушателям музыкальный подарок – концерт «На бис!». В нем выступавшие на фестивале артисты с мировым именем словно передавали эстафету следующему поколению молодых исполнителей, недавним победителям международных конкурсов – Елизавете Украинской, Арсению Муну, Александру Болотину, Илье Папояну...

Ну что же, резюмирую очевидное: предновогодний фестиваль вошел в петербургский музыкальный календарь, и слушатели ждут этих дней, чтобы насладиться фортепианным искусством. Пожалуй, сами яркими и запоминающимися были выступления Пьера-Лорана Эмара, Люка Дебарга, Николая Луганского и Дениса Мацуева, Павла Райкеруса и Сергея Редькина.

И все же исключения, сделанные великими артистами, лишь подтверждают правило. Фестиваль «Лики пианизма» становится все более привычным мероприятием, отражающим нынешнее состояние пианизма, для которого характерна вечная дилемма: что лучше, сыграть беспронгишно и верно, как для конкурсного жюри или рискнуть и быть на грани проигрыша? Сегодня побеждает «умеренность и аккуратность», устойчивый профессионализм, но публика жаждет новых острых впечатлений, да и критики, положая руку на сердце, разве не готовы отдать все стопроцентно выученные роли за одно живое слово, сказанное «от первого лица»?

В марте на сценах Мариинского театра прошел Второй международный фестиваль «Виртуозы флейты». Он объединил в концертах флейтистов из лучших московских и петербургских оркестров, а также двух солистов из Берлинского филармонического оркестра – Эммануэля Паю и Егора Егоркина. Гости из Берлина также провели несколько мастер-классов. О подготовке фестиваля, концертов, раскрытый потенциал флейты рассказывает его координатор Денис Лупачев.

– Фестиваль флейтистов – явление уникальное или рядовое?

– Ни один театр и ни один оркестр в мире не проводят подобный фестиваль. Это исключительная инициатива флейтистов Мариинского театра. У нас такой огромный творческий потенциал, что стоило его продемонстрировать широкой публике.

– Что вас удивило на фестивале как организатора и как флейтиста? Что порадовало?

– Порадовала потрясающая консолидация всех работников театра: оркестрантов, не только флейтистов, администрации, отдела планирования, издательского отдела, библиотеки и технических служб. Удивил огромный интерес публики из регионов России. Специально на фестиваль приехали люди из Новосибирска, Екатеринбурга, Перми, Архангельска, Владикавказа, Владивостока и, конечно, Москвы и Московской области. Порадовало, что все приглашенные флейтисты подтвердили на концертах свой высокий профессиональный уровень. Некоторых, как Максима Рубцова и Сергея Журавеля, я услышал впервые на открытии, а с Ириной Стачинской познакомился значительно раньше в рамках мастер-класса «Река Талантов», который я давал в Санкт-Петербургском Доме Музыки.

– Как составляли программы, был ли у вас художественный совет, где обсуждали, решали, советовались, как и что делать?

– Концепция фестиваля была представлена мной в мае 2017 года на рассмотрение Валерию Абисаловичу Гергиеву и, с его поправками, утверждена. Маэстро предложил Эммануэлю Паю исполнить концерт Арама Хачатуряна (переложение для флейты) на закрытии. Детальная проработка программ была оставлена за мной и моими коллегами из Мариинского. Все их интересные идеи были включены в программу, как например концерт «Бах и сыновья», который курировала Мария Федотова.

– На открытии фестиваля флейтисты один за другим исполняли части сюиты Клода Боллинга, в то время как остальные участники концерта, изображая посетителей джазового кафе, якобы обменивались мнениями как слушатели. А принято среди вас всерьез обсуждать игру друг друга?

– Неординарность события объединила нас всех настолько, что не осталось места для такого обсуждения. Все говорили лишь о том, как надо развивать наш фестиваль в будущем, и о том, как привлечь внимание к флейте как к сольному инструменту наравне с фортепиано, скрипкой и виолончелью.

– В Мариинском есть специальный абонемент, посвященный оркестрантам-духовикам, и называется он «Серебряные свирели». Но на сцену флейтисты выходят не с серебряными, а с золотыми «свирелями». Золотая флейта – элемент престижа или она радикально лучше незолотой?

– Все дело в звуке. Чем выше проба золота, тем богаче и ярче тембр инструмента. Сегодня исключение – серебряные и деревянные флейты. Большинство наших флейтистов уже играют на инструментах, сделанных из золота различных проб. Есть флейты из белого золота, может, поэтому они не бросаются в глаза. Изготавливают флейты и из платины, но они слишком тяжелые, на них играют в больших залах, с большими оркестрами. Флейты из золота начали появляться уже в конце XIX века. Имеется запись, где выдающийся французский флейтист XX века Жан-Пьер Рампаль играет на золотой флейте 18 карат мастера Луи Ло, сделанной в 1869 году. Вообще, выбор инструмента зависит от предпочтений музыканта. Существуют современные деревянные флейты, которые многим нравятся.

– А вы на чем предпочитаете играть? Есть ли среди ваших флейт любимая?

– У меня четыре флейты, все – японской фирмы Sankyo. К одной, из белого золота, я подобрал головку немецкого мастера Тобиаса Манке с деревянными губками. Другая – потяжелее, из золота 24 карата. Модель ее головки я разработал совместно с мастером из Sankyo Юном Харадой. Эта флейта у меня лишь с прошлого года, и я нахожусь в процессе исследования ее возможностей. На ней предпочитают играть с оркестром, ее объемное звучание, красивый глубокий тембр заполняет зал в любом нюансе – и в форте, и в пиано. Но ошибочно думать, что тяжелые золотые флейты нужны лишь для игры с оркестром, при правильном использовании инструмента даже известные соло из «Страстей» Баха звучат в должной стилистике. Для рядовых спектаклей у меня есть еще две флейты, попроще.

– Что принимаете во внимание, когда берете инструмент на гастроли? Влияет ли на

флейту климат, транспорт? Что вообще на нее может повлиять?

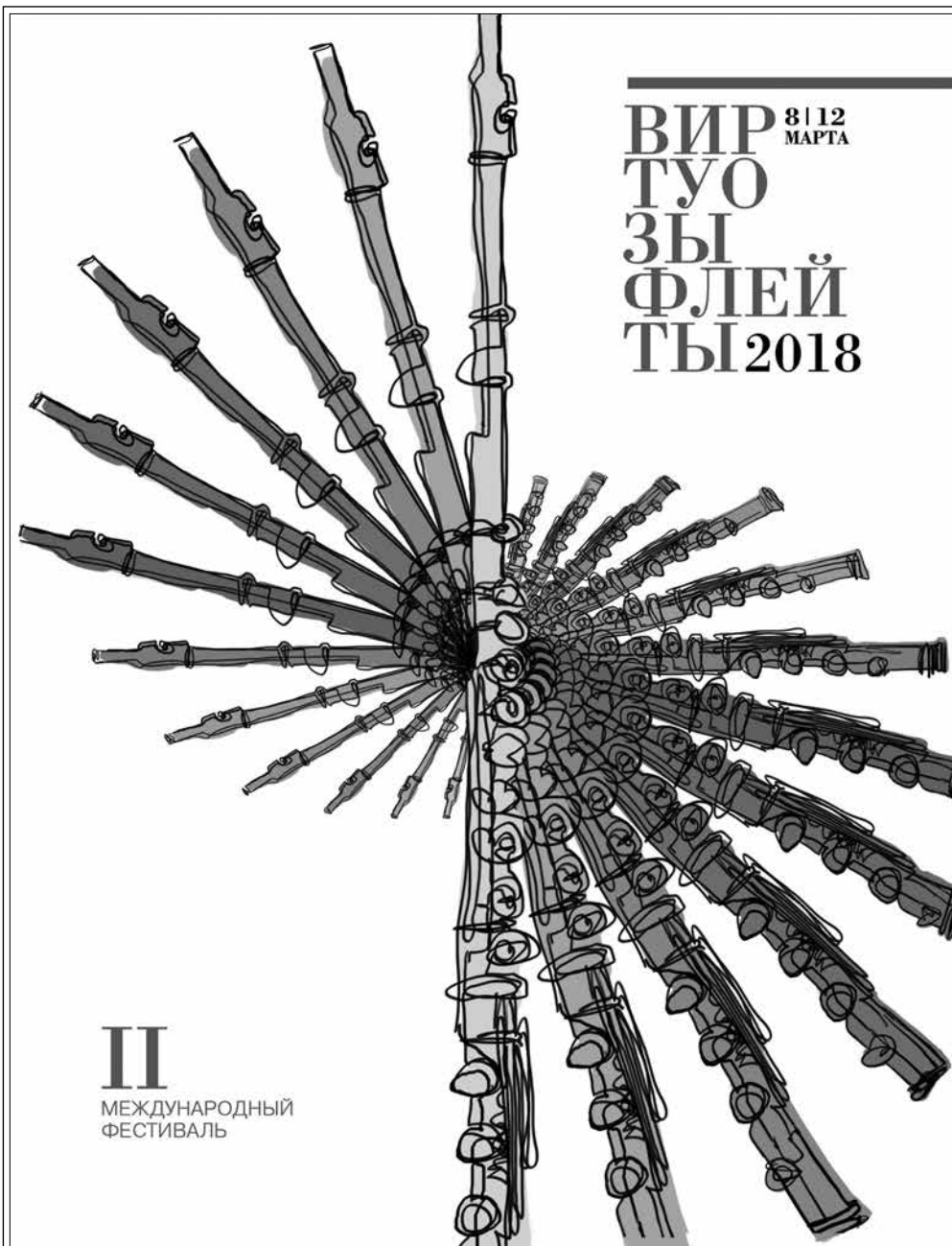
– К изменениям температуры и влажности чувствительны деревянные флейты. Зная уже четверть века фирму, которая делает мои инструменты, я уверен, что эти флейты ни в какой ситуации меня не подведут. Им не страшны ни дождь, ни колебания температуры, выдерживали они и три градуса тепла, когда в 2003 году мы играли «Бориса Годунова» на Соборной площади в Кремле, и пятьдесят градусов, случившиеся в августе 2005-го в Зальцбурге, на концерте в шатре под раскаленным солнцем. На прошлом Пасхальном фестивале во время выступления 9 мая на Поклонной горе было плюс пять и дождь, но после этого испытания мой новый инструмент стал звучать даже луч-

ше, возможно потому, что новые подушки от такого температурного режима притерлись.

– В этом году объявлено, что в следующем Конкурсе имени Чайковского будут принимать участие духовики. Какую программу вы бы предложили флейтистам?

– Достаточно послушать на YouTube, как Эммануэль Паю играет переложение для флейты арии Ленского, и становится очевидно, что этот инструмент должен быть представлен на Конкурсе Чайковского. Досадно, что Петр

Ильич оставил свой флейтовый концерт в набросках, ведь он учился игре на флейте у Чезаре Чиарди, солиста оркестра Мариинского театра и первого профессора Петербургской консерватории. Так что, вероятно, ничего не остается, как переложить для флейты Скрипичный концерт. А что? Концерт Хачатуряна уже играем, Сибелиуса играем, Мендельсона играем. Конечно, такие переложения имеют ценность, когда в них привносятся новые краски, как это сделал, например, Денис Буряков, который выступил с концертом Сибелиуса на прошлом фестивале. Для первого тура я бы предложил конкурсантам как произведения Баха, Телемана, так и современные сочинения. Обязательной мне кажется музыка русских композиторов, которые писали для флейты.



Афиша фестиваля. Художник – Нина Михайлова.



Эммануэль Паю – флейта, дирижер – Иван Столбов. Фото: Наталья Разина

Например, Прокофьева, Денисова, Эшпая, Наговицына. Также произведения, созданные солистами Мариинского театра: Зусманом, Чиарди, Кёллером, Цыбиным. Возможно, переложения произведений Чайковского, есть романсы, которые прекрасно ложатся для флейты. Например, московский композитор Валерий Кикта хорошо знает возможности инструмента и не только делает переложения и оркестровки, но и сочиняет оригинальные произведения для флейты.

– Вы играете в оркестре Мариинского театра с 1993 года, а также работали в Оркестре Норвежской национальной оперы Осло. В чем специфика работы в Мариинском?

– Нужно знать весь репертуар – оперный, балетный и симфонический. Быстро ориентироваться в постоянно меняющейся ситуации: часто приходится играть известные соло в симфонической музыке вообще без репетиции, а у певцов в опере могут быть совершенно разные темпы. Минимальное количество репетиций заставляет все время быть в тонусе. Сейчас, когда есть YouTube, молодым музыкантам гораздо проще подготовиться к спектаклям, чем нам двадцать лет назад.

– В театре – девятнадцать флейтистов. Насколько для вас важно, кто сегодня играет с вами в оркестре?

– С профессионалами высокого уровня никогда проблем не возникает. Если же сосед «плавает» по интонации, я автоматически подстраиваюсь. Но всегда можно добавить вибрации, когда аккорд начинает интонационно «расползаться».

– Вы учились параллельно в Парижской и Петербургской консерваториях, теперь еще и преподаете в Петербургской. В чем разница учебных программ, репертуара, практики?

– В Парижской консерватории обучение бесплатное даже для иностранцев. Но поскольку за это платят французские налогоплательщики, то за тремя пропусками занятий без уважительной причины следует предупреждение, за тремя предупреждениями – отчисление. На экзамене используются четыре оценки: «очень хорошо», «хорошо», «довольно хорошо», «никуда не годится», то есть опять-таки отчисление. У нас же можно прогуливать по-черному, плохо сыграть на экзамене и быть тем не менее переведенным на следующий курс.

В Санкт-Петербурге существует порочная традиция разделять оркестрантов в обучении на струнников и духовиков. Духовикам преподают упрощенный курс сольфеджио и гармонии. Впоследствии это негативно сказывается на качестве игры всего оркестра. К тому же при поступлении в Петербургскую консерваторию флейтисты, гобоисты, кларнетисты и фаготисты поступают не на флейту или фагот, а на кафедру деревянных духовых. При общем курсе могут принять пять флейт и ни одного гобоя только потому, что флейтисты набрали больше баллов по другим дисциплинам. В Московской консерватории, например, конкурс раздельный, что позволяет принимать лучших по специальности.

В Париже образование узкоспециализированное: занятия с педагогом по специальности, читка с листа оркестровых партий (lecture à vue), камерный ансамбль, оркестр, а также анализ музыкальных форм, включающий элементы гармонии, и дополнительно два предмета на выбор. Зато как часть сольфеджио преподается специальный курс «ритм». Предлагают музыкальные примеры, и их надо проговорить (можно пропеть) с названиями нот. На одном из первых занятий мне поставили песни Рихарда Штрауса, педагог сыграл вступление и предложил дальше петь вокальную партию. «По-немецки?» – ужаснулся я. «Зачем по-немецки? Просто пойте с названиями нот». Пойте. С листа, в темпе, под аккомпанемент. А в Санкт-Петербургской консерватории у некоторых студентов вызывает сложность переход с триолей на кварту, такое проходят в пятом классе музыкальной школы.

Поскольку во Франции только два музыкальных вуза – высшие национальные консерватории в Париже и в Лионе (остальные, хотя и называются conservatoire, по уровню соответствуют нашим училищам), то конкурс в них огромен, по восемьдесят человек на место. В мое время флейтистов было двенадцать человек у одного профессора, шесть у другого. На первом курсе занятия групповые: один играет, другие слушают, какие замечания высказывает педагог. Я до сих пор помню все произведения, что мы изучали. В нашей консерватории я пробовал внедрять такую практику, но студенты, видно, очень заняты – не собрать, опаздывают, пропускают. В Париже оркестровые сессии начинались с репетиций по группам с известными музыкантами, в конце недели давали концерт. На флейтистов выпадало две сессии в год. Но я уже работал тогда стажером в Мариинском и, когда приезжал на каникулы, играл спектакли и набирался опыта здесь.

– Как вы можете понять, кто пришел вас слушать, кто в зале?

– Я люблю играть и для профессионалов, и для публики с улицы. Даже больше радуюсь второй. Наша цель в том, чтобы классическая музыка была доступна и понятна как можно более широкому кругу людей. Можно по-разному относиться к репертуарной политике Мариинского театра, но очевидно, что за последние сезоны количество молодых слушателей выросло во много раз.

– Возможна ли сегодня карьера сольного флейтиста, который не играет в оркестре?

– Если нет бескорыстного спонсора – невозможно. Но оркестровая музыка – это такой мощный пласт, что обидно было бы ее не играть. Даже если бы и нашлся спонсор, я бы все равно играл в оркестре.

Беседовала Анна ПЕТРОВА

Лирико-колоратурное сопрано Ольга Пудова никогда не торопила ход событий, не рвалась поскорей взбежать на оперный Олимп и сиять в лучах славы. С первых же своих появлений в концертах Академии молодых певцов Мариинского театра она изумляла блестящей отшлифованностью нот и слов, захватывая азартом своего интереса к исполняемой музыке, куражом и свободой подачи. Сегодня ее выступления в Мариинском театре уже не только в ее коронных Россини и Моцарте, но и в операх Римского-Корсакова и Глинки для публики являются отрадой, а для начинающих певцов могут служить эталоном профессионализма. В Европе же и за океаном Ольгу обожают как незаменному Царицу ночи в «Волшебной флейте» Моцарта, и как Цербинетту в «Ариадне на Наксосе» Штрауса, и как Лючию в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти.

— До недавнего времени считалось, что русские певцы и стиль Моцарта — суть вещи несовместимые. А сегодня в главном журнале, посвященном миру академической музыки и индустрии звукозаписей — BBC Music вами восторгаются как виртуозной певицей, исполнившей партию Джунии в опере «Луций Сулла» Моцарта.

— Джунью я впервые исполнила в Берлине в Комише опер, потом — с французским оркестром Insula orchestra отправилась в турне с «Луцией Суллой» в полуконцертном исполнении: было два спектакля в Парижской филармонии, театре «Ан дер Вин» в Вене, фестивальной опере в Экс-ан-Провансе и Королевском театре Версаля. Моим партнером в этой действительно сложнейшей опере был потрясающий, просто фантастический контра-тенор Франко Фаджоли. С партией Джунии вышла одна забавная история. Меня уже пригласили спеть ее, но все никак не получалось начать спокойно учить эту партию, как всегда не хватало времени. Я не знала эту оперу, никогда прежде не сталкивалась. В России она неизвестна. До моего дебюта оставалось три недели. Но я свои возможности знаю и если надо, то могу выучить и за две. Я находилась в Швейцарии, где в Цюрихе пела Цербинетту в «Ариадне на Наксосе» Рихарда Штрауса. На уик-энд мне довелось отправиться в Милан. Подойдя к Ла Скала, я взглянула на афишу и увидела — премьера «Луция Соллы» Моцарта. Можете представить себе мое удивление. Я купила билет в первый ряд четвертого яруса — оттуда весь театр как на ладони. Я слушала «Луцию Соллу» впервые и у меня все шире открывались глаза, я вдруг подумала: «Как я это буду петь?!». Партия безумно сложная, виртуознейшая. Итальянская солистка пела ее тогда невероятно. В тот же день я поняла для себя еще одну важную вещь. В последние годы иногда приходится слышать от многих музыкантов, что Ла Скала в кризисе, что уровень не тот. Но я на личном опыте убедилась какой потрясающий состав певцов был в опере Моцарта, феноменальный оркестр и дирижер творили чудеса.

— Российские певцы сегодня изменили свою позицию в рейтинге лучших моцартовских голосов?

— В России есть много прекрасных певцов, у которых большой опыт исполнения Моцарта за рубежом, которые проходили через огромное количество коучей — специалистов по Моцарту, и которые могут делиться своим опытом с молодыми певцами. Всегда, в какой бы театр я не приезжала петь Моцарта, есть занятия с коучем, который является, как правило, специалистом по немецкому или итальянскому вокальному языку, знающий особенности моцартовского стиля. Но могу сказать, что, поработав примерно с десятью коучами, поняла, что каждый придерживается каких-то своих канонов относительно того, как нужно исполнять Моцарта. Не знаю, с чем это связано, но иногда мнения расходятся в корне. Конечно, какие-то основные пункты совпадают, но нюансы порой совершенно по-разному интерпретируются. Но для меня всегда ответом на вопрос, что же такое стиль Моцарта, являются записи старых мастеров.

— На какие нюансы вы обращали внимание? Небольшой мастер-класс от вас, большой мастер-класс, интересно было бы получить.

— Оперы Моцарта на немецком — «Похищение из серала»,

ИНТЕРВЬЮ

ОКРЫЛЕННАЯ МОЦАРТОМ



«Волшебная флейта». Ольга Пудова — Царица Ночи.
Фото: Наталья Разина

«Волшебная флейта» требуют четкого слова, особенно в окончаниях, но при этом, конечно же, нельзя терять кантилену. Хотя, мне кажется, что иногда нужно заострять внимание именно на слове, а не на музыке, чтобы подчеркнуть характер персонажа. Должно быть очень чуткое отношение к смысловым акцентам, которые, впрочем, как правило совпадают с музыкальными. Поэтому когда Моцарта исполняют в переводе на другие языки, это уже немножечко не Моцарт, потому что очень сильно меняются эти самые смысловые акценты, когда музыка перестает совпадать со словом, и стиль теряется. Еще одна из особенностей — традиция исполнения форшлагов. Например, если форшлаг — восьмая и четверть, то, как правило, это распевается, как две полноценных восьмых. Обязательно нужно соблюдать все *forte* и *piano*, идущие друг за другом, что, к сожалению, не всегда происходит, особенно у вокалистов. Как правило, подобная динамика наблюдается в повторяющихся музыкальных фразах. И когда одна фраза звучит на форте, а вторая, как эхо — на пьано, это создает потрясающий эффект, что делает музыку Моцарта еще более выразительной, подчеркивая определенные черты характера конкретного персонажа.

— Вы могли бы дать много советов и о том, как исполнять Царицу Ночи — партию, ставшую для вас коронной в репертуаре.

— Царица Ночи, если можно так сказать, — змей-искуситель, сама искушенная змеем-искусителем. Она поработана жадной власти и ради нее готова на все. Исполняя эту роль много лет

и много раз, я поняла, что в ней содержится огромный спектр чувств и эмоций. Мне кажется, это очень хорошо читается в музыке. Она — не однозначное зло. Первая ария — безусловно, игра, где она предстает перед принцем Тамино несчастной матерью, пережившей страшную трагедию похищения своей дочери. На самом же деле ей необходимо, чтобы он занял ее сторону, чтобы она получила возможность манипулировать им в своих целях. Во второй части первой арии Царица Ночи показывает свое истинное лицо, фактически уже приказывая принцу спасти ее дочь. А вот вторая ария — это ее сущность! Злость, гнев, ненависть извергаются из нее вулканом. Но я убеждена, что во второй части этой арии она страдает от того, что толкает свою дочь на преступление, приказывая Памине убить Зарастро. Обещая разрушить все, в том числе кровные узы, связывающие их с Паминой, Царица Ночи вдруг переходит на распевные колоратуры, на мой взгляд, выражающие страдания, переживания и понимание, на что она толкает свою дочь, которую все же любит, раз так за нее переживает. Но жажда власти берет верх, поэтому финал арии — апофеоз ее жаждущей власти натуры! Безусловно, драматургия этой роли в «Волшебной флейте» очень значительна. Она как противовес мудрости — Зарастро, несущего свет.

— Судя по всему, вам доставались разные постановки «Волшебной флейты». Приличные попадают?

— Ох, над «Волшебной флейтой» иногда издеваются, кто во что горазд... Но все же больше попадается хороших и интересных постановок. Одна из таких — спектакль Барри Коски, главного режиссера берлинской Комише опер. Эту «Волшебную флейту» показывают по всему миру, она феноменальная, в чем я однажды убедилась, наконец, посмотрев ее на видео. Мои друзья, присутствовавшие в Берлине на спектакле с моим участием, говорили, что ничего подобного в жизни не видели. Барри Коски — молодец, он потрясающий, творчески мыслящий, человек знает, что делает. Постановка досконально продумана, каждый рисунок в ней несет смысл. В ней чего только нет — и масонские символы, и другая символика. Если очень внимательно смотреть, то спектакль складывается как пазл, все очень логично, все образы попадают «в точку». Правда, я подустала от этой постановки, потому что мне там буквально не развернуться эмоционально и психологически. Я должна все время стоять, скованная спроецированным на меня образом паучихи. А особенно во второй арии хочется как-то размахнуться. Эмоции захлестывают, а ты стоишь зажатый и ничего не можешь сделать. Это немного напрягает. Петь, к счастью, не мешает, но эмоционально сковывает. Хотя ты и понимаешь, что со стороны это выглядит очень впечатляюще. В Бельгии я когда-то пела Царицу Ночи в странной постановке. В далеком будущем после катастрофы на земле все женщины ушли под воду, а мужчины остались на поверхности. Царица Ночи выплывала из-под воды. И первую арию я реально пела, стоя по колено в воде. Мы с тремя дамами были как рептилии с жабрами. А вторую арию я исполняла в душе, как бы появляясь из воды. Технически все было сделано очень эффектно и в рамках приличий: я пела в сценическом костюме.

— Скажите, режиссерские метаморфозы вам интересны, обогащают вас?

— Это ужасно. Бывают, конечно, очень красивые, оправданные постановки с выстроеной логикой. Может быть, я — консерватор, но для меня классическая опера должна такой и оставаться. Я не хочу смотреть на Травнату, бегущую в короткой юбке, колющуюся и напивающуюся. Или пьяную Татьяну. Если бы мне предложили спеть в подобной постановке, я бы отказалась, наверное. В Мюнхене я пела в «Волшебной флейте», так этой постановке — пятьдесят лет! Я пела в короне, в которой выступала сама Эдита Груберова на премьере спектакля. Такая красивая настоящая сказка. Ты сам, находясь на сцене, получаешь огромное удовольствие, и люди в зале испытывают те же эмоции. В реальности и так полно всего отрицательного, новости слушать невозможно. Зачем все это же переносить на сцену? Чтобы провести параллель, что у них было то же самое? Так у них все было совершенно другое! Но об этом можно долго спорить.

Беседовал Владимир ДУДИН

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ЧЕТЫРЕ КАНТАТЫ БОГУСЛАВА МАРТИНУ



Празжский хор. Солистка — Павла Высокопалова, дирижер — Лукаш Василек.
Фото: Валентин Барановский

Четыре «Кантаты из Высочины» Богуслава Мартину, созданные в течение четырех последних лет жизни композитора, — самостоятельные произведения и нередко звучат по отдельности. Однако, исполненные одна за другой, они воспринимаются как тетралогия. Впервые в единый цикл Кантаты были собраны в 1960 году, вскоре после смерти Мартину, петербургцы же могли услышать их в Концертном зале Мариинского театра 12 февраля в исполнении Пражского филармонического хора. Дирижировал Лукаш Василек.

Стихи Милослава Буреша, выбранные композитором, основаны на чешских фольклорных мотивах. Рассказ о весеннем обряде очищения родников, баллада о неузнанном женихе, народные предания о сошедшей с алтаря Богородице, непризнанной людьми, и о козых стадах, которые Микеш гонит в горы, чтобы обмануть и прогнать зиму, складываются в годовой цикл. Возможно, именно в такой последовательности они могли бы исполняться, и каждая следующая часть тетралогии раскрывалась бы как продолжение повествования. Тогда светлая, бурлящая внешними водами, открывающаяся скрипичными танцевальными наигрышами часть «Очищение родников» становилась бы, благодаря заложенной в тексте стиха игре слов, истоком всего цикла — ключом к нему. Освобождение от тоски, душевной тревоги, открывает место светлому воспоминанию.

«Летняя» баллада «Романс из одуванчиков» — об ожидании, терпении и прощении. Неузнанный жених открывается своей суженой, сохранявшей верность и чистоту сердца долгие семь лет. Эта часть а *cappella*, лишь в эпизоде, повествующем о спешащем домой молодце появляется «сопровождение»: один из хористов стучит ладонями по спинке стула (это скачет конь? или, может быть, стучит сердце девушки?). В «Легенде из дыма картофельной

ботвы» ощутимо веет холодом: в первых же строчках упоминается отцветающая маргаритка, в костёле темно и холодно. Марию «в одежде зреющего жита, не счесана и не умыта» — принимают за крестьянку, «которая даже «Радуйся» помнит едва». Лишь чистые сердцем босоногие мальчишки-пастухи узнают ее, делятся с ней пахтанием и рассказывают о ней. Композитор выбрал «холодные» инструментальные краски — блок-флейта (в концертном исполнении ее заменяла обычная флейта), кларнет, валторна, аккордеон и фортепиано. Фактуры предельно разреженные, «сквозящие», скулой штрих, у фортепиано часто используются унисоны. Тембры дополняют друг друга и лишь в конце соединяются в пороганному звучащий аккорд.

Суровая легенда о хмуrom Микеше-пастухе: шерсть его коз подобна облакам и снегу, укрывающему землю («так, что корни не застынут»). Они «шкурами отогревают холодную глину», приближая весну. Как и в «Очищении родников», в «Микеше с гор» хор поет в сопровождении двух скрипок, альты и фортепиано. Но теперь звучание пустых струн подобно жестким порывам ветра. Лишь когда Мороз, собирающийся «двинуться снежной пеленой / с ледяною волюнкою за спиной», увидев белый, заполненный козами склон, решает, что уже побывал там, и поворачивает обратно, — снова звучат плясовые наигрыши скрипок, возвещающая скорую весну.

Исполнители предложили более сложное решение и расставили кантаты, не следуя за годовым циклом и не придерживаясь хронологии. Возможно, ориентиром стала логика смены составов: полный хор с инструментальным ансамблем духовых («Легенда из дыма картофельной ботвы») — женский хор со струнными и фортепиано («Очищение родников») — полный хор а *cappella* («Романс из одуванчиков») — полный хор со струнными и фортепиано («Микеш с гор»). Более дина-

мичные части завершали оба отделения концерта.

В первом отделении оказалось сосредоточено ритуальное начало. Оно проявлялось не только в текстах: некоторые разделы в обеих кантатах начинаются декламацией на одном тоне, подобно молитвенным песнопениям. «Легенда...» завершается ликующим гимном, и, когда смолкают последние слова хора, в воздухе, словно его отзвук, повисает «органный» аккорд духовых. А в «Очищении родников» после звонкого вступления, струнные тянут бурдон, и звучание хора разворачивается на этих долгих органных пунктах. Дальше же не раз возникает лаконичная интонационная формула заговора: «Царица ты наша, криница, / поблекла твоя багряница...» и «Злых духов отгоняю, / хвори выгоняю...».

Обе кантаты второго отделения содержали мотив преодоления – семилетней разлуки и губительной Зимы. Обе они – о силе, и плач девушки, услышавшей весть о женитьбе милого, все же светел: она желает любимому счастья. И молитва «козьему богу» в последней части – отсылает не к церковным песнопениям.

Хор, подобно эху в горах, подхватывает за солирующим сопрано последние слова каждой строки, призывая всех «от змей до ворон» поддержать Микиша и его стадо.

В результате перестановки разделов более выпуклой становится линия Рассказчика – «человека вспоминающего». Две кантаты, поставленные в первое отделение, отсылают к его далекому детству: к картинам быта, к верованиям, цветам и запахам Родины. «Я встретил осень», – говорит он, и очищение родника-сердца необходимо, потому что это «ключ от дома родного».

Мартину сочинял кантаты, проведя долгие годы в вынужденной эмиграции. Он лишь надеялся, что, подобно девушке из «Романса...» родная земля ждет его. Его музыка светла, – она создана в стилистике новой фольклорной волны, пропитана народными мелодиями, опирается на простые гармонии. Только в самой драматичной части «Микеш с гор» токатное движение приводит к кульминации-диссонансу: «Как остановить мороз с метелью их туч свинцовых, / которые пуще драконов семиголовых?» Ответом становится цитата

из моравской песни, исполняемая струнными и фортепиано. «Квартетное» объективно-отстраненное высказывание этих инструментов предваряет также два эпилога – развернутое соло баритона (Иржи Брюклер) в «Очищении родников» и соло тенора (Мартин Славек) с резюме хора после рассказа о Микеше.

Мартину чрезвычайно бережно подает голоса солистов, сочетая их то с хором, то с отдельными инструментами и придавая этим звучаниям семантическую нагрузку. Композитор вводит элементы звукоподражания: это и колокольные звоны, но не гулкие, прозрачные – ближе к карильону, и изображение гомонящей толпы, и круговое токатное движение струнных, подобное поэмке. Девушка-невеста плачет о семечке, затерявшемся в скалах, и ее сопрано парит над аскетичными суровыми аккордами мужского хора, словно над бесплодным камнем. Единственная «классическая» цитата звучит в самой ранней кантате «Очищение родников», когда девушка-анемон обращается к источнику: «Ручеек из глубин, где ты так долго был?». Эти слова поэт алыт (Яна Грохова) в сопровождении соли-

рующего альта (Петр Холман), и мы слышим отзвуки шубертовского романса: «Понял замысел твой, шалунья-струя...» из «Прекрасной мельничихи».

Кажется, невозможно представить более гармоничное исполнение: огромный хор Пражской Филармонии звучит безупречно, свободно. Нас не подавляет, не оглушает его мощь, но она ощущается в красочной звукописи, в легко выстраивающихся созвучиях. Каждое слово слышно, – мы ощущаем певучесть чешского языка, и при этом – ни малейшей нарочитости в дикции. Свежие, свободно парящие голоса солистов (и выше всех – покорившая зал Павла Высокопалова – сопрано). Прекрасный инструментальный состав: Даниэл Гавел (флейта), Ян Паржик (кларнет), Ян Воборжил (варторна), Йозеф Гржебик (аккордеон), Ленка Навратилова (фортепиано), а также члены Землинского квартета Франтишек Соучек (скрипка), Петр Стрдибек (вторая скрипка) и Петр Холман (альт). Знание музыкантами народных традиций позволяло чередовать классическое звучание с «пастушьями» наигрышами и «деревенской» скрипкой.

Мариинский театр постепенно обзаводится инструментальными фестивалями: к фортепианному, органному, флейтовому добавился еще и фестиваль арфы – «Северная лира». Его координатор Софья Кипрская рассказывает об арфах и о жизни арфистов.

– Вы были приняты в оркестр Мариинского еще будучи ученицей выпускного класса Десятилетки при Консерватории, случай достаточно редкий. С какого возраста начали заниматься?

– Все началось не с арфы. С пяти лет я играла на скрипке, занималась карате и ходила на танцы. В семь увидела арфу на концерте и решила: скрипку – вон, хочу играть только на арфе. Ближайшая к нам школа была Десятилетка, я поступила туда в первый класс. С тех пор арфа для меня живой друг. Я с ней общаюсь, прислушиваюсь. Иногда чувствую, что вот сейчас играть не надо, у нее «нет настроения». В детстве, когда уходила после занятий, целовала ее на прощание. Поначалу у меня не было своего инструмента. Мы с мамой каждый день ездили заниматься в школу. В третьем классе родители продали «Волгу» и купили мне арфу фабрики имени Луначарского. Инструменты тогда уже делали под заказ, и профессор консерватории Ася Агасьева Варосян уговорила мастера продать эту арфу именно нам. Я играла на ней десять лет, пока на международном конкурсе не выиграла арфу американской фирмы «Лайон и Хили» (Lyon & Nealy), считающейся сегодня одной из лучших в мире.

– Кого считаете своими учителями?

– В Десятилетке я училась на арфе у Карины Георгиевны Малесовой, а на рояле – у Маргариты Михайловны Лукиной. Впоследствии много занималась с Энной Львовной Лаубис-Барвенко, опытной арфисткой, которая пятьдесят два года отыграла в оркестре Кировского театра. Она стала для меня родным человеком, я летом жила у нее на даче, как у бабушки. В консерватории занималась у Анны Александровны Макаровой, артистки первого филармонического оркестра, у нее же закончила аспирантуру. А с 2005 года регулярно брала уроки у пражской арфистки Яны Бошковой. Но главная школа, конечно, Мариинский театр, оркестр, инструменталисты, певцы, с которыми работаешь и, безусловно, маэстро Гергиев. Когда ты участвуешь в рождении музыки вместе с Натали Дессей, Ольгой Бородиной, Юрием Башметом, Денисом Мацуевым, Чечилией Бартоли, это совместное счастье. Так же как играть новое произведение современного классика, например французского композитора Жака Шарпантье, от которого я получила специальный приз за исполнение его сочинения на Международном конкурсе в Париже, или Валерия Кикты, или Родиона Щедрина. Море эмоций, когда играешь не соло в оркестре, а соло с оркестром и за пультом – Гергиев, а в зале – композитор.

– Фестиваль посвящен памяти Йоко Ческины. Вы занимались с ней?

– Как с арфисткой – нет. Но в моей судьбе Йоко сыграла огромную роль, она щедро поддерживала Мариинский театр, у нас с ней сложились теплые отношения, она прилетела специально на мой сольный концерт в Петербург, приехала поддержать меня на моем концерте в Карнеги-холле в 2013 году. Было приятной неожиданностью по ее приглашению побывать на арфовой фирме Аоуата в Токио и сыграть несколько концертов на этих замечательных инструментах, знакомых мне до того. В этом году арфы Аоуата можно будет услышать на наших фестивальных концертах. Йоко невозможно забыть, она словно всегда рядом. Мы часто посвящали ей наши выступления – в Петербургской филармонии, на фестивале в Миккели. Она всегда сидела в первом ряду, всем улыбалась, всех подбадривала.

– Почему, на ваш взгляд, арфа стала женским инструментом?

ИНТЕРВЬЮ

СЕВЕРНАЯ ЛИРА



Открытие фестиваля. Ансамбль арф и Брасс-ансамбль Seven plus.

Софья Кипрская – арфа, Дия Мария Дали – каннель.

Закрытие фестиваля. Милена Станисич, Ивана Павлович, Лилиана Несторовска.

Фото: Валентин Барановский, Глеб Сомов

– Это не совсем так. Но в общественном сознании арфа и девушка слились, наверное, благодаря полотну Левицкого, где воспитанница первого выпуска Общества благородных девиц Глафира Алымова изображена с арфой. Отличной арфисткой была супруга Александра I Елизавета Алексеевна, приглашенные из Европы учителя-композиторы создавали репертуар специально для нее. На арфе хорошо играла княгиня Зинаида Юсупова. В конце XIX века в Смольном арфа преподавалась девочкам наравне с фортепиано и скрипкой. И там одной из учениц знаменитой арфистки Екатерины Вальтер-Кюне была Ксения Эрдели, основоположница советской арфовой школы. (140-летию со дня рождения арфистки будет посвящен один из концертов фестиваля.) Но в это же время в оркестрах на арфе, как и на других инструментах, играли исключительно мужчины. От мариинского арфиста Альберта Цабеля ведут свою творческую родословную все петербургские арфисты, он был учителем Вальтер-Кюне. И в консерваториях в Москве и в Петербурге преподавали в основном мужчины: Мчедлов, Григорьев, Парфёнов. Сейчас арфистов-мужчин не так много, в Петербурге – Артемий и Андрес Измайловы, которые будут выступать на фестивале. Но они – представители династии, у них мама и бабушка – арфистки.

– Вы занимаетесь дома или в театре?

– И там, и там.

– Соседи по батарее не стучат?

– Нам с братом-пианистом повезло. Родители живут в доме Блока, на углу набережной Пряжки и улицы Декабристов, там мы можем заниматься до трех-четырех часов ночи. Соседи с утра лишь интересуются, что за произведение играли и какие будем учить сегодня. Наш кот предпочитает, чтобы я играла вещи, где много глissандо, он тогда откидывается в истоме и довольно урчит. Если я берусь играть что-то жесткое и немелодичное, он демонстративно выходит в другую комнату слушать брата.

– Возят ли арфы на гастроли?

– В основном возим, но иногда играем на тех арфах, которые арендует театр. У всех оркестрантов свои инструменты, все могут репетировать, когда им удобно, а мне приходится приезжать в зал заранее – настроить чужую арфу и привыкнуть к ней. Перманентный стресс. Несмотря на то что я езжу без инструмента, путешествую не налегке: на каждый концерт, в каждую поездку я везу сорок семь запасных струн, тюнер и ключ для настройки.

– Арфа реагирует на погоду?

– Как человек. Когда погода плохая – и арфа расстраивается, строй плывет, струны лопаются.

– Много ли арфисток в мариинском оркестре?

– Семеро. Все участницы фестиваля. Все мы играем на одних и тех же инструментах, но у всех разное прикосновение, каждый оставляет свой «след» на инструменте, и это чувствуется, когда садишься за него. За нашими арфами следит мастер Антоний Гралак из фирмы «Лайон и Хили».

– Существенна ли разница – играть на арфе XVIII века или на современной?

– Арфы XVIII–XIX веков миниатюрнее. Но уже в XVIII веке арфу снабдили педалями, позволившими менять тональности, тем самым невероятно расширив ее возможности. Первый, кто воспользовался таким инструментом в оркестре, был Берлиоз. Современные арфы – тяжелее, объемнее по звучанию. Вообще, арфа прошла длинный путь, и сегодня играют на кельтской, ирландской, перуанской арфах, арфе валлийской, электроарфе. Все они разные и по внешнему виду, и по размеру, и по технике игры. У нас на фестивале можно было послушать и средневековую арфу, и эстонскую каннель, и, конечно же, большие классические арфы, в том числе ансамбль из десяти инструментов.

Беседовала Анна ПЕТРОВА

Британский композитор Артур Салливан, творивший в последней трети XIX века, в России практически неизвестен. А между тем его популярность на родине была столь велика, что королева Виктория в 1881 году возвела его в рыцарское достоинство, и с тех пор композитор, прославившийся, в основном, как автор музыки легкого жанра, именовался: сэр Артур Салливан. Плодовитый композитор (23 оперы, кантаты, марши, песни), изобильный мелодист, он впитал в себя европейскую культуру настолько органично, что если в интонациях мы и узнаем веяние Россини и Шуберта, Мендельсона и Оффенбаха, это, тем не менее, оригинальная музыка со своим особым шармом и узнаваемым британским ароматом.

Салливан нашел единомышленника в сатире Уильяме Гилберте, и результатом их творческого союза стали два десятка оперетт. Прекрасное владение оперным стилем – ансамбли, финалы с хором, полноценный оркестр – и тем, что сейчас называют поп-музыкой, остроумная драматургия Гилберта, обеспечили Салливану невероятную популярность. И не только на родине: в Америке и Европе к концу 1885 года самую известную комическую оперу-оперетту этих авторов «Микадо» ставили более 150 театральных компаний. Это название и сейчас украшает афиши театров самых разных стран мира.

С Россией все обстояло сложнее: если английская литература всегда была в чести в нашем отечестве, британскую музыку конца XIX века культура материковой Европы сильно потеснила. Однако оперетта «Микадо» все же связана для нас с именем знаменитого отечественного режиссера: ее играли участники Алексеевского кружка с самим Станиславским, тогда Константином Алексеевым в главной роли.

Потом все заглохло, и только сейчас Салливан понемногу внедряется на российскую сцену: в марте 2017 года «Микадо или город Титипу» сыграли в Свердловском театре Музкомедии (екатеринбургский спектакль номинирован на Золотую Маску). Эта премьера скоро дала «росток»: композитор-драматург Александр Пантыкин и его сын Сергей Пантыкин в содружестве с петербургским театром Музкомедии пошли на смелый эксперимент – соединили оперетту «Кокс и Бокс» с «Радиогором», прибавив сатирическую кантату «Суд присяжных» – все это музыка Салливана. Написали новую пьесу, скомпилировали и отредактировали партитуру, получился «Кокс и Бокс в суде». Дерзость изрядная, но благословленная Йеном Мартином, генеральным менеджером оперной компании Д'Ойли Карт, которая десятки лет ставила все оперетты Гилберта и Салливана и фактически является хранителем их наследия. Йен Мартин присут-

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

НОРА ПОТАПОВА

КОКС, БОКС, СЕРЖАНТ И ВЕСЁЛАЯ ВДОВА



«Кокс и Бокс в суде». Алексей Штыков – Баунсер, Олег Корж – Кокс. Фото из архива театра

ствовал на петербургской премьере собственной персоной.

Если «Суд присяжных» все-таки был исполнен однажды концертно в Малом зале Санкт-Петербургской Филармонии, то «Кокс и Бокс» с «Радиогором» никогда прежде в России не звучали. Каков результат эксперимента? Ну, прежде всего, питерская публика выяснила, что эта музыка имеет полнейшее право звучать и играть на северо-столичной сцене. Что она театральна, сочна, щедро мелодична и произрастает из классических корней. Что партитура скомпонована ладно, мастеровито, практически без швов. Правда, на Малой сцене Музкомедии оркестр располагается позади игровой площадки, и далеко не все красоты партитуры прослушиваются. Но дирижер Андрей Алексеев, принимавший действенное участие в создании новой партитуры, сделает, я уверена, все,

чтобы она засверкала полноценно.

Пьеса забавна и остроумна, но не ровна и не всегда внятна. Однако при наличии хороших актеров в ней нетрудно разобраться и простить некоторый водевильный примитив второй картины первого акта. С другой стороны, для данного жанра кое-что в пьесе и спектакле тяжело, а иногда занудно и многословно.

В режиссуре Сергея Пантыкина немало выдумки и юмора на грани с гротеском-инфернальным. Лексика влюбленного сержанта в отставке Баунсера, затеявшего всю кутерьму вокруг прекрасной вдовы, постоянно сползает к слову «барабан»: войка, как полковая лошадь, настойчиво сбивается на военный ритм. Этот важный предмет полкового оркестра становится своеобразным лейтмотивом. Большущий барабан как слепая роковая сила действует в спектакле с пролога: нечто кру-

глое и неотвратимое выкатывается из-за угла и отупоживает на мостовой тело несчастного старого ловеласа, муженька прекрасной Пенелопы. Тем самым освобождая для молодой красотки путь к новым матримонимальным проектам, а сержанту – надежду ее, красотку, завоевать.

Сцена похорон разутюженного мужа полна пугающих странностей: покойник реагирует на реплики бывшей жены резким поднятием руки или даже вскакиванием, и вдовушка успокаивает его, заботливо укладывая обратно в гроб.

А стены сценического павильона (художник-постановщик Сергей Новиков) – длинный классический английский деревянный шкаф с множеством закоулков, ящиков (в один из них закатывают гроб) и отверстий, из которых, реагируя на события, выскакивают кости или целые части скелета, выскакивают черепа и прочие инфернальные атрибуты. Вместе с прозаическими спорами Кокса и Бокса по поводу «жилплощади» и претензиями к вдове, которая морочит обоим голову, гротескно-наивная «чернуха» работает забавно, не оставляя шансов романтической чувствительности. А так как последняя весьма любима традиционным зрителем театра на Итальянской, с аудиторией возможен разлад: для продвинутого зрителя – весьма наивно, для опереточного завсегдатая – излишне насмешливо. Правда, спасает «по-оперному» добротная музыка и хорошие актерские работы. Великолепен шляпник Кокс: импульсивный, не наиграно взрывчатый, верткий и одновременно элегантный. Олег Корж еще и прекрасно звучит, выражая голосом все оттенки возмущения, требовательного внимания к несравненной собственной персоне, чью страсть не разделила легкомысленная вдова. Он так хорош, что красотку Пенелопу-Анну (действительно красотка с хорошим голосом Виктория Мун!) очень хочется вручить ему, однако лакомый кусочек достается сержанту, проявившему невиданную настойчивость и нахальство, а его исполнитель Алексей Штыков – пристойный вокал и артистизм. Увлеченно изображая судью, его Баунсер снова сбивается на слово *барабан*, отчего этот роковой предмет появляется и в финале, словно вызванный заклинанием. Что не мешает свершиться нарядным *happy end* – большим, отменно спетому хоровому финалу и бурному ликованию балета.

Практически все исполнители работают с настроением на английский стиль спектакля, но попытки сбиться на шаблоны венской оперетты все же присутствуют. Однако зрелище нарядное, музыка звучит отличная, актеры привлекательны, Гилберт и Салливан петербургской публике представлены. А это уже не мало.

200-летие Мариуса Петипа в Самарском театре оперы и балета отмечается с особым размахом. С первых дней существования балетной труппы театра, имеющей 87-летнюю историю и богатые традиции, в ее репертуаре присутствуют балеты классического наследия, среди которых творения Мариуса Петипа занимают почетное место. Сегодня на сцене театра идут балеты с хореографией Петипа – «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Баядерка», «Корсар», Grand pas из балета «Пахита».

Для более глубокого изучения и сохранения дошедшего до наших дней наследия великого балетмейстера и знакомства зрителей с его жизнью и творчеством в театре родилась идея создания балета-дивертисмента «Grand pas Петипа». В 2017 году этот проект стал победителем конкурса по присуждению грантов Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства.

В соответствии с замыслом программу спектакля составили фрагменты из репертуарных балетов театра с хореографией Петипа, а также из его балетов, которые не знакомы значительной части самарской аудитории. Автор сценария и режиссер-постановщик спектакля-дивертисмента «Grand pas Петипа» – заслуженная артистка России Валентина Пономаренко, дирижер-постановщик – главный дирижер театра лауреат международного конкурса Евгений Хохлов, художник-постановщик – главный художник театра Елена Соловьёва. Консультант проекта – главный балетмейстер театра заслуженный артист России Юрий Бурлака.

Премьера двухактного балета-дивертисмента «Grand pas Петипа» состоялась в преддверии 2018 года, объявленного в нашей стране годом Мариуса Петипа. Спектакль открывается детским полонезом-мазуркой из «Пахиты» в исполнении учащихся Детской центральной хореографической школы. Затем след за Пахитой – Ксенией Овчинниковой и Люсьеном – Нурланом Кинербасевым – юными влюбленными из «Пахиты» на сцене, сменяя друг друга, появляются дочь богатого раджи Гамзатти – Дарья Климова, мужественный воин Солор – Кирилл Софронов и страдающий от неразделенной любви Никия – Екатерина Панченко из «Баядерки», прекрасные обитательницы

ОКНО В РОССИЮ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

МАРИУС ПЕТИПА: САМАРСКИЕ ЭКСКЛЮЗИВЫ



«Пробуждение Флоры». Сцена из спектакля. Фото: Юлия Максимова

«Оживленного сада» из «Корсара», принцесса Аврора – Вероника Землякова и освободивший ее от чар злой феи принц Дезире – Дмитрий Пономарев из «Спящей красавицы».

Изюминкой спектакля стали премьеры – реконструированные и представленные в новой хореографической редакции Юрием Бурлакой фрагменты из четырех редко исполняемых на театральных подмостках и никогда не шедших на самарской сцене балетов с хореографией Мариуса Петипа. Это pas de quatre «Розарий» из балета «Пробуждение Флоры», сюита из балета «Арлекинада» и pas de deux из балета «Талисман» композитора Дриго и pas de deux

из балета «Привал кавалерии» композитора Армсгеймера. Отличающиеся один от другого по форме и стилистике эти фрагменты расширили представление самарских зрителей о наследии Петипа, а артистам самарской балетной труппы дали возможность раскрыться по-новому, обогатить палитру своих выразительных средств.

Воспевающий любовь одноактный балет «Пробуждение Флоры» представляет собой по существу развлекательную танцевальную сюиту с участием античных богов. От четырех исполнительниц «богинь» подчеркнутый романтическим флером фрагмента «Розарий»

требуются прежде всего особые непринужденность, воздушность и поэтичность исполнения, сочетающиеся с четким соблюдением классических танцевальных канонов. Эти задачи оказались по плечу Веронике Земляковой – богиня цветов Флора, Дарье Климовой – богиня рассвета Аврора, Анастасии Тетченко – богиня ночи Диана и Екатерине Панченко – богиня молодости Геба.

«Привал кавалерии» – комедийный балет с подчеркнuto наивным сюжетом, действие которого разворачивается в небольшой австрийской деревне, куда приходит на привал полк гусар-кавалеристов. Персонажи дуэта – местная красотка Тереза и деревенский паренек Пьер. В этом фрагменте исполнители Диана Гимадеева и Илья Черкасов сумели добиться впечатляющей четкости танцевальных па и стилистической точности пластики.

Сюита из балета «Арлекинада» – пожалуй, самый яркий по оформлению и костюмам премьерный дивертисмент, насыщенный колоритными танцами и броскими мизансценами. В основе балета – фантазия на темы знаменитой итальянской комедии дель арте с ее традиционными персонажами Арлекином, Коломбиной, Пьеро, Пьереттой и их друзьями. Арлекин – большая удача Сергея Гагена, соединившего в своем исполнении отточенную танцевальную технику и психологическую выразительность образа. Трогателен и гармоничен дуэт Гагена и Марины Накадзимы – Коломбины. Украшением сюиты стал вокальный номер – серенада, которую в сопровождении мандолины исполнил солист оперы Антон Кузенов.

И, наконец, заключительный премьерный фрагмент – дуэт из фантастического балета «Талисман», в котором сталкиваются судьбы небожителей и землян. Персонажи дуэта – дочь повелительницы небесных духов юная Нири-ти, предвкушающая свое первое посещение земли, и призванный сопровождать и охранять ее бог ветра Вайю. Ксении Овчинниковой удалось воплотить в танце нежную трепетность и наивное ожидание чуда Нири-ти, а Кириллу Софронову – стихийный темперамент Вайю.

Важно и то, что наиболее одаренные учащиеся Самарского хореографического училища и Детской центральной хореографической школы получили в «Grand pas Петипа» возможность выступить на одной сцене с профессиональными исполнителями – солистами и артистами балетной труппы театра.

ОКНО В РОССИЮ



«Эсмеральда». Ксения Овчинникова – Эсмеральда, Нурлан Кинербаев – Феб.
Фото: Юлия Максимова

Впервые британский тенор Иэн Бостридж вызвал необычайный ажиотаж у петербургских меломанов в 2014 году. Тогда филармоническая публика, повинуясь невероятному обаянию его харизматической личности, с восторгом приняла оригинальную и нетрадиционную трактовку вокального цикла «Зимний путь» Ф. Шуберта – в идеально органичном содружестве с пианистом Джулиусом Дрейком. Через год певец выпустил книгу об этом цикле, включающую размышления о современности темы одиночества для нашей эпохи. Ярчайший художественный феномен Иэна Бостриджа на отечественном музыкальном небосклоне появился с опозданием на 20 лет после восхождения на Западе

Будучи воспитанником Оксфордской университетской школы, Бостридж великолепно освоил немецкую вокальную фонетику, что вкупе с незаурядным актерским даром позволяет ему не просто мастерски интерпретировать авторский текст, но и драматически проигрывать и проживать состояние своего героя. Он способен поражать интонационным многообразием красок голоса, выровненного в органичном единстве в разных регистрах, и точным попаданием в психологические детали эмоциональных состояний. Ученый, защитивший диссертацию о колдовстве в Англии XVII–XVIII веков (изданную отдельной книгой), он успешно применяет свои глубокие познания в черной и белой магии на сцене и гипнотически воздействует на аудиторию, в первую очередь – на прекрасный пол. Действительно, женщины всецело подвержены его дару чародейства!

Свою нынешнюю программу певец-интеллектуал и актер-маг в одном лице начал с вокального цикла «К далекой возлюбленной» Людвиг ван Бетховена на стихи Алоиза Ейтелеса. Интерпретация этого редко исполняемого у нас цикла в сопровождении нидерландской пианистки Саский Джорджини окрашивалась мягкой и нежной мечтательностью, но показала довольно сдержанной и не слишком щедрой на интонационное выражение эмоциональной теплоты. А как раз она-то заметно отличает уникальное творение композитора, во многих сочинениях которого доминирует мятежно-бунтарский дух.

Бостридж решительно дал почувствовать публике, что основным очагом его личного творческого притяжения в предлагаемой программе явились последние песни Шуберта. Их после кончины автора издатели произвольно объединили в один сборник, спроводировав у непосвященных ложное представление о подготовленном вокальном цикле и снабдив его типичным – для эстетике бюргерской чувствительности – заголовком «Лебединая песня». Учитывая это обстоятельство, певец в первом отделении исполнил семь песен на стихи Л. Рельштаба, а после антракта – оставшиеся шесть песен на стихи Г. Гейне и последнюю песню композитора (сочиненную в октябре 1828 года) – «Голубиная почта» на текст И.Г. Зейдля. Таким образом, оба отделения концерта следовали театральной драматургии, при которой актер подчинял свое действие до антракта, условно говоря, белой магии (герой одухотворен надеждами), а затем – черной (погружая героя в трагическое осознание скорого конца).

Бостридж исходил из того, что песни Шуберта на стихи Рельштаба – при всех сменах душевных движений – элегически-просветленных, повествовательно-раздумчивых или окрашенных в драматические тона – в целом олице-

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

АЛЕКСАНДР ЕПИШИН

ФЕНОМЕН
ИЭНА БОСТРИДЖА

Фото: Стас Левшин

творяют неистощимую и неистребимую волю к жизни. Особенно сильное впечатление произвели «Весенние мечты» («Желание весны», «Frühlingssehnsucht»), излучающие мощный свет бесхитростной радости – в духе народных мелодий. Впрочем, в знаменитой «Серенаде» за внешним изяществом трактовки явно недоставало одухотворенной лирической мягкости и задушевности, заложенной в музыку. Поэтому резко переключения в последующем «Приют» на образы бури, воплощающие конфликт непокорной личности и ее глубокою скорбью по невозвратимо утраченному покою и счастью, оказалась несколько размытой. Однако в заключительных песнях, внешне возвращающих к безмятежному облику героя, приоткрылись потаенные стороны его сознания. Хотя жизненные испытания изгнанника в песне «На чужбине» («Вдали от дома», «In der Ferne») служат поводом лишь к лирическим излияниям, а «Прощание» позволяет найти опору в ободрающем движении – то оживленному, то неторопливому, общий настрой интерпретации подводил слушателя к мысли о хрупкости и бренности существования.

Несомненно, что для Бостриджа глубины богатых подтекстов стихотворений Гейне в соединении с трагедийным накалом гениальной музыки – родная стихия, позволяющая в полную силу раскрыть свой дар театрального и музыкально-интонационного перевоплощения. В интервью он подчеркивает равнозначность для своих интерпретаций интеллектуальной, психологической и вокальной сторон при рассмотрении произведения с точки зре-

ния психоанализа – очень интересной и удивительно романтической науки для вокалиста. Он чутьем мага обнаруживает и доводит до слушателя (и зрителя, ибо визуальное воздействие его актерского облика, жестов и мимики не менее важно!) эти подтексты, далеко выходящие за верхний смысловой слой стихотворений и заложенные глубоко во внутреннем конфликте музыки. В результате страдания героя предельно гипертрофируются, получают обостренно-драматизированное воплощение.

Бостридж-трагик проявляет свой дар несомненно ярче, чем при перевоплощении в мечтательного романтика. Поэтому в эпический образ его «Атланта» («Der Atlas» лучше – след за шубертоведом П. А. Вульфiusом – толковать как «Атлант», поскольку речь идет о великане) постепенно проникает тревога – сквозь строгость, монументальность и суровость. В «Ее портрете» певец столь глубоко погрузился в скорбно-сосредоточенные раздумья, что прозвучавшая далее «Рыбачка» не принесла разрядки мрачного настроения, несмотря на внешне светлую лирику в народном духе. Доходящие в «Городе» внутренний надлом, напряженность и опустошенность предвещали последующую трагедийную кульминацию «Двойника». Эта песня в интерпретации Бостриджа потрясла выражением ужаса, доходящим до психофизиологического воздействия. Казалось, что в «Двойнике» воспроизводилось послание грешникам в ожидании мук адовых из «Божественной комедии» Данте Алигьери: «Оставь надежду всяк сюда входящий». Осознание погубленных чаяний и неотвратимости

прима-балерина Большого театра Евгения Образцова.

Под занавес ушедшего года в театре состоялась еще одна балетная премьера. Юрий Бурлака, являющийся признанным специалистом по историческим реконструкциям балетов классического наследия, поставил балет Цезаря Пуни «Эсмеральда», бережно воссоздав авторскую хореографию Мариуса Петипа. Спектакль не является буквальной копией ни одной из постановок этого балета, осуществленных Бурлакой ранее, в том числе и на сцене Большого театра. В содружестве с дирижером-постановщиком Евгением Хохловым, художником-постановщиком Дмитрием Чербаджи и художником по костюмам Натальей Земалиндиновой, использовавшей эскизы Ивана Всеволожского, балетмейстеру удалось передать романтическую, лишенную драматических акцентов ауру старинного балета, в котором, как это было принято в пору его создания, все завершается счастливо и благополучно. Зрителям подарили яркое, красочное, на редкость стильное зрелище с каскадом разнохарактерных танцевальных сцен и выразительной пантомимой. В первых премьерных показах успешно выступили ведущие солисты труппы театра Ксения Овчинникова – Эсмеральда, Кирилл Софронов – Гренгуар, Нурлан Кинербаев – Феб, Михаил Зиновьев – Феб.

«Эсмеральда» и «Grand pas Петипа» обогатили балетный репертуар Самарского оперного театра, который оказался в авангарде почитателей Мариуса Петипа. Но 2018 год только начинается, и в театре готовятся новые эксклюзивы в честь великого балетмейстера.

смерти разрасталось до вселенских масштабов, переживания боли и отчаяния достигали необычайной интенсивности и накала, так что краткое мажорное просветление как попытка смирения в конце не принесли ни малейшего облегчения измученной душе. После этого «Голубиная почта» вместо посылаемой надежды превратилась в устах Бостриджа в отчаянную и бесплодную попытку сопротивления на пороге смерти, чтобы вырвать для жизни еще один короткий миг перед неизбежностью трагического конца.

Однако при всех выдающихся достоинствах Бостридж странным образом злоупотреблял мелодраматическими эффектами, которые в каких-то исключительных моментах могли бы стать драгоценными мгновениями оригинальности, но из-за частоты и единообразия применения в структуре строф воспринимались как стереотипы. Вызывает недоумение постоянная приверженность певца к переходу в конце фраз или слов с вокальной интонации на неслышимый шепот с нередким более громким и не вполне вокальным высвистом лишь последних согласных звуков – после почти «выпавших» гласных. Это своеобразное внедрение культуры Sprechstimme (пения говорком) XX века в музыку, созданную на столетие раньше, отдает вычурной манерностью и представляется художественно неоправданным экспериментом.

К тому же в моменты драматического шепотка Бостридж произвольно меняет темп, явно не согласуя свою трактовку с концертмейстером Саский Джорджини, которая при таких сюрпризах стабильно отстает, пусть и чуть-чуть. И ставить ей в упрек неумение (или нежелание) чутко следовать за малейшими тонкими нюансами в фразировке певца не вполне корректно, поскольку ее сопровождение отличается безупречно строгим вкусом, утонченной мягкостью и знанием классико-романтической камерно-вокальной традиции. Концертмейстерский вкус, похоже, противится привыканию невокального и неволевого шепотка, лишаясь возможности «дышать» с партнером. Поэтому таинства ансамблевого музицирования не свершилось.

Памятью о любви Бостриджа к рассуждениям о гармоничном единении интеллектуальной и художественной сторон в творческом процессе, стоит заметить, что в данном случае ученый явно перемудрил, отстранив от себя на слишком почтительное расстояние вокалиста. А лукавые (хотя и искренние!) мудрствования, как известно, не гарантируют усиления художественного воздействия. Трудно принять феномен, когда ради достижения сугубо экспрессионистско-драматического, но не музыкального эффекта на концерте время от времени страдают красота и чистота вокальной интонации в классико-романтическом репертуаре. Символическую победу мага-актера над певцом, исполняющим шедевры Бетховена и Шуберта, вряд ли возможно приветствовать.

В наградном списке Бостриджа ударную (для «звездной» репутации!) часть составляют все значимые премии в индустрии звукозаписи, включая 15 номинаций на «Грэмми». Так что невольно напрашивается сравнение прозвучавших песен с эталонными по совершенству аудиоинтерпретациями Дитриха Фишера-Дискау (которого английский тенор так любил слушать в детстве), Петера Шрайера и Германа Прей. К ним после Бостриджа снова хочется вернуться, дабы отстраниться от магии вычурности – как к незбылемым и недостижимым вершинам...

*Друг с другом мы через слова и звуки
Сближаемся... Блаженство, радость, муки,
Любовь, вражду – все облекаем в них...*

Е. Растопчина

Веронику Джиоеву с полным основанием можно назвать одной из самых ярких оперных певиц наших дней. С 25 февраля по 21 марта в Москве прошел грандиозный Первый международный фестиваль Вероники Джиоевой «Пространство оперы» в театре «Новая опера» им. Е. В. Колобова, в программе которого прозвучали оперы «Аида», «Трубадур» Верди, концертные программы «Моцарт. Арии» и «Гала-опера», а так же вечер классического русского романса, программу которого Вероника Джиоева презентовала в конце минувшего года в Малом зале Петербургской филармонии. Романсовая «арка» между этим концертом и повторением его в контексте именного музыкально-театрального фестиваля Вероники Джиоевой в Москве, позволяет не только вспомнить выступление певицы в Петербурге, но и поразмышлять о том, как яркое театральное дарование певицы «преломляется» в программе из романсов русских композиторов от Варламова, Булахова до Чайковского и Рахманинова.

Сегодняшняя оперная практика опирается, преимущественно, на постановку оперных «шлягеров», редко предлагая нам новые произведения. Возможность как-то по-новому открыться исполнителям в очередной «Травиате», «Аиде», «Евгении Онегине» сегодня предоставляют режиссеры. Но далеко не всегда режиссерские решения известных произведений бывают удачными и устраивают певцов. А вот в камерной программе режиссера нет! Здесь исполнитель – сам себе режиссер. Здесь он может явить слушателю не только свое вокальное мастерство, но и неповторимую индивидуальность, личностную глубину и художественный вкус. Может быть именно поэтому в творчестве Вероники Джиоевой, по признанию самой певицы, камерная музыка в последние годы начинает занимать довольно большое место. Находясь на пике мастерства, популярности, зрелого отношения к профессии, она очевидно жаждет творческой самостоятельности и независимости. Подтверждением этого являются и ее именитые фестивали (сначала в Осетии, теперь в Новосибирске и Москве).

Программа петербургского концерта состояла из самых популярных русских романсов (эта же программа звучала и на московском фестивале певицы). Как известно, для многих русских композиторов (Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова) камерная музыка служила лабораторией, своеобразным мини-театром, в котором формировался стиль, принципы музыкальных характеристик будущих оперных произведений. Не случайно для наших великих певиц (И. Архиповой, Е. Образцовой, Г. Вишневской и др.) опера и романс были взаимодополняющими пространствами для самовыражения. Вероника Джиоева несомненно продолжает их традиции.

Петербургский концерт Вероники Джиоева открыла «Жаворонком» М. Глинки. Мне сразу вспомнилось, подхваченное журналистами, высказывание Дмитрия Хворостовского о ее голосе: «Какой шикарный голос, как “Роллс-Ройс”». В «Жаворонке» она словно настраивалась, «вписывала» свой большой голос в объем Малого зала филармонии, чтобы потом погрузить слушателей в атмосферу волшебного театра. Музыка знакомых романсов в исполнении Вероники Джиоевой становилась новым открытием.

Певица глубоко чувствует поэтическое слово, для передачи которого использует все оттенки интонационной палитры своего голоса. Ради правды переживаний она «обуздывает» его, достигая сильнейшего эффекта воздействия. В знаменитом романсе А. Даргомыжского «Мне грустно» каждое слово, фраза душевного откровения прожиты певицей и достоверно переданы внутренним напряжением чувств. Романс «Юноша и дева» прозвучал нежным, акварельным контрастом, с мягкими «медовыми» закруглениями фраз.

Мне показалась очень интересной та часть программы, где прозвучали романсы Булахова, Варламова. После концерта я задала Веронике вопрос, чем привлекает ее этот, на первый взгляд, несложный репертуар. «С одной стороны эти романсы действительно просты и даже наивны, – рассуждала Вероника, – но это как в музыке Моцарта – все просто и гениально. Они такие светлые, что у меня даже голос начинает играть светлыми, солнечными красками. Я сама становлюсь солнечной, когда пою Глинку, Варламова, Булахова! Сегодня я поняла, для того, чтобы передать прелесть простоты, нужно было достичь мастерства».

В исполнении Вероники Джиоевой романс Булахова «И нет в мире очей» наполнен свежестью молодости, предельной открытостью чувств, жеста, стремлением поделиться счастьем любви со всеми. Отчасти – это она сама, но больше – театральный образ! Мы понимаем

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

это, когда после последнего аккорда певица посылает в зал совершенно другую, немного лукавую улыбку (маска снята!), словно призывая откликнуться публику, мол «ну, как вам этот образ?» И зал взрывается аплодисментами.

В маленький спектакль певица превращает и романс А. Варламова «Что мне жить и тужить», близкий к народной песне. Его музыкально-поэтическая незатейливость и даже простоватость сочетаются с яркими виртуозными вокальными фиоритурами. После смелого, даже задорного образа простодушной девушки певица переключила нас в мир глубоких переживаний другого романса Варламова «Не отходи от меня». В чувствительности, сентименталь-

«восточном» романсе программы она нашла свои краски, создав совершенно разные высказывания о любви. Упоительна восторженность романса А. Рубинштейна «Ночь». Несколько замедленный темп, взятый исполнительницей, словно для того, чтобы продлить наслаждение чувствами, красотой страсти. Голос как играющее пламя взмывает вверх и гаснет... «Люблю! Твоя, твоя..., твоя...!» В этом троекратном повторении слова тончайшие оттенки чувственности.

Романс Н. Римского-Корсакова «Пленившись розой, соловей...» давно закрепился в репертуаре певицы-восточной красавицы. Но сегодня в трактовке этой вокальной жемчужины

ЕЛЕНА ИСТРАТОВА

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАНС ВЕРОНИКИ ДЖИОЕВОЙ



Фото: Елена Истратова

ности, окончаниях фраз в духе «цыганского романса» певица сумела «предсказать» драматизм будущих романсов Чайковского.

В лучших романсах Ц. Кюи тоже ощущается «предсказание» вокальной лирики С. Танеева, С. Рахманинова. В самом популярном из них («Коснулась я цветка» на стихи В. Немировича-Данченко) Вероника Джиоева не только «прочитала» психологически утонченный музыкально-поэтический текст, но наполнила его невероятной душевной мукой, приблизив к оперному ариозо. Я подумала о том, как интересно она могла бы спеть прекрасные романсы Танеева, к которым, увы, почти не обращаются современные певцы. Да и опера «Орестея» Танеева очень подошла бы для драматического сопрано Джиоевой. Я знаю, что она хотела бы спеть в ней. Жаль, не отваживаются современные театры на ее постановку. Вероника Джиоева обожают Мариинский театр, много работала с Валерием Гергиевым и с невероятным уважением отзываясь о нем, мечтает о новых совместных работах. Почитателям таланта Вероники Джиоевой очень не хватает ее на оперных сценах Петербурга.

«Восточная» музыка русских композиторов особенно органично сливается с индивидуальностью Вероники Джиоевой. Не случайно в русских операх ею спеты Горислава («Руслан и Людмила») и Земфира («Алеко»). Она буквально «купается» в этой музыке. Но и в каждом

появилась зрелость чувств. Смысловый акцент, как мне кажется, певица делает не на эффектном распева высокой ноты в начале романса в слове «пленившись», а в конце – на словах «отчего печальны песни так его?», после чего знаменитый вокализ звучит не только ярко, но и драматически надломлено.

Вероника Джиоева в этот вечер не удивляла оригинальностью выбора романсов. Неизменно восхитительный «То было раннее весной», полный юношеского кокетства «О, дитя под окошком твоим» Чайковского были спеты с истинным наслаждением, которое дарит певцу и слушателю великая музыка Чайковского. Невероятная пластика рук, улыбка певицы были продолжением музыки. Думалось о том, сколько целомудренности, возвышенности и благоуханной свежести юношеских чувств в этих произведениях, питавших души молодых людей в далекое XIX веке.

Два известных драматических романса (Чайковский, «Я ли в поле да не травушка была...» и Рахманинов, «Полубила я на печаль свою») очень перекликаются между собой народным колоритом, формой и выразительными приемами. Петь их на небольшом расстоянии друг от друга очень рискованно, дабы не возникло ощущение повторения образа. Но Веронике Джиоевой удалось рассказать две разных истории, раскрыть два совершенно разных женских характера. Первый романс, написанный

гениальным оперным композитором – это по-настоящему театральная сцена, которую оперная певица Вероника Джиоева сыграла и спела с потрясающим драматическим накалом, психологически точно проживая состояние героини. В последнем рефрене-припеве («Ах, ты, горе мое, горюшко...») «обрушение» чувств, состояние опустошенного бессилия на едва слышном, словно «трудно выговариваемом» пиано прорывается в кульминационный вокализ отчаяния на грани возможного.

Если в романсе Чайковского передана драма молодой девушки, то в рахманиновском «Полубила я на печаль свою» – трагическая судьба солдатки, сильной русской женщины. Романс близок к жанру плача. Но сколько силы, достоинства, глубины в исполнении Вероники Джиоевой! Это плач прекрасных русских женщин, в каждой из которых живет Ярославна...

Все романсы Рахманинова, выбранные Вероникой Джиоевой для концерта, словно вытекают из одного программного для жизни и творчества композитора текста:

*«И у меня был край родной
прекрасен он,
Там ель качалась надо мной...
Но то был сон...»*

Романсы Рахманинова скорее живописны. Как и «Этюд-картины», прелюдии, «Остров мертвых», фортепианные концерты, они вызывают массу ассоциаций с живописью современников Рахманинова. В романсах композитора – атмосфера волнующих ностальгических воспоминаний. Благоухающие ветки сирени Кончаловского, полные благородной красоты лица с портретов Серова, залитые безмятежным солнечным светом пейзажи Коровина... Это та Россия, которую до щемящей боли любил, по которой тосковал Рахманинов, потерю которой, как никто пронзительно выразил в своей музыке.

«Сон», «Сирень», «Островок», «Здесь хорошо» – вариации этой бесконечно волнующей темы. Бездонная глубина чувств, переживаний в нежнейших акварелях, полных любви. Слово у Рахманинова иное, чем у Чайковского. Оно – мазок, светотень, цветовые переходы...

Именно в Рахманинове голос Вероники Джиоевой живет свободно, естественно, переливаясь всей палитрой данных ему природой красок и в необъятном диапазоне. Трогательный трепет перед маленьким цветочком сирени и стремительный отрыв, парение над землей, светлый восторг любования божественной красотой мира – захватывающая сила вдохновенного полета голоса, раскрывающего душу певицы, окончательно пленили зал.

Было бы несправедливо не сказать о концертмейстере, прекрасном пианисте Олеге Вайнштейне, который способствовал успеху Вероники Джиоевой в этот вечер. Адажио из «Шелкунчика» Чайковского в транскрипции М. Плетнёва и «Элегия» Рахманинова не только создали идеально плавные, содержательно логичные переходы в программе певицы, но были прекрасно исполнены, продемонстрировали яркий пианизм и глубину чувств пианиста. Ну, а восьмитактное соло, завершающее романс «Здесь хорошо», было сыграно так потрясающе, что стало мудрым послесловием ко всему прочувствованному и пережитому в этот вечер.

В конце концерта Вероника Джиоева в память об ушедшем Дмитрии Хворостовском спела Ave Maria Каччини. Каждой фразой она исповедально, очень сокровенно, от всего своего искреннего, любящего сердца говорила с ним, обращая взор в небо, где витает его душа... Плакали все... И весь зал встал.

В Веронике Джиоевой покорила удивительная открытость, искренность и естественность. Эти качества в равной степени проявляются и в ее творчестве, и в человеческом общении. В интервью, которые дает певица, нет фальши. О любых проблемах творчества, жизни она говорит открыто, не лукавя, не скрывая ни восторгов, ни того, что ее печалит, разочаровывает, но с той степенью деликатности, которая не позволяет усомниться ни в прямоте ее взглядов, ни в доброжелательности. Ее уверенность в своем таланте, призвании, любви к своему делу, сочетаются с огромной требовательностью к себе, мягкой, обаятельной самоиронией. Она ценит себя, свой голос, но невероятно щедро в любви и восхищении по отношению к своим коллегам, партнерам по сцене. Каким бы сложным ни был концерт, она никогда не откажется уделить внимание своим поклонникам, выстраивающимся к ней бесконечной очередью за автографами и фотографиями. Она на память, для каждого найдет несколько слов, улыбку, приветливый жест. Ее чувства ко всему тому, что является неотъемлемой частью жизни звезды, никогда не выглядят лицемерными, «натянутыми», ради обычной вежливости. Мне кажется эти личностные черты певицы отчетливо звучат в ее исполнении, помогают понять суть ее притягательности и огромную любовь к ней слушателей.

P.S. Пока готовился настоящий выпуск газеты, пришло известие о присвоении Веронике Джиоевой звания Заслуженной артистки РФ. Редакция поздравляет певицу с почетной наградой.

ИНТЕРВЬЮ

АЛЕКСАНДР КНЯЗЕВ:
«СОВРЕМЕННОКАМ БАХ КАЗАЛСЯ
ЭКСЦЕНТРИЧНЫМ»

Фото из архива фестиваля

В Калининграде продолжается международный фестиваль «ОРГАН+». В этом году исполнилось 10 лет Большому органу калининградского Кафедрального собора, созданному немецкими мастерами фирмы «Александр Шукке». Программа фестиваля в соответствии с красивой датой получилась особенно насыщенной и в репертуарном отношении, и по составу участников. Художественный руководитель фестиваля и директор Кафедрального собора Вера Таривердиева пригласила многих замечательных музыкантов.

6 апреля прозвучали все шесть сонат И.С. Баха для органа и скрипки в исполнении Александра Князева и живущей ныне в Германии скрипачки Ксении Дубровской. Со знаменитым виолончелистом и органистом удалось побеседовать на следующий день.

— Сонаты И. С. Баха, изначально написанные для концертного клавесина и скрипки, в версии для органа и скрипки не так часто услышишь...

— В мире это играют... но в России, пожалуй, этот цикл, в исполнении органа и скрипки, действительно редкость. Тем более — все шесть сонат в один вечер.

Так что можно считать, что это моя версия. В свое время я играл все виолончельные сонаты Баха с Жаном Гийю. Это гениальнейший органист, больше, чем органист — музыкант! Он оказал на меня огромное влияние. Не Ростропович, не Караян, а именно Гийю. И многие его принципы я усвоил.

В органной версии сонат нельзя играть просто клавирную партию. Этого недостаточно. Надо забыть про клавесин. Если вам хочется, чтобы это звучало, как на клавесине, вот и играйте на клавесине.

А я клавесин не люблю. В принципе. Мне кажется, этот инструмент действительно уходит в прошлое. Для меня в нем очень мало выразительных возможностей. Практически нет разницы в тембрах, всего два-три регистра... Это красиво, когда нужно передать музейную атмосферу, бросить взгляд на старину... В других случаях — это очень скучно. Мне не хватает красок, разнообразия. Я считаю, что эти сонаты превосходно могут прозвучать на рояле. Как, например, у Гленна Гульда. Но когда играет Гульд, забываешь обо всем. И ни о каком другом инструменте не думаешь... Но это — Гленн Гульд. Кстати, он тоже много чего прибавляет. Потому что это просто сухо сыграть клавирную партию — недостаточно.

А тем более — на органе, где есть педаль! Медленные части звучат просто божественно... Но если играть с педалью, нужно делать гармонизацию, принципиально многое менять. Но всё абсолютно правомерно, если сделать это убедительно. Ну, а судить, конечно, публике.

— Хотя Бах ведь не задумывал последовательный цикл...

— Ну, смотрите... Есть шесть виолончельных сюит, есть шесть скрипичных партит, шесть флейтовых сонат, шесть бранденбургских концертов, трио-сонат...

Шесть — это сакральное число. Это шесть дней сотворения мира. И для Баха это было не просто так... И когда играешь цикл — совсем другое впечатление. Другое дело, что такая

массивная программа очень трудна для исполнителей...

— Когда оказываешься в этом космосе, образованном шестью сонатами, становится особенно заметно, насколько каждая из них индивидуальна. И именно в Первой сонате удельный вес органа значительно больше, чем в других...

— Я, честно говоря, подчеркнул это подсознательно. Но ведь и правда — это открытие, начало, вступление... А дальше скрипка везде прекрасно слышна. И вообще, в этих сонатах партия клавирной абсолютно равноценна скрипичной. Ни в коем случае нельзя «аккомпанировать». Должны быть слышны три полноценных голоса, должна быть полифония, во многом достигаемая за счет регистров. Я знаю, что мои регистровки сочинений Баха многих удивляют. Поначалу коллеги относились к ним даже саркастически. Но со временем, когда я уже неоднократно сыграл и Гольдберг-вариации, Искусство фуги, и Органную мессу, согласились с тем, что я регистрирую так, а не иначе не потому, что не умею, а потому что я так хочу. А мое желание, повторяюсь, во многом совпадает с теми принципами, которые исповедует Жан Гийю. Его, кстати, тоже критикуют, немцы, например. И что?

— Так в чем же заключаются эти принципы?

— Позицию Гийю я сформулирую очень просто. Это музыкант, для которого нет рамок. Нет шор. Почему-то именно в органном искусстве это стало наиболее спорным моментом.

Вы же понимаете, когда виолончелист или пианист играет всё одним звуком, примитив-

но, одинаково и неинтересно — это считается бездарным. А когда речь заходит об органе, иногда складывается впечатление, что, напротив, господствуют незываемые правила. Кстати, никто толком не знает, каковы они были во времена Баха. Например, известно, что прихожане, современники Баха, жаловались на то, что у него очень эксцентрические регистровки. Ясно, что Бах был новатор, и своим творчеством опередил историю на три века, буквально прорезал пространство и время своей музыкой. Только в XIX веке его начали открывать, только начали!.. А настоящую популярность музыка Баха приобрела в XX веке!!! Но зато какую! В XX веке Бах стал самым исполняемым композитором! И сейчас, в XXI веке, я вижу, как продолжается его расцвет, что неудивительно, потому что эта музыка опередила время.

Во время Баха был знаменит Телеман. И многие ли сейчас его помнят? Возвращаюсь к принципам Жана Гийю... Он поставил крест на аутентизме. Он сказал: «Эти люди напоминают алхимиков, которые ищут то, чего нет. Никто не знает, как играли в то время». Это — первая часть фразы, но для меня ценнее часть вторая: «Даже если бы я знал точно, как играл Бах, мне совершенно не интересно повторять его манеру сейчас».

Почему это нужно повторять в XXI веке? Бах писал, надеясь, что со временем появятся другие исполнители, принесут что-то новое. Его музыка настолько многогранна!.. Баха исполняют на любых инструментах, на какой-нибудь маримбе его можно играть... тоже звучит! Ве-

ликий виолончелист Йо Йо Ма поставил феноменальный опыт. Он поехал в Африку, нашел каких-то туземцев, полуголых, которые сидели вокруг костра, какие-то трубки курили, которые, я не знаю, может, червей каких-то ели... и он им играл Баха. А они сидели и слушали музыку. Потому что музыка Баха универсальна, она доходит до всех!

Так вот, Жан Гийю открыл мне глаза на то, что нет никаких рамок. Вы должны делать то, что вам кажется правильным, что вам интересно. Обязательно должно быть интересно. Когда Баха играют на четырехмануальном органе, используя один-два мануала... Боже. Помню, я где-то выступал и взял свой любимый регистр Schwebung. Пришел какой-то местный органист: «Ах!.. Вы что! Так нельзя! Это же регеровский регистр, в Бахе его применять нельзя!»

Ну и что с того, что он позже появился! Он хорошо звучит, мне нравится, это красиво... Бетховен был бы счастлив, если б в его время был Стейнвей.

Когда я только начал приезжать на Запад, покупал очень много дисков, в том числе и органной, и клавесинной музыки, просто обращал внимание на знаменитые имена: Леонхардт, Тон Копман. Ну... Тон Копман, кстати, мне нравится, хотя, конечно, некоторые его аутентичные вещи тоже странные, но талантливые люди во всем найдут что-то. Но я покупал и записи других. Оказалось, что они все почти неотличимы! Я купил множество записей виолончельных сюит Баха в исполнении разных виолончелистов. И кто тронул душу? Йо-Йо-Ма, Миша Майский, Хайнрих Шифф... А аутентистов слушать невозможно, потому что у них всё абсолютно одинаково. Всё нивелировано, быстрые части — медленно, медленные — быстро: всё одним звуком, без вибрации... И еще — раздувание звука. Они специально копируют несовершенство смычка того времени. Это — у виолончелистов. У органистов — другие вещи. Чего я никак не могу понять, почему считается, что Бах якобы не любил частую смену мануалов. Ну... допустим. Допустим, не любил. Но чем это доказано? Непонятно. Но даже если это так. Что значит — частую? Насколько частую? Например, Жан Гийю меняет мануалы очень часто. Даже для меня это иногда чуть-чуть слишком, хотя он гений и потому своей интерпретацией всё покрывает. Но есть ведь люди, которые от начала до конца Пассакалью и фугу играют на одном мануале с пистолетами. Слушать невозможно.

Я в таких случаях всегда говорю: орган — это тоже музыкальный инструмент. Музыкальные законы существуют и для него. Есть априори forte и piano, legato и staccato... Действительно, в советское время многие органисты чрезмерно увлекались legato. Потом, когда в 80-е годы стали приезжать западные музыканты, наметился крен в другую сторону. Вошла в моду гиперартикуляция... Но ведь все равно существуют фразы... Понятие музыки не сводится к какому-то канонизированному приему.

Сейчас всем этим переболели, сейчас найден некий баланс. Наши ездят на Запад, те — к нам. Сейчас многие русские органисты замечательно играют. Но все-таки (а я со многими общаюсь), все-таки убеждение, что нужно строго следовать правилам, установленным когда-то, остается мне непонятным. Мне это скучно. Поэтому я стараюсь делать все наоборот.

Беседовала Наталья ТАМБОВСКАЯ

ОКНО В РОССИЮ

«ДВЕНАДЦАТЬ ХОРОВ»
АЛЕКСАНДРА ИЗОСИМОВА

После премьеры. Дирижер — Владислав Новик, композитор — Александр Изосимов.
Фото: О. Добрынина

Мировая премьера «Двенадцати хор» Александра Изосимова состоялась 23 апреля в Органном концертном зале Пермской краевой филармонии в исполнении Уральского камерного хора под руководством народного артиста России Владислава Новика.

Двойной центр цикла — написанная в традициях русского плача «Молитва Маргариты» (плач является метафорой русского быта и одновременно русской картины мира) и «Настроение Святого Грааля» (с его по-вагнеровски бесконечной мелодией). От этого центра расходятся лучи явлений, или состояний душевной жизни человека: созерцание красоты и духовности («Ноктюрн», «Грузинка», «Ангел»), широта пространства и свобода («У самого моря», «Дельфины»), нежная снисходительность к многочисленным затерявшимся на Руси небольшим городкам и их быту (оперная сценка «Тамбовская казначейша»), экстаз и молитва («Пляска на горах»), освобождающий от всех горестей смех (кластерные «Смеюнчики») и воскрешающий страницы истории народа эпос («Эпическая песнь», «На поле Куликовом»), в котором басы «двигают камни».

«Разные проявления или состояния единой в себе душевной жизни» (С. Франк) обусловили свободу в выборе стихов разных поэтов: М. Лермонтова («Грузинка», «Ангел»), А. Блока («На поле Куликовом», «Эпическая песнь»), А. Ахматовой («У самого моря»), И.В. Гёте («Молитва Маргариты» из драмы «Фауст» в пер. Б. Пастернака), Кара-Дервиша («Пляска на горах» в пер. О. Мандельштама), В. Хлебникова («Смеюнчики») и стихи автора цикла, композитора А. Изосимова («Настроение Святого Грааля», «Дельфины»). В некоторых хорах единство разных проявлений или состояний очевидно — к примеру, экстаз и молитва в «Пляске на горах»: «Пойте мне песню, хоровод, пляши. / Тризну на горах костей соверши», от которой простирается арка к «Молитве Маргариты», пронзитель-

но прозвучавшей в соло Ольги Морозовой (глубокое меццо-сопрано). Некоторые строки и их хоровое решение мгновенно врезаются в слух благодаря яркости и пластичности образов:

«Река раскинулась/ О, Русь моя, жена моя» («На поле Куликовом»), «Стройна под ношей своей как тополь» («Грузинка» с ее интимной телесностью), «Ярче звезд и солнца, и снега белее сияет

свет тайн небесных/ Святой Грааль, — Христовой крови чаша» («Настроение Святого Грааля» с его абсолютной свободой).

Жестуализация и манера дирижера Уральского государственного хора Пермской краевой филармонии — народного артиста России, заслуженного деятеля искусств России, лауреата премии Пермского края в сфере культуры и искусств Владислава Новика — отличается особой эмоциональной выразительностью и полнотой, некой картинной пластикой. Поразило удивительное разнообразие звучности и динамики хора, от прозрачного дифференцированного звучания до слитного мощного сонора. Хочется отметить также артистизм обладательницы красивого сопрано Жанны Потаповой.

Добавим, что согласно автору, хоры могут исполняться отдельно: разнообразие их форм — строфических, репризных, рондообразных, сквозных — позволяет включать их в смешанные программы концертов. Интересны композиторские техники — полимодальность, «дышащий лад», контрапункт, остинато («Грузинка», «Дельфины» с нежной звукописью и гортанным «р-р-р»), техника диссонантной диатоники, тематическая гармония, текстовый и жанровый палимпсест: к примеру, в «Тамбовской казначейше» сочетаются элементы романса и баллады, лирики и частушки (прозвучавшей в подчеркнуто инаком, шуточном стиле в исполнении Константина Третьякова и Искандара Хайрулина).

Цикл раскрывает двуединое лицо Руси, направляющей свой взор и на Запад («Настроение Святого Грааля») и на Восток («Грузинка», «Пляска на горах»). Одновременно возникает ощущение трогательной заботы автора и дирижера о разных проявлениях или состояниях «единой в себе душевной жизни», о человеческой судьбе (отсюда тематические арки), заботы, которая и есть, по М. Хайдеггеру, — основа бытия.

Надежда ПЕТРУСЕВА

Рихард Штраус, крупнейший немецкий композитор первой половины XX века, чьи творения вызывали весьма противоречивые отклики современников, принадлежит к кругу наиболее сложных фигур мирового музыкального Олимпа. Бурная реакция ожидала музыку Штрауса в пору расцвета его композиторской и исполнительской деятельности и в нашей стране – так, на рубеже XIX–XX веков Рихарду II, как окрестил 20-летнего композитора Ганс фон Бюлов в лестном сравнении с Вагнером, суждено было стать самым обсуждаемым австро-немецким композитором на страницах «Русской музыкальной газеты». Рецензенты не скупилась на отзывы, свою оценку явлению Штрауса давали Финдейзен, Коптяев, Каратыгин... Нельзя сказать, чтобы композитор был избалован вниманием советских исследователей послевоенного времени, что не удивительно по отношению к музыканту, возглавлявшему, пусть и недолго, Имперскую музыкальную палату Третьего рейха. И хотя за последние полвека отечественная наука обогатилась не одним крупным исследованием отдельных жанров наследия немецкого мастера, давно назрела необходимость в современном издании, разносторонне освещающем личность композитора. 150-летие со дня рождения Штрауса, отмечающееся в 2014 году, послужило действенным стимулом для первого шага. Санкт-Петербургская консерватория отозвалась на формальный повод с поистине штраусовским размахом: 27–28 ноября 2014 года здесь прошла международная конференция «Рихард Штраус и его время», участие в которой приняли представители нескольких петербургских вузов и Мариинского театра, ученые из Москвы, Лейпцига, Дюссельдорфа. Более того, в рамках конференции прошла российская премьера песни «Мальвы» (в исполнении Виктории Евтодьевой и Елены Спист) – действительно прощальной песни Штрауса, написанной после «Последних четырех песен» и долгие годы хранившейся у певицы Марии Йерицы, закрывшей доступ к рукописи. В Малом зале им. А. К. Глазунова российско-немецкий пианист Лев Винокур представил программу из ранних сочинений Штрауса с подробными историческими комментариями, показав «мендельсоновскую» юность будущего титана в фортепианных миниатюрах и этап взросления мастера в Виолончельной сонате F-dur 1883 года (партию виолончели исполнил Андрей Иванов).

Под занавес уходящего 2017 года, в последние дни декабря усилиями кафедры истории зарубежной музыки состоялся долгожданный выход сборника по материалам памятной конференции. За сдержанно-элегантной лаковой обложкой, лаконичность которой определил графический портрет композитора работы Эмиля Орлика, скрывается взрывной объем информации. Но обширное внутреннее содержание выстроено с тем же безукоризненным вкусом, что и внешняя сторона. Тематический вектор четырех частей сборника ведет от области наиболее традиционной для русской штраусианы («Рихард Штраус и музыкальный театр его времени») через проблемы исполнения и восприятия музыки Штрауса в России («Из петербургской штраусианы») и аспект творческой эволюции композитора («Рихард Штраус: грани творчества») к самым тонким вопросам личностных качеств и мировоззрения («Рихард Штраус в диалоге с современниками»).

Погружение в мир Штрауса открывает новые для российского читателя факты, касающиеся хорошо знакомых его сочинений, таких как «Саломея» (скрупулезная работа немецкого композитора с французским текстом анализируется в статье Н. И. Дегтярёвой «Французская „Саломея“ Рихарда Штрауса»), «Альпийская симфония» (об истории замысла речь идет в статье Х. Лооза), «Электры» (фигура видного петербургского музыканта 1910-х воскрешается в публикации Т. И. Твердовской «Альберт Коутс – дирижер и композитор (к истории постановки „Электры“ в Мариинском театре)»). Наряду с этим в материалах издания ведется обсуждение не самых известныхopusов, рождение которых либо тесно связано с русскими артистами (А. В. Горн. «Балет Рихарда Штрауса „Легенда об Иосифе“ и эволюция хореографиче-

КНИЖНАЯ ПОЛКА

АНАСТАСИЯ ЛОГУНОВА

ВРЕМЯ ШТРАУСА*



Рихард Штраус и его время

ского жанра в европейском музыкальном театре 1910-х годов), либо примечательно в силу времени и места создания (об опере «День мира» в публикации Х. Лооза), либо приобретает особый смысл не только в контексте сквозной для Штрауса античной темы, но и в условиях определенной историко-политической обстановки (Д. Ю. Брагинский. «Рихард Штраус – автор гимна Берлинской Олимпиады 1936 года»).

В опубликованных докладах оживают любопытнейшие свидетельства времени, связанные с рецепцией Штрауса публикой дореволюционной России (В. А. Гуревич. «Рихард Штраус на страницах «Русской музыкальной газеты» (1894–1901)»; Г. В. Петрова. «Визит запоздалый, но своевременный. Симфонические концерты Рихарда Штрауса в Петербурге в 1913 году (по страницам русской и немецкой прессы)»), открываются крутые выражения в отношении Стравинского к Штраусу и парадоксальные параллели в оценке двух композиторов русской музыкальной интеллигенцией рубежа веков (Н. А. Брагинская. «Игорь Стравинский и Рихард Штраус: contra et pro»), дается глубокий анализ современного восприятия Штрауса на фоне

«жертвенной любви» к операм композитора в Мариинском театре (И. Г. Райскин «Из столетнего плена: возвращение опер Рихарда Штрауса на Мариинскую сцену»). Тема творческой эволюции музыканта предстает и в проекции на отдельный жанр (А. К. Кенигсберг. «Песни Рихарда Штрауса: к вопросу об эволюции»), и через детальное освещение юношескихopusов композитора (Л. А. Винокур. «О первом творческом периоде Рихарда Штрауса»), подтверждающее приведенное автором статьи признание композитора в том, что он «продуктивно прошел весь курс истории музыки от Гайдна и Моцарта через Бетховена, Шумана, Мендельсона, Брамса и Листа... в своих собственных композициях». Образ Штрауса как «абсолютного музыканта» возникает на фоне размышлений о проблеме интерпретации в современной культуре (М. П. Мищенко. «Как судьба стучится в дверь? Комментарий к Пятой симфонии Бетховена в записи Рихарда Штрауса»).

Психологический портрет эпохи Штрауса в истории взаимоотношений композитора со своими современниками, представленный в заключительной части, дает ключ к пониманию противоречивости «Великого своеговременного», как назвал Штрауса Малер, оказавшегося в контакте, с одной стороны, с семейством Вагнера (поистине захватывающий сюжет представляет статья Л. В. Попковой «Рихард Штраус в зеркалах виллы Ванфрида: о переписке композитора с Козимой Вагнер»), а с другой – с будущим авангардистом Варезом (А. Ю. Радвилович. «Эдгар Варез и Рихард Штраус: к истории взаимоотношений»). Полярность в понимании Штрауса подчеркнута в текстах, обрамляющих сборник. Если парадным порталом издания является статья, в которой Штраус рассматривается как подлинный классик (в широком смысле), в развернутой исторической перспективе определяются его роль и место на примере конкретного жанра (Н. О. Власова. «Вкус времени склоняется к краткости»: о специфике одноактной оперы рубежа XX–XXI веков), то полемическим финалом служит рассуждение о философско-мировоззренческих основах личности Штрауса в его противостоянии с христианской моралью и в связи с политической позицией композитора (Х. Лооз. «Композитор в роли героя и антихриста. Об отношении Рихарда Штрауса к тоталитаризму»): отстраненному научно-историческому курсу противопоставлен острый взгляд изнутри, классик предстает современником, закономерным порождением болезненного XX века.

Так, одним из самых ценных качеств новорожденного сборника, наряду с обширными фактологическими материалами и ценными научно-музыкальными обобщениями, является многомерность, с которой отражается в нем творческий и личный облик Рихарда Штрауса. Примечательно и то, как при всей характерности индивидуальной интонации каждого из исследователей, причастных к изданию, авторские голоса разных тембров гармонично сплетаются в стилистически единый ансамбль – острую нотку жесткости привносит только текст профессора Лейпцигского университета Хельмута Лооза, представленный в переводе с немецкого.

Рихард Штраус планировал выступить в Петербурге еще в 1908 году, однако в силу различных обстоятельств гастроли немецкого маэстро в российской столице состоялись только в 1913 году. 24 и 25 января прошли концерты Штрауса с Придворным оркестром, а 18 февраля маэстро присутствовал на премьере «Электры» в Мариинском театре, что позволило Г. В. Петровой окрестить это время «днями Рихарда Штрауса в Петербурге». Если конференцией был отмечен полуторавековой юбилей композитора, то выход одноименного сборника символично совпал с другой знаменательной датой – 105-летием «дней Штрауса в Петербурге».

*Рихард Штраус и его время: сб. ст. по материалам международной конференции, посвящая 150-летию со дня рождения композитора / ред.-сост. Н.А. Брагинская. СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова. – СПб: Скифия-принт, 2017. – 186 с.

«М.А. Балакирев. Путь в будущее»* – так назвала свою итоговую книгу о композиторе профессор Санкт-Петербургской консерватории Татьяна Андреевна Зайцева.

Итоговую? Но путь в будущее нескончаем. Последнюю? Разве, что по времени издания (2017). Автор уникальной по широте охвата летописи жизни и творчества Милия Алексеевича Балакирева продолжает работу в архивах, открывая все новые страницы деятельности замечательного музыканта, представляя – лучше не скажешь – неизвестного Балакирева.

Удивительно, как многого мы действительно не знали – имею в виду не только широкую общественность, но и профессионалов – о легендарном руководителе «Могучей кучки», композиторе, пианисте, дирижере, педагоге, фольклористе, музыкальном критике, управляющем Императорской певческой капеллы... Последняя должность и вовсе считалась в советские времена чуть ли не изменой идеям «Могучей кучки» – уходом «передового» музыкального деятеля «в лагерь реакции». На таких расхожих штампах и воспитывались целые поколения студентов музыкальных училищ и консерваторий.

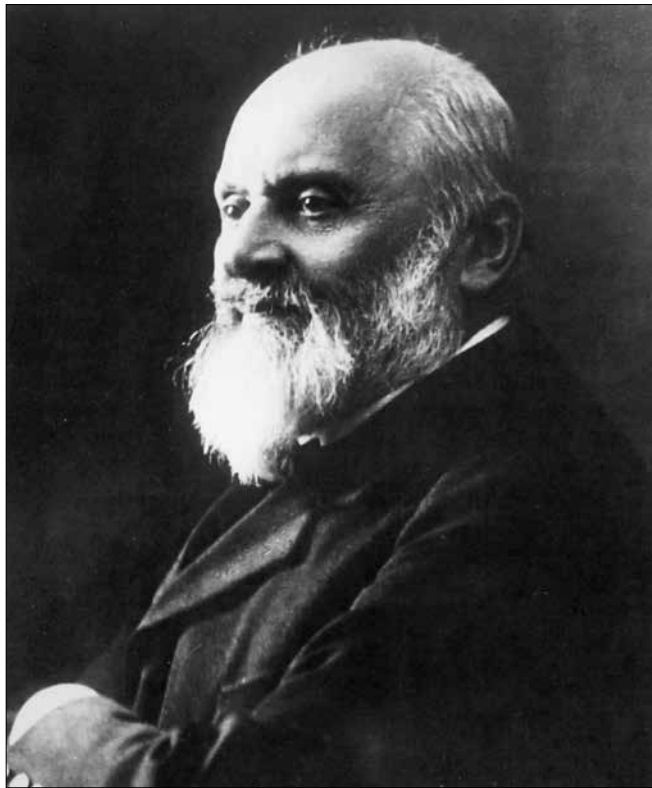
Но обратимся к истокам. Первая монография Т.А. Зайцевой о ее любимом герое так и называлась: «Милий Алексеевич Балакирев. Истоки» (СПб, 2000). В том же году защищена докторская диссертация «Творческое становление М.А. Балакирева как художественный феномен русской культуры». Один за другим выходят составленные Т.А. Зайцевой сборники статей и материалов из серии «Балакиреву посвящается». Как глубоко подметил рецензент, «ее главное стремление – “симфонизировать” материал, создать из разрозненных статей цельную, коллективную монографию». Появляются ее капитальные труды «Творческие уроки М.А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика» (СПб, 2012), «Сокровища России: Духовная музыка М.А. Балакирева» (М., 2013), а спустя два года «Полное собрание духовных сочинений» Балакирева (подготовка текста, вступительные статьи, комментарии и приложения Татьяны Зайцевой, М., 2015).

Обозревая громаду трудов, посвященных одному композитору, с удивлением читаем в первой главе рецензируемой книги, что оказывается между «Истоками» и «Путем в будущее» предполагаются еще находящиеся в работе две части задуманной тетралогии – «Могучие шестидесятые» и «Преодоление (1867 – 1885)». И вся эта грандиозная балакиревиана задумана и реализуется одним исследователем.

Эпиграфом к первой главе «Пути в будущее» Т.А. Зайцева избирает слова М.А. Балакирева из письма к С.М. Ляпунову: «Я рассматривал службу в Капелле как служение Господу Богу и правде

ИОСИФ РАЙСКИН

ПУТЬ В БУДУЩЕЕ



Его». Знакомство с духовной музыкой композитора необыкновенно расширяет наше представление о Балакиреве – художнике и человеке. Т.А. Зайцева воссоздает обстановку и нравы, царившие в Капелле, взаимоотношения музыкантов с придворными кругами и обер-прокурором Святейшего синода К.П. Победоносцевым. «К Балакиреву, – отмечает исследователь, – Победоносцев был развернут едва ли не лучшей стороной своей личности, связанной с заботой о судьбе духовно-музыкальной

культуры России».

«Путь в будущее», как уже говорилось, заключительная часть тетралогии, посвященной Балакиреву. В ней явственно – по законам музыкальной формы – обнаруживаются черты репризы и коды. Главы книги в концентрированном виде повторяют и утверждают наблюдения и выводы предыдущих частей исследовательского цикла, внося, как того требует совершенная форма, новое видение отдельных деталей и всей балакиревианы в целом.

Одна из глав носит символическое название: «Реприза, устремленная в будущее». Сделаем важную выписку из этой главы: «... произошла странная абберрация: композитора так привыкли называть главой “Могучей кучки”, собравшим вокруг себя столько ярких талантов, неожиданно развернувшихся в “могучие” 1860-е. что стало аксиомой рассматривать именно это время как апогей балакиревского творчества <...> Вооружившись хронологическим принципом, нам придется признать, что Балакирев существенно пополнил сокровищницу русской музыки преимущественно в конце XIX и первого десятилетия XX века». Следует перечисление симфонических партитур, светских и духовных хоров, тетрадей романсов и фортепианных пьес... На сочинениях духовных остановимся особо. Они-то и составляют большую часть неизвестного Балакирева, и здесь усилия Т.А. Зайцевой, разыскивающей рукописи в архивах, библиотеках и частных собраниях, печатающей впервые полное собрание духовных сочинений композитора, заслуживают самого пристального и благодарного внимания.

Впечатляет необыкновенная широта сведений, собранных в книге – от печатных посвящений и дарственных надписей, сделанных Балакиревым на титульных листах егоopusов, до извлеченных из небытия газетных заметок композитора. От генеалогических разысканий и размышлений о личности мастера до «печатной тризны» – некрологов и материалов относящихся к погребению и сооружению памятника на могиле Балакирева. Глава «От “Могучей кучки” к Новой русской школе» выполняет роль торжественной коды, в которой, подобно двум музыкальным темам сливаются, по словам автора, «два центра русского музыкального искусства – различающихся, но и сопряженных между собой» (имеются в виду олицетворявшиеся Милием Балакиревым и Антоном Рубинштейном, соперничавшие, но по сути дела дополнявшие друг друга художественные направления, Бесплатная музыкальная школа и первая русская Консерватория). «Главное, – заключает автор, – в результате возникла новая Россия, могучая музыкальная держава».

*Татьяна Зайцева. М.А. Балакирев. Путь в будущее. Композитор Санкт-Петербурга, 2017.

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

ИОСИФ РАЙСКИН

ЭХО МОСКВЫ



Владимир Беглицкий.
Фото: Анна Флегонтова

«Мы были два сердца, бившиеся в одной груди»). Я невольно вспомнил один из последних концертов Евгения Мравинского, сыгравшего рядом симфонию Брамса и фрагменты из опер Вагнера. Где вы, вчерашние «брамины» и «антибрамины», где разделявшая вас пропасть?

Нельзя не аплодировать (только, ради бога, фигурально!) этой находке дирижера, сразу же за издавающими звуками «Рассвета» давшему знак к началу кантаты Чайковского, где совершенной гармонии струнных вторит стройное созвучие людских голосов: «С мала ключика студеная потекла река; / С невелика зачиналася каменна Москва». Где солисты Екатерина Курбано-

ва и Антон Андреев выпевают свои партии с естественностью речи-сказа, как они задуманы Чайковским с Майковым. И не знаешь, что трогает больше – с детства ли впитанная красота сольных номеров (таких, как богатырский монолог «Уж как из лесу, лесу темного...» и скорбное Ариозо воина «Мне ли, Господи...»), или их величественная хоровая оправа. Хор у Беглицкого всегда впечатляет слитностью фактуры при одновременно четко различимой дифференцированности групп голосов. Особую краску и полетность сообщил звучанию присоединившийся к Концертному хору Санкт-Петербурга Хор мальчиков Хорового училища имени М.И. Глинки.

В заключение концерта прозвучал Торжественный коронационный марш Чайковского. Вспомним, что получив заказ от московских властей написать марш для праздника коронации Александра III, Чайковский пишет своему любимому ученику С.И. Танееву: «С величайшим отвращением принялся за этот марш, решивши, что по многим причинам нельзя и непolitично отказать. Как вдруг новая обуза! Получаю от Коронационной комиссии текст кантаты Майкова, долженствующей быть спетой в Грановитой палате в день коронации, во время обеда Государя. Пришел в совершенное отчаяние, требовалось сделать эту работу, как можно скорее... Мне казалось, что невозможно это условие исполнить...».

Но... Чайковский спорит сам с собою: «Я, признаться, люблю работать к спеху, люблю, когда меня ждут, торопят... нужно, необходимо побеждать себя, чтобы не впасть в дилетантизм». И он, конечно же, побеждает себя!

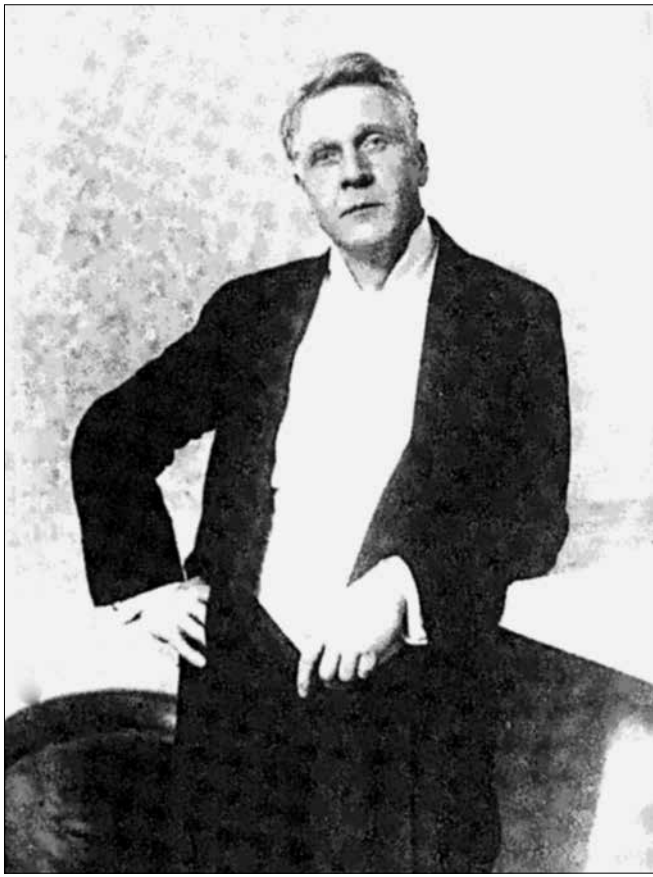
Публика – и в России, и за границей – тоже спорила с Чайковским, высоко оценивая «заказные» опусы, и композитор был свидетелем своих публичных триумфов. Совсем иначе с Чайковским пытались спорить идеологи недавнего прошлого (они же архитекторы «светлого будущего») – их не устраивал «народный гимн», цитированный Чайковским в увертюрах и маршах, не устраивал и верноподданический текст А. Майкова в кантате – его, разумеется «редактировали». Подобное редактирование претерпели и кантаты Танеева, и многие русские оперы – от «Жизни за царя» до «Китежа». А в Коронационном марше купировали краткое проведение темы «Боже, царя храни» и играли как Торжественный марш на любых праздниках вплоть до съездов партии.

В исполнении АСО Санкт-Петербургской филармонии под управлением Владимира Беглицкого Торжественный коронационный марш Чайковского прозвучал в первозданном виде, увенчав столь интересно составленную программу.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ГЕРМАН ПОПЛАВСКИЙ

ПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ ШАЛЯПИНА



меня, и мне пришлось аккомпанировать в двух последних концертах.

К тому времени я уже несколько лет был концертмейстером Мариинского театра, но довольно настороженно воспринял предложение, так как, откровенно говоря, побаивался шаляпинской вспыльчивости. Однако, я был молод, самонадеян и ... согласился. Конечно, больше всего меня привлекала возможность творческого общения с великим артистом.

На театральном «газике» меня доставили на Карповку, где находилась квартира Шаляпина. Он принял меня ласково и доброжелательно и, сидя рядом со мной у рояля, в халате, поглаживая по голове дочь, стал петь программу предстоящего концерта под мой аккомпанемент, делая различные указания, в основном темпового характера.

Это была первая и единственная репетиция. Угопив меня чаем вприкуску, Федор Иванович распрощался со мной до концерта.

Первый концерт прошел очень успешно. Шаляпин пел все боевое номера своего концертного репертуара. Особенно запомнились «Персидская песня» Рубинштейна, «Во сне я горько плакал», «Два grenадера» Шумана, «Элегия» Массне.

Последний концерт Шаляпина в России в Петрограде! Это печальное событие и сейчас заставляет учащенно биться сердце... Как проходил этот концерт? Каковы подробности? Кто аккомпанировал великому артисту?

Всем, кто интересуется творчеством Федора Ивановича Шаляпина, известно, что великий певец покинул Россию, отбыв на пароходе «Обер бюргмейстер Хаген» 29 июня 1922 года после дневного концерта в Большом зале Дворянского Собрания (ныне Ленинградской филармонии). Однако подробности этого концерта неизвестны.

Работая над монографией о Н.К. Печковском, мне довелось познакомиться с известным ленинградским пианистом и дирижером Владимиром Петровичем Ульрихом, который, как оказалось, и был аккомпаниатором Шаляпина в его последнем дневном концерте. В литературе о Шаляпине нет свидетельств о том, как проходил этот последний концерт.

В.П. Ульрих (1901–1971) после завершения курса Петербургской консерватории по классу Ф.М. Blumenfelda поступил в качестве концертмейстера в оперный класс И.В. Ершова, одновременно совмещая работу в Театре музыкальной драмы. С 1926 года Ульрих – дирижер Народного Дома в Ленинграде, где дирижирует спектаклями с участием Л.В. Собинова, Д.А. Смирнова, Л.Я. Липковской, И.В. Тартакова, Н.К. Печковского, С.И. Мигая, Е.А. Степановой, В.Р. Сливинского, С.П. Преображенской, А.З. Андреева, В.И. Касторского и других.

В последующие годы В.П. Ульрих – дирижер Театра оперы и балета имени С.М. Кирова, Тбилисского оперного театра имени Палиашвили, Ленинградской филармонии. Одновременно В.П. Ульрих выступает как пианист-концертмейстер, аккомпанируя в сольных концертах В.И. Касторского, Г.А. Босса, А.З. Андреева, Н.К. Печковского, С.И. Мигая, В.Р. Сливинского, Д.Д. Головина, М.О. Рейзена, И.С. Козловского, С.Л. Лемешева, А.С. Пирогова и других крупнейших советских и зарубежных артистов.

В игре Ульриха нашли отражение лучшие черты русской пианистической школы, отличающейся проникновенной выразительностью, техническим совершенством, музыкальностью, тонким чувством ансамбля. В этом отношении примечателен отзыв С.И. Мигая, который говорил, что из всех пианистов, с которыми ему приходилось выступать, туше Ульриха больше всех напоминала ему С.В. Рахманинова. Современные отмечают оркестровую насыщенность исполнительской палитры Ульриха, богатство динамических оттенков, глубину проникновения в стиль исполняемых произведений, и я помню, с каким заораживающим мастерством Владимир Петрович играл мне «Осеннюю песню» Чайковского, сочиненные им «Марш Гагарина», «Вальс Терешковой», которые я тогда записал на магнитофонную ленту. В 1941–1942 гг. Ульрих участвовал в обороне Ленинграда, активно выступал с фронтовыми бригадами в шефских концертах, за что был награжден нагрудным знаком «Отличник культурного шефства над вооруженными силами СССР». Но это не спасло его, этнического немца, от высылки из блокадного Ленинграда в Пермь, где находился Кировский театр.

В последующие годы Ульрих работал дирижером Пермского театра оперы и балета и концертмейстером Ленинградской областной филармонии.

Владимир Петрович рассказал мне подробности последнего концерта Шаляпина, которые я тогда записал почти дословно. Привожу их ниже.

КАК Я АККОМПАНИРОВАЛ ШАЛЯПИНУ

В 1922 г. Шаляпин уезжал на гастроли за границу, как официально сообщалось в прессе, и перед отъездом давал серию концертов в Москве и Петрограде.

Выступая в Петрограде, где Шаляпину аккомпанировал отличный пианист Борис Орликович Нахутин, Федор Иванович в одном из концертов разошелся с аккомпаниатором и стал отбивать такт лорнетом по нотам, которые он в концертах часто держал в руках. Этот инцидент привел к тому, что Шаляпин позвонил перед концертом в режиссерское управление театра и попросил порекомендовать ему в качестве концертмейстера кого-нибудь из молодых концертмейстеров. Выбор пал на

Необыкновенная музыкальность, тонкая фразировка, ярко пульсирующий исполнительский нерв, исключительная выразительность пения производили огромное впечатление. Особенно меня поразили внутренние импровизационность и впечатление звуковой мощи исполнения – именно впечатление, так как голос Шаляпина сам по себе не отличается феноменальной силой. Но пользуясь громадным диапазоном звуковых оттенков и тембровой окраски Федор Иванович производил впечатление именно силой, «раздувая» звук до fff.

Шаляпин располагался на астраде не у рояля, а справа от аккомпаниатора, за моей спиной и я постоянно чувствовал, ощущал его могучую фигуру, давившую надо мной подобно огромному органу, вот-вот зазвучающему.

Разрешения на второй концерт долго не давали. В день концерта мне несколько раз звонили по телефону, говорили, что концерта не будет, потом сообщали, что будет, это продолжалось несколько раз, и о том, что концерт все-таки состоится, стало известно лишь за несколько часов.

Все это, естественно, не могло не отразиться на Шаляпине, который и без этого всегда страшно волновался перед выступлением. Да и я, тоже чувствовал себя не совсем спокойно. Я оделся и поехал в Зал Дворянского собрания (ныне Большой Зал Филармонии).

Вторым или третьим номером Шаляпин исполнял романс Шумана «Во сне я горько плакал». Репетируя со мной этот романс, Шаляпин просил играть аккомпанемент после первой фразы романса не так как написано у автора, а чуть быстрее, чтобы фразы: «Во сне я горько плакал // Мне снилось, что ты умерла» исполнялись как бы на одном дыхании. Это требовало от меня ускоренного исполнения первых аккордов партии фортепиано.

То ли от волнения, то ли просто по привычке, я сыграл в обычном темпе... Шаляпин, начав петь, вдруг остановился, повернулся спиной к зрительному залу и стал перебирать ноты на рояле.

От такого оборота растерялся не только я, но и весь зал... Воцарились напряженная тишина. Я сидел красный от досады и обиды... Наконец Шаляпин протянул мне ноты следующего романса. Это были «Два grenадера» Шумана. Тут я почувствовал в себе прилив энергии, смешанной со злостью и в отчаянии обрушил в зал вступление forte. Этот мой порыв в данной ситуации оказался как нельзя более кстати, Шаляпин уловил экспрессию аккомпанемента и как-то подтянулся и внешне и внутренне. По-видимому, он почувствовал мою настроенность. Это передалось и ему, и мы исполнили «Двух grenадеров» с большим подъемом. Зал взорвался аплодисментами.

Уходя со сцены за Шаляпиным, я обратился к нему: «Прости, Федор Иванович». В ответ он буркнул что-то вроде «А, ничего, бывает».

Концерт продолжался. Шаляпин успокоился и имел шаляпинский успех.

После концерта в голубую гостиную хлынули знакомые певца, его поклонники, любители автографов. Шаляпин здоровался, улыбался, подписывал программы и фотографии. Я тоже зашел в голубую гостиную, где висело мое пальто, оделся и подошел попрощаться с Шаляпиным.

«До свидания, Федор Иванович», – сказал я издали, собираясь уйти.

Шаляпин обернулся, оставил всех своих почитателей и, широко расставив руки, чуть закинув голову и сочувственно приподняв белесые брови, пошел мне навстречу, застенчиво улыбаясь. Выражение его лица было слегка сконфуженным, извиняющимся, добрым и ласковым.

«Дорогой, – сказал он очень сердечно и дружески просто, – прости. Понимаешь, жена, дети, ужасно волновался».

Он обнял меня и поцеловал.

И в этом жесте проявился весь шаляпинский характер – с творческой требовательностью, подчас довольно резкой, с душевной простотой и искренностью.

На всю жизнь я сохранил воспоминания о великом артисте и счастлив, что имел возможность выступать вместе с ним.

Владимир УЛЬРИХ

«Дирижером может быть только тот, кто способен самоотверженно, самоотреченно, через ноты-символы внедриться в сердцевину произведения, проникнуться его духом, атмосферой».

Евгений Мравинский

В своей знаменитой книге «Совершенный капельмейстер» (1739) авторитетнейший музыкальный теоретик XVIII века Иоганн Маттезон свел воедино сумму специальных знаний, необходимых, по его мнению, дирижеру. Время дописывает страницы этой своеобразной музыкальной энциклопедии. Главное, что привнес в дирижерское искусство век XX – век торжества музыкальной интерпретации – едва ли не лучше всех выразил Евгений Александрович Мравинский. Его кредо вынесено в эпитаф. Мне и моим сверстникам посчастливилось быть современниками, благодарными слушателями Мравинского, свидетелями его творческого расцвета.

Когда я однажды в юбилейном очерке назвал Мравинского «совершенным капельмейстером», меня упрекнули чуть ли не в принижении его артистического статуса. Нынешний словарь отличен от словаря XVIII века. Капельмейстером сегодня числят ремесленника, который не поднимается до уровня дирижера-интерпретатора. Впору воскликнуть вслед за поэтом: «Потомки, словарей проверьте по-плавки!». Что за дело нам до тех, кто по инерции мыслит привычными клише! Речь-то ведь о «совершенном капельмейстере»! О совершенном маэстро капеллы! Капеллой именовали прежде не только хоровые, но и инструментальные коллективы. Напомню в этой связи, что оркестр Мравинского, наш ЗКР – Заслуженный коллектив республики – вырос из Придворного музыкантского хора, созданного по указу Александра III.

Если бы мне пришлось заполнять анкету, посвященную главным событиям моей биографии, то на ее вопросы я ответил бы так:

Самая значительная человеческая встреча в Вашей жизни?

– С Шостаковичем.

Самые сильные музыкальные впечатления?

– От творчества Шостаковича.

Самое важное в Вашей исполнительской деятельности?

– Работа над произведениями Шостаковича.

Самые большие трудности, стоявшие на Вашем пути дирижера?

– Препятствия и противодействие, «мучительные роды» при подготовке почти каждой премьеры симфоний Шостаковича.

Евгений Мравинский

Начало этому уникальному содружеству кладет премьера Пятой симфонии 21 ноября 1937 года. Именно в Пятой, с ее высочайшей этической наполненностью и подлинным трагизмом, с ее глубоко человеческим содержанием и вместе с тем классической соразмерностью и стройностью – именно в Пятой Шостакович-симфонист впервые выпрямился во весь свой исполнительский рост. С Пятой симфонией вошел в наш духовный мир художник-дирижер Мравинский. Понадобилось, в конце концов, не так уж много времени, чтобы в сознании миллионов слушателей во всем мире, считая Шостаковича, симфония-исповедь, судьбоносная симфония целого поколения, стала вровень со своими старшими сестрами – Пятой Бетховена и Пятой Чайковского.

Редкая симфония современного автора встречала такой дружный и восторженный прием слушательской аудитории. Редкая симфония удостоивалась такой единодушной и высокой оценки музыкальной критики. Редкая симфония могла быть сыграна молодым дирижером в течение одного только первого года концертной жизни более десяти раз! Шостакович победил с Мравинским, Мравинский победил с Шостаковичем! Композитор доверил ленинградским музыкантам, «оркестру Мравинского» – именно так! – ибо оркестр и дирижер были неразделимым целым – первые исполнения большинства своих оркестровых сочинений.

Каждое исполнение Пятой симфонии Мравинским наделялось индивидуальными неповторимыми чертами, было отмечено духом времени. Запомнился юбилей симфонии – сорокалетие со дня премьеры. Юбилейное прочтение поразило необычностью замысла: едва скрадены контрасты – динамические, жанровые – между первой частью и скерцо, чуть «пригашен» свет в финале, прозвучавшем с почти нечеловеческой экспрессией и трагедийным накалом. И с особой силой оказался высвечен этический центр симфонии, ее лирико-философский «оазис» – гениальное *Largo*.

Поговорим о цифрах. Из более чем 1000 (!) концертов, проведенных Мравинским, свыше 200 (!) включали произведения Шостаковича. Почти 100 исполнений приходится на долю Пятой симфонии Шостаковича (лишь Пятая Чайковского игралась дирижером столь же часто).

Полвека Мравинский дирижировал одним и тем же оркестром, он шлифовал этот гигант-

ЮБИЛЕЙ

СОВЕРШЕННЫЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕР К 115-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Е. А. МРАВИНСКОГО



Евгений Мравинский. Скульптор Гавриил Гликман.



Евгений Мравинский. Гравюра Давида Боровского.



Руки Мравинского... Прошло тридцать лет, как из его рук Юрий Темирканов получил совершенный инструмент – первый филармонический оркестр, Заслуженный коллектив России. Из рук Мравинского Валерий Гергиев – он не устает это повторять – принял эстафету дирижирования шедеврами Чайковского и Вагнера, Шостаковича и Прокофьева.

Совсем свежий пример – на недавно проходившем в Казани фестивале «Рахлинские сезоны» главный дирижер Государственного симфонического оркестра Татарстана Александр Сладковский дирижировал Восьмую симфонию Шостаковича, посвященную Мравинскому. Свидетельствую – это было исполнение, достойное великой партитуры, достойное памяти ее первого интерпретатора

Из рук Мравинского мы все – музыканты и слушатели – восприняли безукоризненно отобранный им, его вкусом поверенный концертный репертуар. По счастью, сохранившиеся аудио-и видеозаписи (концертов и репетиций) вручены потомкам. Великий музыкант воздвиг себе поистине рукотворный памятник.

Иосиф Райскин

ский человеческий инструмент, как, наверное, Страдивари – деки своих скрипок. И он добивался совершенствования своего «инструмента» на долгих репетициях, объединяя в общем переживании, понимании музыки более ста – не послушных клавиш, а человеческих душ, артистических индивидуальностей. Один из его выдающихся оркестрантов скрипач Зиновий Винников вспоминает: «Пятнадцать репетиций для нового произведения, шесть-восемь – для любой другой партитуры, даже если она уже не единожды была играна, как Пятая симфония Чайковского или Вторая Брамса... Мы все слушали друг друга». Это угадывалось в игре «мравинцев». Французский критик Кристоф Юсс в журнале «Reperioir» писал: «Музыкальное совершенство, к которому он стремится, может быть достигнуто лишь благодаря безустанной работе, цель которой – достижение «общности», не только музыкантов с дирижером,

но и музыкантов между собою. Держу пари, что и сегодня любой скрипач оркестра, игравший при Мравинском, может напеть партию гобоя любой симфонии Чайковского или Брамса» (не вспомнить ли Федора Шаляпина, который знал наизусть партии всех персонажей – не только главных, но и второстепенных вплоть до последнего хориста – в «Борисе Годунове» или в «Хованщине»? – И. Р.).

Кто они, эти золотые голоса филармонии? Слово Эре Барутчевой, профессору Санкт-Петербургской консерватории: «Те голоса, о которых я хочу рассказать, можно услышать теперь только в записях оркестра Евгения Мравинского... Боюсь, у молодых любителей музыки не возникнет никаких тембровых ассоциаций при именах Ильи Шпильберга или Владимира Генслера, Елены Силициной или Акима Козлова. Между тем для моего поколения именно они персонифицировали поня-

тия «скрипка концертмейстера» или «первый кларнет», «арфа», «первый тромбон»... Филармонические завсегдатаи 60-х, мы приходили слушать не только Музыку, но и ее создателей-исполнителей. Следили, как прозвучит на сей раз флейтовое соло из равелевского «Дафниса» у Бориса Тризно, а позже у Дмитрия Беды, какой класс игры покажет Сергей Дмитриев в драматургически значимой партии большого барабана в Марше-Скерцо из Шестой Чайковского, чем нас удивит исполнитель на мелких ударных Николай Москаленко, в какой форме нынче Николай Коршунов, Виктор Венгловский и вся тромбоновая группа... Я вспоминаю арфу Татьяны Тауэр, отличающуюся чувственной красотой, густотой звука, почти вокальной кантиленой... До сих пор явственно слышу всю партию гобоя Владимира Курлина в «Неоконченной» Шуберта: этот неповторимый, отрешенно шепчущий голос так и остался для меня непревзойденным...».

Присоединюсь и я к мнению сверстницы. О многих ли оркестрантах вспоминают как о великих солистах? К благодарному перечню золотых голосов филармонии добавлю валторну Виталия Буяновского, поистине волшебный рог Оберона! Он в моей памяти – восторженный и пылкий Дон Жуан, озорной Тиль Уленшпигель в поэмах Рихарда Штрауса. Его изумительные соло в Пятой симфонии Чайковского, в Третьей Брамса пленяли красотой и выразительностью тона, редким совершенством инструментального пения.

Здесь самое время переслушать-перелистать давнее интервью, взятое мною у вдовы дирижера и первой флейты его оркестра Александры Михайловны Вавиловой-Мравинской: «Евгений Александрович был великим оркестровым педагогом. Мы все у него учились – от последнего контрабаса до концертмейстеров групп. Он так нас всех знал, что мы играли лучше, чем могли...».

– Нам, первому послевоенному поколению слушателей Мравинский предстал уже только за дирижерским пультом филармонии. И музыку любимых им балетов в недостижимо прекрасном (боюсь, именно в театре недостижимо!) исполнении, и произведения Бетховена, Брамса, Брукнера, Чайковского, Прокофьева, и симфонии Шостаковича, с которым Е. А. был «обручен», мы восприняли буквально из рук Мравинского, из глубины живого звучащего существа – его оркестра. Но, скажите, Александра Михайловна, отчего дирижера, обладавшего непревзойденным авторитетом, пользовавшегося такой славой во всем мире, – отчего его не видели за пультом других выдающихся оркестров Европы и Америки? Может ли быть, чтобы его не приглашали?

– Разумеется, приглашали: Герберт фон Караян, например, особенно настойчиво упрашивал Е. А. Знаете, прежде, чем ответить на этот многими задаваемый вопрос, я напомню отрывки из дневника Е. А., опубликованные мною. Вот смотрите: «Знать вещь – значит, войти в ее атмосферу (знание текста – не определяет знания вещи)». Эта запись датирована сентябрем 1952 года. И четверть века спустя в мае 1977-го Е.А. вновь запишет: «...в моих поисках и выявлении атмосферы симфоний – эта последняя есть главная определяющая задача исполнения!». Два восклицательных знака! Для Мравинского нотный текст был лишь «окном» в замысел, в душу композитора, в его состояние в момент творчества. Необходимо, считал он, чтобы этой атмосферой проникся каждый оркестрант. И только тогда, когда весь оркестр это почувствовал – только тогда слушатель узнает подлинное творение автора. «Этот оркестр замечательный – говорил он мне – и я у него учусь. Но, если с оркестром не работать, он умрет». Вот для чего нужны были Е. А. трудные многодневные репетиции даже при исполнении симфоний, не один раз игнанных. Условия же современной концертной жизни таковы, что дирижер редко получает больше двух-трех репетиций перед концертом. «Ноты они мне сыграют точно и чисто. А что за нотами?» – спрашивал Е. А. И потому Мравинский и был не отделен от своего оркестра – мы были продолжением его руки.

– Но, относясь с такой требовательностью к оркестру, Е.А. и для себя ставил «сверхзадачу»?

– Если бы вы знали, как он был строг к себе, как этот внешне невозмутимый человек волновался перед каждым выступлением. Иным своим коллегам он «выставлял» две оценки. Он мог восторгаться: «Какие замечательные руки, как ловко он управляет с оркестром». И вдруг там же в заметках-«нотатках», читаю: «Как все тщательно отрепетировано, как точны темпы, как все вместе – и сквозь все исполнение сквозит человеческая незначительность». Для Мравинского репетиционная работа была постоянным стремлением к идеалу. И, если мы, оркестр, поначалу не отвечали его видению-слышанию, он от репетиции к репетиции приближал нас, наше исполнение к своему идеальному замыслу. Он нес Музыку нам, а через нас слушателям, как чашу души своей, заботясь, чтобы «ни единая капля... не расплескалась и не померкла... Примите ее, уловив каждую искру и каждое отражение глубины» (Из дневника Е.А. Мравинского).

Вспоминал и беседовал Иосиф РАЙСКИН



ОКНО В ЕВРОПУ



ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЧАЙКОВСКОГО ПОД
УПРАВЛЕНИЕМ ГЕРГИЕВА

После великолепной оперы «Иоланта», начиная с сегодняшнего вечера будут исполнены 6 симфоний композитора. Уникальная возможность послушать Симфонический оркестр Мариинского театра из Санкт-Петербурга.

Главным действующим лицом фестиваля «Цикл Чайковского» является Валерий Гергиев, который будет выступать в рамках симфонического сезона в Национальной Академии «Санта-Чечилия». Русский маэстро в свои 64 года является одним из крупнейших дирижеров мира, однако также работает в качестве менеджера и является основателем престижных международных фестивалей. С 1988 года Гергиев дирижирует оркестром Мариинского театра в Санкт-Петербурге, а в 1996 году он стал художественным руководителем и генеральным директором театра. Будучи крупнейшим специалистом по исполнению русского репертуара, как оперного, так и симфонического, Гергиев также превосходный интерпретатор Малера и знаменит своими трактовками Верди. Гергиев любит вспоминать, что первое исполнение оперы «Сила судьбы» состоялось именно в Санкт-Петербурге в 1862 году. «А чтобы сгладить ностальгию, – говорит Гергиев, – Джузеппе Верди приехал в Россию с большим запасом вин и сыра пармезан».

В Концертном комплексе «Парк музыки» в Риме Гергиев представил концертное исполнение оперы «Иоланта», последней оперы Чайковского, сочиненной в 1891–1892 годах. В течение того же периода времени композитор работал над балетом «Щелкунчик». Эта опера представляет собой драматическую идиллию в одном действии, в которой рассказывается история Иоланты, дочери короля, слепой от рождения и не подозревающей о своем физическом изъяне. Король решает сохранить в тайне слепоту дочери от ее жениха, однако непредвиденный визит двух рыцарей открывает Иоланте правду о ее состоянии. Арабский врач исцеляет Иоланту, что открывает путь к счастливому концу: Иоланта выходит замуж за рыцаря, который открыл ей красоту мира и любви.

Эта опера – шедевр Чайковского и, как отметил музыковед Арриго Кватрокки, обладает очарованием, «возникающем именно из-за физического изъяна героини». Поэтичное и прекрасное исполнение оперы оркестром и хором Национальной Академии «Санта-Чечилия» под управлением Гергиева подчеркивает все особенности партитуры. Потрясающее впечатление производит состав солистов – как уровнем вокала, так и актерской интерпретацией (несмотря на то, что опера заключена в клетку концертного исполнения). Аплодисменты и bravissimo всем.

Гергиев вместе с оркестром Мариинского театра представил все 6 симфоний Чайковского. Три вечера в Концертном комплексе «Парк музыки» в Риме являются частью культурного проекта «Русские сезоны» под патронатом Правительства Российской Федерации и Министерства культуры Российской Федерации. Это фестиваль русского искусства, который продлится до декабря 2018 года. В нем примут участие еще 40 итальянских городов. В программе 255 мероприятий, среди которых концерты, балеты, спектакли, выставки и кинопоказы.

Роберто ЦИКТЕЛЛА
FamigliaCristiana.it

КОНЦЕРТНАЯ ПОСТАНОВКА «ИОЛАНТЫ» ЧАЙКОВСКОГО В ЭЛЬБСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

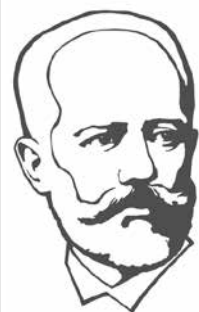
Качество оперного театра определяют по тому, насколько хорошо исполняются маленькие роли. Этому принципу следовал легендарный Рольф Либерман, много лет бывший интендантом Гамбургской государственной оперы. Если бы Либерман в субботу присутствовал в Эльбской филармонии, он бы порадовался. Мариинский театр отправил на Эльбу свой хор и Симфонический оркестр, а также команду певцов, один голосистее и талантливее другого.

Кому нужны эти декорации?

Оперный театр в гостях у Эльбской филармонии? Именно так. «Опера в концертном исполнении», так напечатано мелким шрифтом в изящном подзаголовке. Опера в концертном исполнении – это нечто особенное, начиная с вечерних платьев и фраков, в которых певцы стоят у рампы... Во всяком случае, когда за пультом стоит Валерий Гергиев, художественный руководитель и главный дирижер Мариинского театра.

Певцы двигались непринужденно, так, как им подсказывала музыка. Приближались и отступали, подходили друг к другу, словом, использовали пространство сцены для взаимодействия персонажей. Никто не падал на колени, а тем

РУССКИЙ ПРАЗДНИК В РИМЕ И ГАМБУРГЕ



Чайковский
T S C H A I K O W S K Y - S A A L



более в обморок. Даже без создания подробных сценических образов и без костюмов персонажей внутренняя жизнь слепой Иоланты и остальных действующих лиц была правдоподобной. Декорации и реквизит? Зачем, если собственная фантазия сама рисует события?

Заслуга певцов в том, что интимное музыкальное воплощение эмоций звучало не банально, а увлекало скромной простотой. Казалось, язык и музыкальные выразительные средства в их уста вложил сам композитор, настолько одухотворенно и убедительно проживали они свои роли. Какой театр может похвастаться такой линейкой баритонов? Тенор Нажмиддин Мавлянов подарил Водемону очарование бельканто и впечатляющую высоту, а сопрано Ирины Чуриловой можно было слушать и слушать, следя, с каким дыханием, теплом и изысканностью она ведет сложнейшую главную партию. Гергиев и его оркестр привнесли в оперу много своего. Сочное и в высшей степени красочное звучание, музыка в исполнении петербуржцев дышала и, казалось, вырастала естественно... Этот вечер нескоро забудут.

Верена Фишер-Цернин,
«Hamburger Abendblatt»

ИСКУССТВО ОПЕРЫ В ЧИСТОМ ВИДЕ

Прошло две недели с тех пор, как российский дирижер Валерий Гергиев побывал в гостях у Эльбской филармонии с Мюнхенским филармоническим оркестром. В минувшую субботу он снова был там. На этот раз с театральным ансамблем мирового класса в полном составе. Санкт-Петербургский Мариинский театр, где Гергиев не один десяток лет является и художественным руководителем, и генеральным директором – это любовь всей жизни 64-летнего мэтра. Такой же любовью стала для него самого и всех участников «Иоланта» Петра Ильича Чайковского – опера в концертном исполнении в Гамбурге.

Искусство оперы в чистом виде – вот что мы услышали на примере «Иоланты», исполненной петербуржцами на русском языке. Певцы-солисты, хор и оркестр Мариинского театра пели и играли не просто безупречно, а так захватывающе и убедительно, что можно было оценить по достоинству все плюсы и нюансы

этой оперы Чайковского, которая исполняется гораздо реже «Пиковой дамы». Конечно, пьеса о любви и твердой воле принцессы Иоланты, побеждающей врожденную слепоту, трогательна и в некотором роде банальна. Но ее послание следует понимать в переносном смысле как преодоление созданных нами самими барьеров.

...Уже во время первой сцены в саду замка российская певица Ирина Чурилова (сопрано) являет Иоланту звонкоголосой, но и легко ранимой. В окружении кормилицы Марты, партию которой пела Наталья Евстафьева (альт), и подружки Бригитты, столь же блестяще сыгранной Кирией Логиновой, Иоланта наслаждается ароматом сада и теплом солнечных лучей.

Сопрано Чуриловой в роли Иоланты не казалось хрупким. Мощными всплесками эмоций, восхитительными блеском было отмечено ее первое ариозо. Гергиев и оркестр Мариинского театра ясно передали образность музыки Чайковского. Королевский оруженосец Альмерик (Андрей Зорин в этой роли великолепен) и привратник Бертран (исполненный звучным, округлым басом Юрия Воробьева) возвестили прибытие мавританского врача Ибн-Хакии. Он вселяет в отчаявшегося короля надежду на исцеление дочери. Яркие голоса у баритона Романа Бурденко – врача и у баса Станислава Трофимова – короля Рене. Но публика Эльбской филармонии поняла, что до этого момента еще не выступали лучшие голоса, только когда на подиум вышел несравненный баритон Алексей Марков в роли бургундского герцога Роберта. Более решительное, драматичное и прекрасное исполнение его бурной арии вряд ли можно себе представить. После него тенору Нажмиддину Мавлянову в роли Водемона, будущего возлюбленного Иоланты, казалось уже сложно было конкурировать с таким соперником. Однако он достиг триумфальной кульминации в блистательном дуэте с Иолантой. В финале после этого пиршества русских певцов и актеров в Эльбской филармонии прозвучало продолжительное выступление хора Мариинского театра в опере, которую впервые поставил в Гамбургском оперном театре уже год спустя после петербургской премьеры Густав Малер.

Хельмут Петерс
«WELT»

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ И МАРИИНСКИЙ
ОРКЕСТР В «ГАСТАЙГЕ»

Филармония в культурном центре «Гастайг» встречает Валерия Гергиева не первый раз. Мариинскому оркестру из Санкт-Петербурга, которым он руководит наряду с Мюнхенским филармоническим оркестром, тоже хорошо знаком этот зал по многочисленным гергиевским программам. Теперь, когда Гергиев выступает в филармонии с петербуржцами, у него большое преимущество: он знает акустику этого зала.

Именно поэтому, он сильно сдвинул оркестр от рампы назад. Музыканты располагаются уступами, устремляясь вверх, все это ведет к необычному для этого зала слушательскому восприятию: музыка становится пластичной, будто бы расщепляется пространством, не теряя при этом силы. Довершает впечатление программа, которая начинается с непростого цикла Мессиана «Вознесение». Вначале звучит партия, исполняемая духовыми, которая выдерживает прекрасный баланс между резким форте и теплотой, наполняющей музыку. Постепенно подключаются другие группы инструментов, которые, поймав сияющий мажорный аккорд, вдруг оказываются в безнадёжной дисгармонии.

Гергиев разбивает все это на многоцветные оттенки звучания и ловко использует эффект стереофонии. То же самое и в сюите Стравинского «Жар-птица»: оркестр купается в широчайшем диапазоне таинственного, ласкающего слух пиано, доходя до оглушительного фортиссимо.

Оркестр и его мэтр, которые действуют в теснейшей доверительности получают много аплодисментов.

Puma Arpayazp,
«Suddeutsche Zeitung»

СТАРАЯ ОПЕРА: ПИАНИСТ АЛЕКСЕЙ ВОЛОДИН И МАРИИНСКИЙ ОРКЕСТР

В мире мало произведений для оркестра, которые так проникновенно воплощали бы дух своего времени в звуке, как Четвертая симфония Дмитрия Шостаковича. В самой грустной из всех тональностей, с-moll (до-минор), она подарила публике, собравшейся в здании Старой оперы города Франкфурта, преломленные в музыке впечатления о русском (советском) мире.

Благодаря огромной команде более чем из 100 музыкантов и гениальной работе с оркестром в произведении наряду с оглушительными пассажами фортиссимо также звучат мрачные, более тихие партии, в которых так явно слышатся и ощущаются страхи гения. В январе 1936 года, незадолго до завершения работы над симфонией две статьи в газете «Правда» подвергли критике его оперу «Леди Макбет Мценского уезда» и балет «Светлый ручей». С этого момента Шостакович опасался за свою жизнь при сталинском режиме. Он вынужден был снять с исполнения свою Четвертую симфонию, премьеры которой состоялась лишь в 1961 году.

С Симфоническим оркестром Мариинского театра из Санкт-Петербурга и знаменитым дирижером Валерием Гергиевым выдающийся ансамбль предстал перед полным Большим залом Старой оперы, отыграв произведение продолжительностью около часа. Гергиев – руководитель Мюнхенского филармонического оркестра – считается важным импресарио российских музыкантов в европейских странах, что проявилось, например, в основании Российско-германской музыкальной академии. Без дирижерской палочки, во многом интуитивно, звездный дирижер очень нежно касается тембровой клавиатуры своего оркестра, чтобы передать тончайшие оттенки.

Неоспорим и феноменальный успех Алексея Володина в исполнении Третьего концерта для фортепиано С-dur Сергея Прокофьева. Подобно «фортепианному Паганини», композитор сам при жизни с удовольствием играл сольную партию. От Нью-Йорка до Лондона его как пианиста и композитора чествовали не меньше, чем на родине. Трагизм его биографии заключается в том, что он не дожид до эпохи, пришедшей на смену сталинской – он умер на 50 минут раньше советского диктатора...Пальцы Алексея Володина с легкостью российской фигуристски скользили по клавишам, его виртуозная игра вызвала у публики необычный для Франкфурта шквал аплодисментов уже после первой части.

Себастиан Крэмер,
«Op-online»

Михаэль Гюттлер – частый гость в Санкт-Петербурге и России. Родившийся в Дрездене дирижер, нередко выступает в Мариинском театре, с которым его связывает давнее сотрудничество. Он принимал участие в подготовке премьеры тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», дирижировал оперы «Парсифаль», «Тристан и Изольда», «Лоэнгрин», «Фальстаф», «Лючия ди Ламмермур», «Свадьба Фигаро», «Ариадна на Наксосе», «Аида» и другие. Особое место в его репертуаре занимают русские оперы: в Венской опере мне довелось слушать маэстро Гюттлера в «Борисе Годунове» и «Хованщине». За «Бориса Годунова», поставленного в Екатеринбургском оперном театре, Михаэль Гюттлер получил в свое время «Золотую маску», в Вене же поразило его глубокое проникновение в партитуру Мусоргского. А через полтора месяца я уже слушала дирижера в «Зигфриде» в Мариинском театре, где он проводил осеннее «Кольцо». Захотелось задать маэстро несколько вопросов, поговорить о его венских и российских спектаклях. Михаэль Гюттлер свободно говорит на нескольких языках, в том числе на русском, на котором мы и начали свою беседу, потом плавно перешли на английский.

– Впервые русские слушатели о вас широко узнали, когда вам присудили Золотую маску за постановку «Бориса Годунова» в Екатеринбурге. Это была первая опера, которую вы продирижировали в России?

– Нет, первая была в Мариинском театре, где я выступил еще в 2003 году. Валерий Абисалович Гергиев заболел, и я продирижировал «Зигфрида» и «Гибель богов». После этого я стал приглашенным дирижером Мариинского театра, где у меня был широкий репертуар, и помимо немецких, я провел много итальянских опер. Я долго жил в Италии, говорю на итальянском языке, поэтому во всем мире я в основном дирижирую немецкий и итальянский репертуар, – в Вене, в Токио и других театрах. Что касается немецких опер, то в Мариинском театре я провел практически все идущие там оперы Вагнера. В Екатеринбургском оперном театре в 2006 году мне предложили стать музыкальным руководителем, и я действительно был главным дирижером год, но и когда ушел, меня все время приглашали туда работать. Я помню, что встретил человека из руководства Екатеринбургского театра в Париже или в Ницце, и меня попросили подумать о возможных проектах в связи с предстоящим столетним юбилеем театра и, в частности, осуществить постановку «Бориса Годунова». Я принял это предложение, и с удовольствием вспоминаю работу с замечательным режиссером Александром Тителем. Я научился очень многому в процессе этой работы. В конце концов, получилась очень интересная постановка, и я услышал очень много добрых слов о музыкальной стороне спектакля и своей работе, за что я очень благодарен. Я дирижировал «Бориса Годунова» потом в разных театрах, в том числе в Венской опере и я чувствовал, что мне удастся русский репертуар, также думал и оркестр (музыканты подходили после спектакля, говорили: «Браво, превосходно, мы чувствуем, что вы знаете эту партитуру так хорошо»). И потом я дирижировал «Евгения Онегина», «Пиковую даму» Чайковского, в Хельсинки дирижировал «Нос» Шостаковича (там была превосходная постановка, и публика в конце буквально сходила с ума). Так что я хотел бы расширять свой русский репертуар – операми Римского-Корсакова, например.

– В Венской опере в начале нынешнего сезона вы с большим успехом продирижировали «Хованщину».

– Я не могу сказать, что это было просто, даже несмотря на опыт «Бориса Годунова». В «Хованщине» другая инструментовка, которую делал не сам Мусоргский. «Бориса» я дирижировал в оригинальной версии. Это было мое первое обращение к этой опере. Я не решался браться за нее до этого. Но после общей положительной реакции на мое прочтение Мусоргского, я продирижировал ею в Венской Штаатсопер. Здесь у меня уже большой репертуар и очень хорошие взаимоотношения с оркестром. Вы, конечно, знаете, что этот великий оркестр может быть очень требовательным к дирижеру, поэтому рад, что у меня с ними прекрасные отношения, и я наслаждался работой над оперой.

– В опере пел практически полностью нерусский состав исполнителей (за исключением Марфы – Максимовой). Фурланетто пел Ивана Хованского. Мне очень нравится, когда главные партии в русских операх поют западные звезды калибра Фурланетто или Пале, а вот в небольших ролях преимущество как раз на стороне русскоговорящих солистов.

– Я совершенно согласен, тем более, что эти персонажи появляются на сцене первыми, и как раз хочется услышать аутентичное русское пение. Что касается Фурланетто, я встретился с ним впервые при работе над «Борисом Годуновым». Тогда между признанным во всем мире певцом и довольно молодым дирижером возникло взаимопонимание с самого начала. Я немного говорю по-русски и мог дать ему несколько небольших советов по музыкальной части и по произношению. И вот знак великого артиста еще и в том, что он всегда хочет репетировать, спрашивая: «Можем ли мы это повторить?». И потом он настоящий джентльмен. Если ему что-то не нравится, он

никогда не повысит голос, всегда спросит очень мягко и вежливо. Он очень музыкален, но при этом ценит драматическую сторону спектакля. И работать с ним было огромным удовольствием уже над «Борисом», который прошел с большим успехом, как и сейчас над «Хованщиной».

– Давайте перейдем к «Кольцу нибелунга» и начнем с проблемы дикции. Мои немецкие друзья из Мюнхена были на «Гибели богов» в Мариинском театре под вашим руководством, им понравилась музыкальная сторона спектакля, а вот из текста они не могли понять ни слова. В этой связи, что вы думаете о русских певцах, поющих Вагнера?

– У меня был положительный опыт работы с русскими певцами над Вагнером. Я ставил «Летучего голландца» в Екатеринбурге с полностью российским составом. Иногда неудовлетворительные результаты по части дикции связаны с тем, что просто не хватает репетиционного

времени хороших коучей из Байройта или Вены, потому что потенциал всегда был и остается очень большим. В России много больших голосов, которые подходят для этого репертуара, особенно в Санкт-Петербурге. И мне кажется, что публика здесь тоже испытывает интерес к Вагнеру. А что касается Екатеринбурга, то они не ставили Вагнера после войны совсем.

– Расскажите о «Летучем голландце» в Екатеринбурге?

– Это очень хорошая постановка, спектакль был также номинирован на «Золотую маску», мы показывали его в Москве. Сенту пела Млада Худолей из Мариинского театра. Хор Екатеринбургского театра был самым удивительным. Я дал им CD, на который просто «наговорил» текст либретто «Летучего голландца», и когда я пришел на первую репетицию, дикция у хора, особенно женского была просто идеальной. И звук у них был совершенно потрясающий, я был приятно

происходили сражения каждый день.

– Я как раз хотела спросить спорили ли вы с режиссерами?

– Конечно, спорил. С Тителем. И это было прекрасно. Потому что он понимал музыку, он старался убедить в чем-то меня, а я его. Чаще побеждал он, иногда я, но это было очень продуктивно. Совершенно необязательно, чтобы за сценой царил полна гармония, я не нуждаюсь в том, чтобы все со мной соглашались и, улыбаясь, говорили: «Да, маэстро». Я люблю обсуждать спорные вещи, это продуктивно и прекрасно. С другой стороны, сейчас я стал гораздо спокойнее, а раньше у меня была репутация дирижера, создающего проблемы режиссерам.

– В самом деле?

– Да, имел такую репутацию. Но это длинная история. К счастью, это не повредило моей карьере, но я часто говорил режиссерам: «Нет, это невозможно, вы не можете так поступать». И на-

МИХАЭЛЬ ГЮТТЛЕР: «МНЕ УДАЕТСЯ РУССКИЙ РЕПЕРТУАР»



удивлен. Это в очередной раз доказывает, что, если у вас есть время и энергия, немецкая дикция может быть освоена.

– А как вы относитесь к современным постановкам Вагнера: что лучше подходит для его опер – традиционное решение или режиссерский театр?

– Сегодня абсолютно никто не доверяет тому, что написано в партитуре. Я много раз дирижировал его оперы в разных местах, и практически никогда на сцене не было представлено то, что хотя бы отдаленно напоминало написанное в партитуре. Скоро я опять буду участвовать в новой постановке, и меня заверили, что они не боятся оригинального Вагнера (пока не могу сказать, где это будет до официального объявления). Помню я дирижировал «Зигфрида» в Вашингтоне, и там действие происходило на огромной свалке, где стоял большой экскаватор. Постановка Мариинского ведь тоже очень специфическая. Я дирижировал очень радикальной постановкой Гари Купфера. Может быть, самой удачной, из тех в которых я участвовал, была постановка «Мейстерзингеров» МакВикара на Глайнборнском фестивале. Она, конечно, была очень английской в некотором смысле. Мне очень нравился маринский «Парсифаль», несмотря на то, что многие его критиковали. В Мариинском также прекрасный «Лоэнгрин».

– Да, наша постановка «Лоэнгрин» необыкновенно красивая и очень традиционная.

– Я всегда чувствую себя комфортно, когда я чувствую, что происходящее на сцене и в оркестре корреспондирует друг с другом, когда мы делаем что-то вместе. И это относится не только к Вагнеру, и делает в конечном счете важным, традиционная это постановка или авангардная. Недавно я дирижировал «Пиковую даму» в Германии, и это был кошмар для меня с начала до конца. В постановке не было и следа культурного пространства, в котором происходит действие оперы. Необязательно помещать открыточные виды Санкт-Петербурга на задник, но вы должны чувствовать дух, характеры оперы. Но, к сожалению, режиссер в наши дни очень часто не имеет никакого представления, о чем он говорит и что он ставит. Вы можете иметь новые идеи, но для начала нужно понять само произведение. И если этого базового понимания в режиссуре нет, участвовать в постановке не доставляет мне удовольствия. Между прочим, когда мы ставили «Бориса Годунова» с Александром Тителем, у нас

чинались скандалы. Сейчас я вынес некоторые уроки из предшествующего опыта, научился абстрагироваться от некоторых вещей. И, конечно, когда меня просят участвовать в новой постановке, я обычно спрашиваю, кто режиссер. И если я знаю, что ставит человек, с которым у меня не будет согласия, то я начинаю серьезно обдумывать это предложение. Правда, иногда сама музыка настолько интересна для меня, что я соглашаюсь, стараясь просто не обращать внимания на происходящее на сцене. Но иногда я говорю: «Нет», и отказываюсь от предложения. Я не вмешиваюсь в визуальную часть спектакля, это не мое дело, но есть вещи, которые могут негативно сказаться на акустике. Если певцы, например, располагаются на сцене так, что их не слышно, или они не могут видеть меня или слышать оркестр. Это также касается сценографии, и часто я прошу поменять то, что скажется на музыкальной части спектакля. Обычно мне удается настоять на своем.

– Можете рассказать о ваших ближайших планах в России и в мире?

– Я опять буду дирижировать в Венской опере, сотрудничество с театром уже насчитывает более семи лет, в следующем сезоне я буду там дирижировать немецкими и итальянскими операми. Продолжится мое сотрудничество с Мариинским театром, где я буду дирижировать операми Вагнера и Рихарда Штрауса в ближайшие годы. Может быть, Валерия Гергиева убедят дать мне какую-нибудь русскую оперу, в театре есть люди, которые работали со мной над русскими операми в других театрах.. В Москве в Большом зале Московской консерватории я продирижирую концертным исполнением «Фауста» Гуно.

– Вы в основном работаете в опере. А что же с симфоническими концертами?

– К сожалению, сейчас я даю всего несколько симфонических концертов в сезон. Мне хотелось бы держать баланс между симфоническими и оперными ангажементами – 50 на 50, но предложения по опере сейчас поступают гораздо чаще приглашений дирижировать в концертах. В Хельсинки я достаточно много выступал с концертами, в основном с крупными симфониями, включающими солистов и хор – Второй симфонией Малера, «Торжественной мессой» Бетховена... Но сейчас оперные ангажементы занимают такое большое количество времени, что на концерты его просто не остается.

Беседовала Вера СТЕПАНОВСКАЯ

Оперу «Кащей бессмертный» Римского-Корсакова в концертном исполнении на Двадцать втором Пасхальном Бетховенском фестивале в Национальной филармонии в Варшаве представили солисты Академии молодых певцов Мариинского театра – Антонина Весенина, Савва Хастаев, Ирина Шишкова, Ярослав Петряник, а также солист Мариинского театра Михаил Колелишвили, Познанский камерный хор в сопровождении оркестра Познанской филармонии под управлением выдающегося польского дирижера Лукаша Боровича. Дирижер рассказал о своем давнем стойком интересе к личности и творчеству автора «Снегурочки» и «Царской невесты».

– *Солисты Академии молодых певцов Мариинского театра оправдали ваши ожидания в концертном исполнении «Кащея бессмертного» Римского-Корсакова?*

– Я безмерно рад, что мне довелось выступить с солистами Академии молодых певцов, воспитанниками Ларисы Гергиевой. Они настолько спеты, сыграны, благодаря своим совместным выступлениям на оперной сцене, что, мне кажется, предоставили публике уникальную возможность вообразить театральную ситуацию на концертной эстраде. В опере в концертном исполнении ведь есть момент искусственности, поэтому то, что певцы так хорошо знали и чувствовали друг друга, было бесценным. Да и звучание настоящего русского языка в пении – лично для меня особое удовольствие. На мой взгляд, русский и итальянский языки созданы для оперной музыки, на которых она звучит исключительно.

– *«Кащей бессмертный» выбран потому, что одноактная опера? Подозреваю, что и «Сказка о царе Салтане», и, скажем, «Псковитянка» – оперы тоже неизвестные польской публике и могли бы быть исполнены.*

– Именно так – мы взяли одноактную оперу только потому, что огромную оперу, как, например, «Сказание о невидимом граде Китеже» было бы трудно исполнить в один вечер. Но я мечтаю познакомить публику с «Китежем». Все же портрет композитора мы представили фестивальной аудитории. Сюиты из «Китежа» и «Снегурочки» были выбраны для того, чтобы разносторонне показать великого композитора, который, как ни грустно признать, большинство музыкантов на Западе ассоциируют почти только с одной «Шехеразадой». Важно, что сюита из «Снегурочки» прозвучала в исполнении и оркестра, и хора, в то время как обычно она звучит лишь в оркестровой версии. Мы представили полную версию, которая редко исполняется, хотя и сам композитор полагал, что если нет хора, можно это исполнить только с оркестром. У нас камерный хор из Познани выступил и в «Кащее» и в «Снегурочке». Большая сюита из «Китежа» была исполнена в редакции Максимилиана Штейнберга, который, как известно, сыграл большую роль в продвижении идей учителя. Эта музыка для нас, музыкантов оркестра Познанской филармонии – каждый раз повод для вдохновения и исполнительских идей. Мы получаем удовольствие, следя за текстом, значениями слов; играя на инструментах, видим как искусно мастер позаботился о том, чтобы в оркестровой вертикали были идеально слышны голоса певцов.

– *До «Кащея» у вас были опыты исполнения музыки Римского-Корсакова?*

– Да, конечно, и потому передо мной не возникло вопроса, какую оперу исполнить в этом году на Бетховенском фестивале в цикле неизвестных опер. С музыкой Николая Андреевича я знаком давно. Еще в 1990-е годы, как студент и меломан я собирал коллекцию опер в исполнении труппы Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева. Это были знаменитые диски в голубых коробочках, выпущенные на «Филиппс». Помимо опер Римского-Корсакова я познакомился тогда и с операми «Руслан и Людмила» Глинки, «Война и мир» Прокофьева, «Хованщина» и «Борис Годунов» Мусоргского. Эта превосходная серия попросту образовывала меня в области русской музыки. Личность Римского-Корсакова мне очень близка с точки зрения моих профессиональных интересов. Я не буду сейчас называть как все – «Шехеразаду», которая, впрочем, является, конечно, моим любимым сочинением. Но не менее любимым, которым я несколько раз дирижировал и меня совершенно восхищающим я могу назвать и Вторую симфонию «Антар», которая существует в двух авторских редакциях и я обе дирижировал. Кроме того, Римский-Корсаков интересен мне и с точки зрения моих научных интересов – его учебник инструментовки, который хорошо переведен на польский. В этом учебнике содержится, наверно, все самое важное. Я иногда шучу, говоря о том, что как только заходит речь о популярной киномузыке, – все композиторы, хорошо писавшие для Голливуда, должны быть благодарны Римскому-Корсакову, без учебника которого, в том числе, и современную киномузыку нельзя представить. Он повлиял на всех. Ну, и его связи с польской музыкой тоже оказались крепкими. В его композиторском классе были студенты из Польши, хотя бы Витольд Малишевский, чью симфонию я дирижировал, чьим учеником был Витольд Лютославский.

– *Как вы думаете, почему Римский-Корсаков решил написать оперу о Кащее? Хотел намекнуть на что-то политическое?*

– Я бы сказал, что более очевидно в подобном ключе можно трактовать его оперу «Золотой петушок» как намек на возмущение абсолютизмом царской власти. В «Кащее бессмертном», конечно, теоретически ситуация тоже косвенно связана с чем-то подобным, но композитор ведь неслучайно уточнил жанр этой оперы даже не как «сказка», а всего лишь «сказочка». Мне кажется, что в это сочинение он не хотел вносить никакой политики. Опера стала для него поводом показать то, в чем он был всегда неподражаем – сказочно-фантастический мир. Впрочем, любопытно, что в этой опере есть и пара лирических сцен, любовные дуэты. Хотя любовь в этой опере интересовала Римского-Корсакова не так сильно, как ситуации, связанные с магией, с явлениями природы, с метелью, чарами. Мне кажется, именно так он бы сегодня и ответил на заданный вопрос.

– *Как вы рассматриваете оперу «Кащей бессмертный» в контексте эпохи, ее породившей – эпохи модерна?*

– В ней очевидно влияние современности. В музыке позднего периода Римского-Корсакова очень развитая гармония, впечатляет использование искусственных ладов. Вскоре все эти его находки будут восприняты фран-

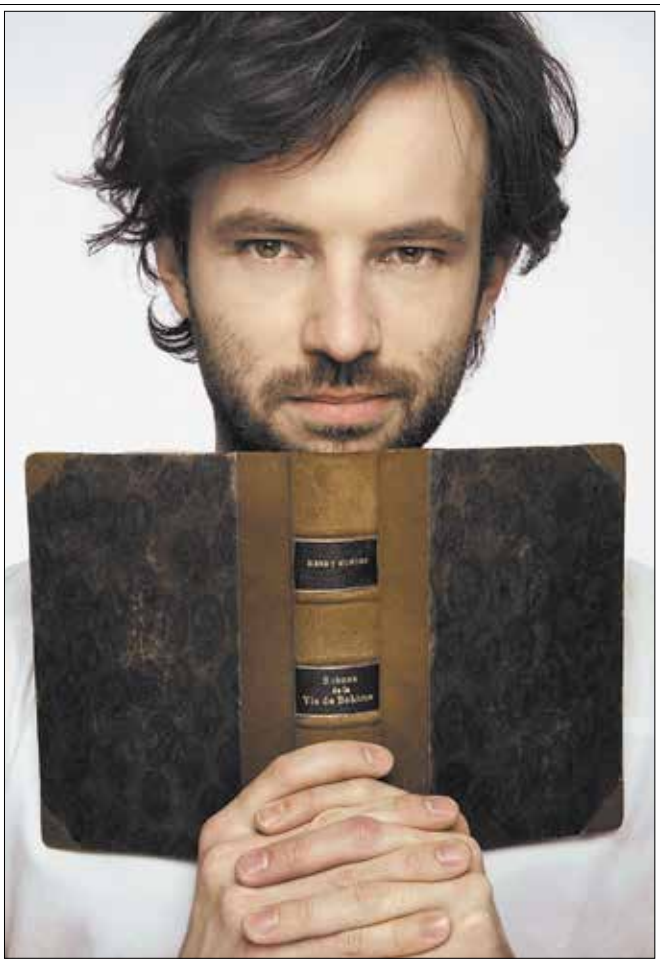
цузскими импрессионистами. Это прорастет и в музыке русских балетов в Париже как у русских, так и у французских композиторов. Вскоре Стравинский напишет «Жар-птицу». Все это остро чувствуется, когда исполняешь музыку «Кащея». Так что Римский-Корсаков подошел к сочинению этой оперы как абсолютный модернист, но ни в коем случае не расстался со своей родной лирической стихией. Он искусно пользуется лейтмотивным методом, на котором строится вся опера. Мотивы переплавляются, играют в разной динамике, темпе, регистре, и это невероятно, как композитор, начиная оперу с пары мотивов, трансформирует их в разные психологические модальности – в этом слышится великое мастерство и связь с новыми веяниями того времени. Чувствуется и влияние Вагнера, в каком-то смысле это вагнеровская опера. Пару гармонических последовательностей из «Кащея» можно было бы подложить к гармоническим цепочкам в какой-нибудь вагнеровской опере. Я ни в коем случае не говорю о заимствовании, но об очень развитой гармонии, которую Римский-Корсаков ведет еще дальше, расширяя систему мажоро-минора. В

каком-то смысле это музыка профессора, который словно показывал своим студентам: «Смотрите, я абсолютно современен, меня интересует все, что делается на свете». Римский-Корсаков очень тонко, незаметно для невооруженного уха работает с лейтмотивами, далек от банального, клишированного их использования.

– *Да, гармонии Кащеевны сверкают и переливаются в оркестре, подобно драгоценным камням, вызывая ассоциации с пластическими искусствами русского модерна, венского Сецессиона, немецкого Югендстиля.*

– В 1910-е годы в пластических искусствах в России начинают происходить вещи совершенно немыслимые. Человек открыт, каким был профессор Римский-Корсаков отдает себе отчет в том, что его студентам скоро придется жить в другом мире, что старому миру приходит конец. В России вырастает поколение, начинающее мыслить совершенно радикально. Кандинский, манифесты нового искусства, Малевич, женщины-художницы Гончарова и Попова вскоре будут задавать тон в искусстве и в жизни. Мы – на пороге больших перемен в русском искусстве. Римский-Корсаков, заключая

ЛУКАШ БОРОВИЧ: «КОМПОЗИТОРЫ ГОЛЛИВУДА, ДОЛЖНЫ БЫТЬ БЛАГОДАРНЫ РИМСКОМУ-КОРСАКОВУ»



эпоху неоромантизма, не встает на позицию заматеревшего классика: напротив, он протягивает в этом сочинении дружескую руку новым течениям. Я наблюдаю здесь абсолютный симбиоз, отличавший музыку той эпохи.

– *Очень мало опер Римского-Корсакова ставится в Европе. В чем причина? Как изменить ситуацию?*

– Думаю, что существуют неизвестно откуда взявшиеся предрассудки и у дирижеров, и у директоров оперных театров. Русский язык сегодня уже ни для кого не является проблемой. Весь мир исполняет Чайковского, Мусоргского, Прокофьева... и при этом не берутся за Римского-Корсакова. На мой взгляд, несчастье Корсакова в том, что он написал ... «Шехеразаду», которой все и довольствуются. А ведь это феноменальный оперный композитор. Лично я отношусь к адептам его стиля, поэтому погружение в партитуры Римского-Корсакова для меня всегда кроме чисто музыкального наслаждения еще и счастливая возможность анализа, как если бы я каждый раз готовился к лекции, я продолжал на них учиться. Римский-Корсаков оставил нам столько тайников в своих партитурах, которые можно открывать и открывать. Еще одной из причин невнимания к операм Римского-Корсакова, возможно, является доминирующий в Европе режиссерский театр, обожающий оперы, где есть психология, драматизм напряженных ситуаций. А у него (разумеется, за исключением «Псковитянки» и «Царской невесты») всего-навсего «сказочка» – нет сложного психологизма. Может быть, сказочность не очень в моде. Я являюсь большим поклонником русской живописи и скульптуры первой половины XX века, ведь музыка Римского-Корсакова звучала на «Русских сезонах», в том числе и «Шехеразада». Может быть, стоит вернуться к истокам и посмотреть на то, как авангардная пластика того времени взаимодействовала с музыкой Римского-Корсакова. Но я думаю, что интерес к музыке мастера скоро вернется, многие его оперы будут поставлены.

Беседовал Владимир ДУДИН

Более 30 лет назад, когда первые тектонические сдвиги ознакомили собой начало конца единой Югославии, группа словенских музыкантов во главе с композитором Миланом Стибилем и музыковедом Приможом Куретом сумела организовать международный фестиваль «Словенские музыкальные дни», получивший широкую европейскую известность.

Нынешний, 33-ий форум был посвящен столетию открытия оперного театра в Любляне и включил в себя восемь спектаклей и концертов и музыковедческую конференцию, темой которой стала роль национальных оперных театров XX и XXI столетий в развитии европейской культуры. Музыкальная часть фестиваля по традиции в основном была отдана современной словенской музыке. Впрочем, два балета, показанных труппой люблянского театра, наряду с сочинениями словенских композиторов и хореографов представили модерн-версии Пасторальной симфонии Бетховена и сочинений композиторов позднего Возрождения, работавших на территории Словении.

Особой симфонической программой отмечен был вечер, посвященный выдающемуся чешскому дирижеру Вацлаву Талиху, подобно Густаву Малеру, начавшему свою дирижерскую карьеру в Любляне, где Талих работал в 1908–1912 годах. В исполнении оркестра Словенской филармонии под управлением Симона Дворжака прозвучали фрагменты из музыки к первой комедии на словенском языке – «Фигаро или этот счастливый день» Янеша Новака (1756–1833), увертюра к мелодраме «Юдифь» Камило Машека (1831–1859), Интермеццо из оперы «Ксения» Виктора Пармы (1858–1924), Каприччио Антона Лайовича (1878–1960), а также увертюра к «Проданной невесте» Б. Сметаны и несколько «Славянских танцев» А. Дворжака. Наиболее яркой частью фестивальной программы стали сочинения словенских композиторов второй половины прошедшего – начала нынешнего веков. Большая группа вовсе не известных у нас авторов предстала в «нон-стоп концерте» под названием «Ночь словенских композиторов», в котором прозвучали камерные опусы двенадцати музыкантов – от 85-летнего ветерана Игоря Деклева до 29-летнего Матея Марчина. Стилистически пестрая панорама – от неоромантики до суперминимализма навевала мысли о непреодолимости процесса глобализации и удивительно напоминала сходные концерты-панорамы из петербургских «Звуковых путей».

Самое сильное впечатление оставил вечер «Приношение Милану Стибилу». Милан Стибил (1929–2014) прошел большой и сложный путь, отмеченный резкими стилевыми поворотами. В молодости скрипач в оперном оркестре, он учился в консерваториях Любляны и Загреба, затем стажировался в Берлине и Монреале, трудился в студии электронной музыки и Институте сонологии в Утрехте, блестяще освоив технику современной композиции. Начиная с середины 1960-х его опусы исполнялись на концертных площадках Берлина, Цюриха, Дармштадта, Бохума и других центров “левой” музыки.

Два великолепных камерных ансамбля представили композиции Стибила для ударных “Zoom” (с солирующим кларнетом), “Mondo” (с кларнетом, альтом и контрабасом), «Индийское лето» (с флейтой, кларнетом, скрипкой и контрабасом) и самое известное сочинение Стибила – экспрессивную мелодраматическую на стихи Анри Мишо «Ervier de ta faiblesse, domine». С опусами Стибила соседствовали творения его последователей – «Вплетенные в волны» («In Wellen verwoben») Уроса Райко (род. 1954) и «Симпози» Примоза Рамова (1921–1999) – блистательно сделанные пьесы-фантазии для ансамбля ударных, включающего более двадцати разных инструментов.

Экспериментальный аспект композиторской работы преобладал в Soloabend Нины Презичек, игравшей как на обычном, так и на электронном рояле. Ставшие классикой Klavierstueck IX К. Штокхаузена и «...Sofferte onde serene» Л. Ноно соседствовали с впервые исполненными сюитой для фортепиано и электроники Грегора Пирса (род. 1970), пьесами «Circles» Нины Шенк (род. 1982) и «Нине» Ларисы Врун (род. 1967), а также целиком основанной на сонористических приемах Сонатой-74 старшейшины словенского атонального сообщества Игоря Штухца (род. 1932).

В концертном исполнении были показаны две словенские оперы. Увидевшая свет четыре года тому назад «Антигона» Томаша Свете (род. 1956), творение популярного на родине оперного автора – вполне достойный образец современной постмодернистской оперы с характерным поворотом сюжета в сторону аллюзий с нынешним временем (либретто Юрия Соучека по драме Доминика Смолета). Спектакль умелый, с неким полистилистическим «налетом», но без особо яркого драматического накала. Премьера была прекрасно проведена ансамблем солистов Люблянской и Загребской оперных трупп со сводным хором Словенского музыкального общества и оркестром радио и телевидения Словении под управлением Симона Крезича.

Славко Остерц (1895–1941) – высоко ценимый в Словении и за ее пределами композитор – личность, несомненно, европейского масштаба. Автор десяти опер и балетов, Остерц, в молодые годы находясь под сильным воздействием нововенцев и «четвертитоновиков» (среди его пражских учителей – Алоиз Хаба), смог найти свой собственный индивидуальный стиль, далеко выходящий за рамки додекафонии. В изящном остроумном скетче – одноактном водевиле «Из комической оперы» (1928, либретто композитора по мотивам пьесы французского поэта и писателя Луи-Анри Мюрже), Остерц причудливо смешивает интонационные флюиды разнопланового генезиса – от Стравинского и Прокофьева до Берга и Кшенека. Получилась яркая 40-минутная вещица, веселая, с гротесковым характерным «привкусом». На небольшой сцене

замыслу создателей фестиваля служит как бы развернутым комментарием к программе научной. Здравствующий поныне 83-летний профессор Примож Курет по-прежнему «держит руку на пульсе», обеспечивая высокий уровень приглашенных докладчиков. Небольшая группа специалистов во главе с профессором Люблянского и Мариборского университетов Ернием Вайсом организует подготовку конференции, включая административно-организационные нюансы, размещение участников, публикацию буклета фестиваля и (отдельно) сборника тезисов симпозиума, синхронный перевод с английского, немецкого и словенского, разного экскурсионно-познавательные мероприятия и т.д. Остается только удивляться, как, в условиях небогатой и скромно живущей страны удастся найти и аккумулировать немалые средства: три

Словении двух великих дирижеров – Вацлава Талиха и Фрица Райнера был посвящен насыщенный неизвестными доселе фактами доклад П. Курета и Д. Вайса, а Нил О’Лафлин из британского Лобфорса подробно осветил европейский контекст оперного творчества С. Остерца. Конечно, особый вес люблянскому симпозиуму придавало участие в нем музыковедов с мировым именем – профессоров Хельмута Лооза (Лейпциг) и Хартмута Кронеса (Вена). Х. Лооз продемонстрировал и прокомментировал ряд уникальных иллюстраций, представивших собой картину архитектурно-художественной эволюции европейского театра – театральных и концертных зданий как, по формулировке автора, «храмов и соборов серьезной и духовной музыки». Х. Кронес коснулся вопроса организации в начале XX столетия Венской народной оперы, вызвавшего острейшую публичную полемику и ставшему одной из причин раскола в австрийском обществе. Яркие выступили представители чешской и словацкой музыковедческих школ Владимир Звара из Братиславы, Елена и Любомир Спурна (Оломоуц-Брно) и Ленка Крупкова и Юрий Копецкий из Оломоуца. Их доклады очертили проблематику, связанную с историей словацкого и чешского оперного театров второй половины позапрошлого – первой половины прошлого столетий. Особенно интересным было сообщение Крупковой и Копецкого об оперной сцене немецкого театра в Ольмюце и его связях с аналогичными труппами в Лайбахе (Любляне) и Марбурге (Мариборе) как модели для образования национальных театров в рамках австро-венгерской монархии. Как обычно, фактологически насыщенными были выступления австрийских коллег из Граца Сусанны Коглер и Кристины Скудери с критическим обзором современной австрийской оперы и анализом архивных документов по оперным коллективам Восточной Адриатики XX века. А профессор Вольфганг Маркс из Дублина ознакомил присутствующих и с вовсе никому не известным материалом, касающимся ирландского оперного театра, его истории и нынешнего состояния. Нюансы эволюции оперных сцен Румынии, Латвии, Литвы, Сербии стали поводом для обстоятельных сообщений Флоринеты Попы (Бухарест), Лаумы Меллены-Барткевич (Рига), Виты Груодите (Вильнюс), Биляны Миланович (Белград), о контактах словенской и хорватской трупп в годы Второй мировой войны говорила Нада Безич (Загреб), гость из Палермо Ивано Каваллини сосредоточился на пропаганде итальянской и немецкой оперы в итало-славянском пограничье в конце XIX – первой половине XX веков (тема, в России также незнакомая). Наконец, Жак Амблар (Марсель) сжато охарактеризовал вопросы бытования детской оперы в XXI столетии, а профессор Люба Кияновская (Львов) сделала блистательный анализ современного оперного театра как продукта рыночной экономики.

Доклад автора этих строк был посвящен Мариинскому театру и его сегодняшнему состоянию. В центре сообщения – вопросы, обычно не попадающие в поле зрения ученых форумов, а именно, материальная база театра, специфика современного функционирования уникального театрального организма, не имеющего себе подобных в мире. Честно говоря, я ожидал, что к моему выступлению будет проявлен определенный интерес – все-таки нынешняя Мариинка – явление особое, а работа В. А. Гергиева анализируется чуть ли не «под лупой» как «симпатизантами», так и «антисимпатизантами» маэстро. Но то, что произошло, оказалось и для меня неожиданным: в итоге организаторы даже разрешили докладчику выйти за рамки регламента, ибо коллеги ни за что не соглашались на сокращение объемного текста, дополненного видеоматериалами, во всей красе показывающими комплекс зданий театра. Несть числа последовавшим вопросам, и после доклада, и в кулуарах симпозиума. Ибо и самым продвинутым зарубежным музыкантам трудно, почти нереально понять, как может функционировать пятитысячный коллектив оперного (!) театра, состоящий из 384 оркестровых музыканта, 119 солистов оперы и хора в 156 артистов, 75 солистов балета, 129 артистами кордебалета, особой Академией молодых певцов, с двумя тысячами выступлений ежегодно и т.д. и т.п. Пришлось продемонстрировать официальную афишу за апрель (месяц, в котором проходил симпозиум): 142 мероприятия, включая 50 оперных и 33 балетных спектакля, 45 концертов (и это не считая Приморского и Владикавказского филарлов!). В общем, только находясь «за кордоном», по-настоящему начинаешь понимать, какой поразительный художественный пример для всего света являет собой Мариинский театр сегодня, насколько выделяется руководимый Валерием Гергиевым коллектив на фоне окружающей нас театральной жизни. А, следовательно, noblesse oblige, и необходимо заранее, загодя вырабатывать стратегию, которая позволила бы удерживать набранный темп и решать проблемы, о коих автор этих строк также говорил в своем выступлении.

ВЛАДИМИР ГУРЕВИЧ

МАРИИНСКИЙ И ДРУГИЕ...



музыкально-драматического театра Марибора – второго по значению города Словении – она слушалась и смотрелась с неподдельным интересом, тем паче, что солисты местной труппы вместе с оркестром театра под руководством дирижера Симона Робинсона пели и играли с удовольствием.

Уместным показалось включение в программу вечера Четырех пьес для оркестра – антрактов из последнего сочинения Остерца – балета «Иллюзии» (1937–1940). Это произведение дополнило портрет его автора ценными штрихами. Музыка Остерца – явление незаурядное и на нее следует обратить пристальное внимание российским исполнителям.

Теперь о главном – научном симпозиуме. Главным потому, что музыкальная программа по

дня симпозиума – это 29 получасовых докладов представителей шестнадцати европейских государств – панорама впечатляющая. У автора этих строк осталось твердое ощущение присутствия и участия в объемном и весьма содержательном научном мероприятии.

Четкая формулировка темы научного симпозиума отнюдь не отменяла вариативности ее решения. И, действительно, направленность докладов была самой разной: искусствоведческий аспект чередовался с культурологическим, теоретический анализ сменялся биографическими штудиями. Примерно треть сообщений касалась разных онтологических и гносеологических сторон словенского музыкально-театрального искусства, как внутри страны, так и в ее международных связях. В частности, деятельность в