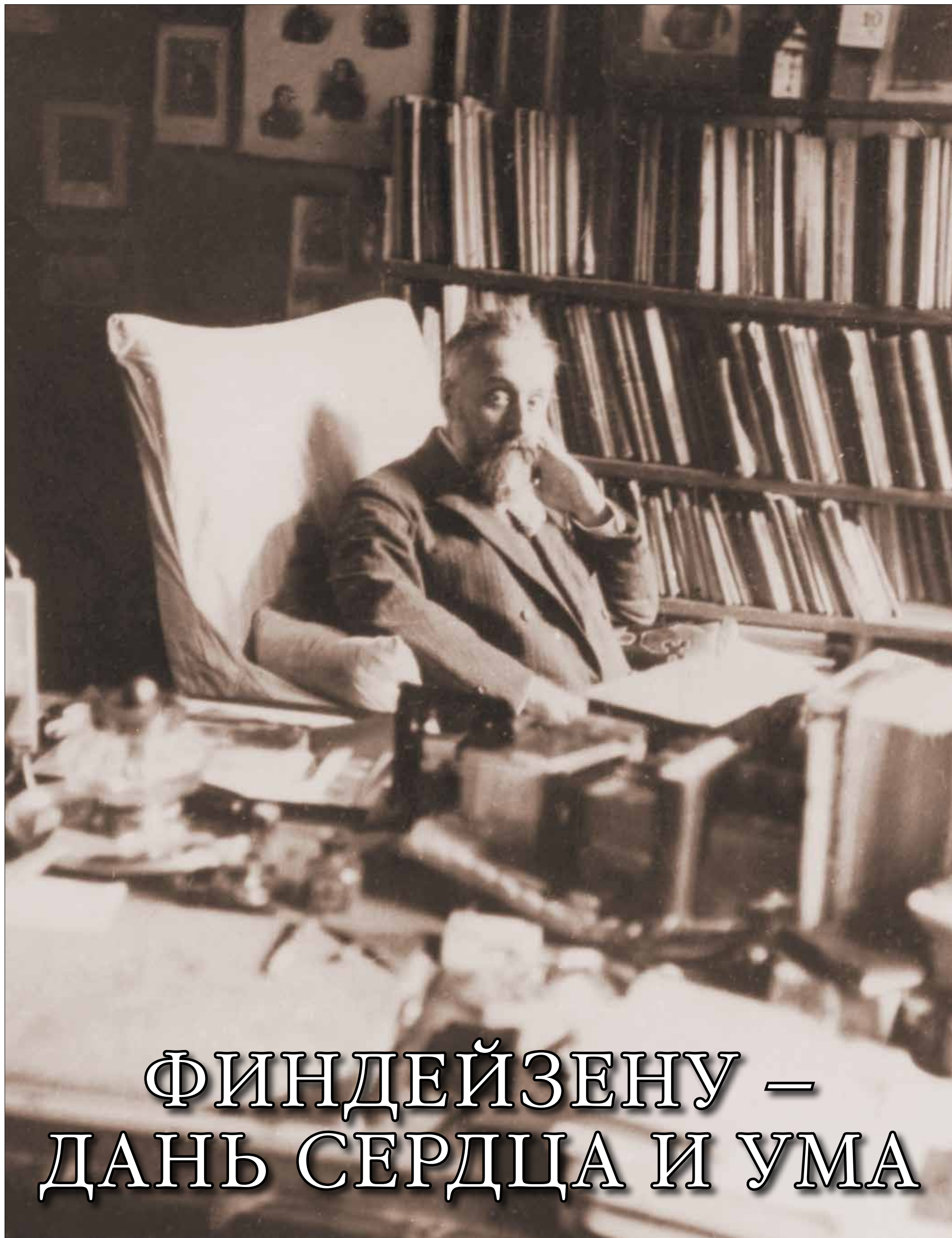




МАРИИНСКИЙ № 3-4 ТЕАТР 2018



ФИНДЕЙЗЕНУ –
ДАНЬ СЕРДЦА И УМА

ЮРИЮ ТЕМИРКАНОВУ – 80!

Хочется поздравить человека, сыгравшего огромную роль и в истории театра, и в моей личной судьбе. Он пригласил меня на мою первую и единственную работу в Мариинский театр... Он своими действиями в отношении меня не только дал мне огромную возможность, но и заложил фундамент для того, чтобы я стал главным дирижером...

Я учился у Темирканова, учился у театра. Причем Юрий Хатуевич пошел на невиданный шаг: доверил мне «Войну и мир». В этом был огромный риск, ведь в случае неудачи, он должен был бы вдвойне отвечать за свое решение...

Темирканов пришел в трудный для театра момент, и думаю, поступил очень мудро, сразу обратив внимание на группу молодежи... Он выдвинул новое поколение звезд, которые ярко проявили себя в новых работах театра – прежде всего в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме». И вопрос не в том, традиционные или нет были эти спектакли. Главное, что они были хороши и выдержали огромное количество представлений, их увидел весь мир...

Главное же достоинство Темирканова как дирижера состоит в том, что, попадая в свой ли оркестр или выступая приглашенным дирижером где-нибудь в Америке или в Англии, он привносит в исполняемое им сочинение ощущение свежести и нетрафаретности, вызывающее симпатии к тому, что мы все вместе делаем. Чувствуешь, что дирижер доверяет оркестру, свободен в жесте, во взгляде, а оркестр знает, что может творить в фразировке, в нюансах. Я думаю, сама его манера дирижирования предполагает свободное и певучее звучание оркестра. Каждая фраза наполняется смыслом. Уже само его поведение за пультом вовлекает всех в сиюминутный творческий процесс. На концерте он, совершенно неожиданно для гобоиста, тромбониста или целой струнной группы, может удивить, замедлив, ускорив течение музыки. Его дар в готовности и врожденной склонности к импровизации, к любованию деталью, ощущению особой элегантности и изящества той или иной музыкальной фразы.

У дирижеров есть традиция: жить долго. Думаю, что он, подобно Мравинскому, Клемпереру, Тосканини, Бруно Вальтеру, перешигнув восьмидесятилетний рубеж, останется таким же молодым, сильным, ведущим за собой армию как знатоков-профессионалов, так и любителей. И сам я хочу быть свидетелем тех новых побед, которые обязательно последуют.*



Уважаемый Юрий Хатуевич!

От всего сердца поздравляю Вас с юбилеем!

Сорок лет назад под Вашим руководством начался мой путь в Мариинском театре. Работать с Вами в те годы было большой честью и огромной ответственностью для меня, я вспоминаю их с особым трепетом и искренней благодарностью.

Мастер, на которого продолжают равняться многие молодые артисты, Вы всегда с чуткостью и вниманием относитесь к творческим судьбам Ваших коллег. Каждый сезон в афише Санкт-Петербургской филармонии появляются новые яркие проекты, фестивали, расширяется репертуар коллектива. Филармония остается сегодня одним из главных концертных залов России, и это несомненно Ваша заслуга.

Желаю Вам благополучия, вдохновения, крепкого здоровья.

Рад пригласить Вас и Ваших близких на спектакль «Евгений Онегин» 12 декабря на исторической сцене Мариинского театра, который мы посвящаем Вашему юбилею.

С искренним уважением,
Валерий Гергиев

Р. S. К моим словам присоединяется весь коллектив Мариинского театра.

* Валерий Гергиев, Диктат музыки // Юрий Темирканов. Штрихи к портрету. Санкт-Петербург, 1998.

Откройся мысль! Стань музыкаю слово,
Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!
Николай Заболоцкий

Поэт воспел слово, которое понадобилось Бетховену в финале Девятой симфонии, чтоб возглас: «Обнимитесь, миллионы!» взлетел над миром. А восторгествует ли он – бог весть! Увы, нынче не очень-то верится...

Но в стихах – в настоящих стихах! – есть и потаенный, или лучше сказать, *другой* смысл, открываемый, а порой и *присваиваемый* стихам читателем. Тот смысл, о котором поэт может быть и не думал вовсе.

Слово о музыке: не должно ли оно – разумеется, в идеале – *стать музыкой*, или, по крайней мере, *соответствовать, резонировать* музыке. Приношу извинения за оба глагола: один – канцелярский, а другой – ученый, но смысл-то ясен: *писать о музыке следует так, чтобы читатель услышал в рецензии, в критическом обозрении самое музыку!* Набранный курсивом шумановский завет вызывает, во-первых, к таланту пишущего о музыке – это препятствие серьезное, но изредка преодолимое. А во-вторых, предполагает, что автору предоставят *площадь* – да не *вечернюю*, не Красную или Дворцовую, а хотя бы в газете или журнале! Вот с этой-то *газетной площадью* для музыкальной критики в России всегда возникали затруднения.

В нынешнем году 23 июля исполнилось 150 лет со дня рождения Николая Фёдоровича Финдейзена, выдающегося русского музыкального критика, историка музыки, издателя, библиографа... В молодости он брал уроки композиции, сблизился с В. В. Стасовым и кругом учеников Н. А. Римского-Корсакова. Выступая с 1892 года в отечественной и зарубежной печати, Финдейзен основал в 1894 году в Петербурге «Русскую музыкальную газету» – наиболее значительное дореволюционное периодическое музыкальное издание.

В начале 1900-х Финдейзен читает популярные лекции по истории русской музыки в российской провинции, принимает участие в основании «Общества друзей музыки» в Петербурге. В послереволюционные годы основывает Музыкально-исторический музей Петроградской филармонии, читает курсы музыкальной археологии и палеографии в Архитектурном институте, возглавляет комиссию по изучению народной музыки при Русском географическом обществе. Финдейзен – автор книг, статей, очерков о творчестве русских композиторов, фундаментального труда «Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России»...

Но главное детище Н. Ф. Финдейзена – «Русская музыкальная газета» (РМГ), сохранившая черты газеты и журнала. Первый номер РМГ открывался программной редакционной статьей. Ставя вопрос – «нужен ли у нас музыкальный журнал?», редакция утверждала: журнал необходим прежде всего для того, чтобы воспитывать вкусы, интересы, критические оценки слушателей. Настоятельная нужда была и в систематической публикации изысканий по истории русской музыки, особо отмечалась потребность исследовать фольклор, народную музыку. Общая пресса не может ответить на эти запросы: «Возможно ли требовать от изданий, не посвященных музыке исключительно, – газет, литературных или научных журналов, чтобы в них отводилось всем этим вопросам достаточное место?».

Как близка нам сегодня приведенная программа редакции РМГ – а это несомненно голос Николая Федоровича Финдейзена. Мы точно так же теперь выслушиваем сомнения в необходимости именно *музыкально-критического* печатного органа. Сомневаются и администраторы, преследующие кассовые интересы (им важен анонсно-рекламный листок), и журналисты, падкие на жареные новости, скоропалительные приговоры, и явно ангажированные рекламные агенты. Как понятны нам сомнения В.В. Стасова из письма к Финдейзену от 19 августа 1893 года: «Ваш проект “Музыкального журнала” меня восхищает и радует до бесконечности, но не думаю, чтобы это было, в самом деле, осуществимо. <...> На моем веку я пережил столько попыток *музыкального журнала*, что уже давно перестал верить в возможность его у нас...»¹ А разве не красноречив один из первых журнальных откликов на рождение РМГ: «На прошедшей неделе вот что случилось: немец Финдейзен затеял *русскую* музыкальную газету, вероятно в противовес “еврейской театральной газете”. Гг. Кюи, Глазуновы, Соловьевы, Ивановы и прочие великие музыкальные таланты могут радоваться и написать в честь г. Финдейзена какую-нибудь чересчур торжественную какофонию» («Шут». 1893, № 39. С. 2).²

«На протяжении своего долгого существования РМГ честно стремилась следовать намеченным принципам и программе действий <...> Ближе всего она была к тому кругу эстетических мнений, интересов и оценок, который складывался на беляевских “пятницах” при руководящем участии Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова <...> Выполняя обещанную программу, РМГ начала публикацию материалов по истории русской музыки – “Глинкиану”, письма А. Серова, воспоминания его жены

ЮБИЛЕЙ

ИОСИФ РАЙСКИН

СТАНЬ МУЗЫКОЮ СЛОВО! К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НИКОЛАЯ ФЁДОРОВИЧА ФИНДЕЙЗЕНА (1868 – 1928)



В. Серовой о Л. Толстом и П. Чайковском. Довольно обширно представлены переводы – воспоминания И. Штрауса, Ш. Гуно, статьи Р. Шумана, Р. Вагнера. Не было недостатка в популярных теоретических статьях, среди которых выделялись тематические разборы произведений Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева.

Особо злободневный интерес для своего времени представляли рецензии и обзоры музыкальной жизни России. Центральное место занимали очерки о столичных концертах и спектаклях, составлявшиеся большей частью самим редактором. <...> Орган Финдейзена стремился идти за веком. Постепенно получили признание новаторские поиски Скрябина ... Благожелательно были встречены ранние произведения Стравинского, вплоть до “Петрушки” <...> Постоянный сотрудник “Газеты” И. Липаев утверждал: “У г. Прокофьева везде проглядывает удивительно здоровое, пожалуй, богатырски ясное чувство... Его творчество радует, вам делается легко от солнечности творца – Прокофьева”. Все чаще стали появляться статьи о новой зарубежной музыке, особенно французской (Дебюсси, Равель) <...>

В сложных материальных условиях 1917 – 1918 годов РМГ выходила с перебоями... Летом 1918 года в обстановке разгоравшейся гражданской войны, “Газета” закрылась».³

Когда листаешь петербургские-петроградские газеты и журналы тех лет (включая и первое советское десятилетие), оживает концертная, театральная жизнь далекого времени. А что найдут потомки – спрашивали мы в 50-е–70-е в сегодняшних газетах? При том, что музыкальная афиша стала несравненно богаче.

Но в поздние советские десятилетия – годы так называемого «застоя» – все попытки создания в Ленинграде специального музыкального печатного органа наталкивались на «непреодолимое» препятствие – нехватку... бумаги. На самом деле за этим смехотворным доводом стояла боязнь идеологической «диверсии» в той области искусства, которая обладала наибольшей «тайной свободой» (замечательное пушкинское слово!). Поди знай, что Шнитке – или того хуже, какой-нибудь западный *модернист* – замыслил в своей симфонии, ведь текста-то (то есть понятных цenzорам слов) нет! А *слово о музыке* – оно вдруг да откроет слушателям правду о веке! О, наивность, настоящая музыка – сама правда! Мы узнавали ее из симфоний Шостаковича раньше, чем из книг Солженицына и Шаламова!

Перестройка, ветер перемен принесли долгожданную свободу печати. И уже осенние выпуски «Искусства Ленинграда» (в этом журнале творческих союзов я работал научным редактором и вел отдел музыки и музыкального театра) мы не несли покорно в цензурное ведомство, а оно перестало лютовать и *литовать*! Поколению *next* невдомек, как трудно было прежде получить вождеденный разрешительный *лит* автору, издателю, режиссеру – подчас людям с мировыми именами, не говоря уже о какой-нибудь самостийной рок-группе.

Но на смену идеологическим оковам пришел экономический пресс и, когда творческие союзы в начале 90-х разом обеднели, журнал вскоре закрылся (всего вышло более 30 выпусков «Искусства Ленинграда»). К этому времени в Москве, помимо уже существовавших журналов «Музыкальная академия» (прежде «Советская музыка») и «Музыкальная жизнь», начала выходить общенациональная газета «Музыкальное обозрение». В Петербурге (снова в *Петербург*!), благодаря поддержке руководства театра (снова *Мариинского*!), четверть века тому назад возникла газета, которую вы держите в руках. Чуть позже появились издания Санкт-Петербургской филармонии – газета «Pro Musica», журнал «Скрипичный ключ». К ним присоединились журналы «Опера+» (первоначально «Журнал любителей искусства»), «Петербургская сцена», консерваторский «Musicus»... Вот уже пятнадцать лет выходит «Санкт-Петербургский музыкальный вестник», любимое детище Международного общественного фонда культуры и образования (называю лишь те издания, с которыми сотрудничал как редактор и постоянный автор).

Сегодняшние музыкальные газеты и журналы, возникшие в «перестроечные» годы, – преемники «Русской музыкальной газеты» Н.Ф. Финдейзена. Вослед памяти человека и музыканта хочется воскликнуть, чуть *поправив* Пушкина-лицеиста:

Финдейзену – дань сердца и ума,
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Заложил им краеугольный камень,
Им чистая лампада возжена!

¹ Цит. по: Финдейзен Н. Ф. Дневники (1915 – 1920). Расшифровка рукописи, исследование, комментирование, подготовка к публикации М.Л. Космоуской. СПб, 2016. С. 39.

² Там же. С. 41

³ Райскин И., Ступель А., По страницам русской музыкальной прессы конца XIX – начала XX веков // Критика и музыковедение. Л., 1975. С. 242 – 263.

ИРИНА МУРАВЬЁВА

Новую постановку «Фальстафа» Джузеппе Верди на сцене Мариинки-2 создала итальянская команда: режиссер-постановщик Андреа Де Роза, художники Симоне Маннинно (сценография) и Алессандро Лаи (костюмы). Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев

Предыдущего «Фальстафа» на Мариинской сцене ставил в 2006 году Кирилл Серебренников: в остром тогда жанре анекдота про новых русских – с их глянцевым и циничным миром, убившим простофилю-лузера Фальстафа. Тот спектакль был жесткой социальной сатирой, нынешний, в постановке Де Роза – умеренной по эстетике и беззаботному буффонному юмору историй нравов.

В новом «Фальстафе» нет переносов в конкретные времена – ни в прошлое, ни в настоящее, нет острых социальных углов: это спектакль-розыгрыш, который устраивают Фальстафу веселые виндзорские дамочки, вовлекая в свою игру не только членов собственных семей, но и окружение Фальстафа. Здесь работает фальстафовский паравраза шекспировского «мира-театра», перевернутый в «мир-шутку», в иронию и юмор итальянской комедии дель арте, чья эстетика у итальянцев-постановщиков в крови.

Действие спектакля разгоняется от перебранки собутыльников Фальстафа в таверне, в стремительном темпе, заданном Гергиевым в легкой увертюре, с перекрестными репликами, дракой и глупыми сентенциями Фальстафа «красть нужно уметь и вовремя». Этот не унывающий буффонный герой из шекспировских «Виндзорских кумушек» – здесь самый обыкновенный обыватель, опустившийся толстяк в застиранной клетчатой рубашке и футболке, с седой нечесаной головой и небритой щетиной.

Сидит он исключительно, развалившись в огромном кожаном кресле, удерживая на коленях девиц известного рода, опрокидывает бутылки в глотку, булькает, поглаживает огромный живот, впадает в ярость при виде счета за свою раблезианскую трапезу и разглагольствует на самые «благородные» темы, вроде: может ли честь набить брюхо? А раз – нет, значит это лишь слово, колебание воздуха. У баса Эдема Умерова Фальстаф – седина в бороду, бес – в ребро: ему страсть как хочется тряхнуть стариной и соблазнить пару дам из общества. Как у всякого недалекого ума, у толстяка сомнений нет, что он одержит победу: достаточно только принарядиться в жилетку и шелковый шарф. Так простофиля попадает в ловушку – в корзину Алисы Форд с грязным бельем...

Художник использует декорацию на поворотном круге, оборачивающуюся из таверны в дом Алисы Форд, в сочную зеленую лужайку, по которой прогуливается Алиса (Оксана Шилова) со своей подругой Мэг (Екатерина Сергеева) и миссис Квикли (Анна Кикнадзе). Последняя выступает мотором всей интриги, с артистическим азартом вовлекая не только Фальстафа, но и самих подруг в веселую, но опасную игру, которая могла бы стоить кому-то и жизни.

Темперамент Форда, мужа Алисы – бешеный: узнав, что Фальстаф направляется к его жене, он просто заходится в ярости, что может стать подобным богу охоты Актеону с оленьими рогами. Форд (Виктор Коротич) носится по сцене, размахивает руками, заглядывает во все углы, застревает с Фальстафом в проеме двери таверны, когда тот направляется на свидание к его жене. Такую же буффонную суматоху он устраивает и в своем доме, где Фальстаф прячется в корзине, а участники сцены в бешеном темпе обмениваются репликами в темноте, виртуозно совмещая текст на бегу с оркестром.

Вообще, музыкальная сторона спектакля производит впечатление удивительной легкости и стремительности всего того, что на самом деле является сложнейшей исполнительской работой. Не только арии, которых в этой последней опере Верди гораздо меньше, чем всегда, но и сквозные сцены, а главное – многоголосные ансамбли (тот же знаменитый нонет конца 1 действия, где девять дам и мужчин одновременно обсуждают свои планы мести Фальстафу, или заключительная fuga примирившихся героев на девять голосов) звучат в прекрасной координации с оркестром. Оркестр задает темп и энергию действия и звучит у Гергиева с такой лапидарностью средств, словно каждая музыкальная фраза старого Верди – афоризм. В знаменитой сцене бульканья трель упивающегося вином из горла бутылки Фальстафа разрастается в оркестре до барабанной дробы, комические инструментальные реплики, краски тембров работают на певцов. Во вступлении к последней картине оперы валторны звучат, подобно рогам волшебного мира, куда попадает вновь одуроченный главный герой.

Финальный акт решен режиссером как феерия, в духе «Сна в летнюю ночь» – с бутафорской зеленой листвой, с феями, сильфами, светящимися ночными существами, окружающими Фальстафа, дразнящими и колотящими

его. Эти сцены – «цитаты» из классического шекспировского театра, родом из которого сам Фальстаф, а точнее – режиссерский розыгрыш, который оставляет открытым для шуток финал. Толстяка прощает даже яростный Форд, но зато молодая пара влюбленных – дочка Форда Нанетта (Ангелина Ахмедова) и Фентон (Александр Михайлов) одурачивают его самого: Форд станет тестем Фентона. Круг беззлойной игры бесконечен, как тема заключительной фуги на девять голосов: *Tutto nel mondo è burla* («Все в мире – шутка»). Пусть хотя бы на сцене.

Российская газета

ПРЕМЬЕРА

и тот же лукаво-похотливый текст обеим). Во втором действии драпировка с каркаса декораций снимается с обеих сторон, и мы видим внутри металлоконструкций огромный величественный дуб, возле которого блуждают переодетые в эльфов и прочую нечисть герои с эффектно светящимися красными очками-фонариками и разворачиваются трагикомические события развязки оперы.

Исполнение оперного текста оркестром (дирижеры Валерий Гергиев и Кристиан Кнапп) и оперной труппой, на мой взгляд, находится на той же недостижимой высоте, что и сама музыкальная комедия итальянского гения. Вокальные партии зрелым Верди написа-

вами «Вся жизнь – это шутка, и каждый человек рожден шутком». Это последние слова из последней оперы великого итальянца...

Что ж, они действительно могут прибавить оптимизма в наше непростое время, потому что, если воспринимать жизнь как забавное приключение, всегда можно уйти от безысходного пессимизма и горькой тоски. Особенно если эти слова покуются такими мастерами и под аккомпанемент несравненного оркестра Мариинки.

Вечерний Санкт-Петербург

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

Но главное волшебство этого спектакля было в его музыке. Оркестр под управлением Валерия Гергиева звучал наполненно и про-

«ФАЛЬСТАФ» мнения о премьере



«ФАЛЬСТАФ»

Комическая опера в трех действиях

Музыка – Джузеппе Верди. Либретто – Арриго Бойто по комедии «Виндзорские насмешницы» и фрагментам хроники «Генрих IV»

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

Художник-постановщик – Симоне Маннинно. Художник по костюмам – Алессандро Лаи. Художник по свету – Паскуале Мари.

Ассистенты режиссера – Федерико Бертоланни, Михаил Смирнов, Анна Шишук. Дирижер-ассистент – Кристиан Кнапп.

Главный хормейстер – Андрей Петренко. Ответственный концертмейстер – Марина Мишук. Концертмейстеры – Лариса Габитова, Екатерина Ильина, Яна Зубова. Дирижер сценического оркестра – Арсений Шуляков. Репетитор по итальянскому языку – Массимилиано Булло.

Режиссер, ведущий спектакль – Александра Молчанова.

Действующие лица и исполнители:

Сэр Джон Фальстаф – Вадим Кравец, Форд – Ефим Завальный, Фентон – Илья Селиванов, Доктор Каюс – Андрей Зорин, приятели Фальстафа Бардольф – Олег Балашов, Пистоль – Дмитрий Григорьев, Миссис Алиса Форд – Татьяна Сержан, Наннетта, дочь Алисы и Форда – Анна Денисова, Миссис Квикли – Анна Кикнадзе, Миссис Мэг Пейдж – Екатерина Сергеева,

Хозяин «Подвязки» (без пения) – Алексей Котёв-Николаев, Робин, паж Фальстафа (без пения) – Алексей Солдатов.

Горожане, посетители таверны, слуги, маски – артисты хора, балета и миманса. Соло в оркестре – Софья Кипрская (арфа). Фото: Валентин Барановский

ВЯЧЕСЛАВ КОЧНОВ

В отличие от предыдущего мариинского «Фальстафа», поставленного Кириллом Серебренниковым в предельно авангардном духе, нынешняя постановка, выполненная известным 35-летним итальянским кино- и оперным режиссером Андреа де Розой, вполне классична. Она не то чтобы уж совсем «нафталиновая», но «кадиллаков», тренировок в фитнес-клубе и обнаженки на сцене мы не увидим. Судя по реквизиту (художник по костюмам Алессандро Лаи), действие шекспировских драм «Виндзорские проказницы» и «Генрих IV», по сюжету и сценам из книг Арриго Бойто создал либретто оперы, перенесено в современную композитору и либреттисту викторианскую эпоху, при этом разворачивается в аутентичном Виндзоре.

Декорации художника-постановщика Симоне Манино довольно-таки скромные, но сделаны с подлинно итальянским вкусом, а их смена происходит при помощи высоких технических возможностей Новой сцены Мариинки. Действие первой картины происходит в таверне «Подвязка», чей интерьер небросок, выдержан в темно-коричневых тонах и позволяет сосредоточить внимание на пении и актерской игре протагонистов. Затем, в начале второй картины, декорационные сооружения поворачиваются на 180 градусов вокруг собственной оси, и мы оказываемся в саду у дома Форда, представленном в минималистском ключе, где четыре виндзорские кумушки представляют уморительную сцену чтения скабрезных писем Фальстафа (один

ны без излишних сложностей, колоратур, носят речитативный характер, что указывает на несомненное влияние Вагнера и русской оперы. Говорят, что во время сочинения «Фальстафа» на рояле у Верди стояла партитура «Каменного гостя» Даргомыжского. Звучение оркестра вполне прозрачно, Верди дает вокалистам петь, не злоупотребляя медью. Сам он считал «Фальстафа» чуть ли не камерной оперой и боялся, что зал миланского «Ла Скала» может оказаться для него слишком велик.

Если попытаться выделить кого-то из исполнителей вокальных партий, то в этом случае хочется похвалить буквально всех. Великолепен и по-актерски исключительно убедителен Вадим Кравец в роли старого вечно пьяного увальня и похотливого пройдохи сэра Джона Фальстафа, но и Владимир Мороз в роли ревнивца Форда ничуть не хуже. Все виндзорские проказницы великолепны: Алиса Форд (Наталья Павлова), ее дочь Нанетта (Ольга Пудова), миссис Квикли (Наталья Евстафьева), Мэг Пейдж (Екатерина Крапивина).

Есть в «Фальстафе» не только комические эпизоды, но и поразительной красоты лирика – вся она сосредоточена в дуэтах влюбленных и целующихся Фентона (Евгений Ахмедов) и Нанетты.

Фридрих Ницше устами Заратустры говорил: «Убивают не гневом, но смехом». В опере Верди Фальстафа – и именно при помощи смеха – не убивают, а пытаются перевоспитать. Тем более что Фальстаф и сам всегда готов посмеяться над собой.

Кончается опера знаменитой фугой со сло-

зрачно, оркестровая фактура и архитектора целого были ясны, с прекрасным соло арфы в исполнении Софьи Кипрской. Театр обошелся без приглашенных звезд, но зато подготовил для премьерных показов целых шесть составов исполнителей. Для театра, чьи сцены раскиданы от Владикавказа до Владивостока, важно представить оперу не только в Петербурге.

Весь состав выглядел на премьере достойно, но женская часть все же перевешивала. Во многом благодаря участию Татьяны Сержан, уже утвердившей свою репутацию вердиевского сопрано на мировых сценах. И на премьере она спела Алису Форд ярким, наполненным звуком и сыграла роль настоящей ренессансной женщины. В роли ее дочери Нанетты тоже очень удачно выступила молодая певица Анна Денисова, Миссис Квикли в исполнении Анны Кикнадзе вышла полной лукавства и обаяния. Екатерина Сергеева запомнилась в роли Мэг Пейдж. Довольно неожиданно заглавную партию на премьере пел молодой баритон Вадим Кравец. Обладая хорошим голосом, он проработал свою роль, и все же ему не хватило «веса», харизмы, хотя персонаж его вызывал симпатию. В остальных ролях выступили Ефим Завальный (Форд), Илья Селиванов (Фентон), комический Андрей Зорин (Доктор Каюс), Олег Балашов (Бардольф) и Дмитрий Григорьев (Пистоль). Спектакль закончился жизнеутверждающей фугой «Все в мире шутка», радостное чувство передалось в зал, и овации продолжались минут 10.

Опера+

ИРИНА МУРАВЬЁВА

Авторы нового спектакля – ярославский режиссер Александр Кузин и художники Александр Орлов и Ирина Чередникова. Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев.

Постановка «Царской невесты» в Мариинке-2 получилась зрелищной и гладко лишенной провокативных концептуальных решений. Никакого актуального продвижения во времени смыслов либретто, написанного по исторической драме Льва Мея, никаких острых аллюзий и типажей, которые резонировали бы с современной действительностью.

Постановщик сам декларировал цель представить русскую историю в оптике накаленных шекспировских страстей, ведущих к гибели героев. В «Царской» гибнут практически все: Марфа, ее жених Лыков, Любаша, опричник Грязной, отравитель-лекарь Бомелий. Знаков конкретного времени в новом спектакле нет – ни теремов, ни пейзажей, ни бытовых деталей. Действие разыгрывается в пустом пространстве, на белых ступенях во всю ширину сцены, как на пустой доске. Появляется стол, богато накрытый кубками и вазами, с пирующими опричниками (причем тазы с венниками и исподние рубахи обозначают место встречи – баню), скамейка, вокруг которой бегают подружки Марфы и Дуняша, рассуждающие о женихах, холодный зеркальный трон, как из Кошцева царства, несущий смерть царской невесте.

Век Ивана Грозного обозначен в спектакле условно: персонажи экипированы в псевдо-исторические костюмы – не музейные, но причудливо стилизующие образы сказочной живописи. Белое платье Марфы с длинными рукавами, как у Царевны– Лебеди, белый, под парчу, кафтан и расшитые сапоги Лыкова – как у Ивана-царевича. Бояре носят кафтаны и охабни, но гусяры и плясуны выступают в фантазмагорических нарядах – в золотых шапках и кокошниках, в стиле египетских фараонов. Но особенно экзотичны опричники: в черных кафтанах, напоминающих черески, и огромных чабанских папах. Выстраиваясь в шеренги, хором надвигаются по ступеням.

Шоу костюмов заполняет спектакль, замечая, по сути, детали режиссерского решения, не перегрузившего артистов сложными задачами. Здесь поют на рампу, действие строится буквально по тексту: благословляют жениха с невестой – несут икону, ненавидят Бомелия – дружно набрасываются на его визитеров. Любаша, снисходящая до Бомелия, идет в его каморку павой с гордо поднятой головой. Грязной, подсыпая Марфе зелье, крупно работает мимикой, растворяет отраву в кубке. При этом злобный образ Ивана Грозного в спектакле не педалируется: царя проносят мимо Марфы в зашторенном паланкине. Как окажется, главный виновник трагедии вовсе не он.

Несмотря на рутинную сценическую эстетику, мариинская «Царская» выглядит обновленной именно в ее музыкальном концепте. В партиях молодых героев в спектакле выходит новое поколение мариинских певцов: Анна Денисова – Марфа, звездный мариинский баритон Алексей Марков – Грязной, победительница конкурса Чайковского Юлия Маточкина – Любаша, Илья Селиванов – Лыков, Светлана Капичева – Дуняша. Причем таких молодых составов в «Царской» подготовлено несколько. На премьере певцы порадовали редким для отечественной сцены качеством дикции. Вокальный стиль «Царской» современники сравнивали с бельканто Глинки, но Гергиев протянул параллель от Римского-Корсакова к Верди, к его чувственному вокальному темпераменту, к страстности каждого слова, словно высекающего из звука огонь. Такое решение освежило сценическую энергию оперы. Испушенная любовная страсть Грязного раскрутила колесо смертей, став роковой для всех героев. Эта энергия была у Маркова живым эмоциональным током, а красота его вокальной работы придала Грязному романтический шарм. Харизматичным оказался в спектакле и другой опричник – Малюта Скуратов в исполнении Михаила Петренко, спетый с вокальным шиком, взрывным темпераментом и опытом умного игрока. Лыков у Ильи Селиванова – хрестоматийный лирический герой, надменно и прекрасно повествующий о любви к Марфе – светлый, простодушный, никогда не побеждающий в отличие от русских сказок в реальной действительности, обреченный на смерть, так же, как и Любаша в исполнении Юлии Маточкиной, слишком страстно любящая Грязного. Голос ее звучал с темной энергией, влекущей своей силой, словно в омут. Пульс спектаклю дал Гергиев, резко сдвинувший эпический и кантиленный строй музыки Римского-Корсакова к более напряженному движению, острой динамике и крупным оркестровым краскам – тревожным, отрывисто злобным, оседающим тяжелой медью. Даже звон колоколов звучал здесь как набат беды. Через музыку новый спектакль и наполнился той энергией страсти, что во все времена пронизывает человеческую жизнь, независимо от исторических эпох, войн и общественных коллизий.

Российская газета

ПРЕМЬЕРА

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Очевидно, что над «Царской» думали, искали подход к новому прочтению: чтобы, с одной стороны, не впадать в бесконечную реплику «эталона» Большого театра, с другой – не множить вульгарные актуализации, каковыми оказались работы Александрова, Чернякова и Могучего, шотландца Пола Каррана, эстонца Тезта Каска. В итоге остановились на ярославском мастере Александре Кузине, удачно сделавшем в Концертном зале Мариинки в прошлом году щедринскую «Не только любовь». И не прогадали.

Визуальное решение (сценограф Александр Орлов) – разумный компромисс, попытка ис-

что даже оторопь берет. Любаша – мстительная Медея, коварная и безрассудная Эболи, жестокая Леди Макбет, но одновременно – упрощенный, неглубокий вариант Екатерины Измайловой, эдакой глуповатой и импульсивной русской бабы. Три центральных образа прочерчены четко и поданы выпукло, в лучших традициях русского театрального реализма. Не менее колоритны и второстепенные герои – растерянный в финале Собакин, абсолютно сверхнаивный Лыков, омерзительный в своей притворной галантности Бомелий.

Вокальные достижения новой мариинской продукции впечатляют. Особенно по части

ДМИТРИЙ МОРОЗОВ

... К сожалению, режиссер Александр Кузин смог предъявить лишь набор замшелых оперных штампов, сохранившихся с незапамятных времен. Многие мизансцены будто скопированы со старой «Царской» Большого театра (учитывая, что она доступна на видео, в этом нет ничего удивительного; да где еще и черпать оперному неофиту представление о «традиционности»?).

Между тем, сценография Александра Орлова и костюмы Ирины Чередниковой давали режиссеру немало возможностей для того, чтобы найти некую золотую середину между пресловутой традиционностью и сегодняшними эстетическими требованиями. Принцип сценографии – та самая «строгая услов-

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» мнения о премьере



«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»

Опера в четырех действиях.

Музыка – Николай Римский-Корсаков. Либретто композитора Ильи Тюменева по одноименной драме Льва Мея.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик – Александр Кузин. Художник-постановщик – Александр Орлов.

Художник по костюмам – Ирина Чередникова. Художник по свету – Александр Сиваев. Хореограф – Николай Реутов. Режиссеры-ассистенты – Сергей Богославский, Екатерина Малая. Дирижер-ассистент – Михаил Синькевич. Дирижер-стажер – Гурген Петросян.

Ответственный концертмейстер – Ирина Соболева. Концертмейстеры – Екатерина Ильина, Лариса Габитова.

Главный хормейстер – Андрей Петренко. Хор и симфонический оркестр Мариинского театра. Режиссер, ведущий спектакль – Анастасия Янсонс.

Действующие лица и исполнители:

Василий Степанович Собакин, новгородский купец – Станислав Трофимов, Марфа, его дочь – Анна Денисова, Григорий Григорьевич Грязной, опричник – Алексей Марков, Григорий Лукьянович Малюта Скуратов, опричник – Михаил Петренко, Иван Сергеевич Лыков – Илья Селиванов, Любаша – Юлия Маточкина, Елисей Бомелий, лекарь – Андрей Попов, Домна Ивановна Сабурова – Любовь Соколова, Дуняша, ее дочь, подруга Марфы – Светлана Капичева, Петровна – Надежда Васильева, Царский истопник – Виталий Янковский, Сенная девушка – Ольга Легкова, Два парня – Михаил Слодкин, Егор Семенов. Опричники, песенники и песенницы, плясуны, бояре и боярыни, сенные девушки, слуги, народ – артисты хора и балета Мариинского театра. Соло в оркестре – София Виланд (флейта), Алексей Фёдоров (гобой), Иван Столбов (кларнет). Фото: Валентин Барановский

следования возможностей традиционного спектакля. Минималистические, условно-абстрактные декорации и подробные, этнографически нарядные костюмы (Ирина Чередникова), немножко лубочно-парадные, исторические только на первый поверхностный взгляд, а по сути – аляповато китчевые, особенно у танцующей массовки в открывающей оперу сцене пирушки (хореограф Николай Реутов). Выбеленные стены храмов и палат, ведущая вывес лестница – эту картину мы видим на звуках увертюры, когда проходит оркестр тема невинной Марфы – она же будет, естественно, и в финале. Этому светлому миру противостоит черный массивный чашекоп, периодически опускающийся сверху и перекрывающий всю сцену – мир жестокой несвободы, опричного произвола. Доминирование черного с золотом в костюмах у палачей-охранителей Грозного – развитие той же темы: им оппонируют разноцветные, преимущественно сине-красные платья обитателей земщины.

Сценография уравнивает конкретно-историческое и обобщенно-метафорическое, традиционное и новаторское. Понятно, что здесь не будет рассказа поверх истории Корсакова – Тюменева – Мея, не будет постмодернистского сочинительства. Кузин копает вглубь, для него это не лирико-бытовая драма на историческом фоне, а жуткая трагедия шекспировского размаха. Грязной – черный человек, разрушитель, запускающий весь механизм античной по своей бесхитривости и бессмысленности душевной агонии. Марфа – блаженная, почти юродивая, чиста настолько,

низких голосов. Роскошный баритон Алексея Маркова – идеальный опричник Григорий Грязной. Необыкновенно красивое, техничное и выразительное меццо Юлии Маточкиной – находка для партии Любаша. Мягкое, душеварадирующее в своей искренности пение Станислава Трофимова – остопоцентное попадание в образ Собакина. На удивление убедительно, весомо в партии Малюты Скуратова прозвучал легкий бас Михаила Петренко.

Лирическая пара пока не столь интересна. Тенор Илья Селиванов – слишком молод и неопытен, даже в столь трафаретной партии, как Лыков, звучит довольно-таки школьно. Анна Денисова поет Марфу очень правильно, но несколько схематично и оттого неинтересно, особенно поначалу; финальная сцена безумия сделана гораздо профессиональнее. Певица не обладает выдающейся внешностью, столь желанной в этой роли, поэтому должна брать другим – идеальным, захватывающим пением и харизматичной игрой, – пока это задачи на вырост.

Еще один безусловный герой премьеры – мастер Валерий Гергиев. Оркестр звучит небезупречно, координация его с хором (хормейстер Андрей Петренко) и солистами также оставляет желать лучшего, по крайней мере, точно известно, что в Мариинке эти компоненты бывают пригнаны куда четче. И тем не менее интерпретация – выдающаяся, ибо общий тонус исполнения, выразительность звучания, яркость подачи материала буквально ошеломляют.

Культура

ность», которую мы наблюдали в недавней «Пиковой» Большого, только учитывающая характер материала и более разнообразная. Костюмы стилизованы под исторические, но только отчасти. Для Ирины Чередниковой важнее были определенные «цветовые пятна», сочетающиеся или контрастирующие с преимуществом белыми тонами сценографии, нежели соответствие историческим реалиям. Режиссер же работал так, будто в его распоряжении были старые и пыльные декорации и костюмы образца 40-х годов, при этом откровенно не понимая, что делать с оперными артистами.

По-настоящему радовало здесь только пение. Владислав Сулимский – Грязной, Виктория Лукьяненко – Марфа, Екатерина Сергеева – Любаша, Михаил Петренко – Малюта Скуратов, Юрий Воробьев – Собакин, Сергей Семишкур – Лыков... Да, уж что-то, а предъявлять высококачественные составы Мариинка умеет – правда, по большей части в фестивально-гастрольных ситуациях (то, что в ее же стенах порой приходится слышать на так называемых «рядовых» спектаклях, – тема для совсем иного разговора). А ведь то был формально второй состав – судя по всему, однако, вполне равноценный первому. И лучшие моменты в исполнении Сулимского (одно только «Страдания невинная, прости...» в последней картине дорожного стоит) и других – прежде всего, обеих героинь – спасали лицо Мариинки в этот вечер. Как, впрочем, и отдельные моменты в оркестре, когда Гергиеву удавалось воспарить к музыкальным вершинам...

Играем с начала

ФАЛЬСТАФ – ДОН КИХОТ НАИЗНАНКУ

Для Мариинского пришло время нового «Фальстафа». Во-первых, потому что в труппе театра сегодня достаточно хороших голосов, и можно составить качественные ансамбли, без которых здесь не обойтись, ведь в опере нет малозначимых, «легких» партий. Во-вторых, и может быть, это самое главное, основным жанром, который по-прежнему царит на сцене, остается романтическая опера в разных ее проявлениях. Порой же хочется отдохнуть от страстей, истома, любовного пыла и череды гибели красивых героинь. «Фальстаф» у Верди – это иронический взгляд композитора-романтика на историю и традиции жанра, которому он посвятил всю свою жизнь.

Его герой – обнищавший рыцарь, над которым смеются, который попадает в самые нелепые ситуации... – вам он никого не напоминает? Вот он произносит совершенно узнаваемую фразу: «Люди посредственные высмеивают меня и гордятся этим», вот он рассуждает о чести, – вы не найдете этого монолога в тексте «Виндзорских насмешниц». Его произносит Фальстаф в другой пьесе Шекспира – хронике «Генрих IV» – перед началом боя (поэтому в нем звучат размышления о возможных ранах и увечьях).

Фальстаф у Верди – это Дон Кихот, вывернутый наизнанку. Он пылок и красноречив, грозен и великодушен. Он также придумывает себе любовь и идет ради нее на подвиги (лезет в тесную корзину с грязным бельем, идет в полночь к окруженному страшными легендами дубу). Он не унывает, оказываясь в самом плачевном положении. Он рассуждает о чести, наставляя прислуживающих ему мошенников. Но его цели – самые раблезианские, а его кумир, предмет наибольшей заботы – его непомерное брюхо. Не случайно в нынешней постановке всячески подчеркнута телесность Фальстафа: его постоянно глядят и терзают или – в сцене под дубом – щиплют и бьют.

Выбрав себе подобного героя, Верди всю оперу выстраивает в соответствующей стилистике, перемешивая жанры лирической и волшебной опер и буффа. Вам кажется, что их можно разделить, оставив, например, всю лирику влюбленной паре – Фентону и Нанетте (девушка, однако, принадлежит всем трем мирам: счастливая возлюбленная, но и участница шуток над Фальстафом, и «королева фей»). Их романтические диалоги, словно рефрен, пропевают и оттеняют оживленные сцены, в которых строят планы виндзорские насмешницы и помышляет о мести мистер Форд, и другие – его суматошные поиски любовника. Но вот эпизод чтения письма: ее сопровождают томные фразы английского рожка, трепетный монолог полон искреннего возвышенного чувства... – и весь романтический пафос уничтожен сценическим контекстом: читают письмо – поочередно – Алиса и Мэг, обнаружившие, что присланные им уверения в любви слово в слово повторены в послании к подруге-«сопернице».

Верди играет подобными оксюморонами, составляя непредсказуемые сочетания. Его герои произносят то гимн – утробе, то похвалу – ревности. В полученную жанровую смесь композитор добавил еще и немного героики. Чего стоит, например, финал первой картины, когда Фальстаф, разъярившись, гонимый за Бардольфом и Пистолем, и мы слышим наступательные секвенции, разящие удары меди и, наконец, победные торжествующие аккорды.

А что делает композитор-насмешник с романтическим оркестром? – Он в буквальном смысле слова живописует внутренний мир главного героя. Ариозо «Если Фальстаф похудеет...» – его первый выход на авансцену – накладывается поначалу на своего рода громадный тембровый пузырь, очерченный высоко вверх флейтой пикколо, а в басах – пианиссимо – контрабасовым тембром. Дальше же звучит брутальная, совершенно по-вагнеровски «рыцарская» медь, ее тема завершается горделивым аккордом: «Вот мое царство!», – это Фальстаф предвещает свой непомерный живот.

Вот промокший, униженный, рыцарь спрашивает подогретого вина. Глоток, – мрачные оркестровые краски высветляются. Фальстаф комментирует: «Когда я пью, в моей голове начинаю звучать трели, они разрастаются...», – и в оркестре раздаются трели сперва у флейты, но вот уже у всех деревянных духовых, а потом охватывают весь оркестр, буквально сотрясая театр.

«Его живот раздувается, раздувается», – обсуждают внешность незадачливого кавалера дамы, и оркестр – волна за волной – «раздувается», «пухнет» и затем разражается недвусмысленным громовым пуком меди с литаврами. Этим аккордом Верди заканчивает акт, вынося заодно и свою оценку «чинному благородному обществу».

Откровенное хулиганство соединяется в этой опере с высочайшим академическим мастерством. В ансамблях композитор соединяет не просто разные мелодические линии, но контрастные по своей ритмике и жанровой основе пласты. Венчает оперу последний оксюморон – грандиозная десятиголосная fuga

ПРЕМЬЕРА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ШЕКСПИР И... ПОЧТИ ШЕКСПИР: ДВЕ МАРИИНСКИХ ПРЕМЬЕРА



«Фальстаф». Сцена из спектакля. Вадим Кравец – Фальстаф.

«Царская невеста». Сцена из спектакля. Анна Денисова – Марфа, Юлия Маточкина – Любаша.

Фото: Валентин Барановский

«Tutto nel mondo è burla» («Все в мире – шутка»). Максимально серьезный жанр, в котором знатоки и педанты расслышат удержанное противосложение, стретты, проведенные темы в обращении, – с текстом, отрицающим любую серьезность. Не переступая жанровых рамок, Верди приглашает слушателей улыбнуться всем условностям, всем штампам романтической оперы, – развенчивает этот придуманный мир и заставляет заново полюбить его.

Постановка «Фальстафа» – хороший знак: он показывает, что театр умеет посмеяться над тем, что составляет сердцевину его репертуара. Исполнители хорошо чувствуют себя в стремительном ритме спектакля. Ансамбли выстроены замечательно. Режиссура итальянца Андреа Де Роза ненавязчивая, но – здесь это важнее – учитывающая сложности ансамбля. Лишь бессловесный паж Робин, которому Фальстаф поручает отнести любовные послания, выглядит нелепо со своими предельно раскоординированными движениями. Сценография одновременно и создает пространство спектакля, и разоблачает его. Громоздкие станки в конце представления остаются уже совершенно неприкрытыми, демонстрирующими свою бутафорскую подоплеку. В этом и режиссура, и оформление сцены сродни заключительной фуге или, если хотите, знаменитой шекспировской фразе: «весь мир – театр».

САРАФАН С РАЗРЕЗНЫМИ РУКАВАМИ

«Царская невеста» никогда надолго не ушла со сцен наших театров. Отчетливо выраженный национальный колорит, динамичный сюжет, в котором бытовая драма перерастет в драму социальную, делали ее благодарным материалом для постановок. От новой премьеры ждали многого (порук качества служило удачное сценическое воплощение режиссером Александром Кузиным оперы Щедрина «Не только любовь»), – тем паче, что темы власти и насилия, опричнины (силовых структур и их вседозволенности) сейчас могут прозвучать особенно актуально.

Анонс поднимал планку еще выше: зрителям была обещана шекспировская трагедия. Задним числом становится понятно: для режиссера главными оказались человеческие страсти: любовь, непреодолимое желание, безоглядное стремление к цели, устранение соперника / соперницы...

Первое, что мы видим – лобовое сопоставление движения вверх-вниз по ступеням, идущим поперек через всю сцену. Восходят по ним только «светлые» персонажи (и первая – в сиянии последних звуков увертюры – красавица Марфа). «Темные», условно-отрицательные герои – Грязной, Любаша,

опричники – лишь спускаются вниз. Так же в моменты, когда воля персонажей ограничивается внешними обстоятельствами (объявлением воли царя), вниз спускается, как бы придавливая героев, что-то вроде громадных зубцов частокла. Это сопоставление поддержано цветовой гаммой: мы видим цвета, характерные для русской иконописи. Белый и светло-голубой (как в одежде положительных героев, так и в оформлении декораций в доме Собакиных или перед храмом во втором действии) контрастирует с красно-черным оформлением, щедро сдобренным золотом. Символика красного изменена: вместо живой энергии, он предстает цветом власти, крови, насилия. Последняя сцена – в царских палатах – вся решена в багровых тонах, задник перечеркнут черным грубым крестом: выхода нет. Лишь фигурка Марфы, свободной в своем безумии, остается светлой, выпадающей из общей гаммы.

Отказавшись от осовремененного прочтения, режиссер чрезвычайно вольно обращается с многочисленными знаками русскости. Этнографические элементы гипертрофированы, но при этом атрибуты роскоши оказываются переданы «массовке». Дворовые девушки, развлекающие опричников песнями-танцами, наряжены в нелепую одежду: у рубаш, надетых под сарафанами – длинные разрезные рукава, какие бывают у верхней одежды – летников. Их головы увенчаны непомерно большими кокошниками. Дом Грязного – «изба» (задник имитирует стену, сложенную из громадных бревен), но на его столе – исключительно золотая посуда.

Соотносится ли это с музыкой оперы? – Да, причем напрямую. «Верх» и «низ» у Римского-Корсакова тоже разделен: Марфа и Лыков – высокие голоса, Любаша, Грязной, Малюта Скуратов – низкие. Также и обращение к этнографическим записям – введение народных песенных мелодий – у композитора не менее вольное. Например, лейтмотивом царя выступает подблюдная святочная песня (мы можем лишь гадать, была ли для Римского-Корсакова такая жанровая подмена подспудной характеристикой правления Ивана Грозного, ведь святки – самое темное время года – время разгула нечистой силы).

Что же получилось на выходе?

Историческая драма оказалась лишена историзма, – режиссера не слишком занимала причина происходящего, его внимание сосредоточилось на личных переживаниях героев. Педалирование кипящих страстей не обострило драматическую коллизию, а напротив, подчеркнуло присущий этой опере мелодраматизм. Декоративность, нарочитая броскость цветовых решений, использование этнографических деталей отсылают не столько к иконе, сколько к лубку с его плоскостной эстетикой. Этот-то мелодраматический лубок и пришлось представлять артистам.

Некоторые сцены были хороши, в том числе – безумие Марфы с точными, до деталей выверенными интонациями и движениями героини (Виолетта Лукьяненко). Убедительно выглядели Малюта (Михаилу Петренко вообще удаются «страшные» персонажи) и его противоположность – Бомелий (Шота Чибиров). Владиславу Сулимовскому (Грязной) удалась последняя сцена, а первая пронзительная ария вышла сухой фактовой констатацией: «...умчались дни лихих забав».

Премьерные спектакли вообще выглядели сырыми: несогласованность темпов, растерянность певцов на сцене, – в некоторых ситуациях им буквально нечего делать. Например, Любаша, сходя по ступеням, буквально мечется, путая вход в церковь с крыльцом дома Собакиных. Мужчинам проще: они – пьют даже когда – по тексту – мед еще не принесен. (Интересно, есть ли объяснение действиям безмолвного слуги Грязного, который во время пира опричников плещет что-то в печь, как будто дело происходит в парной?)

Любаша – одно из самых замечательных лиц в опере – получилась надрывно-страстной. Екатерина Сергеева на премьере буквально импровизировала «Снаряжай скорей, матушка родимая», воспользовавшись тем, что знаменитая песня исполняется без аккомпанемента. В результате пропала половина текста: не прозвучало ни строчки о зажеженной в головах «свечки воску ярого» и о старом ненавистном женихе (а ведь этот вставной номер фактически предвещает всю будущую коллизию). Оркестр, руководимый Валерием Гергиевым, прежде чем вступить выдержал полновесную паузу, выжидая, не последует ли еще куплета-импровизации. Кроме того, в песне пропустили романсовые интонации, но – будь она исполнена внешне отрешенно-бесстрастно – именно контраст с буйными увеселениями опричников делает ее центром всей сцены.

Со временем спектакль наверняка устоит, исчезнут премьерные шероховатости, солисты почувствуют себя увереннее. Но общий колорит, конечно, сохранится. «Дорого – богато» – слова, точно характеризующие новую постановку. Музыка красивая, а мелодраматизм вполне может прийти по вкусу зрителям, воспитанным на сериалах. Только трагедии шекспировского уровня достичь, пожалуй, не получилось.

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

БАЛЕТНАЯ МАСТЕРСКАЯ



Ныне нередко можно услышать сетования на нехватку балетмейстерских кадров, хотя хореографов почти ежегодно выпускает Академия русского балета имени А.Я. Вагановой. Хореограф – профессия штучная, не всякий артист может стать сочинителем танца: здесь нужен особый талант, особый взгляд на мир хореографии. Вот почему даже дипломированные хореографы порой создают спектакли-пустышки, которые исчезают после двух-трех представлений. Есть и другая проблема: как молодому балетмейстеру заявить о себе, где найти площадку и исполнителей, готовых пойти на риск, не жалея времени и сил. Мариинский театр успешно решает эти проблемы. В течение нескольких лет он способствует развитию проекта «Творческая мастерская молодых хореографов». В этом питомнике уже выросли незаурядные личности, доказавшие, что они не только танцовщики, но и способные балетмейстеры. Существует некая историческая закономерность: именно в среде артистов балета формировались личности таких выдающихся хореографов, как Джордж Баланчин, Юрий Григорович, Василий Вайнонен, Леонид Лавровский, Леонид Якобсон. Все они вышли из недр кордебалета, школа классического танца подвигла их на эксперимент, дала основу для поиска новых форм танца. Герои недавно состоявшегося концерта-отчета «Творческой мастерской» не занимают высоких позиций в труппе Мариинского театра, хотя их имена у всех на слуху. Работы Максима Петрова и Ильи Живого уже вошли в репертуар театра.

Шесть балетных миниатюр увидели зрители в этот вечер. Разные по замыслу, выбору музыки и пластическому решению, они отличаются новизной хореографической лексики, своеобразным восприятием процессов, происходящих в мире танца.

От «Мастерской» принято ожидать дерзких экспериментов и даже провокаций, но в этом году авторы, в большинстве своем, обратились к темам и образам классического балета или его вариациям, отдавая дань уважения хореографам и музыкантам прошлого. Вечер в Мариинском начался оммажем в сторону Леонарда Бернстайна в постановке Дмитрия Пимонова. Представленный «Дивертимент» состоял из восьми частей-композиций, проникнутых разными настроениями, воплощенными не только в характере танца, но и во внешнем оформлении представления. Каждой части соответствовала своя мелодия и цвет фона, задающие, а иногда и направляющие линию развития танца и характер взаимоотношений героев. Сольные вариации талантливо исполнили артисты Мариинского театра Екатерина Осмолкина, Кристина Шапран, Тимур Аскеров и Максим Зюзин, однако хореограф не объединил героев в единое целое, оставив их высокомерными одиночками, заботящимися лишь о личном успехе в жизни. Трудно определить, кто эти молодые юноши и девушки: соперники, друзья или случайно встретившиеся весельчаки? Более точную характеристику персонажей миниатюры дали замечательные костюмы Татьяны Котеговой, которая облекла исполнителей в одежды разных цветов – красный, синий, зеленый – частично намекая этим и на их внутренний мир.

Может быть, вследствие колористического многоцветья предыдущего номера особенно остро воспринимается подчеркнутая монохромность миниатюры «Цветы» в постановке Константина Кейхеля на музыку современного итальянского композитора Джованни Солимы, полной диссонансов и резких тональных переходов. На пустом темном фоне – два почти обнаженных тела, то свивающихся в едином порыве, то отталкивающих друг друга, то образующих на планшете сцены загадочные позы-иероглифы. Кажется, что танцовщики Мей Нагахиса и Виктор Кайшета и сами запутались в смутно выстроенной истории отношений и что-то стараются объяснить зрителям пластикой выразительных тел и тревожной мимикой.

Свою миниатюру «Фламинго» хореограф Ольга Васильева поставила на музыку «Вальса цветов» из балета Чайковского «Щелкунчик». Выбор темы диктовал и сценическое оформление (художник – Нина Штеренберг): светлорозовые костюмы, эффектные пышные рукава-крылья. «Птичья» тема раскрывалась в хореографии – сжатые кисти рук, напоминающие заостренные клювы, гордая походка фламинго, их элегантные повороты длинных шей. Шесть танцовщиц с увлечением представляли хореографический «авиарий», но порой, переусердствовав, превращали миниатюру в популярный номер из программы кабаре.

Андрей Меркурьев, выступив в роли хореографа, костюмера, художника по свету и исполнителя, представил вместе с партнершей Дианой Косыревой «Па-де-де» на музыку Эдварда Грига. Стоит признать, что Меркурьев несколько доминировал и даже контролировал свою партнершу, в результате чего история любви лишилась эмоционального накала. К тому же, дуэт сочинен в уже привнесшихся традициях отечественного балета, не привнес ничего нового в хореографическую



«Концертный вальс».

«Фламинго».

«Пульчинелла». Филипп Стёпин – Пульчинелла, Виктория Терёшкина – Пимпинелла.

Фото: Наталья Разина

структуру. Такие дуэты, или им подобные, входят в концертный репертуар любой балетной труппы.

Максим Петров давно зарекомендовал себя как хореограф-лирик, его сочинения нередко полны ностальгическими нотами, окутаны флером грустных воспоминаний о чем-то былом. Таков и «Концертный вальс» на музыку Александра Глазунова, исполненный легких, воздушных композиций и изысканных дуэтов. В миниатюре – своя драматургия: «Среди шумного бала, случайно...» появляются две героини, Виктория Терешкина и Дарья Павленко, таинственные и неприступные, привлекающие своим филигранным танцем героя вечера в исполнении Андрея Ермакова. Вальс увлекает всех, заставляя поверить в искренность взаимных улыбок, томных взглядов, силу зарождающихся чувств. Прихотливо меняя рисунок танца, хореограф делает вальс незримым повелителем всего действия, властным хозяином человеческих судеб.

Изюминкой вечера стал одноактный балет Ильи Живого «Пульчинелла» на музыку Игоря Стравинского. Обращаясь к сюжету старинной неаполитанской сказки, хореограф органично сочетает классические и современные элементы. Тема народного театра предполагает использование приемов сатиры, гротеска и карнавальной культуры, но хореограф делает это очень «по-петербургски», изящно и тонко. Движения героев пластичны и легки, напоминая порой кукольный спектакль, но за этой внешней легкостью ощущается внимание к каждой детали, жесту, повороту головы – ведь через приемы пантомимы в традиционной комедии дель арте раскрывается сюжет и передаются характеры персонажей. Герои Ильи Живого предстают в шутивых образах-шаржах, где сливаются танец, пантомима и почти акробатические трюки. В балете много актерских удач: виртуозно исполнил партию Пульчинеллы Филипп Стёпин, пластической свободой восхитил Константин Зверев в роли Фурбо, друга Пульчинеллы; трогательной, ранимой и отважной предстала перед зрителем Виктория Терешкина в роли Пимпинеллы; Анастасия Лукина и Ника Цхвитария проявили элегантность танцевальной манеры в ролях очаровательных плутовок Розетты и Пруденцы. В небольшой роли Актера, открывающего спектакль, блеснул мастер старшего поколения Ислам Баймурадов.

Сценическое оформление создал Илья Живой, превратив сценическое пространство в итальянский городок с его домами, лестницами, потайными ходами. Художник по костюмам Софья Вартанян одела персонажей согласно эпохе – черные полумаски, конусообразные колпаки, пышные жабо, соломенные шляпки, белые одежды кордебалета.

В нынешнем году молодые хореографы создали интересные работы, которые, несомненно, вызовут споры, балеты, соединяющие авторскую интерпретацию с уважением к традициям прошлого.

Лирико-драматическое сопрано Елена Стихина грандиозно дебютировала в партии Зиглинды в концертном исполнении «Валькирии» Вагнера под управлением Пласидо Доминго на сцене Концертного зала Мариинского театра на фестивале «Звезды белых ночей». Всего за четыре года своей карьеры обладательница яркого крупного голоса и кинематографичной внешности успела подготовить и исполнить в театрах России и Европы ряд сложнейших первостатейных партий, среди которых Лиза в «Пиковой даме» Чайковского и Тоска в одноименной опере Пуччини.

— Первые шаги на оперной сцене Мариинского театра у вас начались сразу с больших драматических партий, среди которых и Саломея в одноименной опере Рихарда Штрауса, и Леонора в «Трубадуре», и Леонора в «Силе судьбы» Верди. Сейчас вы запели уже и Вагнера, выступив в «Валькирии» с самим Пласидо Доминго за пультом. Вы родились с таким большим голосом или работали над ним, постепенно «укрупняя»?

— Мы, вокалисты, никогда не знаем, как звучим со стороны, ведь даже в записи мы не всегда можем идентифицировать свой голос. Мы всего лишь поем, чтобы нам было удобно. А как звучим со стороны — никогда не понять до конца. Понятия «большого» и «маленького» голоса тоже очень субъективны. «Внутри себя» я, например, не чувствую его большим. Свой голос почти не слышишь: он улетает в зал и не всегда возвращается, его уловить очень трудно, это сложный акустический процесс. Вокалистам необходимо ухо со стороны, в роли которого выступают концертмейстеры или коучи. У меня есть люди, которым я всецело доверяю в этом. Голос ведет певца, диктуя ему репертуар. У голоса есть... своя интуиция. Певцы могут думать что угодно, мечтая о той или иной партии, а голос даст понять, что еще не время. Что называется, «голос знает лучше».

— В вагнеровской Зиглинде вашему крупному драматическому голосу было комфортно?

— Впервые я исполнила Зиглинду на зарубежных гастролях под управлением Валерия Гергиева, заменив заболевшую Тамару Уилсон. Учить партию пришлось тогда очень быстро. Но самые первые ощущения от музыки Вагнера возникли у меня на «Летучем голландце» — первой вагнеровской опере, с которой мне пришлось столкнуться. Я тогда подумала, что если весь Вагнер такой сложный, то это кошмарно. Вокальная партия Сенты очень непростая, требует колоссальных физических и моральных усилий, написана неудобно, что и понятно: Вагнер создал эту оперу в так называемый «реформаторский» период поиска стиля своих будущих опер. А все пограничное — самое сложное. Оперу «Летучий голландец» я восприняла как итальянского Вебера. Когда же я приступила к работе над Зиглиндой, поняла, что здесь Вагнер уже совсем не тот, каким был в Сенте. Зиглинда технически легче, с более ровной тесситурой. Это стереотип, что Вагнера надо петь стенобитными голосами, а певицы должны быть непременно «корпулентными» — так я когда-то и сама считала. Зиглинда на самом деле — совсем юная, поэтому очень лиричная, легкая и мягкая в смысле образа. Вот валькирия Брунгильда — совершенно другая, более крепкая и технически сложная партия.

— Маэстро Доминго вам открыл что-то новое в этой опере Вагнера?

— Пласидо Доминго был и остается в первую очередь певцом и первоклассным музыкантом. И это, конечно, накладывает на него отпечаток как на дирижера. Он очень трепетно слушал певцов, всячески стараясь всем помочь. Это чувствовалось на репетициях. Ощущать поддержку и советы от такого большого мастера всегда приятно и полезно.

— Совсем недавно вы дебютировали в партии Тоски в одноименной опере Пуччини в Берлинской государственной опере, где за пультом была Симоне Янг. Тоска успела за короткое время стать вашей фирменной партией. Не так давно царил стереотип, рисовавший в воображении и режиссеров, и зрителей Тоску как «вампичную», неприступную примадонну. Сегодня наблюдается «деконструкция» стереотипа: Тоску все чаще представляют более молодой, стройной и простой.

— Я исполнила Тоску уже в пяти разных постановках. Одна из них мне очень запомнилась, потому как помогла глубже постичь образ моей героини. Встреча пастушка и Тоски в третьем акте предстала в ней столкновением певицы с самой собой в очень юном возрасте, как бы рассказывая нам ее предысторию. Становится вдруг понятно, какой была сама героиня. В любом случае ей на момент событий в опере не могло быть пятидесяти — максимум 25-летняя девушка. В нотах этого нет, это можно узнать либо интуитивно, либо из первоисточника. Я очень люблю Пуччини, это для меня родной композитор. Недавно я исполнила в Мариинском театре и «Сестру Анжелику», испытав громадное удовольствие от этой запретной музыки.

— Мне все чаще кажется, что Пуччини избыточностью своей музыки открыл дорогу мюзиклу.

ИНТЕРВЬЮ

— Да, есть такое. В его операх есть что-то от киномузыки. Она настолько выпуклая и самодостаточная, что и добавлять ничего не надо. Верди в сравнении с ним — абсолютно другой композитор, для меня больше связанный с традицией бельканто. Он стоит особняком, я обожаю его петь, он поддерживает голос в фантастической форме. В операх Пуччини драматический театр неразрывно соединен с пением, давая больше возможностей для актерской игры, выстраивания человеческих отношений в спектакле.

— Опыт исполнения титульной партии в «Саломее» Штрауса в Мариинском театре насколько оказался полезен?

— Я благодарна судьбе, что эта партия появилась в моем репертуаре. Опять же произо-

— Это особый человек, выдающийся. Невзрелое впечатление произвела на меня первая встреча с ним на сцене, когда мы от начала до конца спели репетицию «Саломеи», не сказав друг другу ни слова и практически не обменявшись даже взглядами. Он как будто знал от начала до конца, что и как я буду делать и петь. С ним оркестр и исполняемая Музыка звучат по-другому. Фантастически талантливый музыкант и человек, неисчерпаемый, как бездна, как космос. Поэтому, мне кажется, он и любит Вагнера и Штрауса, потому что их оперы бесконечны, финалы в них открыты, без начала и конца. Такие ассоциации рождает у меня маэстро Валерий Гергиев.

— Одно дело попасть в премьерный состав, когда с певицами работает, как правило, ре-

ТЕОРИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ ЕЛЕНА СТИХИНОЙ



«Саломея». Сцена из спектакля.
«Сила судьбы». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

шла ломка стереотипа: Саломея — не грандама, а девочка-подросток. Я всегда думала, что к этой музыке можно будет прикоснуться, когда терять уже нечего, когда тебе будет лет сто, чтобы занырнуть в нее глубоко. А она написана для молодого голоса. Когда я только начала это учить, поняла, что это абсолютно лирическая партия, хотя и сложная в плане эмоциональных нюансов.

— За пультом «Саломеи» на премьере был маэстро Гергиев. Как вам работаете с этим дирижером?

жиссер-постановщик, а не ассистент, другое — вводиться в давно идущий спектакль. Среди ваших вводов в Мариинском театре — партия Леоноры в «Силе судьбы» Верди. Как оперный артист становится драматическим? Кто его учит?

— В консерватории существует предмет «Актерское мастерство». Но нас, певцов очень сильно и жизнь учит. Я убеждена, что основной служит опыт. И, конечно, музыка, которую ты исполняешь. Потому что самим композитором в партитуре уже заложено всё, что нужно спеть,

чтобы передать характер героини. Всегда на помощь могут прийти и коучи, концертмейстеры, режиссеры. Они открывают партитуру композитора для певца с другой стороны. С миру по нитке — голому рубаха. Я училась в Московской консерватории. Думаю, в Петербургской тоже преподают актерское мастерство. У нас был и балетный класс. Не могу сказать, что я очень углубленно занималась балетом, но были историко-бытовые танцы, нас учили танцевать, ходить, держать спину, перевоплощаться, носить исторические костюмы. В актерском классе мы ставили и водевили, и сцены из пьес, сцены из опер. Ну, и самостоятельно певец тоже все время чему-то учится, когда читает книги, смотрит кино, расширяет кругозор, интересуясь всем, продумывая стратегию поведения героя. Мне много дают наблюдения и за людьми вокруг.

— Режиссеры, приходящие в оперу из драматического театра, как правило, всегда поначалу скептически относятся к оперным артистам, считая их слабее драматических. Оперная артистка и киноактриса и в самом деле сильно отличаются.

— Как отличается от них обеих и драматическая актриса. В каждой профессии — акцент на разных вещах. В кино — планы, режиссерская и операторская работа. В драматическом театре, а я люблю театр — актеры сильны игрой и пластикой. В опере ты как будто бы и драматический артист, но прежде всего, — певец. В опере переплетается многое, включая, главным образом, оркестр. Когда актриса в драматическом театре читает монолог, она может находить свои индивидуальные нюансы, паузы, ставить акценты, смещать их. В опере такой свободы нет. Разумеется, можно индивидуально вести музыкальную линию, но паузу не сделать длиннее, чем она написана, — не позволит музыка.

— Я был минувшим летом на премьере «Семели» Генделя в берлинской Комисии опер и не мог не восхищаться тем, как в этом театре режиссер Барри Коски тщательно, филигранно работает с певицами, создавая из них настоящих артистов. Далеко не худенький певец, исполнивший партию Юпитера, был настолько изящен и пластичен, что можно было только завидовать постоянным зрителям этого невероятного театра.

— Это все прекрасно, но главное, чтобы в опере не было перекосов в сторону драмы. А такое иногда случается. Оперный театр начинает превращаться в драматический и страдает музыкальная сторона жанра. А ведь мы в оперу пришли, где музыку никто не отменял. Нужно, чтобы музыкальная часть была в балансе со всем остальным. Понятно, что у певцов есть свои маленькие технические хитрости в вокальном искусстве, но музыка в опере первостепенна.

— С кем из режиссеров, с которыми уже удалось поработать, вам было интересней?

— На данный момент мне встретилось не так много режиссеров. Часто приходилось работать с ассистентами, поэтому опыт пока небогатый. Я ведь работаю всего с 2014 года, начиная с Приморского театра во Владивостоке. Мне еще трудно равняться с теми, кто на оперной сцене 10-20 лет. Но, например, недавно я приняла участие в «Трубадуре» Верди в Финской Национальной опере в постановке режиссера Йоана Антона Рехи. Он поразиł спокойствием, хорошим чувством юмора, способностью пойти на компромиссы, что не всегда делают ассистенты. С ним было очень интересно работать, потому что у него было свое видение этой оперы. Мы многое получили друг от друга. На репетициях он предоставлял абсолютную свободу действий. Но есть режиссеры, которым очень важно, чтобы певец непременно вставал в определенную точку, поворачивался бы в данную секунду. Есть режиссеры, которым важно донести мысль неважно какими способами, главное, чтобы все было органично. А у кого-то превалирует техническая сторона в построении мизансцены. Мне ближе позиция, когда дают донести мысль так, как я это вижу. Это всегда лучше, потому что сразу возникает органичность.

— Что дают публике новые прочтения классики? Насколько они необходимы?

— Каждый раз ищешь что-то новое. Так, например, читая книгу во второй раз, открываешь ее заново. По-разному относишься к одной и той же ситуации. Так и в каждой постановке можно находить новые детали, нюансы...

— Мало кто из композиторов оставлял строго регламентированные предписания, что их отпусы нужно ставить только так, а не иначе...

— Хотя Римский-Корсаков указал, что можно делать купюры в «Сказке о царе Салтане» только при согласования с композитором. Мы же не всегда можем спросить у авторов, что они имели в виду. Можем лишь предполагать, чувствовать и видеть по-своему.

— То есть опера — не точная наука?

— Если вы о музыкальном материале — он неоспоримо точен. Если же о постановке — конечно, нет. Да и в точных науках нередко что-то опровергается и что-то новое доказывается. Так что все относительно.

Беседовал Владимир ДУДИН

На баритона Владислава Сулимского сегодня приходят в Мариинский театр послушать, как надо петь Верди, партии в операх которого стали для певца главным пространством вокально-драматического творчества. Это и «Макбет», и «Отелло», и «Симон Бокканегра», и «Травиата», и «Аида», и «Аттила», и многие другие. За виртуозное владение искусством бельканто Владислав Сулимский был удостоен звания лауреата российской оперной премии *Casta diva*, жюри которой возглавляет Михаил Мутинштейн. Герои Верди обретают в интерпретациях Сулимского истинно оперный масштаб, абсолютную соразмерность замыслам композитора, давая слушателю третьего тысячелетия понять, какими философско-эстетическими категориями мыслил итальянский маэстро XIX века.

— Вашей первой серьезной партией в Мариинском театре стал Евгений Онегин в одноименной опере Чайковского в премьерной постановке в 2002 году Моисе Ляйзера и Патриса Корье. Но сегодня ваше имя мгновенно вызывает ассоциации с героями вердиевских опер, вы справедливо считаетесь лучшим вердиевским баритоном. Я помню, как в один прекрасный момент вы вдруг зазвучали как истинный наследник итальянской традиции. С вашим голосом произошла очевидная метаморфоза.

— Да, Онегин был первой моей большой партией, к которой я в целом оказался готов, хотя технически, возможно, еще не до конца дорос, но старался все делать с душой. Валерию Абисаловичу наша работа тогда понравилась. Режиссерское решение спектакля получилось неоднозначным, но, на мой взгляд, имело право на жизнь. И я помню момент, когда запел по-другому, что, правда, осознал не сразу. Я выступил на исторической сцене Мариинского театра на концерте из арий Верди, где исполнил сцену смерти Родриго из «Дон Карлоса» с Валерием Абисаловичем за пультом. Незадолго до этого я вернулся из Флоренции, где был на мастер-классе Паоло ди Наполи, с которым занимался три года. Каждый раз он объяснял мне что-то новое, но все усвоить сразу было тяжело, все происходило очень постепенно. Я должен был уложить знания, полученные от него, как складывают кубик Рубика. На последнем мастер-классе мне показалось, что я ничего не умею, я расстроился, почувствовал какой-то крах. Собрал вещи и отправился с семьей отдыхать на море. Потом вернулся в Петербург, где надо было как-то начать сезон. Пришел на урок к Елене Константиновне Матусовской, которая после первых спетых мной звуков сказала, что я стал «по-другому петь». И тут в моей голове что-то переключилось: я вдруг понял, чего от меня добивался Паоло. Просто мой мозг, вероятно, стал немного сдаваться после интенсивных занятий, потребовав отдыха, который и в самом деле оказался единственно правильным решением. То есть все сложилось как-то исподволь, я и сам не понял, как это произошло. Во время упомянутого концерта Верди я слышал реакцию зала, а после концерта — и Валерия Абисаловича Гергиева. Подходил ко мне и Дмитрий Юрьевич Вдовин, который похвалил, сказав, что слышал меня много раз, но «сегодня ты меня просто удивил: пой так и дальше».

— Вы приехали в Петербург из Беларуси. Там чему-то тоже успели научиться?

— В Минской консерватории, куда я поступил на первый курс, я не получил никаких ощутимых приобретений от учебы, быстро почувствовал, что пора уезжать. Но со мной занимался педагог в Молодечно Георгий Илларионович Юревич, педагог от Бога, поставивший на ноги не одного певца — они сегодня разъезжают по всему свету. Он открыл мне дорогу в пение и подготовил к Петербургу. А здесь в Петербургской консерватории Николай Николаевич Алексеев буквально вложил в меня и душу, и нервы. В Академию молодых певцов Мариинского театра я поступил в 2000 году без какого-либо сценического опыта, в ней и съел всю «манную кашу». В Академии, готовя даже маленькие роли, я рос, учась у старших коллег, прежде всего у Георгия Заставного. А в Петербургской консерватории я отучился лишь до четвертого курса, с которого меня попросили, потому что я не успевал выучивать по 20 романсов за ночь в Академии, да еще в консерватории сдавать все эти «философии». Это было выше моих сил. Так что диплома у меня нет. В консерватории ведь как учатся студенты? На протяжении полугода для экзамена разучивают две арии и романсы мусолят. А в Академии, когда я первый раз пришел, мне сказали: «Возьми Кюи, Рахманинова...». «Когда это нужно будет спеть?». «Завтра!». Признаюсь, я испытал шок. Но потом привык. И сейчас ни о чем не жалею.

— То есть вся исполнительская школа была получена в Мариинском театре?

— Да, всю силу театрального искусства, театральное закулисье я впитывал на подмостках Мариинского театра. Потом был период жизни в Италии, когда я уехал, решив все поменять и начать учиться заново. Около полутора лет я жил в Милане, Риме, занимался с разными педагогами. Потом, когда вернулся, Валерий

Абисалович сразу взял меня в штат. Его первым вопросом во время нашей встречи после долгого перерыва был: «Ты где пропадал, Слава?» «В Италии». «Что ты там забыл?! Возьмите его в штат». Мне повезло. А я уж думал, что больше, чем за два года моего отсутствия, он и забыл обо мне.

— При этом ваша итальянская «модуляция» произошла как-то незаметно для поклонников. Времени даром не теряли?

— Да, меня в Италии всего «переломали», заставив начать с азов, со школы. Итальянская школа все же немного другая. Стиль другой. Мне пришлось выучить язык. А я не знал толком ни английского, ни итальянского. Мы общались с педагогом на «языке попугаев». Я понял, что это тупик, купил два словаря — ита-

тульские партии. Так нередко бывает, что люди, сидевшие на маленьких партиях, могут дать в педагогическом плане больше, чем певцы «первого ряда». Около месяца мы с ним занимались. Я уехал, ничего не поняв, в голове была каша — языки, техника. Лишь где-то с третьего приезда я начал что-то осознать. Потом мы с ним расстались, я начал ездить к Ренате Скотто, заниматься с ее коллегами, которых она приглашала на мастер-классы, среди них были Чезаре Скартон, Анна Ванди — очень сильные педагоги и по фонетике, и по стилю.

— А с самой Ренатой Скотто занимались?

— Занимались, но не техникой вокала, а интерпретацией. Она так могла поставить сценическое движение, что и петь уже не надо было. Пластика тела, соединенная с текстом, обла-

меня очень важно. Алла Давидовна Бростерман — незаменимый коуч для итальянской музыки, которая может подсказать больше, чем многие итальянские педагоги, поскольку работала с великими певцами. Ирина Юрьевна Соболева, Наталья Васильевна Мордашева — что ни концертмейстер, к каждому можно смело идти, доверяя свою судьбу, голос. К счастью, мне очень везло на хороших пианистов. Плохие не попадались. От самого первого в Молодечно и до сегодняшнего коуча — Массимилиана Булло из Ла Скала, с которым занималась Мария Гулегина, 25 лет он работал с Клаудио Аббадо, Риккардо Мути.

— Соответственно, как только появилась «итальянскость» манеры, партии Верди пошли одна за другой?

— Да, у меня уже 13 опер Верди и в 2020 году добавятся «Разбойники» в Мюнхене. Тоже будет вызов серьезнейший.

ЛЮБОВЬ К БАРИТОНУ



«Симон Бокканегра». Сцена из спектакля.
«Сицилийская вечерняя». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

льянско-английский, англо-русский и с одного на другой переводил, писал на стикерах, развешивал на стенах, смотрел футбол и слушал, что они говорят, неизвестные слова переписывал. Где-то через неделю я уже говорил с педагогом на простейшем итальянском. Поэтому всем друзьям, которые собираются начать учить язык, я советую ехать в страну, где на этом языке говорят все.

— Какие были педагоги в Италии?

— С моим первым педагогом и первым агентом меня познакомил Бужор Методие. Агентом был Вальтер Белох — знаменитейший итальянский агент, работавший с Тебальди, Паваротти. Педагогом — его близкий друг Раймундо Меттре, который много пел на сцене, но не ти-

дает очень большой выразительной силой. Ее уроки я активно вспоминал, готовя партию в «Симоне Бокканебре» и используя много ее советов.

— Выходит, все эти как бы незаметные невооруженному глазу детали на самом деле и помогают сотворить образ.

— Все состоит из мелочей. Мне очень многое дал Мариинский театр, где я сформировался как личность, как певец. Здесь работают потрясающие пианисты: что ни пианист, то кладезь знаний. Это Елена Константиновна Матусовская, которая меня приняла и из ничего слепила меня тем, кто я есть. Мы с ней долго сражались за каждый звук. Она иногда даже приезжала на мои спектакли за рубежом, ее мнение для

— Сама музыка Верди насколько благодарна для певца?

— Это благодарнейшая музыка для пения. Не знаю, какое мнение на этот счет у сопрано, меццо-сопрано и басов, но для баритона он написал гениальную музыку. Уж не знаю, за что он так любил баритонов. Никогда не устану его петь. Надеюсь, что до старости Верди меня не оставит.

— Макбет — самая психологически сложная партия?

— Эта партия сразу вошла в кровь. Я начал ее репетировать с Марией Бонч-Осмоловской, который уже, к сожалению, нет в живых, она подготовила со мной эту роль. Готовясь к спектаклю, я смотрел записи с премьеры спектакля в Мариинском театре с Сергеем Мурзаевым и Ириной Гордей. Мария же помогла мне вытянуть из меня что-то свое, индивидуальное. Все истерики героя, видения первое время вызывали у меня ощущение, будто я попал в его шкуру. Есть роли, в которые так вживаешься.

— Насколько вы позволяете героям «вселяться в себя», не боитесь ли последствий?

— Я не боюсь полностью погрузиться в героя. Иногда даже до самозабвения. Однажды мы с Ильдаром Абдразаковым пели в «Дон Карлосе» и в дуэте короля Филиппа с маркизом ди Поза «запились» так, что по выходе со сцены Алла Давидовна мне сказала: «Ну, вы и дали...» «Я вообще потерялся...» — ответил я ей. Помню, что в тот момент на сцене я действительно подумал, что нахожусь уже где-то там, далеко... настолько все стало явью — скрежет цепей, кровь...

— Какие вас ждут гастрольные маршруты в обозримом будущем?

— Сейчас появился новый агент, с которым мы обсудили многое из того, что сулит хорошие творческие перспективы. На Зальцбургском фестивале этим летом я исполнил Томского в «Пиковой даме» под управлением Мариса Янсонса в постановке Ханса Нойенфельса. В Венской Штаатсопер меня ждет Яго в «Отелло», в Глайндборне на фестивале — «Луиза Миллер» Верди, а осенью — «Трубадур» в берлинской Штаатсопер. Надеюсь, что успею выучить и Фальстафа для премьеры в Мариинском.

Беседовал Владимир ДУДИН

«В России я живу, в Германии — мыслю.»
А. Рубинштейн

В Концертном зале Мариинского театра в один день, но в разных — дневной и вечерней — программах прозвучали оратория Софии Губайдулиной «О любви и ненависти» (российская премьера) и опера Антона Рубинштейна «Христос». Несмотря на то, что оба произведения — светские по форме — имеют прямое отношение к духовной традиции и ее интерпретации в России, их соседство, скорее всего, не было концептуальным решением. Да и не было это соединением в полном смысле слова: концерты, разделенные двухчасовым перерывом, привлекли каждый — своего слушателя. Однако соположение произведений, отстоящих одно от другого на сто двадцать два года, само по себе заставляет задуматься над тем, чем была светская духовная музыка в России XIX века, и как она воспринимается в наше время.

Рубинштейн и Губайдулина — каждый в свое время — открывали новые пути развития музыкальной культуры. Оба плодотворны, оба — пережили периоды неприятия своего творчества, испытали бремя цензуры. Эксперименты с авангардными звучаниями Губайдулиной были неприемлемы для советского академического искусства 1970-х, а столетием раньше крупнейшие музыкальные критики отказывали Рубинштейну в праве представлять русскую культуру. «Талант очень умеренный и малосостоятельный» — писал о нем Стасов, а Ларош, соглашаясь с Кюи, небрежно обронил: «Совершенно немецкий композитор».

Постановка спектаклей на библейские и евангельские сюжеты в царской России была запрещена церковью, поэтому Рубинштейн писал свои духовные оперы на немецком языке и издавал их в Германии. Там же проходили их премьеры. В Советском Союзе идеология воинствующего атеизма также, по сути исключала обращение к сюжетам и текстам Писания. С 1991 года (именно в это время произошел перелом в отношении к религии) Губайдулина живет под Гамбургом.

Обоим композиторам свойственен мультикультурализм, в котором одной из важнейших осей координат становится христианское мировоззрение. Только для Рубинштейна причастность к разным традициям оборачивалась осознанием неприкаянности: «Для евреев я — христианин, для христиан — еврей. Для русских я — немец, для немцев — русский», — сетовал он. Для Губайдулиной же ее восточные и западные корни выступают стимулом к творчеству, к поиску наднационального.

«Христос», созданный Рубинштейном в 1894 году, долгое время был неизвестен русской публике. Заново оперу открыл правнук композитора, дирижер Антон Шаронов. Он разыскал партитуру произведения и способствовал постановке оперы в Перми, а затем, не удовлетворенный результатом, создал другую — концертную версию сочинения. Масштабная опера сокращена: из семи картин с прологом и эпилогом (думается, для Рубинштейна была важна числовая символика) звучат лишь пять. Отказавшись от сцены искушения Христа, Шаронов не только стремился подчеркнуть некую вертикаль, целостность божественного начала, но и постарался отмежеваться от гламурной трактовки этой картины, предложенной в Перми режиссером Георгием Исаакианом.

Вместо протяженной увертюры — небольшое вступление. Сокращен и оркестр: вместо тройного состава перед слушателями — небольшой ансамбль: тринадцать человек. Партии духовых инструментов переданы органу (мягкие, бархатистые тембры инструмента французской фирмы «Альфред Керн и сын» идеально дополняли голоса струнных). Его объемное звучание позволяло уравновесить инструментальную часть с масштабными многофигурными хоровыми сценами. Им контрастировали тихие, камерные эпизоды, иногда звучность сокращалась до квартета.

В целом звучание получалось почти аскетичным, — Шаров подчеркивал избегает масштабности, пафоса. «Христос» в его интерпретации — опера почти камерная. И все же местами ощутим дисбаланс вокальной и инструментальной сфер. Кроме того, как бы ни были разнообразны и изысканны регистровые краски органа, они не могут заменить духовые инструменты, обладающие не только индивидуальными тембрами, но и иными артикуляционными возможностями.

Внутри оперы нет последовательно развивающегося сюжета: евангельские сцены, сменяют одна другую, как это могло бы происходить в ораториальном повествовании. Тем не менее, внутри картин превалирует действие: народ требует хлеба, мать оплакивает дитя, разъяренная толпа готова наброситься на блудницу. Открытость эмоции, не обрамленной голосом повествователя-евангелиста — присуща именно оперному жанру. Остается лишь жалеть об отсутствии полноценной постановки, в которой была бы возможность индивидуализировать персонажей, разделить, например, сионских дев и толпу.

Оригинальный немецкий текст перемежается с русским, взятым из сохранившегося в

библиотеке Санкт-Петербургской консерватории клавира оперы. Языки перемешаны в буквальном смысле, так что порой в диалоге вопросы звучат по-немецки, а ответы на них — по-русски. В большинстве случаев проблем у слушателя не возникает, так как сюжет известен. Но в местах, где либреттист Г. Бульгаупт отступает от дословного следования евангельскому тексту, например, вводя «жену Пилата», возникают досадные лакуны. Мы лишь отчасти понимаем плач матери (Елена Шарова) и примерно представляем, что может содержаться в монологе Иуды и в речах волхвов (эти партии исполнял Александр Цинько). Сферу вечно женственного воплощает Ирина

сандра Гайнутдинова звучит убедительно. В нем нет власти, протеста, — лишь свет, любовь и сострадание.

За неимением полновесно персонифицированного Зла, контрастом герою оперы становится толпа, обуреваемая страстями, требующая, ликующая, негодующая. Возможно, для Рубинштейна самый насущный вопрос столетия решался так, и спасение мыслилось именно в Человеке, а гибелью представлялось растворение в Толпе. В этом «Христос» созвучен многим сегодняшним настроениям, что позволяет надеяться на постановку оперы — духовного заветания композитора — на сцене Мариинского театра.

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ОДИН ДЕНЬ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ



А. Рубинштейн. «Христос». Антон Шаронов.
С. Губайдулина. «О любви и ненависти».
Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

Бибеева (Богоматерь, Мария Магдалина). Названные образы — вынужденно обобщенные — дополняют и оттеняют центральную фигуру — Христа. Мягкий лирический тенор Алек-

Губайдулина предлагает поставить вопрос о противостоянии добра и зла иначе. Название оратории обозначает два полюса: «О любви и ненависти» — прием для композитора чрез-

вычайно характерный, достаточно вспомнить ее «Светлое и темное» для органа или «Vivente — non vivente» («Живое — неживое») для электронного синтезатора. Однако герои здесь не персонифицированы, а источники текстов как для одной, так и для другой сферы — общие: Псалтырь, Песнь песней, молитвослов. Многие тексты составлены из отдельных стихов: за двумя фразами, взятыми из 56-го псалма следует стих из 57-го. Некоторые из пятнадцати номеров оратории, условно говоря, монотематичны: в них раскрывается только одно из состояний (тихая молитва о даровании любви — № 3, «Из Песни песней» — № 12). В других соединяются, сменяются или совмещаются разные чувства: скорбь и надежда, гнев и отчаяние, смирение и раскаяние.

Тексты оратории звучат на немецком и

русском языках. Языки также перемешаны: немецкие строки могут прославляться хоромы вставками-рефренами по-русски. В завершающей ораторию части на текст молитвы Франциска Ассизского Губайдулина допускает использование любых языков: эти слова обращены ко всем.

Общим истоком для всех музыкальных образов становится секундовая интонация. Выросшие из нее темы-символы фактически закрепляются за конкретными состояниями, они почти иконичны: рокошующие тираты — гнев — впервые появляются на фразе «Душа моя среди львов», ниспадающая уступами мелодия — искание, томление — например, в цитате из 41-го псалма «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе» и в фрагменте «Песни песней». Нисходящая секундовая интонация — жалоба («№ 4 «Душа моя повержена в прах»), восходящая секундовая интонация — повторяющаяся дальше октавой выше, а потом еще выше — символизирует воссоединение с Всевышним.

Все темы проходят уже в первом номере — экспозиции всей оратории. Далее Губайдулина предлагает их варианты в новых тембровых сочетаниях, все настойчивее сопрягая противоположные, контрастирующие образы. Иконичность интонаций сродни средневековым аффектам. Например, № 10 «Оставь ярость» предвещает вступление, в котором несколько раз сопоставлены жесткие нисходящие мотивы у меди и теплые восходящие — струнных.

Чем дальше, тем настойчивее переплетаются, звучат одновременно — в последних номерах уже на протяжении всего диапазона (вокалистов, хора, оркестра) скрещиваются восходящая и нисходящая мелодические линии: любовь и ненависть нераздельны. Ярость порождена любовью, является одним из ее проявлений, она — один из путей духовного поиска. Их источник — человеческое сердце, в котором есть место и скорбям, и гневу, и утешению.

Премьера оратории прошла в переполненном зале. Партитура высочайшей сложности, казалось, легко «читалась» на слух. Громадный оркестр и хор Мариинского были на высоте, за дирижерским пультом стоял Валерий Гергиев. Слушатели с восторгом приветствовали Наталью Павлову и Михаила Петренко. Михаил Векуа, похоже, был не совсем здоров, и то слегка сипел, то несколько раз переходил почти на крик (в его партии было большинство возгласов ненависти, провоцировавших форсированное пение). От Владимира Мороза, напротив, временами хотелось более насущного и выразительного звука.

ФЕСТИВАЛЬ

ЗАТМЕНИЕ ДЕКАБРИСТОВ



Александр Раскатов и Валерий Гергиев.
Фото: Валентин Барановский

Певцы поют в экстремальных регистрах, из-за чего создаётся впечатление гротеска, сюрреализма, абсурдности происходящего. Будто бы сами герои не вполне осознают серьёзность и масштаб своих поступков.

Два антипода: царь Николай I (Артем Крутько) и декабрист Сергей (Сергей Романов). Один отстаивает престол и царскую Россию, другой – свою правду: «Только есть Царь Небесный, Иисус Христос». Их разные взгляды на будущее страны при одинаковой любви к сво-

ей родине и схожей неуверенности, нетвёрдости в первых шагах сталкиваются в судьбоносном противоречии.

Удивляет высокий голос Николая. Не так звучит блюститель самодержавия, царь-военный или деспот – как ни назови. Так звучит растерянный, неуверенный и напуганный ребёнок. Душа новоиспечённого царя полна сомнений и переживаний, от старшего брата ему приходится принимать не только престол, но и нерешённую проблему – проблему заговорщиков.

Он обращается за помощью к матери-императрице (Лариса Юдина), в голосе которой звучат истинно властные и сильные ноты.

Второстепенных ролей здесь нет. Каждый персонаж вносит свой вклад в мозаику событий, а азарт и бьющая ключом энергетика исполнителей позволяют в полной мере проникнуться драматизмом происходящего. Раскол в стране, брожение умов, крах надежд и идеалов... И на фоне этого раскрывается драма княжеской семьи Муравьёвых-Апостолов. Среди этой безнадежности, сибирской каторги тем не менее удаётся прорасти любви Матвея Муравьёва-Апостола (Артем Мелихов) и модистки Луизы (Екатерина Сергеева).

Хор передаёт мощь народной стихии, революционной волны времени. На фоне предчувствия беды вокальные «взрывы» хористов приносят основную динамику. Яркие музыкальные моменты уникальны и не повторяются. Как золотые самородки, они вымываются из общего затяжного и таинственного звучания.

Отдельный интерес – наблюдать за оркестром. Плюсы концертного исполнения в том, что музыканты и дирижёр не скрыты в оркестровой яме, а находятся на виду. Дирижёр Валерий Гергиев несколькими взмахами палочки, одним движением кисти превращает стихию музыки из бурного шторма в мёртвый штиль и наоборот. Сам звук можно уподобить маятнику. Он попеременно рождает и на сцене, и в голове слушателя то тревожное ожидание катастрофы, то отстранённые размышления о событиях двухсотлетней давности. Эти резкие перепады настроения выражаются не только в динамике звука и ритме, но и в драматургии тембров. Противопоставление внутренней «войны» героев и их умиротворения отражено в конфликте «боевых» духовых и лиричных струнных. Фольклорные и религиозные мотивы вскрывают некий чисто национальный нерв – русский дух, неизменен от Древней Руси до нынешних времен. Возникает желание вслушаться в музыку внимательнее, проникнуть в текст глубже. И, конечно же, увидеть полноценную постановку этой оперы на сцене.

Константин ПЕТРОВ
«Бинокль»

Мировая премьера оперы Александра Раскатова «Затмение» состоялась 28-го июня в рамках музыкального фестиваля «Звёзды Белых ночей». Новое произведение композитора прозвучало в концертном исполнении на сцене Мариинского театра.

Тему для либретто предложил Кристофер Муравьёв-Апостол, дальний потомок Сергея Муравьёва-Апостола, одного из пяти казнённых декабристов. В «Затмении» речь идёт о событиях 1825-го года и их последствиях. Но это не полноценная эпопея с подробным сюжетом в духе «Войны и мира», а калейдоскоп мыслей, переживаний – не конкретных, но составляющих общее представление о происшедшем, общее ощущение того времени. Отсюда живость, импульсивность действия. Движение в бездну становится стремительным и необратимым. Но есть сходство с романом Льва Толстого: опера исполняется то на русском, то на французском. Возникает эффект достоверности, ведь исторические герои говорили и мыслили на двух языках.

«Под названием «Затмение» я имею в виду то, что смутное время сменяется светом и надеждой. Я старался это смутное время трансформировать в свет. И последние слова оперы: «Люди, утопим вражду в солнечном свете!» – это текст Хлебникова, который я приберёг для самого конца оперы», – рассказывает автор. Помимо строк Хлебникова Александр Раскатов вплетает в повествование тексты Пушкина, Баратынского, Достоевского, Дюма (отца). Появляется единственное известное французское стихотворение Сергея Муравьёва-Апостола:

*Задумчив, одинокий,
Я по земле пройду, не знаемый никем.
Лишь пред концом моим
Внезапно озаренный
Узнает мир, кого лишил он.*

(Перевод Михаила Лунина)

«Я надеюсь, что, несмотря на концертное исполнение, публика получит возможность судить о драматургии этого спектакля, потому что драма в опере – это, пожалуй, самое главное... Без этого опера не живёт», – говорит Александр Раскатов. Более того, такой формат позволяет следить за текстом, не отвлекаясь от музыки.

В течение десяти лет – с 2008 по 2017 год в Самарском академическом театре оперы и балета проходил музыкальный фестиваль «Мстиславу Ростроповичу», инициатором и художественным руководителем которого являлся Валерий Гергиев. Неизменные участники всех фестивалей – маэстро и симфонический оркестр Мариинского театра.

Подводя итоги этого периода, Валерий Гергиев отметил: «После десяти лет посвящения Мстиславу Ростроповичу мы переходим к более близкому нам формату фестиваля, который будет называться «Мариинский». В 2017 году исполнилось 75-лет со дня мировой премьеры Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. 5 марта 1942 года в Куйбышеве, на сцене местного оперного театра она впервые прозвучала в исполнении симфонического оркестра находившегося здесь в эвакуации Большого театра СССР под управлением С. А. Самосуда. Теперь наши приезды в Самару будут связаны с этим эпохальным событием и с именем Шостаковича.

На самом высоком уровне будет развиваться и сотрудничество Мариинского и самарского театров. Замечательно, что самарский театр уже показал в Санкт-Петербурге один из лучших своих спектаклей – оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда. Очень надеюсь, что такие обмены будут более частыми, насыщенными и плодотворными».

Самарский фестиваль «Мариинский» – 2018 прошёл с большим успехом. Две концертные программы погрузили слушателей в мир импрессионистских музыкальных образов. Первый фестивальный концерт открыла сюита-триптих Клода Дебюсси «Ноктюрны» – три симфонические картины: «Облака», «Празднества» и «Сирены», каждая из которых в исполнении введомого маэстро Гергиевым оркестра Мариинского театра рождала в воображении почти осязаемые картины. Особый колорит третьей части сюиты придавало вплетавшееся в оркестровую партитуру мягкое, почти бестелесное звучание женского хора театра.

«Ноктюрны» стали своеобразной «заставкой» к основному номеру концерта – музыке балета «Дафнис и Хлоя» еще одного выдающегося французского композитора-импрессиониста Мориса Равеля. «Это исполнение, – сказал Гергиев, – потребовало максимальной мобилизации ресурсов симфонического оркестра и хора Мариинского театра. Такими ресурсами располагает не каждый коллектив, и обычно дирижеры предпочитают исполнять лишь 15-минутную сюиту из музыки балета». Красоты романтически приподнятой, отличающейся яркостью образов музыки Равеля, ее изощренный импрессионистский колорит были переданы оркестром под управлением Валерия Гергиева с тонким ощущением стиля и особым шармом.

Музыкальную панораму конца XIX – начала XX столетий дополнили прозвучавшие в фе-

ФЕСТИВАЛЬ

«МАРИИНСКИЙ» В САМАРЕ



Фестиваль «Мариинский» в Самаре.
Фото предоставлено пресс-службой Благотворительного фонда Валерия Гергиева

стивальных концертах произведения выдающихся русских композиторов: симфоническая сюита Николая Римского-Корсакова «Шехерезада», фрагменты из балета Игоря Стравинского «Жар-птица», а также Первая «Классическая» симфония Сергея Прокофьева

В заключительном концерте фестиваля прозвучала Пятая симфония Антона Брукнера. По словам Валерия Гергиева, это масштабное, исключительно сложное по структуре сочинение лучше всего исполнять в храме.

На нынешнем фестивале место концертмейстера симфонического оркестра Мариинского театра занимал Лоренц Настурика-Гершовичи – имеющий европейскую известность скрипач, дирижер и солист Страдивари-ансамбля Мариинского театра. На своей скрипке работы Антонио Страдивари он блестяще исполнил все скрипичные соло представленных в фестивальной программе сочинений.

Говоря о взаимоотношениях Мариинского и Самарского оперного театров, Валерий Гергиев сделал акцент на актуальных проблемах существования провинциальных театров:

«Сейчас у Мариинского театра появилась Приморская сцена во Владивостоке. Этот театр сопоставим с самарским. Как и у всех региональных театров, у них немало общих болевых точек: проблемы кадров и укрепления образовательной базы требуют безотлагательного решения. Я занимаюсь этим постоянно. Мне кажется, специалистов для провинциальных театров нужно готовить здесь же, на местах. В противном случае приходится ждать: авось повезет с хорошим режиссером и с хорошими певцами, которые согласятся поработать в местном театре. В Самаре должен быть свой вуз, выпускающий специалистов всех профессий музыкального театра, в том числе художников по свету, режиссеров-постановщиков, хормейстеров, хореографов. Не думаю, что такую проблему сложно решить, и я готов оказать в этом поддержку».

Не считаю возможным перекладывать на кого-то задачу воспитания музыкантов. У нас в оркестре много молодежи. Приходя к нам, они даже не представляют, с какими трудностями им придется сразу же столкнуться.

Оркестр играет сложнейшие партитуры, к исполнению которых каждый раз нужно тщательно готовиться. Но это закаляет молодежь. Мы привезли в Самару около пятидесяти замечательных духовиков, многие из которых пришли к нам из регионов. Значит, они смогли научиться не только в Москве и Санкт-Петербурге. Мы недооцениваем возможности ребят, живущих в отдаленных регионах, недостаточно им помогаем. Региональным руководителям нужно искать возможности воспитывать музыкантов на местах. И покупать инструменты, приглашать опытных педагогов, которые способны повести за собой молодых ребят. В мире сейчас многое делается усилиями российских музыкантов. Но ими управляют западные менеджеры, которые не направляют их в Читу, Омск или Самару, а только помогают как можно больше заработать. Мы же все работаем по моральному долгу, по убеждениям, по факту своего исторического происхождения».

Валерий ИВАНОВ

Санкт-Петербургский международный open-air фестиваль «Опера – всем!», основным организатором которого выступает театр «Мюзик-Холл» (музыкальный руководитель фестиваля – Фабио Мастранджело, арт-директор – Виктор Высоцкий), прошел в нашем городе уже в седьмой раз при поддержке Комитета по культуре Санкт-Петербурга и спонсорской помощи Банка «Санкт-Петербург».

С каждым годом этот воистину народный праздник для любителей оперного искусства бьет свои собственные рекорды посещения. Более 30 тысяч слушателей посетили фестиваль 2018 года.

Хочется подчеркнуть насколько сложен этот формат – open-air. Много здесь невозможно учесть (например, погодные условия, летающие вертолеты), сложно сохранить специфику жанра, эффект присутствия в театре и в то же время «спрятать» то, что в театре легко не заметить, а здесь, буквально режет глаза, укрупняясь на телевизионных экранах (например, грубоватый грим артистов). Навероятно сложно найти режиссерские, художественно-постановочные решения опер с большим составом исполнителей, технически обеспечить качественное звучание оркестра, хора, солистов на разборных и очень небольших уличных площадках.

Несколько слов о публике. Она очень отличается от всегдашних больших стационарных оперных театров. Сюда со своими складными стульчиками, подстилками приходят те, кому, чаще всего, не доступны дорогие театральные билеты. Поэтому «Опера – всем!» для них – это подарок настоящий. Но и благодарность их искренняя, порой, невероятно трогательная.

Но это совершенно не означает, что эта публика менее просвещенная и требовательная. Сидя в зрительном зале (и в VIP-зоне, и на траве), беседуя с людьми после спектаклей за чашкой кофе в уличных кафе, мне приходилось встречать таких знатоков оперы, с таким кругозором, тонкими оценками и суждениями, что некоторым обладателям дорогих билетов до них и не дотянуться.

Фестиваль открывался на Соборной площади Петропавловской крепости традиционной русской оперой – «Царской невестой» Н. Римского-Корсакова.

В одном из интервью Фабио Мастранджело отметил, что опера «Царская невеста» последнее время как никогда часто ставится на разных сценах. Спектр режиссерских интерпретаций широк. От возобновленной в традиционном стиле «Царской невесты» в Большом театре в 2014 году до осовремененных вариантов, как, допустим постановка Пола Каррана на сцене «Ковент-Гарден», где постсоветская Россия, царство стекла и бетона, бассейнов в пентхаусах, брендовых марок ... хайтековский пейзаж, забрызганный кровью Григорий Грязной и его безымянная жертва, которую увозят на тележке для грязного белья...

Постановку «Царской невесты» на фестивале «Опера – всем!» осуществил Г. Исаакян, режиссура которого на прошлогоднем фестивале оперы «Кармен» показала очень интересной и убедительной.

Что и говорить, эпоху Ивана Грозного часто сравнивают с периодом сталинских репрессий. И эта параллель очень соблазнительна для режиссеров. По сути она лежит на поверхности. Но Георгий Исаакян ничего внешне не осовременивает. Исторические костюмы, сюжеты иконописи в оформлении. Никаких попыток дать новую трактовку основным героям. Замечательно сработала придумка «вписать» в звучание блестящей партитуры Римского-Корсакова звучание живого колокола Петропавловского собора (сильный эффект!). Внимание наше, как и «завещал великий» Римский-Корсаков привлечено к лирико-психологической драме, которую потрясающе передает его музыка.

Но вот что интересно. В процессе этой традиционной постановки ассоциации с тем временем возникли сами собой, просто из текста оперы, ее музыки. Нужно ли повторять, что *Nil novi sub luna?* (лат. Ничто не ново под луною).

Лишний раз убедилась, что мысль эта должна возникать сама собой, без навязчивого «подсказывания», унижительного для умного слушателя-зрителя.

Партию Грязного исполнял солист Мариинского театра Александр Никитин. Образ Грязного и прост, и сложен одновременно. «Профессия» накладывает отпечаток. Он – опричник Ивана Грозного. Его любовь к Марфе полна жестокостью страсти человека грубого, развращенного вседозволенностью силы. Нарочито ритмически точное исполнение партии, словно по слогам, подчеркивает душевную примитивность, прямолинейность его чувств. Его мужицкая ревность особенно ощущается в стальном блеске глаз, когда появляется Лыков.

Солист Мариинского театра Станислав Леонов создает органичный образ открытого, восторженного, романтического юноши. Именно с его ариозо вас начинают буквально «накрывать» исторические ассоциации. Слушая текст и музыку, передающую искренне увлеченный рассказ юноши, невозможно было отделаться от мысли, что в 30-е годы, такие

невинные впечатления о загранице, многим стоили жизни.

*А города у них большие-пребольшие,
И все из камня сложено.
Повсюду в домах убранство чудное,
И стекла цветные все,
И комнаты обиты цветным сукном.
А сами немцы ходят богато,
И жен нарядно водят,
И взлететь не держат, как у нас.*

Когда видишь недобрый взгляд Грязного и насмешки его товарищей, холодок пробегает по спине от страха за судьбу юноши (хотя мы и так знаем, что с ним будет!)

Любаша Наталья Евстафьевой (солистка

ность её психологического существования в финале оперы были настолько достоверными, убедительными, захватывающими, что именно она «подтягивала» к себе весь актерский ансамбль (Грязной, Любаша, замечательно сдержанный Собакин в исполнении солиста Мариинского театра Евгения Чернядьева). Ощущение смыслового, музыкального кресцендо, которое, безусловно, было обеспечено и оркестром Фабио Мастранджело, буквально взвинтили эмоции слушателей, прорвавшиеся в длительных, восторженных овациях после последних звуков музыки.

Ничего не было сделано нарочито режиссером-постановщиком для возникновения

в памяти ахматовские строчки из Реквиема:

*Уже безумие крылом
Души накрыло половину,
И поит огненным вином
И манит в черную долину.*

Залитая солнцем Соборная площадь Петропавловской крепости диссонировала с мрачным колоритом оперы «Макбет» Верди, о которой сам композитор говорил, что ее нужно исполнять в максимальной темноте. Удалось ли преодолеть это сопротивление постановщикам и исполнителям? Да.

Напомним, что «Макбет» не только одна из лучших опер Верди, но и произведение, в процессе сочинения которого мы видим во

ЕЛЕНА ИСТРАТОВА

ОПЕРА – ВСЕМ!



«Царская невеста». Сцена из спектакля.

«Царская невеста». Сцена из спектакля. Ольга Черемных – Марфа.

Фото из архива театра

Мариинского театра) – безупречно выстроенный и исполненный образ. Ее красота сочетается с невероятной глубокой печалью, живущей на дне глаз, её сильный выразительный голос передает истинно глубокие чувства и душевные страдания действительно несчастной женщины. И в финале, в сцене саморазоблачения певицы нашла новые краски для характеристики Любаша. Она не кается, она почти безумна от осознания содеянного. И это сближает ее с Марфой, делая обеих жертвами любви и обстоятельств.

Но подлинным потрясением для меня стала работа Ольги Черемных (солистка Санкт-Петербургского музыкального театра «Зазеркалье»). Марфа Ольги Черемных – это филигранно спетый и сыгранный образ. Интонационная, пластическая, мимическая выстроена

параллелей с эпохой репрессий, эхо которой звучит и здесь, в Петропавловской крепости. Но, когда в последнем действии оперы задник с изображением Архангела приоткрывается и появляется решетка, через которую видны кирпичные стены Никольской куртины Петропавловской крепости (великолепная находка художника Юлии Гольцовой, не в первый раз удачно «рифмующую» историческое пространство Соборной площади со сценическим действием), мне казалось, что я вижу кирпичные стены Крестов из тюремного окна, являющегося элементом потрясающего памятника Михаила Шемякина жертвам политических репрессий на Воскресенской набережной. И на фоне этой декорации страдания Марфы по поводу невинно загубленного любимого, её помешательство невольно вызвали

многим режиссерский подход композитора к жанру. Единство либретто, музыки и постановки было для Верди неразделимо. К «Макбету» первоначально он сам пишет текст в прозе, разделив его по сценам и номерам, сокращая побочные драматургические линии, концентрируя свое внимание на главном – динамически развивающемся действии. Драматический актерский талант певца он ценил выше всего и предпочитал менее одаренного певца виртуозу, если его актерское мастерство было выше.

Успех постановки «Макбета» на фестивале «Опера – всем!» обеспечили режиссер-постановщик Константин Балакин и, конечно, прекрасные исполнители главных партий – приглашенная солистка из Швейцарии Юлия Герцева (Леди Макбет) и солист Астраханского театра оперы и балета Дмитрий Кондратьев.

Константин Балакин – интересный, глубокий современный режиссер, до недавнего времени работавший главным режиссером Астраханского театра оперы и балета. Интерпретируя смысл декораций художника-постановщика Юлии Гольцовой, он говорил о том, что башня, напоминающая паука, символизирует страшную «пауческую», которая поселяется в людях, отравляя, разъедая ядом, мозг, душу человека, одержимого жаждой власти.

Стилистика античного театра оказалась очень удачным решением для этой оперы. Хор, разделенный на две группы, симметрично расположен на сцене, одет в обезличенное черное и существует на сцене ораториально. Это придает графичность, служит необходимым контрастным фоном для рельефного психологического существования основных героев оперы. Ведьмы, облаченные в туники, выносят античные маски и другие латинские, но очень значимые для понимания запутанного сюжета символы.

Художественный руководитель фестиваля Виктор Высоцкий в одном из интервью говорил о парадоксе красоты, который очень остро выражен в этом произведении. Действительно, типично вердиевская танцевальность сопровождает действия ведьм, звучит в арии Макбета, решающегося на кровавое престу-

пление. Но этот контраст наиболее ярко воплотился в Леди Макбет Юлии Герцевой.

Леди Макбет заставляет Макбета встать на роковой путь. Коварная, одержимая патологической жадой власти и над Макбетом, и через него над всем окружающим миром, последовательно выполняющая свою кровавую миссию, она не выдерживает собственной «паучести» и сходит с ума.

Кстати, Верди видел Леди Макбет уродливой и злой, такой же хотел видеть и певцу. Не случайно для этой партии он выбрал Марианну Барбьери-Нини – драматическое сопрано с великолепным голосом, непривлекательной внешностью и несомненным драматическим дарованием.

Прекрасная Юлия Герцева (любимица фестивальной публики!) – красивая, яркая женщина. Но во всем остальном певица полностью соответствует вердиевским представлениям. На фоне лаконичных, монокромных черного и белого костюмов выделяется огненность её волос (распущенность силы, коварство, пылающая страсть). Большие арии, с разнообразными психологическими переходами она исполняет, используя интонационно детализированную палитру от мощных, волевых, напористых высоких нот до зловещего, пробирающего шепота. Свое актерское дарование певица в полной мере проявила в прошлогодней постановке «Кармен», и здесь подтвердила в полной мере.

Под стать ей и Дмитрий Кондратьев, которого можно назвать одним из открытий фестиваля. Прекрасного тембра, ровный, сильный и выразительный голос выражает глубоко осмысленную драматическую суть образа. В декламациях, в дуэтом взаимодействии с Юлией Герцевой они были (позволю себе такое выражение,) по-вагнеровски выразительны.

Некоторая вагнеровская суровость, «немецкость» исполнения с акцентом на декламационность (при, безусловно, блестящем владении кантиленой и итальянским стилем), на мой взгляд, помогала создать, столь редко встречающиеся в опере образы главных героев, лишенных лирических чувств, мрачные, патологически жестокие, одержимые до безумия, почти демонические.

Хор в «Макбете» (Оперный хор Юлии Хуторской), вместе с оркестром (симфонический оркестр Ленинградской области «Таврический», дирижер Михаил Голиков) выполняли функцию грандиозной фрески (Финал первого действия – наиболее монументальная сцена оперы, связанная с гибелью короля Дункана, первой жертвы одержимых Макбетов).

В заключение еще одно размышление хотелось бы высказать.

Я понимаю, что технические условия в формате open-air и так достаточно сложны. И все-таки, может быть, стоит подумать о возможности запустить титры с переводом, как это уже делается в театрах? В ситуации с такой не очень известной оперой, как «Макбет», с её сложно-запутанным сюжетом, в котором даже при чтении программы слушатель, не знакомый с оперой, с первого раза не разберется, это существенно помогло бы восприятию и не заставляло слушателей во время исполнения задавать друг другу вопросы «а это кто, что?»

И в программах (которые, кстати, были далеко не у всех) можно было бы хоть кратко объяснить систему художественных символов, используемых в постановке, коль скоро она должна быть «прочитана» зрителями, а условия для этого «прочтения» весьма специфические.

Меньшее удовлетворение вызвала постановка оперы «Манон Леско» Пуччини в Елагинском парке.

Сергей Стадлер, народный артист России, художественный руководитель и дирижер Симфонического оркестра Санкт-Петербурга, дирижировавший оперу в этот фестивальный вечер, в своем вступительном слове восторженно сказал, что с точки зрения музыкантов – это абсолютный шедевр и что «Манон Леско» не стала такой же репертуарной, как «Богема», потому, что она предъявляет невероятно высокие требования к исполнению.

Действительно, Партию де Грие многие теноры называют «расстрельной». Она считается одной из самых сложных у Пуччини. Даже физически непросто выдержать четыре акта темпераментных арий и дуэтов. А к этому нужно еще добавить тесситурные трудности и высокое эмоциональное напряжение почти на всем протяжении оперы.

Исполнителю партии Кавалера де Грие, солисту Мариинского театра Дмитрию Демедичу удалось справиться со всеми сложностями. У него красивый тембр, голос льётся, по-итальянски эмоционально-надрывно звучат типично теноровые «верхушки». Может быть, мешала восприятию некоторая образная тягеловатость, статичность. Но, честно говоря, не хватало молодой легкости обоим исполнителям главных партий.

Екатерина Шиманович (солистка Мариинского театра) – прекрасная певица. У нее хороший голос, красивые, эффектные верхние ноты, на которые бурно реагировала пу-

ФЕСТИВАЛЬ

блика. Но все-таки внешний типаж артистки совершенно не совпадает с образом Манон. Я говорю даже не о возрасте. Понятно, что и Анна Нетребко не ровесница своей сценической героини (в начале истории Манон было всего 15 лет, а в финале – 18, о чем напоминали друг другу рядом сидящие слушатели). И все-таки сегодня в условиях современной требовательности зрителей к сценической достоверности, в эпоху визуальности, невозможно не уделять этому внимания. Именно типажное несоответствие в прошлом году сделало провальным участие немецкой певицы в опере «Вольный стрелок». В этой связи, конечно, возникает вопрос к режиссеру (Ирина

менуэта. К сожалению, все выглядело очень по-любительски. Досадно, что это произошло с действительно прекрасной певицей, которая с успехом исполняет на прославленной сцене Мариинского театра сложные и совпадающие с ее индивидуальностью партии.

Зато подлинным бенефисом стало исполнение роли брата Манон Леско солистом Оперного хора Санкт-Петербургского театра «Мюзик-Холл» Тигрием Бажакимым. Очень крепко, уверенно исполненная вокальная партия в сочетании с ярким артистизмом, убедительно созданный сценический образ определенно понравились слушателям.



«Макбет». Сцена из спектакля. Дмитрий Кондратьев – Макбет.

«Манон Леско». Сцена из спектакля. Тигрий Бажаким – брат Манон Леско.

«Похищение из сераля». Сцена из спектакля.

Фото из архива театра

Фокина). Если была приглашена солистка, с подходящими для партии вокальными данными, но не совпадающая по типуажу с героиней оперы, то нужно было очень тщательно поработать со сценическим образом артистки, чтобы не усугублять имеющиеся несоответствия. Вероятно, нужно было и более подробно поработать с драматической игрой исполнительницы, пластикой при исполнении

И здесь подчеркну, как последовательно и результативно Фабио Мастранджелло воспитывает своих солистов. На фестивале не остались не замеченными сольные партии артистов хора Мюзик-Холла: Анастасия Самарина (Дуняша – «Царская невеста»), Мария Бояркина (Петровна – «Царская невеста»), Савелий Андреев (Малькольм – «Макбет», Педрилло – «Похищение из сераля»).

Хотелось бы отметить в целом очень удачную работу хора Мюзик-Холла (художественный руководитель, заслуженная артистка России Валентина Копылова-Панченко). Молодые артисты хора очень увлеченно и убедительно играли роли студентов, гостей, хорошо себя чувствовали в ярких костюмах, довольно ловко сливались пластикой с балетными танцорами.

Виктора Высоцкого, безусловно, нужно назвать одной из главных фигур фестиваля. Привлекают не только его режиссерские работы, но и его всегда очень интересные, содержательные комментарии к фестивальным событиям в интервью, вступительные слова перед спектаклями, в которых много информационных акцентов, легкой ироничности. Ему удается обнаружить и виртуозно «вплести» факты, делающие актуальным и очень обоснованным выбор тех или иных произведений, а так же места их постановки.

Вот и для постановки «Похищения из сераля» Моцарта в Царском селе, у Екатерининского дворца нашлись убедительные поводы. Вспомнили о встрече в 1781 г. Иосифа II в России с Екатериной II, и об ответном визите в Вену великого русского князя Павла и его супруги, к приезду которых и была заказана Моцарту опера «Похищение из сераля». А турецкий сюжет тоже был не случаен – комплимент России в связи с её победами в Турецкой войне, которые (очень кстати!) увековечены в парке Екатерининского дворца Кагульским обелиском, Чесменской колонной, Морейской или Малой Ротальной колонной, и Башней-руиной, стилизованной под разрушенную турецкую крепость.

Атмосфера непринужденности и юмора сложилась уже с первой реплики Фабио Мастранджелло, который, глядя на угрожающие тучи, сказал: «Наверное, это будет самый религиозный спектакль. Потому что мы будем играть и все время молиться, чтобы погода не подвела!»

Постановка, следующая законам зингшпиля, в то же время напоминала театральный капустник. Детали из современной жизни (Паша с большим сачком, Осмин в наушниках, мобильные телефоны) вносили живость и непринужденность. Для разговорных диалогов был написан смешной текст, в котором вполне закономерно звучали опять же приметы нашей жизни: отели, дизайнеры, «ты живешь в этом 7-звездочном отеле, где все включено», «этот молодой человек работал с самим Мастранджелло!»

Были шутки и более острые в духе простонародного юмора, характерного и для жанра зингшпиля, и традиций русского народного уличного театра, признаки которого проявлялись и в том, что часто направленные непосредственно к слушателю, они как бы убирали дистанцию между сценой и залом. Народ искренне смеялся, по-доброму, без ханжества и снобизма реагировал на «скользкие» шуточки (которые, кстати, и Моцарт весьма любил и себе позволял). И все-таки главное – это изумительная музыка Моцарта. Простая, изящная и этим же одновременно невероятно сложная, порой, коварная для исполнителей.

Голос Станислава Леонтьева (Бельмонт) звучал хорошо, ровно, но в фиоритурах все-таки присутствовала вязкость.

Солистка «Петербург-концерта» Виктория Ребеко (Констанца) очень миловидна. Она проявила большое старание в исполнении сложной партии с объемными ариями и очень трудными фиоритурами. Но временами певица вдруг «срывалась» на очень русскую манеру звукоизвлечения (особенно в верхнем регистре, на фиоритурах), и Констанца превращалась то ли в Снегурочку, то ли в Марфу. Мешал восприятию и не очень хороший немецкий язык. Но, в целом, она создала милый, обаятельный образ Констанцы, а на мелодических кульминациях публика доброжелательно аплодировала певице.

И опять блеснули солисты хора Мюзик-Холла. Очень талантливая и легкая в «моцартовском» вокале, Анна Викулина порадовала в очередной раз. С каждым выходом певицы на сцену ощущаешь её большие перспективы. Вступления солиста Мариинского театра Павла Шмелевича в постановках «Опера – всем!» никогда не бывают незамеченными, благодаря сильному выразительному голосу и яркому артистическому темпераменту, особенно проявляющемуся в характерных ролях. Эффектно прозвучал его дуэт с Анной Викулиной.

Ну, а когда ближе к финалу в диалогах пошла актуальная тема едва закончившегося футбольного мундиала, в разговор стал врываться с репликами дирижер, на сцену выскочил балет с футбольными мячами, – присутствующих захватило всеобщее веселье, не смолкали смех и овации. Зингшпиль Моцарта (и, конечно, режиссер-постановщик с лукавой улыбкой) помогли создать какой-то очень домашний, праздничный дух всех!

В фестивале «Опера – всем!», который объединяет такое огромное количество участников, учреждений культуры, и, конечно же слушателей, – огромный запас добра и любви к опере. Фестиваль должен жить и развиваться, становиться год от года лучше.

В Казани завершился VIII международный фестиваль современной музыки имени Софии Губайдулиной «Конкордия».

Вот уже восемь лет в столице Татарстана музыкальная осень приносит слушателям встречи с произведениями современных композиторов. Один из стратегически важных фестивалей Государственного симфонического оркестра Республики призван знакомить публику с музыкой композиторов нашего времени. «Конкордия» в переводе с латыни означает «согласие». Маэстро Александр Сладковский, идейный вдохновитель и худрук фестиваля, уделяет внимание не только обширной серии концертных программ, но и объединяет своей творческой неустойчивой энергией музыкантов, композиторов и слушателей.

В этом году афишу фестиваля имени Софии Губайдулиной наряду с ее музыкой украсили произведения Дмитрия Шостаковича, Сергея Слонимского, Витольда Лютославского, Кшиштофа Пендерецкого, Алексея Рыбникова, Александра Мосолова, Игоря Стравинского и Александра Чайковского.

Бессменный участник событий фестиваля «Конкордия» Государственный симфонический оркестр Республики Татарстан выступил под управлением своего шефа Александра Сладковского, а также петербургского дирижера Гавриэля Гейне.

На открытии «Конкордии» прозвучали произведения Софии Губайдулиной («Поэма-сказка»), Дмитрия Шостаковича (Соната для альта и фортепиано, переложение для альта и камерного оркестра, солист – Алексей Людевит) и Сергея Слонимского (казанские премьеры Симфонии № 33 и симфонической поэмы «Восхождение и триумф»).

Сергей Слонимский прежде никогда не бывал в Казани, да и заставить композитора за пределами родного Санкт-Петербурга не всегда возможно. Между тем, «Конкордия» привлекла внимание Сергея Слонимского своей неординарной концепцией программ и обилием музыки современных композиторов, ну и, конечно же, фигурой Софии Губайдулиной, чье имя носит казанский фестиваль.

Сергей Слонимский: «Я рад, что в России есть такой фестиваль. Музыка Софии Губайдулиной глубокая, необычайно красочная, духовная, лишенная всяких внешних эффектов. То, что такая глубокая и серьезная музыка звучит в программах фестиваля в Казани, меня чрезвычайно радует. Я доверил одно из своих новых произведений «Восхождение и триумф» именно казанскому оркестру».

– Сергей Михайлович, какую роль в Вашей жизни сыграли встречи с Софией Губайдулиной?

Сергей Слонимский: «Мы познакомились в 1962 году и наша творческая дружба не прерывалась с той поры. София Асгатовна помогала мне, когда я выступал в Москве. Она даже мне тогда ассистировала, на струнах рояля играла, закрывая их, когда нужно было достигнуть эффекта особого звучания. Я со своей стороны выступил с развернутым вступительным словом на ее первом авторском вечере в Ленинграде. Мы виделись с Софией Асгатовной в Германии, когда она приходила на премьеру моей оперы «Мастер и Маргарита». Я старался не пропускать премьер сочинений Софии Губайдулиной в России. Мне очень близки ее духовные произведения, такие как «Страсти по Иоанну» и «Аллилуйя». Каждое из них отличается от большинства духовных сочинений

МАРИНСКИЙ ТЕАТР

ОКНО В РОССИЮ

АЛЕКСАНДР СЛАДКОВСКИЙ: ««КОНКОРДИЯ» – ЭТО ФЕСТИВАЛЬ ПРЕМЬЕР»



Фестиваль «Конкордия».
Фото из архива фестиваля

современных композиторов, прежде всего, своей искренностью. Сейчас ведь много примитивной музыки звучит в церквях, что меня очень огорчает. Наряду с духовными сочинениями Баха, Брукнера, Листа, Балакирева, Рахманинова, Гречанинова, Свиридова произведения Софии Губайдулиной представляют такую подлинную духовную музыку, которая достойна евангельских сюжетов. Она чрезвычайно яркая мелодически и при этом сложная по своей многосоставной фактуре. Каждое из произведений Софии Асгатовны сокровенно по своей сути. Для меня она – композитор очень чистый и, пожалуй, единственный из современных авторов, кроме Кшиштофа Пендерецкого, творчество которого по-настоящему меня увлекает».

Маэстро Александр Сладковский, идейный вдохновитель и худрук фестиваля «Конкордия», уделяет внимание не только обширной серии концертных программ, но и объединяет своей творческой неустойчивой энергией музыкантов, композиторов и слушателей. О приезде Сергея Слонимского в столицу Татарстана Александр Сладковский мечтал уже давно, но никак не ожидал, что это событие произойдет в день открытия фестиваля и в день его рождения.

Александр Сладковский: «Я считаю это огромным подарком для нашей казанской публики. Это действительно большое событие для фестиваля, носящего имя Софии Губайдулиной. С ней Сергей Слонимский до сих пор дружен. Мы давно встречались в Санкт-Петербурге. Я неоднократно дирижировал его произведения в самых разных концертах. На открытии фестиваля прозвучат премьеры его масштабных оркестровых сочинений, одна из

них казанская (Симфония № 33), а другая вообще мировая (симфоническая поэма «Восхождение и триумф») к 100-летию независимости Польши. На репетиции Сергей Михайлович был очень воодушевлен игрой нашего оркестра. Слонимский – один из патриархов российской композиторской школы, со своей уникальной манерой письма. Огромное счастье, что нам удалось в этом году встретиться, спустя много лет.

– Александр Витальевич, другой герой фестиваля – уже хорошо знакомый казанцам композитор Алексей Рыбников. Вы продирижируете его триптих «Симфонические картины» и Шестую симфонию...

Александр Сладковский: «Все четыре партитуры здесь никогда не исполнялись. В 2012 году Алексей Львович приезжал сюда. И мне удалось тогда продирижировать одно из дорогих моему сердцу его сочинений – Пятую симфонию («Воскрешение мертвых»). Симфония с невероятно огромным, включая несколько хоров и солистов, четверным составом оркестра. Мы уже давно сотрудничаем с Алексеем Рыбниковым. У нас были совместные записи его произведений. Я очень надеюсь, что они будут продолжаться. Этот фестиваль в творческом смысле лично для меня дорог тем, что мы показываем публике те произведения, которые вообще никогда не звучали в Казани. «Конкордия» – это, прежде всего, фестиваль премьер. И мы будем продолжать и дальше развивать эту традицию.

– И ведь это фестиваль открытий не только для публики, но и для музыкантов самого оркестра, которые обращаются к той музыке, которую раньше вообще никогда не играли?

Александр Сладковский: «Никогда! В том то и дело, что такой объем самой разной музыки творчески развивает оркестр, принося колоссальную пользу. С нетерпением жду приезда нашего любимого гостя, композитора Александра Чайковского. Впервые в России прозвучит его «Садовая» симфония для симфонического оркестра и ансамбля народных инструментов. Премьера состоялась в Мюнхене на Одеонплатц с Марисом Янсонсом и оркестром Баварского радио при участии «Терем квартета». Это произведение уже вошло в историю, не только благодаря своей уникальности.

– В Казани снова выступит Райнер Хонек, концертмейстер легендарных Венских филармоников...

Александр Сладковский: «Я хорошо помню его игру в камерном оркестре «Вена – Берлин». Этот коллектив выступал у нас в Казани несколько лет назад по приглашению Дениса Мацуева. В этот раз Райнер Хонек впервые исполнит в Казани Скрипичный концерт Игоря Стравинского, до этого никогда здесь не звучавший. Кроме того, Хонек проведет специальный мастер-класс для музыкантов ГСО Татарстана. Для меня это самое важное событие. Ведь для любого музыканта полезно общаться с мэтрами и людьми, которые сегодня представляют авангард мировой исполнительской школы. Поэтому, я думаю, что и студенты казанской консерватории в этом поучаствуют. Я бы хотел, чтобы он поработал с нашей скрипичной группой оркестра над одной из симфоний Малера.

– Один из важнейших проектов фестивальной программы «Конкордия» – совместный с московской филармонией конкурс композиторов, в рамках которого прозвучит сочинение, выбранное оркестром.

Александр Сладковский: «Московская филармония прислала нам голоса оркестровых партий, затем мы выбрали вместе с нашим художественным советом оркестра одно из произведений, которое отличалось от всех остальных – это партитура «Equilibrío» Анны Поспеловой. В той же программе публика услышит Двойной концерт для скрипки и альта с оркестром Кшиштофа Пендерецкого с участием братьев Ивана и Михаила Почекиных. Я попросил продирижировать это сочинение моего коллегу, дирижера Мариинского театра Гавриэля Гейне. Он прекрасно чувствует наш оркестр, музыканты его любят и ценят. Он и поможет мне попросту! Ведь физически выдержать такое количество премьер очень тяжело, поэтому я несказанно рад тому, что к нам на фестиваль регулярно приезжают авторитетные дирижеры, которые тоже развивают оркестр».

– Как Вы уже успели заметить, «Конкордия» – фестиваль премьер и творческих открытий. Что еще он способен дарить людям?

Александр Сладковский: «Вся череда событий фестивальной программы – это такой супертренинг для публики. Когда люди проходят через подобные вибрации, сквозь призм таких мощных оркестровых партитур, им становится гораздо проще понимать классическую музыку. Это как для аналитиков гимнастика ума. Такой процесс невероятно полезен и необходим не только для нас, музыкантов, но и для нашей дорогой аудитории, которая совершенно по-другому после этого услышит и откроет для себя симфонии Малера и Шостаковича. Интерес и внимание публики к концертам «Конкордии» просто невероятный! Билеты на все концерты распроданы! Значит, этот фестиваль нужен и он востребован!»

Виктор АЛЕКСАНДРОВ

Во Владикавказе завершился II международный фестиваль «Мариинский – Владикавказ», инициатором и художественным руководителем которого стал Валерий Гергиев.

Северная Осетия по праву становится одним из оплотов классической музыки в южном федеральном регионе России.

В преддверии появления солистов, хора и симфонического оркестра Мариинского театра на сцене Северо-Осетинской государственной филармонии выступили одаренные дети из музыкальных школ Осетии, Чечни, Дагестана, Кабардино-Балкарии, Ингушетии и Ставропольского края.

Концерт почтили своим присутствием заместитель председателя правительства Российской Федерации Ольга Голодец, глава Республики Северная Осетия – Алания Вячеслав Битаров, а также руководители федеральных и республиканских министерств.

Маэстро Валерий Гергиев привез во Владикавказ большую насыщенную программу немецкой и итальянской оперной классики. Между тем, большую часть надежд дирижер возлагает на подрастающее поколение.

Валерий Гергиев: «Дети – это наша надежда на будущее. Мне кажется, эта часть фестиваля непременно должна стать наиболее ценной. Ведь мы с оркестром Мариинского театра играем по всему миру. Для нас это очень важно, но все-таки уже привычное дело. Ну а, слушая молодёжь, мы каждый раз возлагаем огромные надежды на то, что они смогут быстро расти, раскрываться и достойно представлять регионы Северного Кавказа: Осетию, Ингушетию, Грузию, Кабардино-Балкарию,

ФЕСТИВАЛЬ

«КРАСКИ ОСЕТИНСКОЙ ОСЕНИ»



Фестиваль «Мариинский – Владикавказ».
Фото из архива фестиваля

Чечню, Дагестан. Надеюсь, что это станет доброй и полезной традицией фестиваля. Мне кажется, детям совершенно необходима поддержка и очень серьезная забота старших. Мы занимаемся этим в Петербурге – у нас разработаны специальные программы. Для того, чтобы объединить усилия всех, кто имеет опыт работы в Мариинском театре и работал здесь многие годы – для этого потребуются какое-то время».

В рамках фестиваля на сценах Национального театра оперы и балета и Концертного зала Северо-Осетинской государственной филармонии прозвучали оперные и хоровые программы, состоялись балетные спектакли. Публика стала свидетелем недавних премьер владикавказского филиала Мариинского театра: балета «Портрет Дориана Грея» в постановке Валерия Суанова, оперы «Коста» Христовора Плиева в постановке Анатолия Галаова. Под занавес фестиваля прозвучала опера «Приключения Кинтара» молодого композитора, солиста Академии молодых оперных певцов Мариинского театра Рустама Сагдиева.

Музыкальная культура Северной Осетии необычайно богата и щедра своими исконными традициями, которые сегодня продолжают успешно сочетать в своем творчестве современные композиторы республики.

Валерий Гергиев: «Мы будем делать все возможное, чтобы творчество композиторов, которые еще несколько десятилетий назад достойно представляли профессиональную композиторскую школу Северной и Южной Осетии, как можно шире было доступно слушателям. Эта музыка должна звучать в кон-

цртах и должна быть представлена на суд публики».

Коллектив Мариинского театра во главе с маэстро Валерием Гергиевым прилетел во Владикавказ с далёких аравийских берегов Омана, где состоялись масштабные гастроли прославленной петербургской труппы.

Ну а фестиваль «Мариинский – Владикавказ» неутраченный Валерий Гергиев открыл двумя большими концертами. В первом из них, который состоялся на сцене зала Северо-Осетинской Филармонии, прозвучали: сюита из балета Игоря Стравинского «Жар-птица» и третий акт романтической оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер». Сольные партии исполнили ведущие солисты Мариинской оперы: Сергей Скороходов, Ирина Чурилова и Роман Бурденко.

Оперную тему продолжило концертное исполнение итальянской музыкальной драмы Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур» по мотивам романа Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста». Сложнейшую вокальную партию главной героини оперы исполнила сопрано Альбина Шагимуратова. Драматиче-

ски яркая игра солистки, сложнейшие вокальные рулады, безупречное мастерство не оставили публику равнодушной. Не менее достойными выглядели на сцене в тот вечер исполнители других ролей: Владислав Сулимский (Лорд Генри Эштон) и Мигран Агаджанян (сэр Эдгар Равенсвуд). Оркестр и хор Мариинского театра под импульсивным воздействием Валерия Гергиева звучали стихийно и напряженно, поражая своей контрастной динамикой и обилием нюансов.

1 октября в международный день музыки Валерий Гергиев провел благотворительный концерт для учащихся школ искусств города и региона в кирхе Филармонии. Зрители услышали монографическую программу из произведений Игоря Стравинского: Симфонию in C; Концерт для скрипки с оркестром (солист – Павел Милоков), Колыбельную и финал из музыки балета «Жар-птица».

Выступления хора Мариинского театра неизменно привлекают публику своим обшир-

ным репертуаром. Вот и в этот раз главный хормейстер коллектива Андрей Петренко предложил вниманию публики две программы, в первой из которых звучали шедевры русской духовной музыки и народные песни, а во второй знаменитая Всенощная Сергея Рахманинова. Хор порадовал своей мобильностью и необычайной самоотдачей во время исполнения.

Один из приглашенных дирижеров владикавказского филиала Мариинского театра Заурбек Гугкаев руководил сводным составом оркестра Мариинского театра (Санкт-Петербург) и его филиала в республике Северная Осетия–Алания. Одна из программ была посвящена русской музыке. Контрастом колоритным сочинениям М. П. Мусоргского (симфоническая фантазия «Ночь на Лысой горе» в редакции Н. А. Римского-Корсакова и сюита «Картинки с выставки» в оркестровке М. Равеля) стал Первый концерт для скрипки с оркестром

С. Прокофьева. И снова своим виртуозным мастерством блеснул лауреат XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского скрипач Павел Милоков. Солистка Академии молодых оперных певцов Мариинского театра Мария Баянкина (сопрано) исполнила в сопровождении Сводного состава оркестра Мариинского театра под управлением Заурбека Гугкаева Пять песен на слова Матильды Везендонк Рихарда Вагнера. В числе других заметных событий обширной фестивальной программы прошедшего сезона – концерт «Таланты Кавказа» с участием молодых музыкантов из разных регионов Северного Кавказа, а также гастроли петербургской труппы театра балета им. Леониды Якобсона. В одном из вечеров на сцене Национального театра оперы и балета артисты представили лучшие хореографические этюды Якобсона, а на следующий день адресовали юной аудитории увлекательную благотворительную программу.

Виктор АЛЕКСАНДРОВ
(Владикавказ)

XVIII Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест прошел в Самарском академическом театре оперы и балета на излете 2018 года, в котором отмечалось 200-летие со дня рождения Мариуса Петипа. Любопытный факт. По масштабам празднования юбилея Петипа Самара в полном смысле слова оказалась «впереди планеты всей». Памятные акции в оперном театре начались задолго до 11 марта 2018 года – дня его рождения, а нынешней осенью в одном из центральных скверов города установили, правда, скроенную из металлических лент скульптурную композицию «Архитектура танца», посвященную творчеству мастера.

Афишу нынешнего шелестовского фестиваля, наряду с репертуарными спектаклями театра «Баядерка», «Спящая красавица» и «Эсмеральда» с хореографией Петипа, составили два гала-концерта, включившие фрагменты из его балетов, реконструированные главным балетмейстером театра Юрием Бурлакой, а также работы отечественных хореографов XX столетия, творчество которых символизирует эпоху «После Петипа».

В концерте открытия фестиваля с особым интересом ожидалось знаменитое па-де-де Дианы и Актеона – вставной номер из «Эсмеральды», сочиненный Агриппиной Вагановой на музыку Цезаря Пуни и Риккардо Дриго для спектакля 1935 года в Ленинградском театре оперы и балета. Дуэт, требующий от артистов недюжинной личностной харизмы, особого апломба и эмоциональной распахнутости, исполнили самарские танцовщики Вероника Землякова и недавно принятый в труппу выпускник Пермского хореографического училища, дипломант и обладатель специального приза пермского балетного конкурса «Арабеск» 2016 года «За верность традиции мужского классического танца» Парвиз Кумайдов.

Из других номеров эпохи «После Петипа» запомнились исполненное Екатериной Панченко и Кириллом Софроновым адажио из репертуарного спектакля театра «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина с хореографией Владимира Васильева и колоритное адажио из мало кому известного сегодня балета «Ледяная дева», сочиненного в 1927 году Федором Лопуховым на музыку Эдварда Грига, с технически сложной, содержащей элементы акробатики женской партией. В дуэте удачно показали Вероника Землякова и Кирилл Софронов.

Высокий уровень шелестовского фестиваля поддержали талантливые молодые танцовщики из Большого и Мариинского театров и зарубежные гости. Солисты Мариинского театра Анастасия Колегова и Андрей Ермаков средствами балетной пластики сумели передать прихотливую, насыщенную экспрессией сказочную атмосферу сцены Жар-птицы и Ивана-Царевича из балета Игоря Стравинского – Михаила Фокина «Жар-птица», но особенно успешным оказалось исполнение петербуржцами па-де-де из балета «Корсар».

Па-де-де из балета Минкуса «Дон Кихот» с блеском исполнили «старожил» фестиваля премьер Большого театра Денис Родькин и дебютантка фестиваля юная Элеонора Севенард, принятая в балетную труппу Большого театра в 2017 году сразу по окончании Академии русского балета имени Вагановой. Главным испытанием для Севенард стала фестивальная «Баядерка», в которой она решилась впервые выйти в партии Никии – одной из сложнейших в мировом классическом репертуаре. В своем премьерном спектакле Элеоноре многое удалось. Наиболее удачным для нее стал последний – «белый» акт, где правит бал чистый танец. Однако говорить о полноценном вживании Элеоноры Севенард в образ, о достоверной передаче ею всех драматических перипетий, связанных с главной ролью, пока что рано.

В «Баядерке» идеальным воином Солором предстал получивший в 2017 году за эту партию премию Бенуа де ла данс Денис Родькин и успешно выступили самарские исполнители:



«Спящая красавица». Мария Ширинкина – Аврора, Владимир Шкляров – Принц Дезире. Па-де-де из балета «Жар-птица». Анастасия Колегова и Андрей Ермаков. По окончании фестиваля. Фото из архива театра

Вероника Землякова в партии Гамзатти, Марина Накадзима, Екатерина Панченко и Анастасия Тетченко – трио теней, в романтически просветленной сцене «Тени» достойно показались женский кордебалет, порадовав слажен-

ностью и синхронностью движений.

В «Спящей красавице», представленной на самарской сцене Габриэлой Комлевой в редакции Константина Сергеева, в партии Авроры выступила солистка Мариинского театра

Мария Ширинкина, в партии принца Дезире – еще один любимец самарской публики премьер Мариинки Владимир Шкляров. Партия юной принцессы Авроры очень идет Марии Ширинкиной с ее точеной фигурой и безукоризненно четкой пластикой. Владимир Шкляров привнес в спектакль лирическую струю, продемонстрировав благородство и изящество танцевальной манеры. Подлинным апофеозом спектакля стало заключительное па-де-де главных героев, исполненное танцовщицами с тонким ощущением стилистики балета.

В «Эсмеральде» большой успех выпал на долю исполнительницы заглавной партии прима-балерины Большого театра Анастасии Сташкевич. Ее веселая, зажигательная, излучающая радость Эсмеральда с первого появления на сцене приковала внимание зрителей безупречной техникой, свободой сценического существования и правдивостью переживаний. Самарская «Эсмеральда» вошла в число номинантов сезона 2017/18 годов российской национальной театральной премии «Золотая Маска» как лучший балетный спектакль, а постановщик спектакля Юрий Бурлака выдвинут в номинации «лучшая работа балетмейстера-хореографа».

Пиком фестиваля как по составу участников, так и по своей программе стал заключительный гала-концерт. Большой интерес вызвало па-де-де из балета Бориса Асафьева «Пламя Парижа». Не то знаменитое, пронизанное революционным пафосом финальное па-де-де главных героев Жанны и Филиппа, а другое – из «вставного» придворного дивертисмента, в котором разыгрывается галантная пастораль. Этот номер в хореографии Василия Вайнонена восстановил Юрий Бурлака. Изящество и утонченность пластики изысканного дуэта сумели передать в танце Марина Накадзима и Сергей Гаген.

В нынешнем шелестовском фестивале впервые приняли участие зарубежные исполнители. Это ведущие танцовщики французского Театра Капитолия Тулузы Наталья де Фробервиль – уроженка Перми Наталья Домрачева и Давит Галстян из Армении. В Самаре они прибыли вместе с руководителем балетной труппы этого театра Кадером Беларби – звездой парижской Гранд-опера из плеяды Рудольфа Нуреева. Гости исполнили па-де-де Медоры и Конрада из балета «Корсар» в авторской хореографии Кадера Беларби, продемонстрировав недюжинную танцевальную технику, экспрессию и темперамент, и не менее «ударное» па-де-де Китри и Базиля из балета Людвиг Минкуса «Дон Кихот», в котором они остались в рамках традиционной хореографии Александра Горского. Украшением концерта стали «Половецкие пляски» из оперы Александра Бородина «Князь Игорь», которые в нынешней самарской постановке оперы представлены в хореографии Касьяна Голейзовского.

И еще об одной звездной паре, принявшей участие в концерте. Это солисты Мариинского театра Кристина Шапран и Тимур Аскеров. Сцена у балкона из балета Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» в хореографии Леониды Лавровского в их исполнении предстала торжеством высоких чувств и душевных порывов героев шекспировской трагедии. Но особенно сильное впечатление произвел исполненный артистами в финале концерта дуэт из балета «Парк», сочиненного в 1994 году для Парижской оперы французским хореографом албанского происхождения Анжеленом Прельжокажем на адажио из фортепианного концерта Моцарта. Поразительный эмоциональный эффект от глубины выражения самого сокровенного в человеческих взаимоотношениях в этом балете достигает своего апогея в финальном эротическом дуэте с, кажется, бесконечно длящимся поцелуем-соитием поверженных в стремительное кружение персонажей. Прикосновение к живому исполнению этого номера, являющегося шедевром эпохи «После Петипа», – привилегия для самарских зрителей. Оно явилось достойным завершающим аккордом фестиваля.

ИНТЕРВЬЮ

Сергей Бабаян – многолетний участник фестивалей «Звезды белых ночей» и «Лики современного пианизма». Ученик Веры Горностаевой и Льва Наумова, учитель Даниила Трифонов в Кливлендском институте музыки, этот пианист сторонится догм и канонов в исполнительском искусстве. В музыке для него главное – живая речь рассказа. Совсем недавно на лейбле «Дойче граммофон» вышел его дебютный альбом – «Прокофьев для двоих», где представлена музыка Сергея Прокофьева (из балета «Ромео и Джульетта», а также музыка к драматическим спектаклям «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Гамлет», Пушкинские вальсы), исполненная в дуэте с Мартой Аргерих. В программах своих сольных концертов музыкант сочетает старину и современность, словно давая понять, что в музыке нет понятия прогресса, время ее – Вечность.

– Вы выступили на фестивалях «Звезды белых ночей» в Петербурге и в швейцарском Вербее с нетривиальными сольными программами, включавшими музыку Рамо, Моцарта и Пярта. Фестивальный формат вдохновляет вас на создание таких интересных программ?

– Не хочется в очередной раз повторять такие стандартные программы как, скажем, «Чаконна» Баха-Бузони, «Лунная соната» Бетховена, пьесы Шопена, а во втором отделении, например, соната Прокофьева и прелюдии Рахманинова. Ясно, что это очень хорошая программа и в финале будут оглушительные аплодисменты, за которыми последуют бисы, к примеру, ноктюрн до-диез минор Шопена. Но сколько можно? Не так давно я был на концерте одного американского пианиста, который осмелился исполнять пьесы Бёрда, Джекзуальдо, Монтеверди, сонаты Бетховена, Моцарта, Шуберта, Брамса вперемешку с пьесами Айвза, Штокхаузена, Берлиоза, Нанкарроу, Лигети, Гласера. Причем сонаты он играл не целиком, а лишь избранные части. Скажем, Анданте из сонаты Моцарта и Аллегро из сонаты Бетховена связывались с пьесами Берлиоза, после чего шла одна из пьес Брамса или Нанкарроу. Эта удивительная программа поразила меня своей свежестью. Я тоже уже давно думал: почему нужно обязательно играть сонаты целыми циклами? Ведь даже композиторы очень часто брали сочинения или отдельные идеи из своих старых тетрадей и перекомпоновывали их в новые опусы.

– На одном полюсе у вас – Жан-Филипп Рамо, основоположник французской клавесинной школы, на другом – эстонец Арво Пярт, автор стиля *Tintinnabuli*, наш современник. Вы хотите напомнить нам о рояле как об инструменте с безграничными выразительными возможностями?

– В одном из интервью пианист Андраш Шифф, отвечая приблизительно на такой же вопрос (подразумевалось, что рояль – это монстр), ответил: да, это монстр, но «very useful monster», то есть очень полезный монстр. На рояле клавесинную музыку можно сыграть без всяких временных «оттяжек», которые требуются на клавесине для создания логичной фразировки. Например, чтобы сыграть на клавесине разрешение одного звука в другой, нужно протянуть, удлинить первый звук, придав ему этим большую значимость и вес. А на рояле этого можно добиться, не прибегая к временным оттяжкам, приблизившись, таким образом, к голосу, создав более непринужденное, естественное течение фразы. Поэтому музыка Рамо на рояле будет звучать гораздо естественней.

Дирижер Хельмут Риллинг, один из самых крупных мастеров в интерпретации музыки Баха и один из моих учителей, с мастер-классов которого началось мое фанатичное увлечение кантатами Баха, дал мне потрясающе простой и умный ответ на вопрос о том можно ли играть старую музыку на современных инструментах: «Наши современные инструменты не свалились сверху, все они – результат эволюции и все эти сегодняшние инструменты прекрасны.» Если кому то нравятся клави-корд, клавесин, спинет, барочные струнные с жильными струнами и трубы без клапанов – пожалуйста. Только не нужно заявлять, что играть барочную музыку на рояле – кощунство. Рояль имеет свои огромные преимущества. Все инструменты так или иначе подражают голосу, и все мы, музыканты, когда играем – поем. Только струнным инструментам это легче чем клавесину. Рояль гораздо теплее и ближе к голосу, чем все барочные клавишные инструменты.

– Чем вам дорог Пярт? Что вы получаете от искусной простоты его творений?

– Во-первых, для меня очень важна их внутренняя чистота и покой. Пярт гипнотизирует, завораживает своей музыкой, возвышает над повседневностью. Все незначительное и второстепенное исчезает, и я попадаю в высший мир, начинаю искренне верить в прекрасное. Он меня вводит в состояние, когда я всем всё хочу простить, и я остаюсь в тишине, которая меня исцеляет. Когда в первый раз услышал его *Cantus* памяти Бриттена и *Da Pacem Domine*, я не мог остановиться, мне захотелось с этой музыкой жить. Она меня притягивает, очищает и возвышает. А это наверно самое важное, вам не кажется?

– По какому принципу вы продолжаете обогащать свой репертуар?

– Этот принцип должен основываться на том, что исполнителю интересно в данный момент. Сочинения, которые остаются в репертуаре, это как друзья по жизни. Раньше, по молодости, когда вкусы чаще менялись, я мог совершать ошибки, правда редко, учить вещи, к которым позже терял интерес. Они выбывали из репертуара. Сейчас уже не так. Если я выучил сонату Шуберта, она остается со мной на всю жизнь. В репертуаре должна быть музыка, которую тебе хочется играть по многу часов в день. И играя эту музыку, ты должен наслаждаться те часы, ту атмосферу, твое пребывание в том пространстве, где играешь.

– Как вы находите баланс между текстом

и услышать качество исполнения «как на CD», который, как вы понимаете, записан-перезаписан и выбран самый лучший вариант.

– Но без CD уже невозможно представить индустрию классической музыки...

– Конечно, но ведь были времена – и я приблизительно представляю как, к примеру, Софроницкий, Игумнов, Нейгауз и мастера того времени могли играть бисы, ради которых им прощалось все. Возникало впечатление, будто все это рождается сейчас.

– Это действительно самое дорогое, что может получить публика на концерте...

– ...и самое прекрасное... Мне кажется что на концерте мы должны ждать этих секунд. Но всегда есть моменты, когда музыкант только разыгрывается или распевается, и слушатель

СЕРГЕЙ БАБАЯН О ПРЕИМУЩЕСТВАХ РОЯЛЯ



Фото: Валентин Барановский, Марко Боргреве

композитора и его исполнительской интерпретацией?

– Мне кажется, что исполнение должно быть таким, будто ты сам написал эту музыку. Это возможно только после длительного, иногда мучительного периода осмысления каждой мельчайшей детали, указанной композитором. Ее нужно так подробно знать и так любить, чтобы у слушателя создавалось впечатление, что она рождается здесь и сейчас. Но сегодня в концертный зал приходят нередко с желани-

ем услышать качество исполнения «как на CD», который, как вы понимаете, записан-перезаписан и выбран самый лучший вариант. Это все нужно прощать ради тех драгоценных минут, когда он раскроется и сможет вдруг начать процесс сиюминутного творения. На сцене я стремлюсь найти это состояние каждый раз. Чтобы не было предсказуемости, одинаково сыгранных фраз, чтобы каждый раз менялись краски, цвет, интонация, смысл.

– То есть музыка – диалог?

– Музыка – это рассказ, а может быть и пе-

ресказ, наше стремление понять, о чем хотел рассказать композитор и пересказать своими словами и ощущениями эту музыку. Часто это может стать новым рассказом, о котором композитор даже и не мыслил. Я однажды играл пьесу XX века, после чего получил очень лестное письмо от композитора, ее написавшего: «Вы делаете все наоборот – не так, как я написал в нотах. Но как ни странно, моя соната от этого звучала только лучше. Я благодарен вам за то, что вы открыли мне уши, как моя соната должна звучать». Это, наверно, лучший комплимент, который можно получить от композитора...

– ...который еще жив. А вот от Шуберта или Скрябина такого уже не услышать, разве что во сне.

– Я достаточно скромно, чтобы видеть подобные сны.

– В музыке написано все или требуется помощь дневников и прочих мемуаров?

– Дневники могут, конечно, дать понять многое, но на самом деле я больше верю в интуитивное, чем в «библиотекарско-профессорское». Конечно, можно и нужно все знать. Но потом нужно все забыть.

– Этот год ознаменовался для вас заключением контракта с «Дойче граммофон» и выпуском первого диска дуэтов с Мартой Аргерих.

– Марта для меня очень дорогой друг и учитель, один из самых важных. Таких людей единицы. Она – человек с очень позитивной, открытой энергией, с чудесным сердцем, с болью за всех. Она искренне видит самое прекрасное во всех. От нее исходит такое излучение, что все вокруг облагораживается. Что же касается ее пианистических возможностей, то музыкантов, отмеченных свыше таким даром свободы, просто не существует. Но Марта не просто «цыганка» и «колдунья», которая сама не знает что творит и у которой просто все получается само собой. Она глубоко умна. Училась у великих педагогов, у Фридриха Гюльды, Никиты Магалова, у Мадлен Липатти – жены Дину Липатти, у Артура Бенедетти Микеланджели и у потрясающего учителя со старой итальянской фортепианной школой – Винченцо Скарамуцци. Она могла бы быть феноменальным педагогом, даже признавалась мне в том, как жаль, что ей никогда не доводилось учить кого-то. Ну и хорошо, что она не тратила на это время. Она учила нас, сама того не осознавая. Когда я в 14 лет впервые услышал ее в записи, я помню, что было ощущение, что говорит сама природа: настолько свободно, непринужденно звучала у нее фраза. Казалось, что ее фортепианный голос звучит еще более естественно чем сам голос. Ее пианизм совершенно без нажима, завораживает своей естественностью, легкостью и риском. Марта всегда готова делиться всем, что она знает о жизни, искусстве, фортепианной игре. После и во время репетиций мы с ней до утра обсуждаем самые разные вопросы, касающиеся нашего любимого дела. Она по-детски трогательно открыта новому и сама любит задавать вопросы и учиться у каждого музыканта, с которым ей доводится проводить время за инструментом. Мы можем часами говорить о тончайших деталях, касающихся психологического состояния в разные периоды работы над сочинением, или просто о чисто технических проблемах, которые, как ни странно, ей очень интересны. Как я уже сказал, она принадлежит к старой итальянской школе с очень ясными установками и очень естественной, поразительно стройной системой. Я счастлив и безмерно благодарен судьбе, что этот великий музыкант и человек есть в моей жизни.

– Где проходили ваши сессии звукозаписи?

– В замке Эльмау, на заповедной земле, где запрещено частное строительство, покупка земель, где чистейший горный воздух и потрясающий отель с чудесным залом, сказочными инструментами, которые были привезены из Милана. Инструменты были настроены Фаббрини, настройщиком из фирмы, человеком, который готовил инструменты для Артуро Бенедетти Микеланджели. На них играли и играют многие крупные пианисты нашего времени. Когда я однажды сыграл на таком инструменте, был глубоко потрясен его чуткостью. Он реагировал на самые тончайшие изменения внутреннего состояния. Я считаю, что если итальянцы делают что-то хорошо, то с ними конкурировать невозможно.

– Я понял как важно для вас пространство, в котором вы выступаете. Насколько комфортно вам в Концертном зале Мариинского театра?

– Важно не само пространство, но скорее атмосфера, сам город, присутствие на концерте кого-то, кто мне дорог. Если любишь город, то зал не настолько важен. Я полюбил Петербург еще до того, как родился, поскольку моя мама училась в Ленинграде и переехала мне свое совершенно особое отношение к нему. Мой учитель Георгий Сараджев родился в Ленинграде и окончил Ленинградскую консерваторию и аспирантуру. Его учителями были Савшинский и Софроницкий. Если бы Концертный зал Мариинского театра не оказался бы таким акустическим шедевром и не был бы так совершенен, я все равно был его любил.

Интервью: Владимир ДУДИН

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ПРАЗДНИК НЕПОСЛУШАНИЯ ГАЙДН И ШНИТКЕ



Александр Титов.
Фото из архива Санкт-Петербургского ГАСО

Программа вечера, состоявшегося 1 декабря в Большом зале Филармонии была составлена сорок шесть лет назад. Именно в такой последовательности в феврале 1972 года продирижировал эти же произведения Геннадий Рождественский: в первом отделении гайдновская Симфония № 45 («Прощальная»), во втором – Симфония № 1 Альфреда Шнитке. Одному сочинению в тот год стукнуло двести лет, исполнение второго было премьерным. Впервые в Петербургской филармонии эта программа прозвучала в год 75-летия Шнитке – десять лет назад, за дирижерским пультом ГАСО Санкт-Петербурга, как и в этот – второй раз – стоял Александр Титов.

Первое исполнение симфонии Шнитке вызвало бурю, протесты, негодования. В рецензиях более позднего времени, уже благосклонных, читаем о сложности этой новой музыки, о ее созвучности веку. В еще более поздних – о «жестокой реальности, в которой академическая музыка проигрывает в неравном бою с массовой культурой». Как слушаются два этих сочинения сегодня?

250 лет назад, создавая одну за другой свои удивительные симфонии, Гайдн утверждал каноны, которым следовали далее все европейские композиторы, уверовав в их непререкаемую эстетическую ценность. При этом сам маэстро был дерзок в своих экспериментах, его фантазия границ не знала. Вот и в этой симфонии контраст – не между главной и побочной партиями, построенными на одних и тех же интонациях, а между ними и мажорным эпизодом в разработке. Да и как вычленил побочную партию, если нисходящий мелодический ход постоянно сдвигается, буквально «гуляет» по тональностям? – и не эту ли тему Моцарт словно вывернул наизнанку и сделал основой в финале 40-й симфонии? А в какой из классических симфоний вы еще услышите такое соло контрабаса? – и весь оркестр будет бережно ему аккомпанировать.

Множество записей этой музыки позволяют насладиться ею в уютной домашней обстановке. И все же в большом зале, в сумраке, когда одна за другой гаснут крохотные лампочки над попиртами, и музыканты тихо уходят, вы станете причастны к *инструментальному театру*, возникшему задолго до появления самого термина. Музыка в нем – лишь часть действия, пусть и неоспоримо важная. Вот оркестр сжимается до ансамбля, потом до квартета, трио. Вот, тихо ступая, уходит и дирижер, – а музыка продолжается. Мы часто слышим в симфониях развитие, состоящее в наращивании фактуры, введении новых тем, пластов. Здесь же – истончение, рассеивание, тем не менее остается развитием. Уход каждого оркестранта ведет к перестройке фактуры, и музыкальная ткань со-

храняет целостность. Пустующие попирты не оборачиваются пустотами в звучании.

Второе отделение становится зеркальным отображением первого. В зале еще не стих гул, когда под громкие колокольные звоны на сцену гурьбой вываливают оркестранты. Они так поспешно занимают места, что кажется, – это что-то вроде детской игры, в которой одного стула недостает. Беспорядочные звуки – по нарастающей – смешиваются в алеаторический гул, в котором невозможно вычленил никаких мелодий. И в этом шуме между попиртами пробирается тот, кто припозднился, и остался-таки без стула – дирижер...

Шнитке, столько внимания уделявший и классическим, и барочным музыкальным формам, в Первой – *анти-симфонии* – разрушает все каноны. Перед нами последовательная деконструкция жанра сначала на уров-

не тембров, отдельных звуков, технических приемов, затем – музыкальных стилей, цитат. Важнейшим принципом выступает контраст. У Гайдна мы ждем обновления, но получаем его лишь в разработке, – Шнитке заставляет слушателя удивляться буквально на каждом шагу. Вот, показав одну за другой все группы оркестра, композитор представляет каждого музыканта персонально. Оркестр огромный – всех не углядеть, и раз за разом удивляешься: и саксофон? и орган? и клавишин, и электрогитара? Причем каждый инструмент «выступает» с характерным для него интонационным материалом: томная фраза саксофона, джазовое дефиле фортепиано, разухабистые glissandi тромбона. Идут резкие смены приемов: теперь одну ноту будут передавать друг другу разные инструменты, – а теперь станут накладывать друг на друга близкие, но разнотембровые

остинатные формулы. В какой-то момент по струнным прокатывается волна «сольных каденций». Иногда из-под дирижерской палочки всплывают вдруг словно случайно складывающиеся мажорный или скорбно-минорный аккорд, а то и более продолжительная гармоничная фраза. Теперь все тщательно перемешиваем, несколько раз «встряхиваем» ударами литавр.

Чем дальше, тем больше возникает знакомых фрагментов. Кажется, музыканты вышли из повиновения, играют что захотят и даже ссорятся между собой. Все чаще мелодии не просто сталкиваются, а наплывают друг на друга, звучат одновременно. Бравурные маршевые – и легкие трехдольные, танцевальные, суровые хоральные и импровизационно-джазовые. Ударники пританцовывают и хлопают в ладоши, да и у других музыкантов головы покачиваются в такт заводным ритмам.

В конце второй части под экзотический ритм флейты начинается синкопированный наигрыш, и за ней как за крысоловом уходят со сцены все духовые. Возвращаются они лишь в финале под траурные звуки несоответствующих друг с другом маршей (один из них – шопеновский) – но оркестру не до них, у него – своя музыка.

Шнитке заканчивает свою симфонию несколькими финалами. Первый – апокалиптический – после секвенции Dies Irae. Оркестр пытается сопротивляться властному органному вторжению, но сдается, и многослойная красочная фактура вытягивается в жужжащий кластер (он воспринимается уже как унисон). На фоне массивных аккордов органа солируют литавры, отбивая «конец времени», а им подавленным эхом откликается медь. И в этом диалоге кружатся, поднимаются ввысь струнные, подводя к мажорно-какофоническому апофеозу с народно-гимнической темой à la rus.

Второй финал – гайдновский – на фоне органного кластера, когда от оркестра остаются все то же трио, а затем и два музыканта, и звучат последние такты «Прощальной симфонии». Третий – возвращение к началу – вбегающие и спешащие занять свободные стулья музыканты и новой силы гомон и гвалт, приходящий, наконец, к унисонному звучанию.

Оркестр играл с наслаждением. В «Прощальной» хотелось пружинных сильных долей, без которых звучание быстрых частей казалось несколько вялым. Adagio было замечательным, лишь валторна не всегда хорошо себя чувствовала в фа-диез миноре. В финале симфонии, увы, она уходила одной из последних.

Что же до Шнитке, возможно, и там что-то не так – да кто же обратит внимания на ноту другую, когда вокруг такое творится.

АНАСТАСИЯ ИЛЬИНА

21 октября в Большом зале Санкт-Петербургской академической филармонии имени Д.Д. Шостаковича состоялось торжественное открытие XVIII фестиваля «Международная неделя консерваторий».

Академические три звонка, настройка оркестра и... вот он, вот он! За дирижерский пульт вышел народный артист СССР Владимир Иванович Федосеев.

Концерт открыл Полонез до мажор Анатolia Лядова (памяти А.С. Пушкина). Парадные аккорды с пунктирным ритмом, фанфарные ходы меди, стремительные взлеты струнных наполнили белый зал атмосферой столичных балов XIX века.

Кульминацией концерта стало торжественное вручение диплома, медали и мантии почетного профессора Санкт-Петербургской консерватории дирижеру Владимиру Федосееву.

Ответное слово Федосеев начал с доброго и теплого обращения «по-старинному»: «Ленинградцы!». Дирижер назвал свою деятельность в рамках фестиваля миссией по сближению Петербурга и Москвы. «Мы все прекрасные русские люди!» – сказал маэстро. В подтверждение этих слов в концерте прозвучала сюита из балета «Спящая красавица» (версия Владимира Федосеева) П.И. Чайковского, который, как известно, будучи выпускником Санкт-Петербургской консерватории, преподавал в Москве и воспитал гениальных музыкантов – С.И. Танеева, А.И. Зилоти.

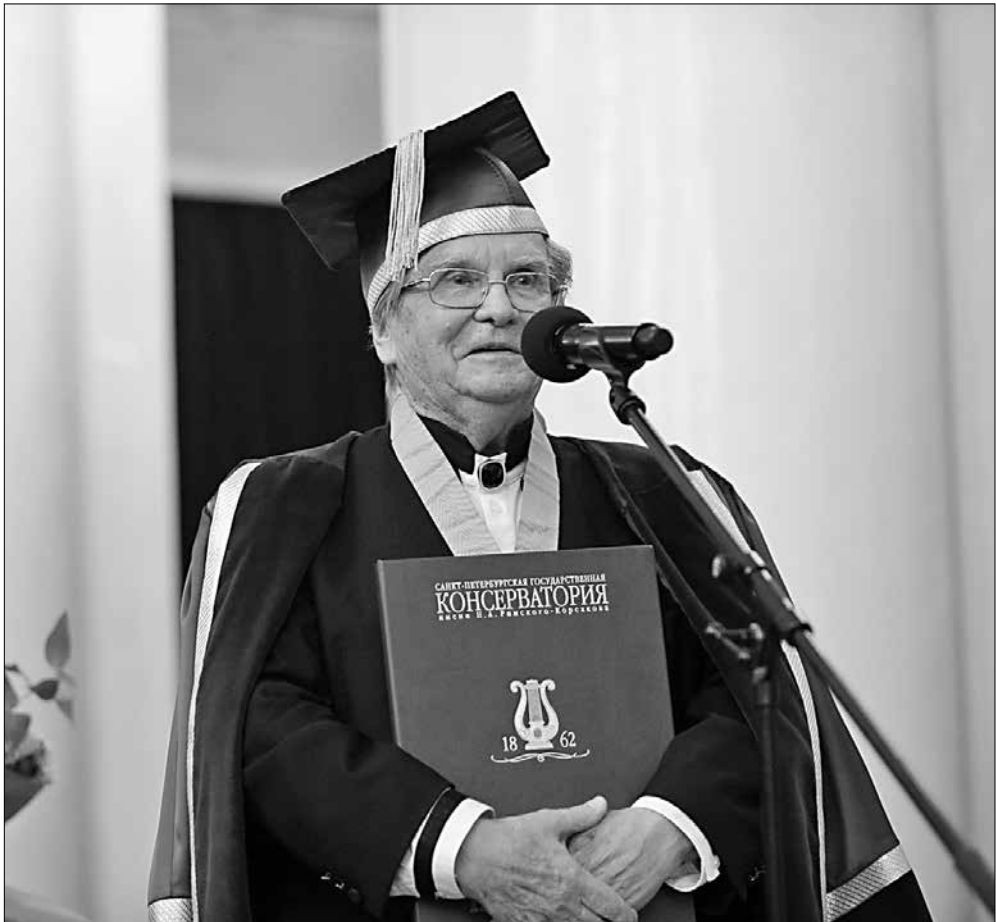
«Да здравствует культура!» – заключил свою речь дирижер, и его слова подхватил председатель комитета по культуре Санкт-Петербурга К.Э. Сухенко, отметив, что фестиваль «подтверждает статус культурной столицы» и является важным событием в жизни города.

Во втором отделении, при участии академического хора Санкт-Петербургской консерватории, прозвучали сочинения композиторов XX века: Шостаковича и его ученика Свиридова.

Кантатно-ораториальные произведения Георгия Васильевича Свиридова обращены вглубь веков, к русской старине. «Хорошо, светло в мире божием, хорошо, легко, ясно на сердце», – такими словами тихих и легких сопрано начинается «Весенняя кантата» (текст Н.А. Некрасова из поэмы «Кому

ФЕСТИВАЛЬ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НЕДЕЛЯ КОНСЕРВАТОРИЙ



Владимир Федосеев – почетный профессор Санкт-Петербургской консерватории.

Мы предоставили страницы «Мариинского театра» студентам Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова – нашим будущим авторам (впрочем, уже и сегодня!) для взгляда «изнутри» на XVIII ежегодный фестиваль «Международная неделя консерваторий».

Редакция

на Руси жить хорошо»). Хоровое остинато с постепенным включением голосов и контрапунктами отдельных групп инструментов создаст атмосферу таинственности, одухотворенности, созерцательности. В этом звучании – и град Китеж, и Весна священная, и что-то едва уловимое, но знакомое каждому. Все четыре части кантаты пронизывает колокольность. Контраст составляют траурный звон в оркестровом номере «Колокола и рожки», литургический благовест в финале – «Матушка Русь». В едином порыве сливаются человеческие голоса (с преобладанием звучности партий сопрано и тенора), симфонический оркестр и весь зрительный зал.

Иным предстает мир у Шостаковича. Язык композитора – иносказание. Произведение Шостаковича – гротеск, фарс, наполненный особым трагизмом. Сюита для оркестра «Условно убитый» (редакция и инструментовка Дж. МакБерни) прозвучала под управлением Федосеева в захватски-разухабистом духе русской вольницы. Музыка наполнена музыкальными аллюзиями (антракт из оперы «Леди Макбет Мценского уезда», темы из «Носа», балета «Болт»). Настоящий калейдоскоп жанров с цирковой феерией инструментальных переклещений (в группе ударных есть «физкультурный» свисток, а одно из соло исполняет аккордеон) уносит зрителей в атмосферу мюзик-холла 30-х годов. Однако замысел нельзя трактовать слишком прямолинейно, как отчасти получилось у В.И. Федосеева: герой Шостаковича – тот же Остап Бендер, с острым умом и трагической судьбой...

...Так фестиваль «Международная неделя консерваторий» вступил в пору своего совершенствования. Пусть его судьба будет легкой и счастливой!

АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВА

Концертная афиша «Международной недели консерваторий», как всегда чрезвычайно насыщенная и разноплановая, включает программы, в которых принимают участие признанные мировые мэтры и молодые, но уже зарекомендовавшие себя, таланты. Пожалуй, самым важным аспектом является многообразие жанров, стилей и направлений, которые органично сосуществуют и дополняют друг друга в рамках одного проекта. Каждый год «Международная неделя консерваторий» не только расширя-

ет привычный исполнительский репертуар и включает в свои программы произведения, не звучавшие прежде на петербургской и российской концертной эстраде (среди которых: мировые премьеры, редко исполняемые сочинения разных национальных школ, композиции в модном нынче стиле кроссовер), но и совершает смелые эксперименты.

Самой яркой концертной инновацией XVIII фестиваля «Международная неделя консерваторий» по праву можно считать программу, которая с успехом прошла 24 октября на Новой сцене Александринского театра.

Определенной интригой, будирующей внимание публики с самого начала, стало название концерта – «Ethno, Jazz, Rock – XXI», предполагающее неожиданный стилистический и тембровый микст, что в полной мере подтвердилось во время выступления музыкантов. Возможно, подобная драматургия программы была обусловлена желанием организаторов «Международной недели» показать живую эволюцию музыкального процесса во всем его разнообразии и избавить как профессионалов, так и любителей от сложившихся стереотипов.

В начале первого отделения концерта выступил ансамбль *Żywizna* («Живизна»), который показал один из пластов польской народной музыки – курские «лесные песни». Благодаря оригинальному дуэту они обрели новое «живое» звучание. Единый и гармоничный ансамбль составили два совершенно самостоятельных музыканта. Геновефа Ленарчик – уважаемая и почитаемая фольклорная певица, продолжательница традиций, имеющая бесценный репертуар и стиль исполнения, почерпнутый у своего отца. Рафаэль Рогиньский – гитарист, композитор, импровизатор и исследователь музыкального фольклора, изучающий, в том числе, и электронную музыку. Удивительным образом столь разноплановые участники дуэта нашли точки соприкосновения и дали интересное современное звучание «лесным песням» (как их называют поляки), когда-то зародившимся в исторической части Польши – Мазовии и исполнявшимся под открытым небом.

В концертной программе принял участие известный в Петербурге джазовый коллектив «Добрый вечер». Все три участника ансамбля – Станислав Чигадаев (фортепиано), Григорий Воскобойник (контрабас) и Петр Михеев (ударные) давно сотрудничают друг с другом и выступают на разных сценических площадках города. Безусловным лидером этого концертного блока стал пианист Станислав Чигадаев – выпускник Санкт-Петербургской консерватории, который как джазовый музыкант проходил стажировку в Академии музыки имени К. Шимановского (Катовице, Польша) и принимал участие в мастер-классах Нью-Йоркской джазовой школы. Прекрасное владение роylem, широкая звуковая палитра, нюансировка звука и слаженность всего ансамбля обеспечили очень теплый и доброжелательный прием публики.

Во втором отделении концерта на сцену вышли гости фестиваля – Tal Gamlieli Trio, представляющие Израиль. В составе коллектива – Таль Гамлиели (контрабас), Моше Эльмакиас (фортепиано) и Амир Бар-Акива (ударные). Музыканты получили серьезное джазовое образование и за несколько лет зарекомендовали свой триумвират как высокопрофессиональный коллектив, горячо принятый на крупнейших джазовых площадках Америки. Трио имеет свой стиль, истоки которого, вероятно, стоит искать в смешении разных джазовых тенденций и школ, и во влиянии национальных мотивов. Планка, заданная руководителем и солистом ансамбля Т. Гамлиели, чрезвычайно высока и проявляется не только в свободном, виртуозном исполнительстве (даже замена во время концерта вышедшего из строя контрабаса нисколько не помешала музыканту продолжить выступление), но и в самом отношении к музыке.

Яркой «кодой» всего концерта стало выступление Творческого Объединения «Меломаны», возглавляемого ректором Консерватории Алексеем Васильевым. В этот вечер он сменил виолончель и дирижерскую палочку на электрогитару и вместе со своими коллегами исполнил композиции в стиле рок-н-ролл. Приверженность этому стилю, скорее всего, объясняется не только личной симпатией участников ансамбля, но временем создания коллектива. «Меломаны» сформировались более тридцати лет назад, в конце 1980-х годов, в процессе эксперимента одноклассников музыкальной школы-десятилетки при Ленинградской консерватории – в период активного создания в СССР разного рода молодежных групп. За это время состав ансамбля обновлялся, а репертуар пополнялся новыми композициями, ведь «Меломаны» исполняют только собственные авторские песни. В конце музыкального вечера Новая сцена Александринского театра вполне могла превратиться в танцевальную площадку, и

ФЕСТИВАЛЬ



Выступает Айман Мусахаджаева (Казахстан).
Русско-немецкий проект Gartow-Connect II.
Ректор СПб консерватории Алексей Васильев и Сергей Слонимский.
Профессор Катрин Мишель (Франция).
Фото из архива фестиваля

все слушатели имели возможность активно приобщиться к популярному направлению музыки XX века.

ЕЛЕНА ГЛАДКОВА –
АНАСТАСИЯ ИЛЬИНА

26 октября в Эрмитажном театре звучала камерная и оркестровая музыка – продолжался XVIII фестиваль «Международная неделя консерваторий».

В первом отделении свою национальную композиторскую и исполнительскую школу представила Академия музыки имени Франца Листа (Будапешт, Венгрия). Вечер начался с фестивальной премьеры: студентка факультета народных инструментов Хельга Дебрецени-Киш исполнила венгерские наигрыши на цитре. Большинство инструментальных наигрышей Венгрии имеют песенное происхождение, но в каждом регионе страны они отличаются мельчайшими деталями, которые порой знают и слышат лишь народные исполнители. Контрастом к венгерским мелодиям стало звучание молдавских скрипичных наигрышей в обработке для цитры. Хельга Дебрецени-Киш представила цитру как универсальный инструмент, виртуозность и богатая звуковая палитра которого смело соперничает со скрипкой.

Народная музыка Венгрии прозвучала и в академическом варианте для голоса с сопровождением. Профессора Академии музыки имени Ференца Листа Юдит Райк (контральто) и Ласло Борбей (фортепиано) исполнили песни в обработке Белы Бартока, Золтана Кодая и Дьердя Куртага.

Во втором отделении вечера на сцену вышли музыканты сразу трех стран. Еще одна фестивальная премьера, Концерт для фортепиано в четыре руки с оркестром си-бемоль мажор Леопольда Кожелуха, прозвучал в исполнении Государственного камерного оркестра «Академия солистов» (Казахстан) под управлением Гудни Эмильсона (Германия). Партию фортепиано играл Фортепианный дуэт *Schiavo-Marchegiani* (Италия).

Завершился концерт музыкой аргентинского композитора А. Пьяццолы. Прозвучали «Времена года в Буэнос-Айресе». Партию солиста исполнила ректор Казахского национального университета искусств Айман Мусахаджаева (скрипка). Эмоциональный накал музыки, заданный Пьяццолой, смог объединить исполнителей и зал. Четыре танго для скрипки с оркестром стали динамической репризой вечера в Эрмитажном театре.

Фестивалю в очередной раз удалось объединить и представить в одном концерте контрастные музыкальные миры, что придает ему особую ценность. Композиторов разных эпох Венгрии, Чехии, Аргентины, исполнителей из Казахстана, Германии, Венгрии объединила любовь и интерес к национальной культуре как к одному из неиссякаемых источников вдохновения.

ВАЛЕРИЯ БАЗЕЛЬЦЕВА

28 октября, в последний концертный день XVIII фестиваля «Международная неделя консерваторий», в Мариинском театре – 2, в Зале Прокофьева прозвучали произведения великих композиторов в необычном переложении для арфы. Программу виртуозно исполнили признанная во всем мире арфистка Катрин Мишель (Франция) и выпускник ее класса, лауреат международных конкурсов Александр Болдачев (Россия – Швейцария).

Слушая звучание этого удивительного, «магического» инструмента легко представить, что многие поэты, писатели, художники, композиторы находили вдохновение в этих неземных переливах.

Программа концерта тоже была в какой-то степени «нездешней». Каждое произведение, импрессионистические ли миниатюры Клода Дебюсси, балаганный ли театр Игоря Стравинского или же необычные пьесы Леонарда Бернштейна, словно переносили в другое измерение, другой, дивный мир.

В транскрипциях и обработках известных фортепианных прелюдий и пьес Дебюсси по-новому раскрылась красота гармонии, тонкость созвучий каждого шедевра великого импрессиониста.

Заслуженные оvationи вызвала фантазия Александра Болдачева на темы из балета Игоря Стравинского «Петрушка», исполненная автором. Удивительно виртуозная и яркая, эта пьеса прекрасно продемонстрировала технические возможности арфы, о которых часто забывают, увлекаясь ее волшебным звучанием. Да и образное содержание совсем не привычное: не хрупкость и поэтичность стояли во главе угла, а механистичность, нарядная виртуозность в духе Стравинского.

Ошеломляющее впечатление произвели написанные для арфы произведения Леонарда Бернштейна, старого друга Катрин Мишель. В них, как справедливо заметила сама арфистка, – совсем другой Бернштейн, непривычный для многих. Известный своей «Вестсайдской историей», в пьесах для арфы он предстал как тонко чувствующий, поэтический художник.



ОКНО В ЕВРОПУ



В швейцарском Вербье завершился 25-й юбилейный международный фестиваль классической музыки.

В этом году один из живописных уголков сердца швейцарских альп – курортный поселок Вербье посетили с концертами звёзды мирового музыкального искусства.

Знаменательным событием в истории фестиваля стала назначение маэстро Валерия Гергиева на пост главного дирижера Фестивального оркестра Вербье.

Без диалога двух культур и цивилизаций – российской и швейцарской немыслима практически ни одна из программ знаменитого европейского смотра. В этом году за 18 дней состоялось 59 концертов с участием выдающихся музыкантов современности, в том числе сотен талантливых молодых артистов из разных уголков мира.

Вместе с Валерием Гергиевым Россию на швейцарском фестивале представляли: Юрий Башмет, Михаил Плетнёв, Григорий Соколов, Евгений Кисин, Даниил Трифонов, Вадим Репин, Максим Венгеров, Дмитрий Ситковецкий, Татьяна Сержан, Екатерина Семенчук, Станислав Кочановский, Андрей Коробейников и многие другие.

Композитор Родион Щедрин любит бывать на этой благодатной земле каждый год. Вот и в этот раз он посетил множество концертов, признавая швейцарский курорт местом удивительного творческого вдохновения и гармонии с природой.

Ожидаемой кульминацией праздника музыки стал традиционный гала-концерт, когда на одной сцене объединились все участники: Андраш Шифф, Томас Квастхофф, Миша Майский, Леонидас Кавакос, Сергей Бабаян, Кристоф Барати, Лиза Батиашвили, Рено Капюсон, Аманда Форсайт, Вильде Франг, Мартин Фрост, Илья Грингольц, Янин Янсен, Джордж Ли, Люка Дебарг и многие другие.

В чем же состоит феномен успеха швейцарского фестиваля? Его артистический директор Мартин Энгстрём не мыслит каждую из программ без русского следа, ведь он был осущитим с первых же лет существования смотра.

Мартин Энгстрём: «Фестиваль в Вербье всегда находился под большим влиянием российских музыкантов. Еще в далеком 1994 году на первом нашем фестивале выступали: Максим Венгеров, Евгений Кисин, Юрий Темирканов, Юрий Башмет. С тех пор Кисин играл на нашей сцене 22 раза, Родион Щедрин – 15 раз, Башмет – 17 раз. Я очень горжусь таким списком величайших артистов. Мы проводим прослушивания для молодых российских музыкантов в Санкт-Петербурге и Москве, отбирая их для участия в оркестре и образовательной программе».

В оркестре фестиваля играют около ста музыкантов из разных стран мира в возрасте от 18 до 29 лет. Как отметил Энгстрём, в этом году им была предоставлена уникальная возможность поучиться многим вещам у Валерия Гергиева, поскольку «маэстро обладает исключительным даром коммуникации с молодежью».

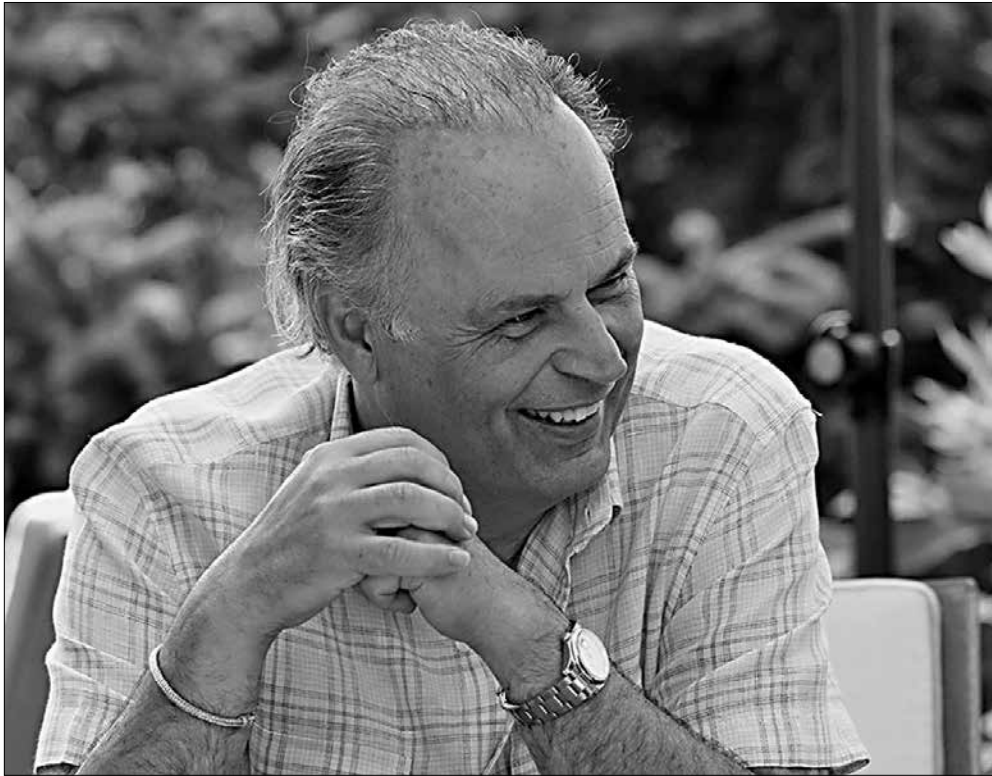
Знаменитый швейцарский форум известен в музыкальном мире своей образовательной Академией, в которой проходят стажировку талантливые молодые музыканты, впоследствии участвующие в программах уже трех собственных оркестров: фестивального симфонического, камерного и юношеского.

Валерий Гергиев открыл фестиваль гала-концертом, а спустя несколько дней продирижировал в концертном исполнении оперу Франческо Чилеа «Адриана Лекуврёр» с участием хора Мариинского театра и известных оперных солистов: Татьяны Сержан, Марсело Пуэнте, Екатерины Семенчук, Алексея Маркова и других.

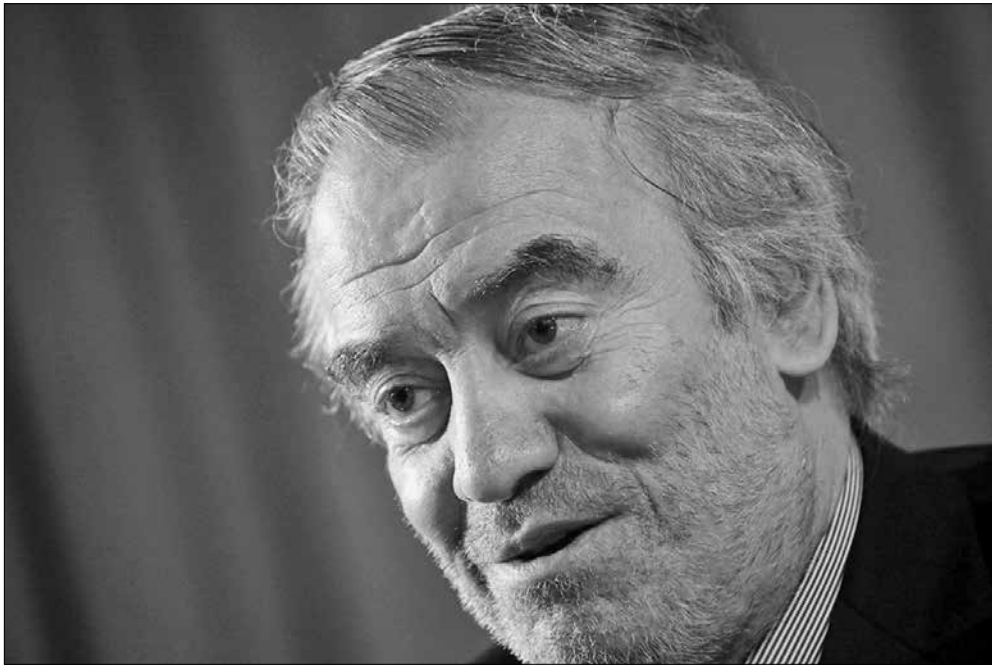
Валерий Гергиев отметил, что музыкальная подготовка к выступлениям будет проходить интенсивно. Дирижёру уже давно известен принцип работы с этим коллективом.

Валерий Гергиев: «Это замечательный фестиваль. К любому из фестивалей следует относиться с уважением, так как продвижение шедевров музыкального искусства, лучших сочинений великих композиторов является столь благородной задачей, что мы должны ценить усилия людей, которые занимаются организацией столь серьезных мероприятий. Мы замечаем и восхищаемся деятельностью крупнейших организаторов, к числу которых, безусловно, отношу Мартина Энгстрёма. Его весомый опыт сотрудничества со звукозаписывающими компаниями, в том числе с Deutsche Grammophon, где деятельность в основном была направлена на то, чтобы заметить и продвинуть опытные молодые дарования, не остался бесследным. Эта инициатива мне оказалась настолько близкой, что мы не могли не познакомиться когда-нибудь, а занимались то фактически одним общим делом,

«ВСЕЛЕННАЯ МУЗЫКИ»



Мартин Энгстрём: «Магнетизм русской культуры и интеллигенции очень велик».



Валерий Гергиев: «В фестивале Вербье особенно привлекает идея обновления».



Григорий Соколов.

каждый в рамках своих обязанностей. Я многократно участвую в самых разных крупнейших музыкальных фестивалях мира. В фестивале Вербье меня неизменно привлекает сама идея обновления. Вместе с молодыми артистами

здесь выступают лучшие музыканты нашего времени. Форум в Вербье подхватил лучшие традиции других значимых музыкальных фестивалей планеты – таких, как, например, в Шлезвиг-Гольштейне, или Тихоокеанский фе-

стиваль в Саппоро. Это, пожалуй, самый инновационный проект сегодня».

В рамках фестиваля в Вербье прозвучало множество самых разнообразных программ, доступных как тонким ценителям музыки, так и неискушенным слушателям.

На сцене *Salle des Combins* (основной концертной площадке) в сопровождении фестивального оркестра Вербье несколько раз выступил знаменитый венгерский пианист Андраш Шифф. Крайне любопытно было увидеть этого мастера еще и в дирижерском амплуа. Шифф дирижировал фрагменты из музыки Феликса Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Магическое звучание оркестра ярко и выпукло передало атмосферу музыки немецкого композитора. В Концертной симфонии для скрипки и альты с оркестром Вольфганга Амадея Моцарта солировали: Вильде Франг (Норвегия) и Табеа Циммерман (Германия). Обе солистки вели гармоничный диалог с оркестром. Немыслим был этот вечер без самого Андраша Шиффа за роялем. Пианист вдохновенно исполнил Пятый клavierный концерт Иоганна Себастьяна Баха, контрастом которому стал Первый фортепианный концерт Бетховена. Помимо участия в камерных концертах, Андраш Шифф в авральном режиме заменил заболевшего Радугу Лупу, представив на суд публики незаурядное прочтение еще одного бетховенского шедевра – Четвертый фортепианный концерт. Пианисту аккомпанировал фестивальный оркестр под управлением опытного венгерского дирижера Габора Такача-Надя.

Фестиваль в Вербье – это еще и время уникальных музыкальных премьер. Так в одной из программ смотра впервые прозвучал фортепианный квинтет Даниила Трифонова (редакция сюиты для фортепиано и струнного оркестра). Мировая премьера сочинения должна была состояться при участии оркестра «Кремерата Балтика» под руководством Гидона Кремера. Однако судьба распорядилась иначе. Даниил рад был представить свой новый опус, отличающийся ярким эмоциональным тоном и глубиной чувств, в Вербье. Запомнилась философская игра пианиста в ансамбле с изумительными коллегами по сцене: Вильде Франг (скрипка), Кириллом Трусовым (скрипка), Ори Камом (альт) и Клеменсом Хагеном (виолончель). В этой же программе Даниил Трифонов вместе с Лизой Батиашвили безупречно исполнил Три романа Клары Шуман для скрипки и фортепиано.

Мировая премьера Швейцарской фантазии («Fantasia Helvetica») для двух фортепиано с оркестром Михаила Плетнёва с участием самого пианиста и его молодого коллеги Люки Дебарга впечатлила своим оригинальным письмом и национальным мелосом. Плетнев намеренно использовал в своей партитуре швейцарские фольклорные темы. Фестивальным оркестром Вербье в тот вечер дирижировал Станислав Кочановский, которого затем сменил сам Михаил Плетнев. Звучала русская классика: Второй фортепианный концерт Сергея Рахманинова (солист – Евгений Кисин) и музыка балета «Времена года» Александра Глазунова, одно из любимых оркестровых сочинений Плетнёва.

Приятным откровением обширной фестивальной программы стала встреча с талантливым молодым канадско-польским пианистом Яном Лисецким. Его романтический стиль игры окрыляет своей непосредственностью и внутренней самоотдачей. В церкви Вербье пианист исполнил фортепианный квинтет Роберта Шумана в ансамбле со струнным квартетом Микеланджело в составе: Михаэла Мартин (скрипка, Румыния), Даниил Австрих (скрипка, Россия), Нобуко Имаи (альт, Япония), Франс Хельмерсон (виолончель, Швеция).

И все же, фигура Григория Соколова особняком возвышается над всей фестивальной программой. От каждого его выступления ждешь какого-то музыкального чуда. Концерты пианиста вовлекают слушателей в процесс духовного постижения музыки. По своей природе Соколов – перфекционист, глубокий мыслитель, артист, всецело отдающийся служению музыки. Вот и в очередном своем клавирабенде на фестивале Вербье пианист разделил минуты великой музыки с преданной и отзывчивой публикой.

Концерты Григория Соколова в церкви подобны музыкальной литургии.

Наряду с сонатами Йозефа Гайдна (№№: 32, 47 и 49) и экспромтами Франца Шуберта, прозвучавшими в основной программе вечера, без традиционного отделения "бисов", разумеется, не обошлось. Это были пьесы Жана Филиппа Рамо, Франца Шуберта, Фредерика Шопена, Александра Скрябина и Клода Дебюсси, чьей прелюдией «Шаги на снегу», оваянной мистicismом, пианист принес дань памяти французского мастера.

Виктор АЛЕКСАНДРОВ

Когда в 2006-м Питер Гелб занял пост генерального директора Метрополитен оперы, на сцене нью-йоркского оперного дома больше двадцати лет с неизменным успехом шла «Тоска» Франко Дзеффирелли, сохранившаяся до наших дней в видеозаписи премьерного состава с Хильдегард Беренс, Пласидо Доминго и Корнелом Макнилом. Назначение Гелба воспринималось всеми как пришествие реформатора. К тому времени со всех сторон слышались разговоры о том, что Метрополитен превращается в затхлый музей восковых фигур, в то время как на оперных сценах по ту сторону Атлантики кипит бурная жизнь. Многие хотели перемен, но не знали каких. В 2009-м, на открытии первого сезона, спланированного Гелбом, публике представили новую «Тоску». Почему в жертву принесли именно ладно скроенный спектакль Дзеффирелли, в то время как репертуар содержал достаточное количество постановок, требующих обновления, и сейчас остается загадкой. «Тоска» была не только одной из лучших работ прославленного мастера режиссуры, но и спектаклем каноническим, повлиявшим на бесчисленное число последователей. Режиссером новой версии стал Люк Бонди. Премьеру пели Карита Маттила, Марсело Альварес и Георгий Гагидзе. Дзеффирелли, не видя спектакля, осыпал руководство Метрополитен гневными высказываниями и назвал Бонди «третьеразрядным режиссером». Бонди убрал из «Тоски» все архитектурные прелести, упростил сценографию до предела, сохранил время в мотивах костюмов и наполнил действие необыкновенно сильными мизансценами. Без вычурного антуража более четко и рельефно проступила драма. Во втором действии Маттила билась как птица в тесной железной клетке. Бонди удалось создать гнетущую атмосферу постоянной опасности. Женщина в окружении четырех мужчин – даже то, как они располагались на сцене, вызывало ощущение беспокойства. Казалось сам воздух был липким от страха и порока. Вдруг заявили о себе непривычные для «Тоски» темы насилия над личностью и вседозволенности власти. Ничего оскорбительного по отношению к хранителям традиций в спектакле не было, но не сглаженное прелестью интерьерно-архитектурных красот повествование раздражало своей правдивостью и натуральностью. Красота, превращающая историю в сказку, ограждающая публику от правды жизни, вдруг пропала. Разразился скандал – публика и пресса негодовали. После премьеры к переменам в Метрополитен призывали уже не так часто, а «Тоска» Бонди так и осталась спектаклем, который вспоминали Питеру Гелбу каждый раз, когда хотели обвинить в провальном менеджменте. Спустя семь лет зрители наконец-то вздохнули с облегчением.

Новая «Тоска» целиком и полностью спектакль художников Джона Макфарлейна, воссоздавшего на сцене монументальную красоту римских достопримечательностей, и Дэвида Финна, вдохнувшего своим светом жизнь в величественную сценографию. Их детальная, скрупулезная работа достойна самой высокой оценки. В противоположность художникам, режиссер спектакля Дэвид Маквикар ограничился поверхностной иллюстрацией действия. В этом отношении новая «Тоска» проигрывает не только постановкам Дзеффирелли и Бонди, но и всем предыдущим работам Маквикара в Метрополитен, а их было не мало. Сшитые по одним лекалам внешней привлекательности работы режиссера и раньше не отличались изобретательностью по части глубины смыслов, но даже в сравнении с ними рассказанная Маквикаром история Тоски кажется на редкость упрощенной. В спектакле полностью отсутствует продуманная, связанная между собой персонализация характеров и взаимоотношений между героями, чьи образы зависят только от того, кто из солистов какую актерскую индивидуальность в спектакль привнесет. Работа режиссера здесь сильно напоминает разводку солистов по сцене, в рамках которой они свободны делать что пожелают, отчего в разных составах мизансцены играют по-разному.

Январский премьерный состав полностью поменялся по сравнению с заявленным при объявлении сезона. Вместо Кристины Ополайс, Йонаса Кауфмана, Брина Терфеля и дирижера Андреса Нельсона премьеру пели Соня Янчева, Витторио Григоло и Зейко Лучич, за пультом Эммануэль Вийом. Весной «Тоску» спели Анна Нетребко, Юсиф Эйвазов и Михаэль Фолле, за дирижерский пульт встал Бертран де Бийи. Два последних спектакля партию Каварадосси исполнял солист музыкального театра Станиславского Нажмиддин Мавлянов, Скарпиа – Зейко Лучич. Спектакль премьерного состава Метрополитен транслировала в кинотеатрах, а снятые кем-то девять фрагментов первого исполнения Нетребко-Эйвазова-Фолле, общей длительностью сорок минут, включающие основные арии и сцены, пролежали на Youtube пару недель до того, как их удалили. Корреспондент «МТ» присутствовал на последнем спектакле весеннего блока.

У Зейко Лучича Скарпиа получается усталым, отяжелевшим и пожилым (солисту лишь пятьдесят), с потухшим взором и малоподвижным лицом. Он с трудом наклоняется чтобы поднять брошенный Тоской веер Аттаванти и воображение сразу дорисовывает список возможных возрастных недугов, среди которых боли в суставах

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

ДОРОГАЯ КИНОШКА НОВАЯ «ТОСКА» В МЕТРОПОЛИТЕН ОПЕРЕ



«Тоска». Сцена из спектакля.

«Тоска». Анна Нетребко – Тоска, Юсиф Эйвазов – Каварадосси.

Фото из архива театра

и спине – самое безбидное. Природа его влечения к Тоске ничем в спектакле не оправдана. Он больше похож на строгого, скупого на эмоции отца, отягощенного проблемами со здоровьем и растерявшего на своем непростом жизненном пути все желания. Ни женщины, ни пытки, занимавшие воображение Скарпиа в постановке Бонди, героя Лучича не интересуют по-настоящему. Эстетом, каким Скарпиа виделся Дзеффирелли, его тоже не назовешь, скорее его удел ежевечернее алкогольное забвение...

Тоску и Каварадосси Маквикар непременно хотел видеть молодыми людьми. Каварадосси в его представлении должен быть страстным, политически активным, готовым расстаться с жизнью ради спасения друзей. Лучше всех этот образ воплотил Витторио Григоло. Его энергичный, порывистый, временами резкий герой прекрасно впишется в любую концепцию «Тоски». Органичным получился образ и у Юсифа Эйвазова. Нажмиддин Мавлянов был медлителен и анимичен, энергии и страсти в нем сильно не доставало. Так или иначе, образ Каварадосси прописан авторами оперы не так подробно, другое дело – Тоска. Молодость героини это лишь почва, на которой что-то должно произрастать. Что конкретно, кроме юного лица, должно характеризовать молодую Тоску и как это отразится на деталях развития сюжета из режиссуры Маквикара не ясно. В первом действии героине Сони Янчевой не хватило деликатности. Ревность Тоски в соединении с ее артистической натурой не должны быть смешными, комизм здесь не может становиться доминантой, хотя некоторым

солисткам удается превращать сцену ревности в настоящую клоунату. Янчева наделяет Тоску манерами избыточно чувственной легкомысленной ревнивицы. Как оперная певица Тоска возможно склонна драматизировать свое поведение, постоянно представляя себя на сцене, но у Янчевой она не слишком хорошая актриса, склонная к нимфомании. Анна Нетребко ничего подобного своей героине не позволила, но второе действие, за неимением осмысленных режиссерских мизансцен, обе исполнительницы решают лишь напряженной мимикой лица.

Существует мнение, что драматургически «Тоска» несовершенна, потому как в ней якобы два финала. Главная движущая сила сюжета оперы – Барон Пуччини, его поступки и их последствия ложатся в основу всего происходящего, поэтому, когда после эмоционально изнуряющего противостояния Тоска его убивает, наступает освобождение от напряжения, вызванного его присутствием, и кажется, что третье действие, не столь насыщенное явными психологическими кульминациями, уступает по накалу второму. Однако Пуччини тонкий психолог, не позволяющий ничего случайного или необоснованного. Его «Тоска» это не история разрушенной любви, как видится многим, и не война со Скарпиа за спасение Каварадосси, но мир главной героини, где герои-мужчины лишь фон, существующий для того, чтобы рассказать о ней, о том, на какие компромиссы с совестью, с самой собой ее вынуждают идти и как тяжело ей эти компромиссы даются. Если рассматривать сюжет с этой точки зрения, то драматургия «Тоски» развивается по

нарастающей, а третье действие есть одна, единая кульминация – что чувствует героиня после всего пережитого за этот день, ее пограничное состояние между разумом и сумасшествием, между жизнью и смертью. Об этом нам говорит Пуччини-композитор: инфернальный голос пастуха, раздающийся не то с неба не то из под земли, прерывающийся, резкий, словно захлебывающийся рассказ Тоски, болезненная, повторяющаяся в ее голове навязчивым рефреном мелодия ожидания расстрела, превращающаяся затем в пугающий танец. Финальное обращение Тоски к Скарпиа еще раз подтверждает, что последнее действие это не встреча двух влюбленных, но мучительное переживание Тоской случившегося. Дэвид Маквикар ничего подобного не чувствует и ставит третье действие так же формально как два предыдущих.

В первом действии Нажмиддин Мавлянов и Зейко Лучич звучали непростительно глухо, казалось, что оба поют не в полную силу. Особенно это было заметно на фоне звонкого, превосходно окрашенного баритона ризничего (Патрик Кафицци). Лучич распелся ко второму действию. Мавлянов, стараясь взять рекорд по длительности ферматы, передержал «*Vittoria! Vittoria!*» так, что в конце издал странный неподобающий звук. Зато превосходно исполнил «*E lucevan le stelle*», для чего, возможно, и бер силы. На протяжении последних десяти лет Анна Нетребко является самой обсуждаемой оперной певицей, каждое выступление которой привлекает повышенное внимание. Сформировались группы сторонников и противников примадонны, причем последние время от времени вынуждены признавать, что солистка Мариинки поет достойно. В отношении «Тоски» мнение публики так же разделилось. Сетевая аудитория в основном делала выводы об исполнении на основе непрофессиональных съемок первого в жизни Нетребко сценического воплощения пуччиневской героини, где действительно были определенные основания для критики. Но последний спектакль исполнительница провела намного увереннее, а знаменитая «*Vissi Darte*» прозвучала и вовсе идеально – Нетребко великолепно и очень продуманно интонировала, демонстрировала красивые, богатые оттенками ферматы, а в финале подарила публике необыкновенно нежное, медленно сходящее в тишину пиано. Качество звучания оркестра Метрополитен было как всегда на высоте. Дирижер Бертран де Бийи разочаровал лишь отсутствием личной интерпретации – звучание партитуры так и осталось хорошо знакомой музыкой и ничего нового для себя открыть в ней не удалось, что полностью соответствовало общему впечатлению от постановки.

Недавно ушедшая из жизни Кира Муратова называла фильмы, в которых зримое перевешивает что-то другое, «дорогая киношка». Этим «зримым» могло быть количество массовки, или сшитых костюмов, то, чему в опере обычно аплодирует публика при поднятии занавеса, то, что поражает зрительский глаз и часто считается достаточным для успеха, хотя само по себе глубины смысла не несет. Заказывая Маквикару и Макфарлейну новую «Тоску», Питер Гелб просил феерически эффектное зрелище и захватывающее театральное действие. Зрелище явно удалось.

Когда три года назад Байройт объявил звездную команду новой постановки «Лоэнгрина», она казалась многообещающей и интригующей: дирижер Кристиан Тилеманн, режиссер Алвис Херманис, художник Питер Раух, никогда до этого не работавший в театре, и тенор Роберто Аланья, никогда не певший не то что Лоэнгрин, а на немецком вообще. Исполнительница Эльзы еще не была утверждена, но в Байройте не скрывали, что ведут переговоры с Анной Нетребко, также к тому времени партию не исполнявшую. До премьерного финиша из обозначенной команды дошли лишь Тилеманн и Раух. Херманис вышел из проекта в знак несогласия с иммиграционной политикой канцлера Меркель, с Нетребко фестивалю удалось договориться лишь о двух спектаклях в сезоне 2019, а Аланья отказался от роли за три недели до премьеры, сославшись на то, что не успел выучить партию. На помощь устроителям пришел Петр Бечала, Эльзу исполнила Аня Херитос, а режиссером впервые в истории фестиваля стал американец Юваль Шарон.

Шарон получил известность после своих необычных лосанджелесских постановок современных опер – на двадцати четырех движущихся автомобилях или на центральном вокзале города. Оказавшись слишком радикальным для Америки, он пришелся по душе Европе, где поставил среди прочего «Валькирию» в Карлсруэ. После постановки «Трех сестер» Питера Этовеса в Венской штаатсопер в 2016-м журнал *Opernwelt* назвал его «одним из самых интересных открытий на музыкальном ландшафте». В проект «Лоэнгрин» он пришел в 2016-м. К тому моменту Питер Раух и его жена Роза Лой работали над художественной частью постановки уже несколько лет. Раух отвечал за сценографию и мужские костюмы, Лой за костюмы женщин. Получив в свое время одобрение Тилеманна на концепцию сценографии романтической сказки, Раух создал удивительной красоты декорацию, главным элементом которой стал полукруглый рисованный горизонт со стилизованными облаками и лучами, светящими из-за туч. Рабочие сцены фештильхауза не смогли вспомнить, когда здесь последний раз устанавливали рисованный задник.

Сказочные жители Бранбанта обосновались около трансформаторной станции заброшенной линии электропередач. Самого электричества здесь похоже никогда не было, поэтому, когда при появлении Лоэнгрин, всё начинает сверкать молниями, толпа пребывает в экзотическом волнении. Высшие чины и правители Бранбанта носят крылья насекомых, не то мух, не то пчел – ими обладают Король Генрих-птицелов и Фридрих Тельрамунд. Его жена Ортруда носит крылья похожие на сеть паука, а Эльза Бранбантская, которую приводят на суд связанной, имеет нежный летательный аппарат мотылька. По наглядной дифференциации крыльев зритель может догадаться, кто из героев нежный и пушистый, а кто адепт темных паучьих сил. Этот прямолинейный ход, отсылающий к детским утренникам, настораживает с самого начала. Принесенный белым летательным аппаратом Лоэнгрин одет в простую одежду электрика 30-х годов и крыльями не обладает. Битва между Лоэнгрином и Тельрамундом происходит в воздухе – дублеры солистов летят навстречу друг другу на тросах, ударяют мечами, после чего Лоэнгрин отрывает у противника одно крыло. В награду победитель получает свою пару мушиных крыльев. Далее повествование разворачивается в том же ключе детской сказки со строго лимитированным проявлением чувств между главными героями. «Эльза, я тебя люблю» торжественной декламацией пропевается Лоэнгрином куда-то в зрительный зал. Два раза в первом действии Эльза зачем-то опускается перед рыцарем на колени. О том, что всё происходящее не просто плохая режиссура, но имеет некий смысл, начинаешь догадываться только в третьем действии, когда Лоэнгрин привязывает продолжающую настаивать на своем желании узнать его имя супругу к столбу, соединенному проводами с высоковольтной линией. Финалом станет относительный «эксплиэнд», где ставшая оранжевой после удара молнии Эльза и ее вновь обретенный брат – зеленого цвета Готфрид, уйдут из Бранбанта строить новую жизнь.

Без пояснений режиссера трудно понять, что он ставит спектакль «на злобу дня». Лоэнгрин, спасающий Эльзу от несправедливого обвинения, по Шарону не является героем-освободителем. Избавив ее от одних пут (веревки в первом действии) он налагает на нее другие (веревки в третьем), ограничивая строгим запретом ее свободное желание знать его имя. Проблематика патриархального устройства мира, так или иначе порабощающего женщину, подкреплена у Шарона также образом Ортруды которая пытается избавиться девушку от новой зависимости, заронив в ее сердце сомнение, и тем самым подтолкнуть к борьбе за право знать правду (буклет постановки открывается стихотворением Бертольда Брехта «Квала сомнению»). Самого Лоэнгрин Шарон сравнивает с Лениным, утверждая что оба они «дальновидные лидеры, которые воплощают идеал и все же раздражаются противоречиями» вагнеровский герой принес свет в Бранбанти, но оказался не настолько прогрессивным насколько ожидалось.

Ни одна вагнеровская опера не претерпела со временем такого изменения в зрительском восприятии, как «Лоэнгрин». С одной стороны, в современном мире, где даже такой художник как Джефф Кунс имеет армию состоятельных поклонников, заложенный Вагнером мотив одиночества творческой личности вряд ли будет считаться значимым. С другой, возросшая роль режиссуры привела к тому, что постановщики пустились на поиски оправданий поведения Эльзы: ее «неверие» в контексте сюжета требовало ответа на вопрос: «Почему?». Кроме того, в свете обновленной парадигмы гуманизма, героиня, потерявшая родителей, брата, несправедливо обвиняемая в его убийстве и вследствие этого находящаяся в состоянии затуманенного разума, не может нести ответственности за свои слова, действия и не

фестиваля в репетиционном зале фештильхауза. Каждый сезон для маленьких зрителей здесь ставится новая постановка. В этом году показывали «Кольцо нибелунга» в постановке двадцатипятилетнего Дэвида Мерца. Адаптированная Катариной Вагнер тетралогия уместилась в двухчасовое зрелище с умно придуманной сценографией, костюмами, гримом, вовлекаемыми в действие детьми, достойным вокальным уровнем и высоким качеством музыкального звучания Бранденбургского государственного оркестра (Франкфурт на Одере) под руководством Азиса Садиковича. Детская подача материала здесь не может вызвать никаких претензий, но в случае «взрослого» «Лоэнгрин» подобный подход сильно упрощает содержательный смысл.

Музыкальная сторона «Лоэнгрин» вызва-

ние на сцене фештильхауса Вальтрауд Майер в партии Ортруды расценивалось как сенсация. Легендарная немецкая дива покинула фестиваль еще при Виланде Вагнере. Майер вернулась чтобы красиво уйти, объявив об окончании карьеры. Она в хорошей вокальной форме, но недостаточно хорошей для Ортруды. Во втором действии исполнительница демонстрировала красивый звук, прекрасную музыкальность, точнейшую интонацию и в то же время очень осторожный подход к высоким нотам на которых она старалась не задерживаться. В финале третьего действия короткое появление Ортруды требует исполнения зашкаливающих драматических фортиссимо на пределе голосовых возможностей. Премьерный финал Майер спела на грани срыва, а финал второго спектакля обидно провалила, что не помешало публи-

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

БАЙРОЙТ-2018 ПРЕМЬЕРА «ЛОЭНГРИНА», ДЕСЯТЬ ЛЕТ ДЕТСКОМУ БАЙРОЙТУ, ДОМИНГО ДИРИЖИРУЕТ «ВАЛЬКИРИЕЙ»



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

должна быть наказана столь сурово. Поэтому самые интересные постановки «Лоэнгрин» сегодня сосредоточены на образе Эльзы и на ее отношениях с «лебединым» рыцарем, который все чаще превращается в нежно любящего романтического героя. Грааль в этой новой системе координат стал олицетворением обсто- ятельств, не позволяющих влюбленным быть вместе. В силу этих же причин потеряли актуальность сияющие доспехи героя, в которых он явился в свое время воображению Вагнера. Справедливая сила стала ассоциироваться не с оружием, а скорее с тайным знанием, а это, в свою очередь, привело к смягчению музыкальных трактовок. Знаменитая ария «*In fernem land*» поется теперь не в форме торжественного доклада, а как откровение, как рассказанная большей частью вполголоса тайна, что доставляет трудность многим тенорам.

Юваль Шарон предлагает совсем другой взгляд на сюжет. Жизнеспособность его антипатриархальной концепции оценить довольно сложно, история оперной режиссуры знает удачные примеры самых необычных трактовок классических сюжетов, но байройтская постановка оказалась неубедительной и слабой. Полная сюжетных противоречий, конфликтующая с музыкой концепция Шарона вступает в конфронтацию и со сказочной сценографией Рауха–Лой. Жители Бранбанта, одетые в забавные костюмы, ведущие себя словно мультипликационные персонажи, своим комедийным поведением придают спектаклю характер зрелища для детей. Иногда начинать казаться что именно так устроители решили отметить десятилетие детского Байройта – специальных представлений, которые проходят во время

ла противоречивые чувства. По кристально чистому, плотному звучанию скрипок в самом начале вступления стало понятно, какой будет трактовка Тилеманна. Сияющий холодным металлическим блеском звук и громогласные кульминации хорошо подошли бы спектаклю про рыцаря в доспехах. Впрочем, малоинтересное, но безупречно точное исполнение, многим пришлось по душе. Петр Бечала, только начавший свой путь в вагнеровском репертуаре, совершил героический поступок, выступив в Мекке вагнерианцев после всего лишь четырех исполнений партии в Дрездене два года назад. Чувствуется однако, что партия еще не впета. В особо тонких местах он иногда не попадает в интонацию и ему пока недостает стиля. Даже если «Лоэнгрин» называют «самой итальянской оперой» композитора, это все-таки Вагнер, а у Бечалы время от времени получается Радамес, поющий «*Celeste Aida*». Споры о том, в какой форме итальянское звучание уместно в вагнеровском репертуаре, ведутся со времени смерти композитора. Сам Вагнер рассматривал технику итальянского бельканто как необходимую, но недостаточную для исполнения бельканто немецкого. Единного мнения по этому вопросу до сих пор нет.

К сожалению дебют Ани Херитос в Байройте случился только сейчас, а не десять лет назад. По сравнению с виртуозным исполнением партии в Мюнхене в 2009-м, голос стал тяжелее, резче, и в целом пение было неровным. Наиболее безупречным исполнителем состава был Георг Цеппенфельд (Генрих Птицелов). Его голос немного потемнел в сравнении с предыдущим байройтским «Лоэнгрином», но это никак не отразилось на качестве звучания. Появление

оба раза бурно восторгаться ее Ортрудой на поклонах. К Томашу Конечны (Тельрамунд) публика была не так благосклонна. Овации на премьере, сменились хорошо слышными криками «Бу-у» на втором спектакле, что кажется несправедливо.

Нелегко пришлось на поклонах и дирижеру «Валькирии» Пласидо Доминго после многочисленных «Бу-у» в его адрес Доминго пришлось выходить на поклоны только в сопровождении солистов. Год назад его анонс в качестве дирижера вызвал недовольство вагнерианцев. Прославленный исполнитель на протяжении многих лет практикует дирижирование и постоянно дает повод для критики. «Валькирия» не стала исключением: чрезвычайно тихий оркестр в первом действии, отсутствие гармоничного баланса звучания, отчего часто были слышны только отдельные группы инструментов. Музыкального единства и красивого звука дирижеру удалось добиться только в нескольких кульминациях, а крайне медленные темпы стали причиной того, что перед «*Nothing! Nothing!*» Стивен Гулд (Зигмунд) значительно разошелся с оркестром. Самой яркой исполнительницей состава стала Кэтрин Фостер, за шесть лет спевшая здесь Брунгильду во всех спектаклях тетралогии Франка Касторфа, поставленной к юбилею композитора в 2013м году. В этом сезоне фестиваль показал лишь «Валькирию» и окончательно распрощался с этим необычайно интересным «Кольцом».

Следующий фестиваль в Байройте станет знаменательным для Мариинского театра. Кроме Анны Нетребко в фештильхаузе ждут Валерия Гергиева. Он станет музыкальным руководителем новой постановки «Тангейзера».

Открытие в июне этого года 19-го сезона международного музыкального фестиваля «Ереванские перспективы», основателями и бессменными руководителями которого являются композитор Степан Ростомян (арт-директор) и пианистка Сона Ованесян (исполнительный директор), было связано с приездом двух ведущих коллективов из Эстонии: Национального симфонического оркестра Эстонии во главе с маэстро Нееме Ярви и ансамбля старинной музыки «*Hortus Musicus*» под руководством Андреса Мустонена. Выступление оркестра в столичном концертном зале «Арам Хачатурян» посвящалось 100-летию образования первых республик Армении и Эстонии, а концерт ансамбля на живописном фоне интерьера древнего храма «Звартноц» близ Еревана («Храм бдящих сил», VII век) ознаменовал старт Года европейского культурного наследия, инициированного постоянной Делегацией Европейского Союза в Армении во главе с послом г-ном Петром Свитальским.

Армяно-эстонские культурные связи и в прошлом, и сейчас привлекают не столько интенсивностью, сколько своей значимостью. В Ереван приезжали Камерный хор Эстонской филармонии под руководством Тыну Кальюсте, дважды выступал, уже в рамках «Ереванских перспектив», Эстонский национальный мужской хор под руководством Микка Олеоя. В Армении звучала музыка Вельо Тормиса, Арво Пярта, Раймо Кангро, Лепо Сумеры (автор присутствовал на ереванской премьере своей Симфонии и камерных сочинений).

Армянская музыка тоже «экспортировалась» в Таллин. Государственный симфонический оркестр Армении под руководством Давида Ханджяна исполнил Четвертую симфонию Авета Тертеряна и «Ночную музыку» Тиграна Мансуряна во время гастролей 1980 года (кстати, в 1978 году Ханджян дирижировал Государственным симфоническим оркестром Эстонии). На репрезентативном фестивале советской музыки в Таллине в 1983 году армянскую музыку представил Камерный хор Телерадио Армении во главе с хормодиректором Арутюном Топикяном: кантату «Песни Тарона» Эмина Аристакесяна, хоры-обработки народных песен Эдгара Оганесяна, песню Роберта Амирханяна. (Позже, в 1991 году на международном певческом фестивале в Таллине Топикян дирижировал многотысячным сводным хором.) На симфонических концертах фестиваля звучали Флейтовый концерт Александра Арутюняна и «Ночная музыка» Мансуряна, камерную музыку – Квартет N 2 Левона Чаушяна – исполнил приглашенный Ереванский струнный квартет.

В свете сказанного понятна важность нынешних гастролей музыкальных коллективов Эстонии, концерты которых полярно дополняли друг друга: Симфонический оркестр выступил в амплуа академической классики, ансамбль же – в жанре творческой импровизации. Аналогичный контраст составили персоны дирижеров. Строгая мысль Нееме Ярви воплощает собой каноны «филармонического» дирижирования. Фантазия Андреса Мустонена заряжена креативностью искусства ранних эпох, когда исполнителю предоставлялась свобода в выборе формы, в приемах прочтения и варьирования музыкально-поэтических текстов. Средневековые и ренессансные принципы музицирования, совмещение функций солиста и дирижера диктуют Мустонену соответствующую пространственную координацию между исполнителями (в ансамбле 10 человек), сценическую подвижность и близкий театральному артистизм.

Программа Национального симфонического оркестра Эстонии включала два произведения из эстонской классики XX века. Это Второй фортепианный концерт Артура Лембы (1885-1963), известного у себя на родине пианиста и композитора, и Пятую симфонию си минор Эдуарда Тубина (1905-1982), чье имя символизирует фундамент национальной симфонической школы. В качестве реверанса к юбилею Первой армянской республики в начале программы был исполнен знаменитый Вальс Арама Хачатуряна из музыки к «Маскараду».

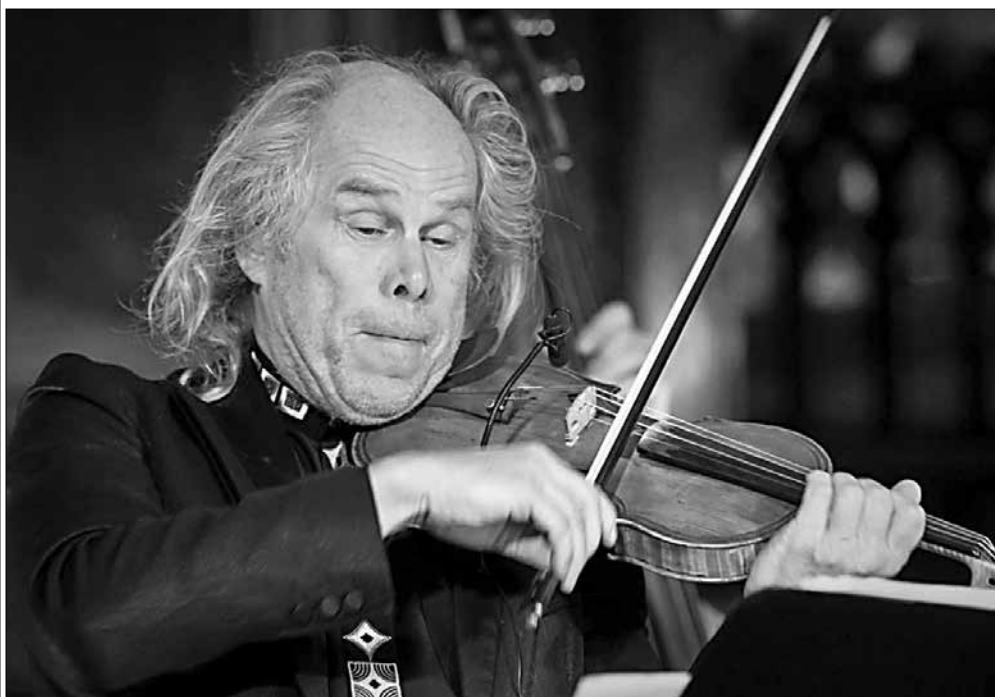
Один из старейших в республике НСОЭ (основан в 1926-м) на ереванском концерте предстал достойным носителем традиций истинно европейского оркестра. Гармонично сбалансированные инструментальные группы вплетают в оркестровую ткань свои «волокна», придавая ей качества прочности и благородства. Даже в инструментальных соло отсутствовала яркость высказывания, нарушающая тембровую соразмерность как первоочередную задачу оркестра. И все же нельзя не отметить превосходство струнной группы – интенсивность ее звука, штриховую культуру, пластику фразировки и голосоведения. Не случайно, на «бис» оркестр сыграл проникновенное «*Andante*

СВЕТЛАНА САРКИСЯН

ЭСТОНСКИЕ АКЦЕНТЫ «ЕРЕВАНСКИХ ПЕРСПЕКТИВ»



YEREVAN PERSPECTIVES INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL



Пааво Ярви.
Андрес Мустонен.
Фото из архива фестиваля

festivo» для струнного оркестра и литавр Яна Сибелиуса (1922), словно подтверждавая преемственность эстонских композиторов, и в частности Тубина, с музыкальной эстетикой финского классика.

В Фортепианном концерте А. Лембы солировал лучший представитель молодого поколения эстонских пианистов Микель Полл, обладатель изысканно-филигранной техники, исполнивший трехчастный концерт Лем-

бы с подлинно нордическим темпераментом. И все же жаль, что музыка Лембы была не в состоянии раскрыть диапазон дарования Полла. Автор пяти фортепианных концертов, Лемба-пианист ориентировался на предшествующий композиторский опыт.

Лучшие качества дирижера и его оркестра раскрыла интерпретация Пятой симфонии (1946) Эдуарда Тубина. Для маэстро Нееме Ярви, с 2010 года возглавляющего НСОЭ, музыка Тубина – основа основ эстонской музыки XX века. Однако дирижерские пристрастия охватывают как время Тубина, так и вторую половину XX века, когда созвездие эстонских композиторов уверенно заняло лидирующие позиции в странах Балтии. Феномен эстонского национального мышления и музыкального языка определяет исходную позицию Ярви. Следуя концепции Тубина, он выстраивает монументальное эпическое повествование о судьбе личности в современном мире. Очевиден автобиографический подтекст сочинения, созданного автором вскоре после его эмиграции в Швецию.

Трехчастная симфония Тубина под рукой Ярви приобрела особую монументальность. Выдержанность академического стиля, преобладание плотной оркестровой фактуры, дление психологических состояний и рядом – импульсивный энергичный порыв (например, в финале) – эти свойства музыки Тубина выявлены дирижером. Во второй части *Andante* впечатлила масштабность мысли: ностальгический образ не замкнут, он дан в становлении, приводящем к массивным кульминациям медных. Своеобразное отражение этой части дирижер выявил в лирическом эпилоге симфонии.

Иная театральная и музыкально-стилистическая атмосфера царила во время концерта на открытом воздухе ансамбля старинной музыки «*Hortus Musicus*». Это зрелищное выступление запечатлела с помощью современных высокотехнических дронов аэрофотосъемка. Сохранившиеся гигантские апсиды разрушенного храма «Звартноц» служили естественной декорацией артистам – и красота меняющегося на глазах небесного свода, и краски гаснущего дня, на смену которым пришла искусственная подсветка сценических подмостков.

Собственно, театральность – один из компонентов ансамбля «*Hortus Musicus*», созданного в Таллине в 1972 году Андреасом Мустоненом, большим знатоком раннехристианского и последующих исторических периодов музыки. До сих пор ансамбль сохраняет престижную позицию на международной концертной сцене, благодаря исключительному профессионализму музыкантов, свободно играющих на различных старинных и народных инструментах. На инструменталках играют и вокалисты ансамбля – в тот вечер Анто Оннис, Тонис Кауманн, Рио Ридбек. Голоса певцов, (как и общая манера вокального интонирования без вибрато), в сочетании с их сценической раскрепощенностью движений и мимики создают впечатление оживших живописных полотен далекого прошлого.

Программа концерта включала 13 отрывков из известной рукописи начала XIII века «Кармина Бурана». Отобранные песни на латинском языке – куртуазные, застольные, нравоучительные и религиозно-философского содержания – «*Hortus Musicus*» исполнил в версии художественного руководителя Андреса Мустонена – основного автора аранжировок огромного репертуара ансамбля. Многоопытный солист-скрипач, он является для музыкантов своего рода гидом, определяя стилистическую направленность и эмоциональный тонус интерпретации. За этим стоит талант не только артиста, но и исследователя, постигшего каноны *early music* на материале как нотных источников, так и руководств по композиции и импровизации.

Одним из них является «*Trattado de glosos*» («Трактат о глосах», то есть варьировании, украшении мелодии; 1553), принадлежащий Диего Ортиса. Его Ричеркар исполнялся во второй части концерта, названной «*La Folia*». Здесь, помимо Ортиса, были представлены по два сочинения Хуана дель Энсины (XVI в.) и Франциско де ла Торре (XV в.; его необычайно красивые вокальные дуэты, окрашенные мистическим настроением – «Скажи мне, печальное сердце» и «Поклонюсь тебе, Господи») и два инструментальных сочинения итальянских мастеров XVII-XVIII веков – «*La Folia*» Алессандро Скарлатти и Соната N 12 op.5 для скрипки и цифрованного баса Арканджело Корелли (в аранжировке Т. Кауманна). При исполнении «Кармины Бураны» и малой антологии фолки музыканты «*Hortus Musicus*» продемонстрировали широкий спектр искусства варьирования и импровизации, в частности, приемы диминуции, то есть ритмического дробления звуков, глосирования, использования слоговых распевов и свободных мелодических украшений, зачастую делающих скромные строфические формы вариационными, или *дифференциас*, как они именовались в испанской практике.

В Люцерне завершился юбилейный международный музыкальный фестиваль. В этом году он отметил 80-летие со дня основания.

История фестиваля ведет свое начало с 1938 года, с того самого момента, когда состоялся первый летний концерт в Курзале с участием легендарного швейцарского дирижера Эрнеста Ансерме. Тогда же великий Артуро Тосканини основал здесь симфонический оркестр.

За художественную концепцию программ фестиваля отвечает его бессменный интендант Михаэль Хэфлигер. Здесь и классические концерты, и современная академическая музыка, опера в концертном исполнении и многое другое. Каждый раз по замыслу организаторов форума выбирается определенная тема, представляющая художественную сторону программ.

Ключевым девизом нынешнего смотра стала тема детства. Ее аспекты многогранны. В детстве все происходит впервые. Ребенок способен воспринять любую мелочь, каждое из мгновений переживая как открытие чего-то нового и неожиданного. В рамках фестиваля состоялись специальные концерты для детей и юношества.

Концерты Люцернского фестивального оркестра, в составе которого играют ведущие солисты и концертмейстеры симфонических коллективов мира, всегда вызывают масштабный общественный резонанс. Главный дирижер оркестра Риккардо Шайи отметил 30-летие с момента своего концертного дебюта на знаменитом швейцарском фестивале. Риккардо Шайи, не изменяя традициям прошлых концертных выступлений, в очередной раз удивил публику своими яркими неординарными интерпретациями произведений Мориса Равеля, Рихарда Вагнера и Антона Брукнера. Маэстро свойственна особая педантичность в репетиционной работе с оркестром, стремление к перфекционизму. Обладая способностью скупым жестом ясно и образно объяснить оркестру свои задачи, Шайи добивается максимального использования художественных возможностей каждой оркестровой группы.

В одном из вечеров на сцене Дворца культуры и конгрессов Люцерна (главной концертной площадке фестиваля) дирижер представил монографическую программу, составленную из произведений Мориса Равеля. Равель Шайи благороден и изящен, оркестр звучит необычайно широко и экзотично, поражая обилием тембровых микстов и контрастных нюансов.

Импрессионистская звукопись «Благородных и сентиментальных вальсов» гармонично сплелась с пышной оркестровкой хореографической поэмы «Вальс». Прозвучавшие затем две сюиты из музыки балета «Дафнис и Хлоя» и знаменитое «Болеро» с их буйством оркестровых красок и магией ритма взорвали зал.

Пярну – курортная столица Эстонии, город главных музыкальных традиций. Каждое лето здесь проводится международный музыкальный фестиваль классической музыки, инициаторами которого являются Неэме Ярви и его сыновья – Пааво и Кристиан. Звук музыки здесь не смолкают ни на секунду.

Седьмой международный музыкальный фестиваль в Пярну стал одной из кульминаций прошедшего эстонского лета. Художественный руководитель фестиваля Пааво Ярви.

– Пааво, фестиваль в Пярну прочно укрепил свои позиции на международной музыкальной сцене. Как вам удастся привлечь новые имена исполнителей?

– Нам очень повезло с выбором географического расположения, с тем, что вообще есть такой город Пярну. Когда люди один раз сюда приезжают, они сразу влюбляются в это место. У нас прекрасный концертный зал. Люди из разных стран стремятся попасть на концерты фестиваля, познакомиться с культурной жизнью Пярну. Многие музыканты, услышав об этом фестивале, выразили свое желание выступить здесь с концертами.

– Какие отличительные особенности нынешнего фестиваля вы хотели бы отметить?

– Этот сезон проходит под знаком 100-летия независимости Эстонии. В разных программах фестиваля наряду с произведениями Эдуарда Тубина, Арво Пярта, Хейно Эллера, Лепо Сумера и Эрkki-Свена Тьюра исполняется немало музыки современных молодых композиторов Эстонии. В то же время мы стараемся предложить публике малоизвестные произведения Яна Сибелиуса, Витольда Лютославского, Эдварда Грига, Белы Бартока. У нас всегда интересные и разнообразные программы, соответствующие вкусам многочисленной публики.

– Музыку эстонских композиторов вы активно включаете в программы своих концертов и с другими оркестрами мира. На фестивале в Пярну в этот раз снова не обошлось без мировых премьер – произведений Юрия Ренвере и Эрkki-Свена Тьюра.

– Партитура нового оркестрового сочинения Юрия Ренвере «И устал от счастья» привлекает многообразием красок, оркестр звучит необычайно сочно и ярко. Мне кажется, что это уже какой-то новый голос в эстонской музыке. Композитор присутствовал на премьере своего сочинения.

– Эстонский фестивальный оркестр – очень

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВ

«ДЕТСКИЕ РАДОСТИ»



Риккардо Шайи.
Фото: Priska Ketterer

Риккардо Шайи: «Мне интересно было связать “Благородные и сентиментальные вальсы” с “Вальсом” в один единый цикл. После последнего сентиментального вальса как бы из тишины на тремоло контрабасов рождается хореографическая поэма... Между созданием этих произведений чуть меньше десяти лет. И можно сказать, что “Благородные и сентиментальные вальсы” как бы зачали в себе идею будущего “Вальса”.... Две сюиты из “Дафниса и Хлои” – настоящее сокровище, в них заложена вся суть балета Равеля. Композитор переложил хор а саррелла для инструментов. И мы играем его как типичное произведение Равеля в импрессионистских тонах. “Болеро”, конечно же, не нуждается в представлении. Я лишь хотел бы процитировать самого Равеля: “Как жаль, что в Болеро совсем нет музыки. Это лишь упражнение, для того, чтобы найти новую ритмическую форму”».

Спустя день, Риккардо Шайи обратился к австро-немецкой программе. Сначала это были увертюры к операм Рихарда Вагнера «Риенци»

и «Летучий голландец», ставшие своеобразным мостом к величественной Седьмой симфонии Антона Брукнера.

Риккардо Шайи: «Два года назад я продирижировал в Люцерне Восьмую симфонию Густава Малера, которая была кульминацией периода долгой работы с музыкой великого австрийского симфониста, начатой еще Клаудио Аббадо. Антон Брукнер всегда оставался параллельной линией, которую Клаудио развивал вместе с Люцернским фестивальным оркестром. И я подумал, что было бы очень здорово, если в этом году мы снова войдем во Вселенную Брукнера, начав с Седьмой симфонии. Эту симфонию я дирижировал много лет назад. И моя мечта снова обратиться к ней свершилась именно здесь, в Люцерне. Идея состояла в том, чтобы Седьмая симфония стояла в одной программе с произведениями человека, вдохновившего Брукнера своей собственной музыкой. Это Рихард Вагнер, который для Люцерна является особым композитором. Он настолько связан с этим местом,

ПААВО ЯРВИ: «ЛЕТНЯЯ НЕДЕЛЯ В ПЯРНУ МЕНЯ ОЧЕНЬ ЗАКАЛЯЕТ»



мобильный и сплоченный коллектив, команда единомышленников. Как вам удастся каждый год собиравать такой высококлассный состав музыкантов?

– Я стараюсь, прежде всего, сохранить этот уникальный коллектив. Много людей играют здесь постоянно, с удовольствием соглашаясь приезжать снова. В этот раз немало новых имен. Я пригласил в качестве концертмейстера коллектива солиста оркестра де Пари, с которым сам много лет сотрудничал. У нас играют знаменитые солисты Берлинского филармонического оркестра, Немецкого камерного филармонического оркестра Бремена, оркестра Франкфуртского радио. Я хорошо знаю этих музыкантов, так как сам постоянно работаю с этими оркестрами. Я всегда нахожу людей, с кем приятно и легко музицировать вместе, кто способен понять музыку, ее внутренний мир без лишнего слов. Больше половины оркестра – это талантливые молодые музыканты из Эстонии.

– В Пярну приезжают с концертами дейст-

тельно именитые солисты. В этот раз в их числе: пианистка Елизавета Леонская и японская скрипачка Мидори. Когда впервые вы играли с Мидори?

– С Мидори я уже неоднократно выступал, когда руководил оркестром Цинцинатти. Немало концертов мы провели с ней в Японии. Потрясающий музыкант, у нее великолепная техника и чувство стиля. Поскольку Мидори никогда не была в Эстонии, я хотел, чтобы люди услышали и оценили ее игру. Зимой будущего года Мидори примет участие в первом японском турне Эстонского фестивального оркестра.

– Кстати, здесь она сыграла Скрипичный концерт Яна Сибелиуса, который уже неоднократно звучал на прошлых фестивалях в Пярну, в том числе в интерпретации Виктории Мулловой. Трактовка Мидори показалась несколько аскетичной.

– Меня тоже удивило это прочтение. Если уж играть данное сочинение, то необходимо иметь свое глубоко личное мнение и право на интер-

где провел так много времени на своей вилле Трибшен».

Ретроспектива современной музыки – одно из важнейших направлений Люцернского фестиваля. Основанная Пьером Булезом в 2003 году Люцернская фестивальная академия, сегодня продолжает функционировать под руководством маститого немецкого композитора Вольфганга Рима и дирижера Маттиаса Пинчера. Ежегодно ансамбль с участием выпускников Академии проводит несколько концертов в рамках фестиваля. В этот раз они были посвящены 90-летию со дня рождения немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена.

Композитором-резидентом Люцернского фестиваля в этом году был избран швейцарец Фриц Хаузер, который вместе с ансамблем «We Spoke» представил ряд своих сочинений в рамках программы «Moderne».

Ежегодно в программах люцернского фестиваля выдвигается *artiste etoile* – «звезда». Ею стала очаровательная виолончелистка из Аргентины Соль Габетта. Она выступила с самыми разными программами в ансамбле со скрипачкой Патрисией Копачинской, баритоном Маттиасом Гёрне и пианистом Кристианом Безуденхаутом, а также Малеровским камерным, Венским и Лондонским филармоническими оркестрами.

В течение месяца Люцерн посетили с концертами лучшие оркестры мира и выдающиеся дирижеры современности. Россию на фестивале представил маэстро Юрий Темирканов с Заслуженным коллективом России Академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии. Празднуя 60-летие своего дебюта в Люцерне, Берлинский филармонический оркестр выступил здесь со своим новым главным дирижером Кириллом Петренко. За пультом Камерного оркестра Европы стояли Бернард Хайтинк и Хайнц Холлигер. Франц Вельзер-Мёст дирижировал Венским филармоническим оркестром, а прославленным Королевским оркестром Консертгебау руководили Манфред Хонек и Бернард Хайтинк. Валерий Гергиев с Мюнхенским филармоническим оркестром адресовали многочисленной публике швейцарского фестиваля две масштабные программы, составленные из сочинений Антона Брукнера и Дмитрия Шостаковича, а также из произведений русского модерна – Николая Римского-Корсакова, Анатолия Лядова и Игоря Стравинского.

Люцернский фестиваль завершился 16 сентября полусценическим исполнением оперы «Золушка» Джоаккино Россини с участием божественной Чечилии Бартоли, солистов, хора оперы Монте-Карло и барочного ансамбля «Les Musiciens du Prince» под руководством Джанлуки Капуано.

претацию. У Мидори, безусловно, есть свой внутренний голос.

– Пааво, как вам ежедневно удается концентрироваться, находить новые силы?

– В период фестивальной недели я практически не могу заснуть, не знаю, откуда черпаю силы. Я бы не смог жить в таком ритме каждый день, но интенсивная летняя неделя в Пярну меня очень закаляет.

– Немыслим фестиваль без участия вашего отца – Неэме Ярви, равно как и его коллеги Леограда Грина, который отвечает за образовательную Академию Ярви. Как прошли дирижерские семинары в этом году? Вы открыли для себя какие-то новые имена талантливых молодых дирижеров?

– Я заметил несколько весьма одаренных ребят в этот раз. Большинство из них еще продолжают свое обучение, поэтому необходимо подождать и посмотреть, как они в дальнейшем будут развиваться.

– Как вы думаете, чего сегодня не хватает молодым дирижерам – навыка, контакта, опыта общения с людьми?

– Я думаю, что, скорее всего, дело обстоит в навыке. Для меня профессия дирижера всегда остается загадкой. Основы дирижерской техники не так просто постигнуть. Как я наблюдаю во время мастер-классов, этому практически не учат сегодня. Без этого оснащения дирижер никогда не сможет состояться! Есть люди талантливые, есть люди с идеями, но дирижер обязан суметь реализовать их вместе с оркестром – не только объяснять словами, но и передать все через свои руки, мимику.

– Молодежный фестивальный оркестр Академии, как я заметил, делает большие успехи...

– Помню, пару лет назад трудно было собрать в оркестре хороших музыкантов из Эстонии, чтобы они могли играть сложный репертуар. Сейчас это уже все осталось в прошлом. За годы фестиваля нам удалось воспитать немало хороших музыкантов в Молодежном оркестре.

– Эстонский фестивальный оркестр ждет снова очередной концертный тур?

– Да, мы впервые посетим Японию. Это очень ответственный проект, которого я с нетерпением жду. Японскую публику сложно чем-то новым удивить. Я работаю сейчас с симфоническим оркестром NHK в Токио. Надеюсь, что встреча с незнакомым коллективом из далекой Эстонии станет для них приятным сюрпризом.

Беседовал Виктор Александров

Кажется, что Китай становится все ближе к Петербургу: сейчас даже на табло Московского вокзала зажигаются надписи иероглифами. В Михайловском театре идет «Свадьба Фигаро» в стиле шинуазри, в июле в Концертном зале Мариинского театра выступал Китайский филармонический оркестр; в *Мариинском-2* в сентябре была показана опера Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» по мотивам повести Бориса Васильева в постановке Национального центра исполнительских искусств Китая.

Премьера оперы состоялась в 2015-м и была приурочена к семидесятилетию победы над фашизмом. Что в советской повести оказалось созвучно китайским настроениям? Чем в их глазах оказывается Россия и советская действительность того времени? Наконец, как этот спектакль соотнесется сегодня в нашей стране, где еще есть те, кто помнит войну, и где не только читают повесть, но знают и ее кинематографическое прочтение, и оперу Кириллы Молчанова с пронзительным «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого не жалели»?

Первый уровень соприкосновения культур – цитаты. Эстетика европейской оперы позволяет прибегать к ним для воссоздания национального колорита. Россия для Китая – экзотика, и текст оперы содержит многочисленные отсылки к российской и шире – европейской культурной традиции. Некоторые из них вызывают улыбку. Русские пейзажи с березками (и «березовый хор» – в белых с черными отметинами одеждах). Одна из сцен начинается тем, что старшина Васков рубит дрова, правда, он умудряется проделывать это сидя... Монолог о солдатах, которые всем бы хороши, если бы не пили, сопровождается глотком из какого-то крохотного пузырька (и в емкости остается еще чем угостить Лизу). У воюющих девушек рукава гимнастеров аккуратно подвернуты, так что получаются модные «две трети» (старшина непорядка в одежде не замечает).

Любопытно видеть плывущее движение хорова в стиле ансамбля «Березка» (сарафаны черного цвета, по которому узкими красными полосками вычерчена крупная клетка) с движением рук – вот плавно развели в стороны, раскрываясь, а потом подбоченились, началась «Камаринская», и парень пошел вприсядку... Сельский праздник – судя по снопам – жатва, и селяне держат в руках... почему-то санные грабли и еще громадный в полчеловека пузатый глиняный жбан (или же большой китайский кувшин).

Цитаты литературные создают контрапункт бытовым сценам, переключаясь с ними и поэтизируя обыденность. Вот Соня Гурвич читает стихи. В повести и в советской опере это Блок, только суровое «Рожденные в года глухие» Молчанов заменил загадочным и по-своему страшным: «Тихо вылез карлик маленький и часы остановил». За пределами России – конечно же Пушкин. «Евгений Онегин» становится одним из литературных лейтмотивов китайской оперы: в ее контексте строка «Что день грядущий мне готовит?» становится пророческой. Соня Гурвич грезит о Ленском, как о своем возлюбленном. «Письмо Татьяны» соединяет две сцены: это в разгар праздника получает письмо старшины его мать, это пишут письма домой девушки-бойцы...

Цитаты во множестве встречаются в тексте и на музыкальном уровне. В самом начале оперы звучит хор «Заря», фактически молитва, и в нем отчетливо проступают интонации предсмертной арии Ивана Сусанина: «Последняя заря – Настало время мое». В следующем далее монологе Риты Осяниной мы слышим гимнические фразы, отсылающие к арии Кутузова «Величаява в солнечных лучах». Вот девушки уходят за старшиной, и в оркестре прорывается тема шубертовых

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

А ЗОРИ ЗДЕСЬ... КИТАЙСКИЕ



«А зори здесь тихие». Сцена из спектакля.

Фото: Валентин Барановский

ской «Неоконченной симфонии».

Помимо таких «говорящих» цитат есть жанровые и тембровые характеристики. Открывает оперу тихое пение баяна. Пролог – воспоминание седого старшины, и вся опера – будто страницы его дневника. Чаще всего переход от одной сцены к другой сопровождается появлением этой мелодии (а дальше она окажется песней о дороге..., – нет, не цитатой знаменитой военной песни, но очень удачной стилизацией). Лизу Бричкину характеризуют пасторальные звучания, имитирующие щебет птиц и бляенные овец. Солирующая скрипка звучит при появлении красавицы Женьки Комельковой, подчеркивая ее обособленность и независимый нрав. Движение немцев совершенно предсказуемо передано звучанием низкого дерева и малого барабана. Эта музыкальная характеристика откровенно карикатурна и очень напоминает изображение неприятеля в фельетонах и фильмах того времени.

Россия в опере предстает мечтательно-задумчивой женской страной. Она помнит свои исконные традиции (деревенский праздник), ее кружат вальсы – этот жанр появляется часто, иногда как будто в звучании паркового военного оркестрика, в другой раз перед нами почти бальный танец или же раздел арии.

Странными кажутся лишь перемены сценического оформления. Как будто от эпизода к эпизоду в полном беспорядке чередуются времена года, и после бело-голубого зимнего пейзажа зрители видят ветви деревьев с пламенно-красной листвой... Не сразу понимаешь, что режиссура построена на сопоставлении пяти основных элементов Китая: земли, воды, огня, дерева

и металла. Сцена в бане расставляет все по своим местам: девушки – это вода, они чисты, их мысли светлы и прозрачны. «Земное» – народный праздник, старшина Васков. Война – стихия огня. Задник и декорации демонстрируют перемены не времен года, а стихий, и например, сцены в болоте также идут на фоне вздымающихся языков пламени.

Хор в белых с темными отметинами балахонах – это стихия дерева. Березы встают за свою землю вместе с бойцами, поддерживая и заслоняя их. В этом ряду отчаянная бравада Женьки с ее «Расцветали яблони и груши» превращается в говорящую цитату, в призыв-обращение к родственной стихии. Последний элемент – металл – это воспоминания девушек – то, что у нас сегодня называют «скрепами»: муж, ребенок и склоняющаяся над ним мать – для Риты, «полковник» – для Женьки, «Ленский» – для Сони...

И вот уже не цитаты, не отсылки к музыке то Шостаковича, то Прокофьева, – вас занимает китайский текст, который все отчетливее проступает сквозь европейскую оболочку. Теперь лейтмотив баяна – песня о дороге – приобретает значение *dao* – символа пути.

Становится понятен выбор композитором именно повести Васильева: в ней предельно обострен контраст женственного – и войны. Гибнущие женщины (ведь их в Китае значительно меньше, чем мужчин) – «чи-то жены, матери, возлюбленные» – вызывают наиболее острую эмоциональную реакцию. В финальном хоре можно расслышать интонации песни «*It's Impossible*», часто звучавшей в 1970–1980-х в исполнении Кимо Пери, но не тихие, интимно-доверительные: это патриотический гимн, вы-

полненный в совершенно советских тонах.

Опера Тан Цзяньпина показывает: «восточный сосед» прилагает немалые усилия, чтобы понять нашу культуру, соотнести со своей системой координат. Постановка осуществлена на высоком уровне. Это масштабная демонстрация усвоения и в значительной степени присвоения китайцами европейских форм музыкально-драматического искусства. Спектакль – попытка говорить на нашем языке и с помощью понятных нам символов. Правда, не всегда мемы, посылаемые залу, расширяются так просто. Например, когда на сцену (после гибели девушек) выбегает китаец и, целясь в зал, почти что кричит: «Всех вас перестреляю!», начинаешь думать, что здесь есть и еще что-то. Женственное – это Россия, себя же Китай явно представляет в мужском облики.

Отметим высокое мастерство китайских музыкантов: прекрасные голоса Чхан Яна (старшина Васков), Сюй Сюин (Рита), соединенные с великолепными актерскими данными. Тщательно выстроены характеры: мечтательная Соня Гурвич (Чжан Чжо), отчаянная Женька Комелькова (Ван Хунъяо), простодушная Лиза Бричкина (Ли Синьтун) или фантазерка Галя Четвертак (Лю Лянь). Оркестровую ткань нельзя назвать оригинальной; избранный композитором путь использования многочисленных цитат и жанровых отсылок часто ведет к ощущению вторичности. Тем не менее фактуры выстроены умело и разнообразно (дирижер Люй Цзя). Особенно же хорош хор: его звучание академически безупречно, а в завершающей аккорде хора *a cappella* «Как тихо, как спокойно» мы слышим отменных басов-октавистов.

ГАСТРОЛИ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА В КИТАЕ, ЮЖНОЙ КОРЕЕ И ЯПОНИИ (ПРЕСС-РЕЛИЗ)

15 ноября Мариинский театр начал традиционный гастрольный тур по странам Азиатско-тихоокеанского региона. Масштабные гастроли продлились месяц и охватили крупнейшие театральные сцены Республики Корея, Китайской Народной Республики и Японии.

На сцене Центра исполнительских искусств Седжона (Сеул) состоялась четыре показа балета «Дон Кихот» Людвиг Минкуса в хореографии Александра Горского по мотивам спектакля Мариуса Петипа. В главных партиях – Виктория Терёшкина и Кимин Ким, Елена Евсеева и Филипп Стёпин. За пультом Симфонического оркестра Мариинского театра – Алексей Репников.

В Китае на сцене Центра исполнительских искусств провинции Цзянсу (Нанкин) впервые прошел Фестиваль Мариинского театра. Открыла фестиваль серия показов балета Петра Чайковского «Лебединое озеро» в хореографии Мариуса Петипа и Льва Иванова в редакции Константина Сергеева. В партиях Одетты-Одиллии выступили Екатерина Чебыкина, Анастасия Колегова и Екатерина Осмолкина. В партии принца Зигфрида – Тимур Аскеров и Евгений Иванченко, в роли Ротбарта – Андрей Ермаков, Константин Зверев и Иван Оскорбин. Дирижер – Алексей Репников.

При участии выдающегося состава исполнителей прошли показы оперы «Тоска» Джакомо

Пуччини в режиссуре Ханса-Йоахима Фрая (постановка Приморской сцены Мариинского театра). В главных партиях: Мария Гулегина и Алена Диянова (Флория Тоска), Нажмиддин Мавлянов и Сергей Сорокоходов (Марио Каварадосси), Алексей Марков и Геворг Аюпян (Барон Скарпиа). За дирижерским пультом – Кристиан Кнапп. Дневная концертная программа адресована юным зрителям – в исполнении музыкантов Симфонического оркестра Мариинского театра прозвучала симфоническая сказка Сергея Прокофьева «Петя и волк». Кульминацией фестиваля стали два вечера под управлением Валерия Гергиева. В программе первого концерта – «Картинки с выставки» Модеста Мусоргского и музыка балета «Дафнис и Хлоя» Мориса

Равеля. В заключительный фестивальный вечер состоялся показ оперы Джузеппе Верди «Макбет» в постановке Дэвида Маквикара при участии звездного состава солистов Мариинского театра: Макбет – Владислав Сулимский, Леди Макбет – Екатерина Семенчук, Макдуф – Сергей Сорокоходов, Банко – Юрий Воробьев.

В это же время балетная труппа Мариинского театра гастролитовала в Японии. На сцене «Бунка Кайкан» (Токио) прошли балеты «Дон Кихот» Людвиг Минкуса и «Лебединое озеро» Петра Чайковского, а также несколько Гала-программ, куда вошли лучшие одноактные балеты и хореографически номера классического наследия: «Шопениана» Михаила Фокина, Grand pas из балета «Пахита», Адажио из балета «Спящая Кра-

савица», Па-де-де из балетов «Корсар» и «Талисман», а также работы современных постановщиков: «Соло» Ханса ван Манена, «Ballet 101» Эрика Готье, «Flashback» Ильи Живого, «Parting» Юрия Смекалова.

Балеты «Дон Кихот» и «Лебединое озеро» также были показаны в Центре исполнительских искусств Хёго (Нисиномия). В выступлениях участвовали е солисты балетной труппы Мариинского театра – как прославленные танцовщики, так и юные артисты: Екатерина Кондаурова, Алиана Сомова, Виктория Терёшкина, Надежда Батоева, Екатерина Осмолкина, Мария Хорева, Мей Нагахиса, Рената Шакирова, Злата Ялинич, Тимур Аскеров, Кимин Ким, Ксандер Париш, Владимир Шкляров, Андрей Ермаков, Константин Зверев, Филипп Стёпин, Роман Беляков, Давид Залеев.

После спектаклей в Японии балетная труппа вернулась в Китай, где с 12 по 14 декабря на сцене Большого театра Тяньцзиня состоялись три показа балета «Лебединое озеро» Петра Чайковского. В партии Одетты-Одиллии выходили Надежда Батоева, Екатерина Кондаурова и Екатерина Осмолкина, принца Зигфрида – Владимир Шкляров, Тимур Аскеров и Ксандер Париш, Ротбарта – Константин Зверев и Роман Беляков. Эти спектакли завершили гастрольный тур Мариинского театра по странам Азиатско-тихоокеанского региона.

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

Главный редактор: И.Г. Райскин (eiraiskin@mail.ru). Редактор: Г.Г. Осипова (galina_music@mail.ru). Дизайн: Василий Бертельс.

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

Предпечатная подготовка – ООО «ДИТ-принт». Подписано в печать в 16.00 24.12.2018. Отпечатано в типографии «РУБЕЖ» – ИП Ольшевников А.С. Цена свободная. Тираж 800 экз.

ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ «МАРИИНСКИЙ ТЕАТР» ОБЯЗАТЕЛЬНА