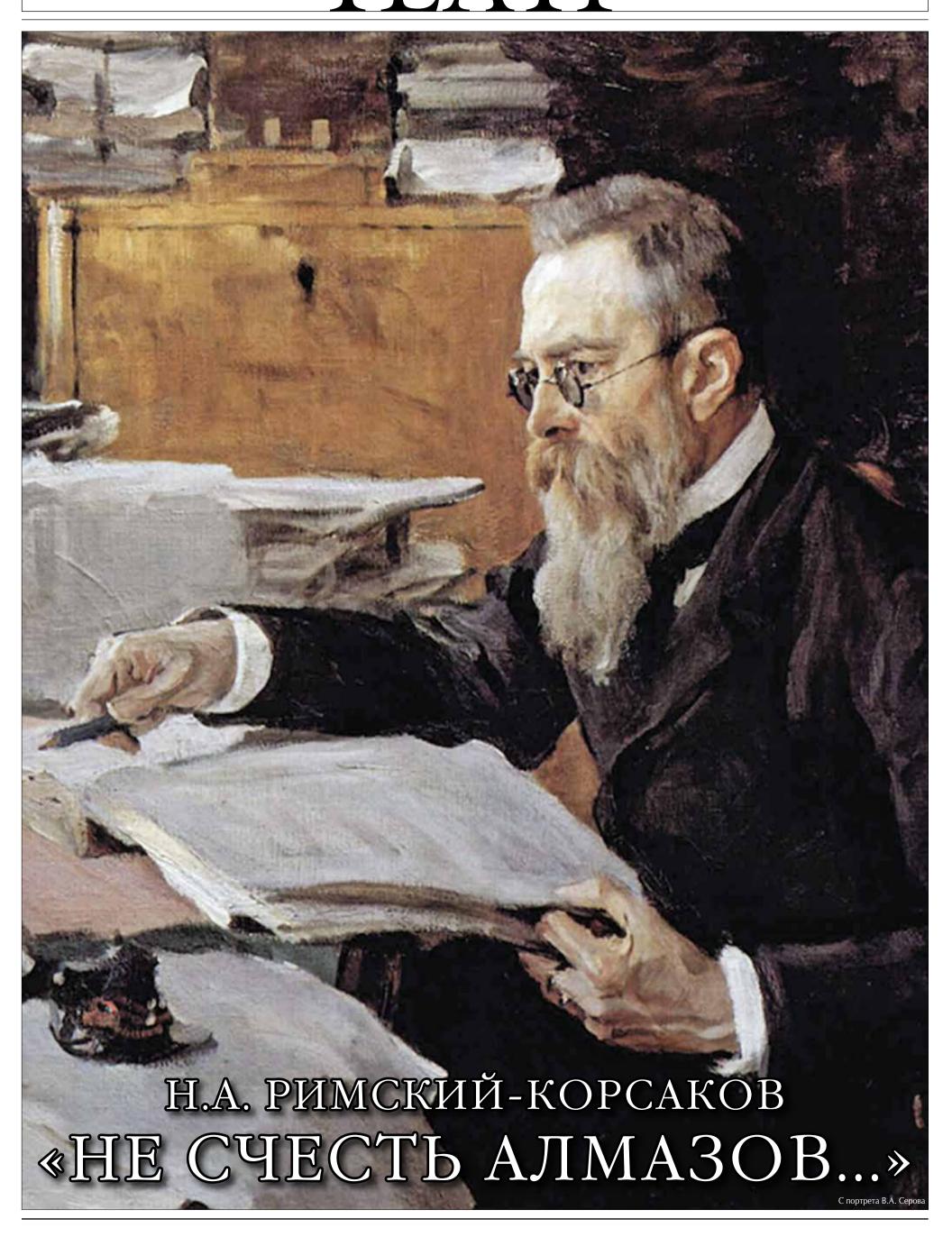
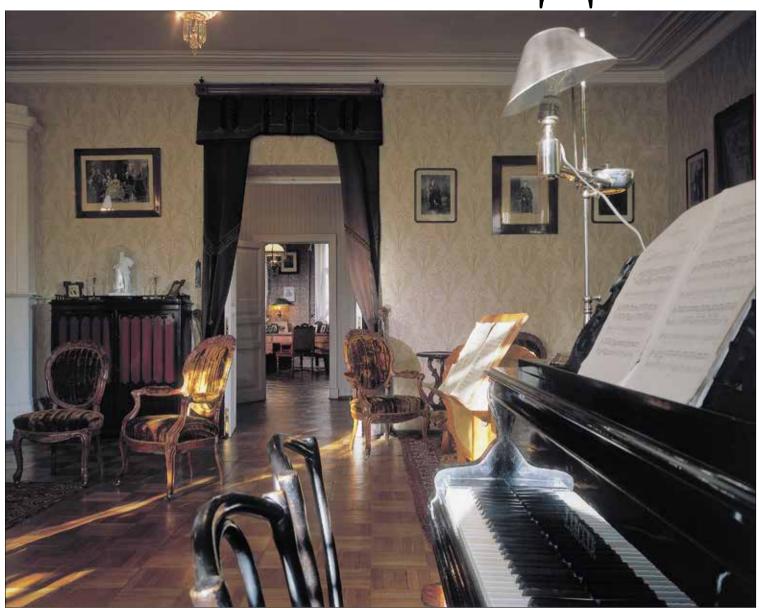


# MAPILITE IN 1-2 TEATP 2019



# НА ЗАГОРОДНОМ, 28



# ДОМУ-МУЗЕЮ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

На Загородном «особняк» Наладил берендей-кудесник – И композитор, и моряк, И русской лиры благовестник.

И педагог, и ученик – Консерватории радетель, Он был в упряжке – коренник, И этот дом – немой свидетель

Того, как песня родилась, Как ширилась, росла и крепла Ненарушаемая связь Младого семени и пепла,

Побегов юных и ствола Могучего средь разноцветья – Чтоб школа «римская» цвела, Плодонося через столетья.

Все, кому память дорога, И у кого в душе не осень, Сбираемся вкруг очага На Загородном, 28.

Пимен Мариинский





18 марта весь мир отметил 175-летие со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова. В ряду крупных петербургских событий, посвященных этой дате, – фестиваля Мариинского театра, выставки в Исаакиевском соборе, специальной программы в Большом зале филармонии, – ничуть не менее громко «прозвучали» юбилейные акции в Мемориальном музее-квартире Н. А. Римского-Корсакова.

18 марта Музей открылся после реставрации, в рамках которой были укреплены аварийные перекрытия, проведены восстановительные работы, заменен паркет с целью воссоздания исторического рисунка, отреставрированы подлинные оконные переплеты и дверные полотна, расчищена фурнитура и покрыта специальным защитным слоем. С особой тщательностью были восстановлены потолочные тяги и лепные розетки, масштабную реставрацию пережил камин в гостиной и две печи, в которых особым способом восстанавливалась глазурь, очищались мраморные декоративные элементы.

В этот же день, 18 марта Музей-квартира Н. А. Римского-Корсакова открыл крупную международную конференцию «Н. А. Римский-Корсаков – 175. Год за годом». Ее участниками стали 57 ученых из 13 стран: США, Австралии, Японии, Украины, Швейцарии, Великобритании, Сербии, Бельгии, Португалии, Италии, Германии, Норвегии и Российской Федерации (председатель и куратор юбилейных мероприятий Лидия Адэр, члены оргкомитета Н. В. Костенко, Н. А. Брагинская и З. М. Гусейнова, О. Г. Дигонская, Е. С. Ходорковская, П. Фэрклоф, В. Дюфур.

25 мая в честь 175-летия композитора Музей-квартира Н. А. Римского-Корсакова инициирует проведение общегородского праздника — «Дня Н. А. Римского-Корсакова». Фестиваль объединит музыкальные пространства города, связанные с именем композитора, оживляя их звучащей под открытым небом музыкой. В этот день рядом со знаковыми для Римского-Корсакова местами классические и джазовые музыканты, а также фольклорные ансамбли проведут открытые музыкальные встречи. Музыка будет звучать на Театральной пл., во дворах Академической капеллы, в Летнем саду, на пл. Искусств, в закрытых пространствах — музеях и концертных залах. Фестиваль пройдет в Санкт-Петербурге, Ленинградской и Псковской областях (Тихвин, Любенск, Вечаша).



Пусть задрожит в сердцах народных арфа И воспоют творца Садко и Марфы. Снегурочка воскреснет в Мая ночь;

Раздастся гимн торжественных созвучий, Он загудит, живящий и могучий...

Игорь Северянин

Живящий и могучий... Строки из сонета памяти композитора с поистине афористической точностью обрисовали роль и место Николая Андреевича Римского-Корсакова в отечественной музыке, в русской культуре. И может ли найтись тому лучшее подтверждение, нежели тот факт, что в юбилейные дни великого мастера, мы отмечали и вдвое меньший юбилей его правнука по композиторской линии — 80-летие со дня рождения Бориса Ивановича Тищенко!

С любимейшим учителем Бориса Тищенко – Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем нам посчастливилось встречаться на премьерах его симфоний и концертов, квартетов и вокальных циклов. В свою очередь Шостакович, закончивший Петроградскую консерваторию по классу композиции у Максимилиана Осеевича Штейнберга – ученика и зятя Римского-Корсакова, мог считать себя его композиторским внуком. А если вспомнить, что в судьбе юного Мити Шостаковича отеческое участие принял тогдашний директор консерватории Александр Константинович Глазунов (тоже ученик Римского-Корсакова) – дважды внуком!

Добавлю – нам выпала и вовсе нежданная радость встречи с живым Стравинским, еще одним гениальным учеником мэтра. У меня в руках программка авторского концерта Стравинского в Большом зале филармонии с автографом Игоря Федоровича.

Нам довелось присутствовать полвека назад на открытии Музея истории консерватории, созданного по инициативе и усилиями недавно ушедшей от нас Эры Суреновны Барутчевой. Традиционную ленточку перерезала 12-летняя праправнучка Николая Андреевича, а речь перед профессорами и студентами, перед многочисленными гостями консерватории произнес младший сын композитора Владимир Николаевич...

Он загудит, живящий и могучий – всякий раз, когда ударит по гуслям и запоет Садко, или заиграет на бандуре Левко (общеславянское гудить – играть на гуслях, у чехов hudba – музыка). Благодарный ученик вспомнит о мастере: «Куда спрятал этот изумительный чародей ключи от царства русской сказки, эпоса, были-небывальщины? И найдет ли кто их!» (Н. Я. Мясковский).

А корсаковская тропа ведет дальше вглубь «золотого века» русской кульгуры – к Даргомыжскому, Балакиреву, Глинке ... к Пушкину! Вот она, живая иллюстрация известной «теории шести рукопожатий», вот она нерасторжимая связь времён!

У Николая Андреевича Римского-Корсакова много имен – весьма торжественных, многозначительных, символических: основателя петербургской композиторской школы называли магом, волшебником русской музыки.

Владимир Васильевич Стасов окрестил своего друга гордым именем: «Римлянин», друзья-«кучкисты», с легкой руки Модеста Петровича Мусоргского, звали его ласково: «Корсинька»... Александр Константинович Глазунов свои письма к учителю и другу начинал шутливовысокопарно: «Дорогое Маэстро!». Невежественный партийный идеолог (кто сегодня помнит его имя?) призывал советских «композиторов-формалистов» (в их числе прямых учеников Римского-Корсакова - Прокофьева, Мясковского и «внука» по педагогической линии Шостаковича) - «брать пример с классиков, писать так, как писали Глинка, Чайковский, Римский-КорсАков». Последнее ударение увековечено в сатирической кантате Дмитрия Шостаковича «Антиформалисти-

Осмелюсь и я пошутить: русский композитор, автор «Псковитянки» и «Садко», «Царской невесты» и «Сказания о невидимом граде Китеже» — он же и украінській композитор, автор «Майской ночи» и оперы-колядки «Ночь перед Рождеством». Автор оперы «Сервилия» на сюжет из жизни древнего Рима — композитор Римский, а автор кантаты «Свитезянка» на стихи Адама Мицкевича и оперы «Пан воевода» — композитор Корсак, потомок древнего литовского рода Корсаков...

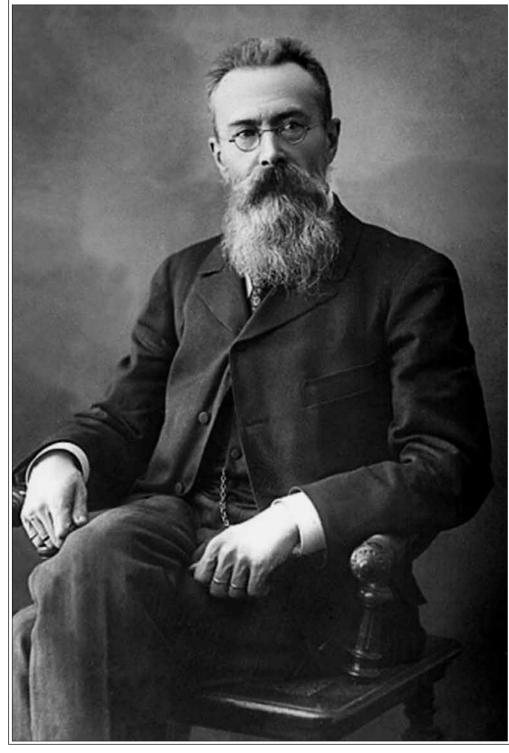
Остается только узнать скандинавские, индийские, итальянские имена композитора, сочинившего песни Варяжского, Индийского и Веденецкого гостей. А как в Испании величают автора «Испанского каприччио»? Как именуют на Ближнем Востоке автора «Шахеразады» и «Еврейской песни»? Вслед за своими богами — Пушкиным и Глинкой — Римский-Корсаков явил ту «всемирную отзывчивость», что вообще свойственна русской культуре.

И мир отозвался благодарно на музыку русского чародея. Это с особой наглядностью продемонстрировал в 1994 году фестиваль «Римский-Корсаков в XX веке», проведенный по инициативе Валерия Гергиева в Мариинском театре. Это не более, чем игра слов, случайная, разумеется – восторгавшиеся русским маэстро Дебюсси и Равель, оба

### ЮБИЛЕЙ

ИОСИФ РАЙСКИН

# «НЕ СЧЕСТЬ АЛМАЗОВ...» К 175-ЛЕТИЮ НИКОЛАЯ АНДРЕЕВИЧА РИМСКОГО-КОРСАКОВА



лауреаты так называемой Римской премии, присуждаемой лучшим выпускникам Парижской консерватории. Еще один выдающийся композитор XX века итальянец Отторино Респиги говорил об уроках, взятых им в Петербурге у Римского-Корсакова: «Их было немного, но для меня они имели огромнейшее значение». Спустя годы они отзовутся в творчестве Респиги знаменитой римской (!) трилогией («Фонтаны Рима», «Пинии Рима», «Римские празднества»).

Что же говорить о произведениях русских питомцев мастера? Музыка столь непохожих друг на друга Анатолия Лядова, Александра Глазунова, Игоря Стравинского, Сергея Прокофьева — свидетельство широты и непредвяятости педагогических принципов учителя. А сделанные им редакции и оркестровки сочинений Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина красноречиво говорят о музыкальной родословной мэтра.

Мариинский театр – театр Глинки и Чайковского, Мусоргского и Бородина, Прокофьева и Шостаковича – с гордостью именует себя театром Римского-Корсакова. Здесь прошли премьеры многих опер композитора при его жизни. В нашем репертуаре многие годы сохраняются «Псковитянка» и «Садко», балет Михаила Фокина на музыку «Шахеразады», возобновлены «Кащей бессмертный» и «Моцарт и Сальери»...

С успехом прошли в последние годы премьеры «Золотого петушка» и «Снегурочки», «Царской невесты» и «Сказки о царе Салтане», концертное исполнение оперы-балета «Млада». Трижды на протяжении последних десятилетий театр обращался к духовному завещанию композитора — опере-мистерии «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», увенчавшей фестиваль «Римский-Корсаков в XX веке». О нынешнем юбилейном фестивале читайте на следующих страницах настоящего выпуска газеты.

В 1994 году Мариинский театр организо-

вал приуроченный к 150-летиему юбилею композитора Конкурс молодых оперных певцов имени Н.А. Римского-Корсакова. Впоследствии конкурс был перенесен в Тихвин, родной город композитора, где теперь проводится раз в два года при поддержке Мариинского театра и Правительства Ленинградской области. В разные годы лауреатами конкурса становились Хибла Герзмава, Анна Нетребко, Евгений Никитин, Ольга Трифонова, Ильдар Абдразаков, Екатерина Семенчук, Василий Герелло, Михаил Петренко...

У Николая Андреевича Римского-Корсакова много имен. Но в мир он вышел в стенах тихвинского Дома мальчиком по имени Ника; близкие так звали его до седых волос. Для русской музыкальной культуры этот Дом такое же святое место на земле, как село Новоспасское Глинки, как село Карево Мусоргского, как Воткинский завод Чайковского, как имение Сонцовка Прокофьева ...

цовка прокофьева ...

Наш театр и Дом Римского-Корсакова в Тихвине связывает тесная истинно творческая дружба. И это не оговорка – именно Дом, а не Дом-музей, ибо само слово музей содержит в себе некую мемориальную ноту. А сберегаемый хранителями Дом – живой организм, населенный живыми людьми, духовными воспреемниками прежних хозяев. Не раз гостили в родовом гнезде Римского-Корсакова его внучка Татьяна Владимировна, ее дети – правнуки и праправнуки композитора.

Обретение Чудотворной Тихвинской иконы Божией Матери стало символом возвращения России к ее вечным культурным и религиозным ценностям. Мариинский театр во главе с Валерием Гергиевым радостно принял участие в торжествах на древней тихвинской земле, представив «Сказание о невидимом граде Китеже» у стен Большого Успенского монастыря.

Николай Андреевич не был истово верующим, но как художник созревал в «объятиях» православной культуры. Будучи скорее агно-

стиком, не верил и во всемогущество науки, как единственного источника познания мира. К тому же, музыкант не может не быть религиозен (в настоящем смысле этого слова). Ведь «латинское re-ligio буквально означает восстановление лиги, то есть связи земного и небесного, материального и духовного, восстановление legato жизни» (София Губайдулина). Что же до церковного ритуала, не лишне напомнить слова великого русского историка В.О. Ключевского: «Обряд – религиозный пепел: он охраняет остаток религиозного жара от внешнего холода жизни».

Не случайно композиторы, выраставшие в глухое время, в обезбоженной, воистину расхристанной советской России, сознавали божественное начало своей миссии, высокое происхождение музыки. Лучше всех об этом сказал Борис Тищенко: «Музыка – прямое свидетельство существования Бога». А Валерий Гаврилин, как и Тищенко, правнук Римского-Корсакова-педагога, не один раз уподобляет себя инструменту в руках Бога, антенне, улавливающей послание из космоса. Но связь эта двусторонняя, подчеркивает Гаврилин, говоря о духовной музыке: «Это музыка большого синтетического действия, где участвует и церковная архитектура с куполами – антеннами в небо, куда посылается человеческая энергия, энергия духа верующих – мольбы, просьбы...».

Служба в Придворной капелле, куда Римского-Корсакова позвал Милий Алексеевич Балакирев, была в основном направлена на совершенствование инструментальных классов и укрепление симфонического оркестра капеллы, но параллельно Римский-Корсаков занимался гармонизацией хоров из церковного «Обихода». К этому времени относятся и собственно духовные опусы композитора (Собрание духовно-музыкальных сочинений, ор. 22; Собрание духовно-музыкальных переложений, ор. 22-bis; Четыре трехголосных хора для мужских голосов а сарреlla, ор. 23), и «Стих об Алексее божием человеке» для хора и оркестра, ор. 20.

Однако же к высшим достижениям Римского-Корсакова относятся сочинения, в которых духовные образы претворены в традиционных светских жанрах – оперы, кантаты, 
увертюры... Здесь пантеизм автора, любовь к 
старинным языческим обрядам проявились 
с особой силой. Это, по словам Б. В. Асафьева, 
стало «стилевым кодексом» Римского-Корсакова – «привычка звукописать русскую природу, быт, мировоззрение сквозь народнохудожественные и мифологические стекла». 
Близкое композитору языческое поклонение 
солнцу и солнечным богам запечатлено и в 
«Младе», и в «Снегурочке». Римский-Корсаков 
мог бы вслед Дебюсси сказать: «Я сделал религию из природы».

Написанная на темы из «Обихода» увертюра «Светлый праздник» («Воскресная увертюра») вызывает из плена памяти детские впечатления о пасхальной заутрене в тихвинском Успенском монастыре. В «Летописи моей жизни» композитор заметил, что хотел воспроизвести в увертюре «легендарную и языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному языческо-религиозному веселию утра Светлого Воскресения...». Бурное стремительное Allegro, по его словам — «звуковоспроизведение радостного, почти что плясового колокольного

Рядом с «Сервилией», повествующей о временах раннего христианства в древнем Риме, прелюдия-кантата «Из Гомера» – дань любви композитора к античной мифологии и одновременно еще одно отражение морской стихии в творчестве Римского-Корсакова. Но несомненно самая идеальная сторона христианства получила гениальное воплощение в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии». К счастью, сегодняшняя аудитория Мариинского театра может убедиться в сказанном – на сцене или хотя бы в концертном исполнении представлены практически все оперы Римского-Корсакова.

Не счесть алмазов в дарохранительнице великого мастера. Среди его драгоценных даров не только грандиозные полотна опер и симфонических произведений, но и чистой воды бриллианты в жанре вокальной лирики – романсы, дуэты, трио, хоры... Об одном из шедевров – ариозо для баса «Пророк» на стихи Пушкина (ор. 47), могучей фреске, конгениальной творению поэта – хочется сказать особо. Помню ошеломляющее, еще в детстве испытанное впечатление от шаляпинского исполнения «Пророка»: грамзапись сохранила это чудо.

Моих ушей коснулся он, И их наполнил шум и звон: И внял я неба содроганье, И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье...

Навряд ли композитору удалось бы так чутко откликнуться на гениальные строки поэта, если бы он не услышал в них свое собственное кредо человека и художника.

### ВЛАДИМИР ДУДИН

Концертное исполнение на Новой сцене Мариинки оперы-балета «Млада» Римского-Корсакова неспроста открыло программу фестиваля. Маэстро Валерий Гергиев за пультом показал, как важно вернуть из забвения эту музыку, чтобы еще глубже понимать феномен автора «Царской невесты» и «Золотого петушка».

«Млада» не идет ни в одном театре России. И в концертном исполнении ее дают чрезвычайно редко... Это сочинение представляет собой очень проблематичный жанр оперы-балета, партитура ее требует точного расчета от дирижера и режиссера... Но вызов, который бросает «Млада» XXI веку, настолько же заманчив, насколько и рискован. Главная сложность в том, что в ней балета, то есть сцен без пения, пожалуй, едва ли не столько же, сколько и оперы...

Николай Андреевич завершил свою четвертую оперу спустя целых восемь лет после «Снегурочки», до которой были написаны «Майская ночь» и «Псковитянка». «Млада» выглядит рядом с остальными 14 операми каким-то отдельным космосом, открывшим путь многим его последующим сочинениям, вплоть до «Сказания о невидимом граде Китеже».

Удовольствие от прослушивания «Млады» в исполнении оркестра, хора и солистов Мариинского театра заключалось, прежде всего, в угадывании мотивов разной протяженности, знакомых по разным произведениям Римского-Корсакова, - от «Шахеразады» (к моменту создания оперы уже сочиненной в 1888 году) до «Садко» и «Сказания о невидимом граде Китеже». Любопытно было анализировать и то, как более или менее заметно переплавлялись/ переосмысливались в ней вагнеровские элементы в сферу иной мифологии. В либретто оперы чересчур яркой красной нитью проходит тема защиты против немецкого давления. Даже мотив плетения венков на праздник Купалы в самом начале первого действия мгновенно вызвал ассоциацию с верчением прялки в «Летучем голландце», а музыкальная характеристика Мстивоя, князя Ратарского отправила воображение в сторону Тельрамунда. Образ дочери Мстивоя с не слишком мирно настроенным именем Войслава показался более зашифрованным – и не Ортруда, и не Амнерис, тем более не леди Макбет, хотя на ее совести еще до всякого начала уже было преступление: отравленная главная героиня, мешавшая добиться руки и сердца возлюбленного Яромира, князя Арконского.

В характеристике няньки-оборотня Святохны, превращающейся, когда надо, в подземную богиню Морену, без труда можно было узнать хромающий мотивчик Наины. И какое смелое решение - отказаться напрочь от вокальной характеристики героини, чьим именем названа опера, оставив ей лишь трехдольный вьющийся призрачный лейтмотив-секвенцию, словно подхватывающий растаявшую Снегурочку и предваряющий Волхову, превратившу-

юся в речку.

Занимательно было убеждаться в том, как старательно вырабатывал Римский-Корсаков, исходя из кучкистской концепции, свой язык, свою идеологию, свой сценарий, свои интонации... И в то же время поразительно было констатировать, как в этой опере балансируют и взаимодействуют камерная лирика и оперный эпос, романсовое начало (все арии Яромира в исполнении тенора Сергея Скороходова) и одержимость большим национальным стилем. Валерий Гергиев, надо признать, очень помогал в этом, не скрывая своего влюбленно-вслушивающегося исследовательского подхода к незаигранной, сохраняющей удивительное обаяние музыке. Он словно бы демонстрировал, как формируется композиторский стиль и его исполнительская интерпретация, подчас почти создавая ощущение медитации, благо в этой опере как мало в какой другой так много коллективных молений богам, шаманских сцен вызывания духов.

Нежные акварельные краски – и плотные масляные штрихи, прозрачная «снегурочкина» звукопись - и дикий разгул нечисти на горе Триглав, где композитор не постеснялся воспользоваться и «скелетным» потрясыванием из «Фантастической» боготворимого кучкистами Берлиоза, и почти цитатой лейтмотива Клингзора из «Парсифаля» Вагнера. Прицельный выбор солистов удваивал удовольствие слушания. Дебютантка Анастасия Щеголева идеально справилась с партией Войславы. Бас Вадим Кравец, за плечами которого – партия Клингзора, предстал фирменным злодеем в образе Мстивоя, которому феерическую пару составила меццо-сопрано Анна Кикнадзе – Морена. Завораживала своим контральто Екатерина Крапивина в партии чешского лирного певца Лумира. Хороши были и эпизодические персонажи в картинах песен и плясок на торжищах, среди которых врезались в память юбиляции тенора Александра Тимченко в партии мавра из Халифата, явно предвосхитившего песню Индийского гостя в «Садко».

«Музыкальная жизнь»

# АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

На грандиозном фестивале в Мариинском театре по случаю 175-летия со дня рождения

# ФЕСТИВАЛЬ

Н.А. Римского-Корсакова Валерий Гергиев и его труппа представили премьеру редчайшей оперы композитора «Пан воевода».

Фестиваль длится месяц, стартовав накануне юбилейной даты – 17 марта. В Мариинке исполнят все 15 опер композитора, все его романсы, многие из инструментальных сочинений – как симфонических, так и камерных.

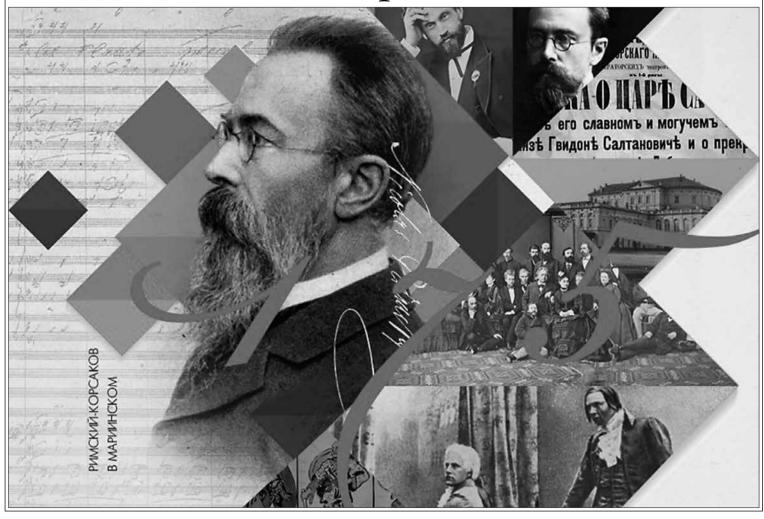
В сегодняшнем репертуаре театра насчитывается 12 сценических версий опер композигора, премьеры трех из них - это «Боярыня Вера Шелога», «Моцарт и Сальери» и «Кащей бессмертный» – подготовлены специально к фестивалю. Но настоящими откровениями стали три концертные премьеры - исполнение крайне редко ставящихся на сцене (да и звучащих в концертном зале) опер «Млада», ко выстроена ее драматургия и искусны оперные формы. О красоте мелодики и богатстве оркестровки, в чем Римский-Корсаков был непревзойденный мастер (и о чем хорошо известно), и говорить нечего: арии и ансамбли действующих лиц выразительны (особенно запоминается скорбная Песня о лебеде - ее поет главная лирическая героиня Мария на свадьбе с ненавистным ей Воеводой), необыкновенно выпукло поданы фольклорные страницы – краковяк, мазурка, полонез и др.

Польская тема в русской опере имеет богатые традиции. Но если в «Жизни за царя» или «Борисе Годунове» она возникает для музыкального контраста и характеристики враждебных Руси сил, то у Римского-Корсакова в «Пане воеводе» раскрывается совсем иначе. рий Чернецов (Пославский) и Игорь Барбаков (Маршалок).

Невероятную красоту партитуры донесли до слушателей Концертного зала Мариинского театра хор и оркестр под управлением Валерия Гергиева, чья искренняя любовь к творчеству Римского-Корсакова давно и хорошо известна: к прошлому юбилею в 1994 году (150-летие со дня рождения композитора) он также устраивал большой фестиваль, именно его стараниями оперное творчество «самого плодовитого из кучкистов» столь обширно представлено сегодня в репертуаре Мариинки. Коллективы и маэстро буквально ворожили, поражая колоритными красотами и увлекая разноплановостью музыкальных картин. Нельзя сказать, что первый опыт был абсолютно безупречен при всей проработанности чувствовалось, что пока еще музыканты «в партитуре», а не «над ней», пока это еще только эскиз, хотя уже свер-

# ВРЕМЯ РИМСКОГО-КОРСАКОВА ФЕСТИВАЛЬ К 175-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА

мнения критиков



«Сервилия» и «Пан воевода». Мировые премьеры первых двух когда-то состоялись именно в Мариинском, а «Пан воевода» не звучал здесь никогда. Первые две в обозримой исторической перспективе имели сценические воплощения - «Млада» ставилась в 1988-м в Большом (и была показана на гастролях в Ла Скала в 1989-м), «Сервилия» – в 1994-м в Самарском театре оперы и балета и в 2015-м в Камерном музыкальном театре им. Покровского. «Пан воевода» не появлялся на сцене более шестидесяти лет.

Опера с несчастливой судьбой родилась у Римского-Корсакова в начале века, в его самый интенсивный с точки зрения сочинения опер период: параллельно с «Воеводой» композитор работал над двумя шедеврами разных форматов – «Кащеем» и «Китежем». В нем, равно как и в «Сервилии», он хотел уйти от порядком надоевшей ему славы сказочника и фольклориста отсюда обращения к польским и древнеримским реалиям. Однако эти намерения автора остались не понятыми ни современниками, ни последующими поколениями.

При жизни композитора опера была поставлена трижды (в Театре консерватории в Петербурге - мировая премьера, - в варшавском и московском Больших театрах), еще три раза к ней обращались уже после его смерти (в Оперной студии Ленинградской консерватории в 1935-м, в Новосибирске и Горьком в 1954-м). Эти единичные постановки заметного резонанса не оставили, а любителям творчества композитора опера известна, скорее, по записи Самуила Самосуда (1951) с солистами (среди известных имен – Наталья Рождественская, Анатолий Орфенов, Гуго Тиц), хором и оркестром Всесоюзного радио.

Трудно понять такое невнимание российского театра к безусловному шедевру композитора, сохраняющееся более ста лет. Даже в условиях концертного исполнения было очевидно, насколько опера сценична, насколько по-театральному эффектно сделана, наскольВся опера основывается на польском народном мелосе и острохарактерных танцевальных ритмах, которые выписаны композитором с огромным мастерством и огромной симпатией к культуре родственного славянского народа. Композитор посвятил своего «Воеводу» памяти Фредерика Шопена – своего любимого композитора, влияние которого на него, по его собственному признанию, было несомненным «как в мелодических оборотах, так и во многих гармонических приемах».

Мариинскую премьеру «Воеводы» подготовила Лариса Гергиева с Академией молодых оперных певцов. Партии были выучены на совесть, певцы чувствовали себя в новом материале совершенно свободно и сумели создать запоминающиеся характеры. Нежной лирикой и сверкающими верхними нотами наполнила партию Марии Екатерина Латышева. Ей противостояла Татьяна Старкова в партии коварной и ревнивой Ядвиги – с голосом мощным, звенящим, сочным и ярким. Великолепен в партии Чаплинского Александр Трофимов его богатый лирико-драматический тенор с металлическими верхами и объемным, органным нижним регистром напомнил лучших теноров мариинской оперы. Необыкновенно выразителен актерски оказался Павел Шмулевич в игровой партии пана Дзюбы. Титульный герой в исполнении Андрея Серова оказался впечатляющим в своей «разнообразной одномерности»: и заносчивым, и властным, и нетерпимым - передаче этого богатого букета отрицательных качеств способствовал вокал певца, в интонациях которого ощущалось нечто зловещее, упрямое и душевно скудное, черствое. Ирина Шишкова в целом неплохо справилась с ролью отрока Олесницкого, но всетаки в этой травестийной партии хотелось бы слышать более интересное, индивидуальное контральто. Мастерски исполнил небольшую, но драматургически очень значимую партию колдуна Дороша Денис Беганский. В двух небольших партиях хорошо показались Григо-

кающий свежими красками: войти полностью в материал – дело будущего. Теперь искренняя надежда на то, что в недалеком будущем «Пан воевода» обретет и свое сценическое воплощение на одной из мариинских сцен.

«Играем с начала»

# ТАТЬЯНА ЦВЕТКОВСКАЯ

Римским-Корсаковым было написано 15 опер. Список большой, и потому не так болезненно ощущается отсутствие в репертуаре того или иного названия. Проблема не в том, что композитор обделен вниманием (в любом случае, русскому оперному театру без музыки Римского-Корсакова не обойтись). Обделены мы, слушатели, знакомые лишь с отдельными сторонами его творчества, а ведь такие оперы, как «Сервилия» и «Пан воевода» способны открыть совсем иного автора - смелого экспериментатора, самобытного и современного художника.

«Сервилия» и «Пан воевода» – новые названия в репертуарном списке Валерия Гергиева. Маэстро признается, что был удивлен их новизной и зрелостью. Почему Римский-Корсаков обратился в двух этих сочинениях к столь необычным для него темам? Причуда гения? Чисто гипотетически, поводом мог послужить интерес композитора к собственной фамилии, в которой переплелись польские и литовские корни, а приставка «Римский» появилась именно как напоминание о происхождении древнего рода. Заглянуть в прошлое, повернуть время вспять, чтобы понять самого себя – искушение для пытливого ума, человека гордого, благородного, романтичного мечтателя и интеллектуала. В «Летописи музыкальной жизни» автор дает подсказку относительно «Сервилии», древнеримский сюжет которой обеспечил ему полную свободу в выборе музыкального стиля. Что касается «Пана воеводы», национальный оттенок здесь главенствует. Ритмы польских танцев, характерные мелодические обороты,

лирические «Песня об умирающем лебеде» и ноктюрн«Лунный свет» напоминают о том, что Римский-Корсаков был горячим и преданным поклонником Шопена, которому и посвящена эта опера. В «Сервилии» Римский-Корсаков предстает истинным европейцем, просвещенным, но не педантичным. Как можно было назвать скучной эту свежую музыку? Хотя единственный популярный фрагмент - это ария Сервилии, не стоит искать причину в недостатке запоминающихся мелодий. Вокальные партии строятся на коротких «речевых» фразах, которые расцвечивают новыми красками плотную оркестровку. Если солист пытается петь над оркестром, вместо тембровой слитности звукового потока возникает ощущение фрагментарности пестрого тематического материала. Не удалось избежать этого недостатка и исполнителям главных партий – Ангелине Ахмедовой, Дмитрию Григорьеву, Александру Михайлову. Глядя на молодые лица, невольно вспоминаешь, на исполнительские силы какого уровня рассчитывал автор. Первой в партии Сервилии вышла на сцену легендарная Валентина Куза – обладательница большого, звучного драматического сопрано. Современники отмечали феноменальное богатство нижнего регистра ее голоса. Без этого качества нелепо даже мечтать о партии, в которой певице уготованы столь серьезные испытания. Даже знаменитая ария Сервилии на сей раз прошла незамеченной. Это было, скорее, неудачное конкурсное выступление, а не композиционный центр, поэтическая кульминация третьего действия оперы. Ангелине Ахмедовой можно было бы простить недостаток мастерства, но лишенный очарования голос звучал тускло, однообразно, бесцветно. Неуверенность исполнительницы центральной партии отчасти искупили героини второго плана. Даже скромная партия кормилицы Антонии, исполненная Эвелиной Агабалаевой, прозвучала куда убедительнее и ярче. Волшебницу Локусту превосходно спела Анна Кикнадзе, чей густой мрачный тембр пугал темными красками и завораживал. Что касается мужских ролей, в их распределении также ощущался серьезный дисбаланс отнюдь не в пользу главных партий. Больше всего пострадали сложнейшие ансамблевые сцены, словно собранные на «живую нитку». Видимо, злую шутку сыграла несхожесть исполнительских школ, столь заметной была разница вокальных техник. Безупречен был хор Академии молодых оперных певцов. Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева в очередной раз поразил идеальной сыгранностью и невероятной пластикой стилистически выверенной интерпретации. Приятно, что молодые певцы имеют большие преференции на сцене Мариинского театра. Сложная партия в долгожданной премьере, выступление под управлением маэстро Гергиева, участие в крупнейшем фестивале - воспользоваться уникальным шансом удается не каждому. Жаль, поскольку возможность услышать «Сервилию» вряд ли выпадет скоро. Впрочем, маэстро Гергиев всерьез думает о постановке «Сервилии» и «Пана воеводы». Последняя опера в особенности просится на сцену. Драматический накал такой силы в концертном исполнении встретишь нечасто. Это лучшее свидетельство великолепной вокальной и актерской подготовки воспитанников Академии Мариинского театра под управлением Ларисы Гергиевой. Исполнители главных партий Андрей Серов, Татьяна Старкова, Александр Трофимов и Екатерина Латышева смогли понять, прочувствовать и убедительно донести до публики абсолютно новую музыку. Валерий Гергиев доволен результатом: «Невероятное любопытство и творческий огонь, который пробуждает это любопытство, – главные источники силы русской музыкальной традиции, на которой нам посчастливилось вырасти».

«Музыкальный клондайк»

# ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

Во время фестиваля были исполнены все 15 опер композитора.

…Особенно заинтриговало исполнение «Сервилии» и «Пана воеводы», прозвучавших в Концертном зале. Оба вечера за пультом был Валерий Гергиев, активное участие в исполнении приняли артисты Академии молодых оперных певцов Мариинского театра. Ну, а инициатива исполнения этих забытых шедевров во многом принадлежала Ларисе Абисаловне Гергиевой.

Объединяет обе оперы то, что они «западные» по сюжету и, соответственно, открывают в музыке Римского-Корсакова новые, непривычные для слушателя стороны. Премьера «Сервилии» состоялась в Мариинском театре в 1902 году, «Пан воевода» же здесь не звучал вовсе. Поэтому обе оперы были столь интересны, а их явление более чем оправдано.

а на лименти сооке чем оправдано.

Сюжет «Сервилии» – это такой своеобразный вариант «Камо грядеши», но только не от Сенкевича, а от Льва Мея: действие происходит в эпоху Нерона, гонения на христиан, новообращенные, любовная история, конечно. Любопытно, что многие наши творцы, стараясь вставить российскую православную традицию в общемировую раму, обращались

### ФЕСТИВАЛЬ

не к Греции (что было бы логично), а к Риму. Вспомним хоть «Рим» Гоголя, подверстанный им к «Петербургским повестям». В этом же направлении двигался и Римский-Корсаков, создавая свою красочную «римскую» партитуру. И несмотря на то, что Мей, конечно, не Сенкевич, музыка вполне искупала недостатки либретто, тем более в ярком симфоническом прочтении оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева. Но и постановка оперы могла бы быть эффектной. Тем более что театр подобрал прекрасный ансамбль молодых певцов, из которых выделялась исполнительница заглавной партии – Ангелина Ахмедова. В остальных ролях выступили: Валерий Рустик – Александр Михайлов, Соран Барса, отец Сервилии – Дмитрий Григорьев, Эгнатий – Ярослав Петряник, Старик – Павел Шмулевич.

Еще большим открытием стал «Пан воевода». Опера была впервые поставлена в Театре консерватории в Петербурге, звучала в Варшаве и в Москве и оказалась единственной оперой композитора, не поставленной в Мариинском театре ни при его жизни, ни после смерти. И лишь сейчас, к 175-летию Римского-Корсако-

следствии была показана в Варшаве. Опера роковых страстей, романтических чувств, мистических чародейств «Пан воевода» больше века ждала своего появления в репертуаре Мариинского театра. Благодаря стараниям и творческой инициативе маэстро Валерия Гергиева, «Пан воевода» Римского-Корсакова наконец-то прозвучал в концертном исполнении, достойно украсив галерею опер на фестивале к 175-летию со дня рождения композитора. В главных партиях были заняты солисты оперной труппы Мариинского театра: Андрей Серов (Пан воевода), Татьяна Старкова (Ядвига Запольская), Екатерина Латышева (Мария Оскольская), Ирина Шишкова (Олесницкий), Александр Трофимов (Болеслав Чаплинский), Денис Беганский (Дорош), Павел Шмулевич (Дзюба). Ответственный концертмейстер – Йариса Гергиева.

Хором и симфоническим оркестром Мариинского театра дирижировал Валерий Гергиев: «У Мариинского театра слишком богатая история, связанная с творческой судьбой Римского-Корсакова. Огромная нестираемая память о его личности, колоссальном твор-



«Пан воевода». Концертное исполнение. Фото: Валентин Барановский

ва, появилась в афише театра. Вот уж настоящий забытый шедевр!

Опера на польский сюжет писалась композитором в период его работы над «Китежем», но в отличие от последнего отсылает нас не к Вагнеру, а к Верди. Образ Польши романтизирован, ведь композитор и заказывал своему либреттисту Илье Тюменеву либретто «из польского быта драматического содержания XVI-XVII столетия с фантастическим элементом в виде гадания или колдовства», с чем тот и справился. Яркие симфонические картины, зажигательные танцы, превосходные вокальные партии с мелодичными ариями – все это увлекает слушателя. Опера пролетела на одном дыхании. Не случайно партитура посвящена Фредерику Шопену. И сам западный польский мир увиден здесь изнутри, а не противопоставлен России. Хотя как знать, не является ли злодей Пан Воевода ее своеобразным воплощением по отношению к Польше?

Музыка «Пана воеводы» – прекрасна, вокально опера сложна, но и здесь театр оказался на высоте, особенно если говорить о женских партиях. Татьяна Старкова превосходно спела страстную аристократку Ядвигу, а Екатерина Латышева – нежную Марию. Для зловещего Воеводы подошел темный глуховатый бас Андрея Серова, Павел Шмулевич вложил свой актерский талант в пана Дзюбу (в данном случае не футболиста, а польского шляхтича), хороши были Александр Трофимов в роли Болеслава Чаплинского, Ирина Шишкова – Олесницкого. Бурный прием публики доказал, что эту оперу не только нельзя сдавать в архив, но она заслуживает полноценной постановки.

Фестиваль завершен, но время Римского-Корсакова не заканчивается, наоборот, Мариинский театр расширяет границы юбилея. Совсем скоро редкая «Млада» прозвучит в Зарядье, там же будет представлена новая постановка Приморской сцены «Царской невесты». Ну а следом Пасхальный фестиваль донесет музыку композитора до городов и весей России. Хочется надеяться, что там прозвучат и музыкальные редкости.

«Независимая газета»

# ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВ

Первое исполнение «Пана воеводы» состоялось осенью 1904 года в Большом зале Петербургской консерватории при участии солистов труппы частной оперы князя, оперного антрепренера Алексея Церетели, затем она несколько раз шла в Москве, в том числе под управлением Сергея Рахманинова, впо-

ческом тандеме с Мариинским театром. Он ведь едва ли не каждое лето мог приносить по опере. Мне сложно объяснить, почему «Пан воевода» столько десятилетий отсутствовал на многих сценах российских музыкальных театров. Эту оперу можно и нужно ставить! В ней так много динамичных и бойких эпизодов, которые действительно по-настоящему увлекают публику. Ну а танцевальный дивертисмент Римскому-Корсакову удалось сделать необычайно сильной стороной оперы, эти знаменитые Alla Pollaca, очень богато оркестрованные: торжественный полонез, стремительная мазурка и изумительный по своей красоте поэтический ноктюрн. В опере ответственную роль играет хор, которому композитор придает немаловажное значение. Сегодня на сцене был молодой и очень звонкий хор. В то же время работы солистов требуют серьезного мастерства и полировки образов. Ведь сама оркестровка не всегда прозрачная, она скорее требует плотных крупных голосов мастеров. В Мариинском театре сейчас огромный выбор певцов. Сегодня были заняты преимущественно молодые артисты, имена которых публика еще не так хорошо знает. 25 лет назад мы уже проводили монографический фестиваль, посвященный Римскому-Корсакову. Но тогда было другое время, а сейчас возможности и ресурсы Мариинского театра позволили мне задумать такую масштабную акцию - исполнить все 15 опер композитора, некоторые из которых вообще не звучали в Мариинском театре. Гордость российского музыкального театра – это, прежде всего, могучие оперные произведения великих русских композиторов. У нас есть собственная богатая история. Ну а «Пан воевода», как и «Сервилия» очень зрелые, сознательные и глубоко продуманные решения самого Римского-Корсакова. Поразителен польский сюжет, чуть ли не посвящение Шопену, творчеством которого Римский-Корсаков так восхищался. Ведь любопытство великих русских композиторов распространялось на очень многие явления». Воевода, всесильный магнат в исполнении

солиста Мариинской оперы Андрея Серова бесстрашен и могуч. Он способен творить всякие бесчинства и никого не страшиться. «Ему закон и право нипочем», – поет один из персонажей оперы. Ярких и полноценных музыкально-сценических образов в опере практически нет. И все же удивительная по своей красоте музыка «Пана воеводы» пленяет своим национальным колоритом и жанровыми лирическими эпизодами. Оркестр, хор и солисты Мариинского театра во главе с Валерием

Гергиевым проявили невероятное увлечение и художественный интерес к этой музыке.
«Музыкальные сезоны»

# СВЕТЛАНА РУХЛЯ

«Сервилия», «Псковитянка» и «Царская невеста» составляют триаду опер на исторические сюжеты, написанных Римским-Корсаковым по драмам Льва Мея – популярного в свое время литератора, переводчика и драматурга.

Премьера «Сервилии» состоялась на сцене Мариинского театра 1 октября 1902 года и, несмотря на прекрасное, по мнению композитора, исполнение (в главных партиях выступили выдающиеся певцы Валентина Куза Сервилия и Иван Ершов – Валерий Рустик), была крайне враждебно встречена критикой, а затем по причине неполных сборов быстро сошла со сцены. Не состоялась и запланированная Дирекцией императорских театров премьера в Большом театре. Неожиданным в глазах современников стало обращение композитора к Античности, не способствовали успеху сложная музыкальная полистилистика оперы, а также отсутствие в музыке характерной для Римского-Корсакова национальной самобытности. На советскую сцену дорога «Сервилии» оказалась закрыта, вероятно, по идеологическим соображениям. Только в 2016 году она была поставлена в Московском камерном музыкальном театре им. Бориса Покровского и более чем через столетие вернулась в Мариинский театр в концертной версии.

Не отличалась благосклонностью судьба и к «Пану воеводе», впервые представленному на суд публики 2 октября 1904 года на сцене Большого зала Петербургской консерватории артистами Новой оперы князя Алексея Церетели, и ни разу не звучавшему – вплоть до нынешнего года – в Мариинском театре. И «Пан воевода» – история не из русского быта. Римский-Корсаков заказал писателю и переводчику Илье Тюменеву, бравшему у него уроки композиции, либретто из польской жизни XVI—XVII столетий, в котором драматические события переплетались бы с фантастическими (гадание, колдовство).

Обе оперы прозвучали в великолепном концертном исполнении оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева и солистов Академии молодых оперных певцов под руководством Ларисы Гергиевой.

Красота партитур и крепкая драматургия позволяют надеяться, что оставшиеся в тени опусы Римского-Корсакова заслуженно обретут наконец-таки и счастливую сценическую судьбу на подмостках Мариинского театра. Впрочем, отсутствие костюмов, декораций и выстроенных мизансцен не помешали молодым солистам не просто озвучить партитуру, а сделать это чувственно, артистично. Все больше сказывается опыт, полученный благодаря участию в концертных исполнениях.

В роли дочери римского сенатора Сонара Бареа (бас Дмитрий Григорьев) Сервилии выступила Ангелина Ахмедова – обладательница редкого по красоте тембра шелковистого сопрано, исполнившая ранее партии Царевны Ненаглядной Красы в «Кащее Бессмертном» и Марфы в «Царской невесте». Манеру Ахмедовой отличают особая теплота и задушевность; идеально ровный, свободно льющийся голос звучал без нареканий на протяжении всей партии. Проникновенно был исполнен самый известный фрагмент оперы – ария Сервилии «Цветы мои». В дуэте с тенором Александром Михайловым (Валерий) сопрано Ахмедовой наполнялось нежностью; в сцене объяснения с тайно влюбленным в нее отпущенником сенатора Сорано Эгнатием (баритон Ярослав Петряник) в хрустальных трелях слышался металл. Практически каждого артиста можно «расписать», как в полноценной постановке, но особенно хороши были тенор Николай Емцов – сенатор Тразея Пет, показавший отличные верхние ноты, и создавшая сочный образ волшебницы Локусты меццо-сопрано Анна Кикнадзе.

Если героев «Сервилии» ожидает трагическая развязка, то действие «Пана воеводы» завершается торжеством добродетели. «Злодей» в лице безбожного самодура воеводы падает замертво, став случайной жертвой бывшей возлюбленной; влюбленным ничего не мешает обрести друг друга вновь. Партия воеводы прекрасно «легла» на бас Андрея Серова – одного из самых артистичных вокалистов Академии молодых певцов, сполна воспользовавшегося сюжетными коллизиями, чтобы сделать образ максимально многомерным. Бесспорной удачей стало появление тенора Александра Трофимова - Болеслав Чаплинский, продемонстрировавшего яркий темперамент, стабильный звук и широкий спектр эмоций, обуревающих мятежного шляхтича. Роскошнейшее большое сопрано и подлинную страсть явила исполнительница партии Ядвиги Запольской Татьяна Старкова. Сопрано Екатерина Латышева, как и в образе Лары Антиповой («Доктор Живаго» Д. Кривицкого), порадовала не только пением, но и умением через интонацию, еле уловимую мимику передавать смену настроения героини, ее внутренние ощущения.

«Санкт-Петербургский музыкальный вестник»

# МАЙЯ КРЫЛОВА

Дилогия Римского-Корсакова об Иване Грозном (точнее, опера с отдельно написанным прологом) редко идет в полном виде, но ради юбилея композитора театр постарался. Композитор написал мелодраму на фоне более или менее условных исторических событий: это основной прием большинства опер XIX века.

К репертуарной «Псковитянке» послевоенных времен (в соответствующей эстетике) режиссер Юрий Лаптев добавил новую, но точно такую же «Боярыню Веру Шелогу». В псевдорусском стиле, процветавшем, кстати, в эпоху Римского-Корсакова в петербургской архитектуре. Сторонники советского подхода к искусству назовут это реализмом, тем более, что восстановленные в «Псковитянке» декорации Федора Федоровского - их главный аргумент. Радетели же современного искусства с усмешкой увидят нечаянно получившийся концептуальный проект, в духе картин Комара и Меламида или гипер-реалистов. На самом деле это похоже на исторические реликты типа китайской оперы, с ее раз и навсегда утвержденной сценической процедурой, с той только разницей, что в русской опере не так жестко закреплены ритуальные жесты. Режиссерской воли, театрального своеобразия и мало-мальски осмысленной оригинальной идеи не может быть по определению, поскольку задача одна - пересказать сюжет. С очевидными сарафанами и хороводами. В предсказуемом тереме. С хлебом-солью, заполошными шествиями и безмолвным юродивым на авансцене, взятым напрокат из оперы другого русского композитора. И если бы театр пошел на концертное исполнение «Псковитянки», мы лишились бы счастья лицезреть трех лошадей на сцене (кажется, это рекорд: в знаменитом своей сценической живностью «Дон-Кихоте» есть лишь лошадь

Решающее художественное высказывание досталсь оркестру и солистам. А также прекрасному хору Мариинского театра.

Конечно непрерывный дирижерский марафон Гергиева (только в рамках фестиваля – «Млада», Гала-концерт, «Псковитянка» и «Вера Шелога» за два дня) не мог не сказаться, и некоторая дирижерская усталость в спектакле чувствовалась. При всем высоком мастерстве оркестра Мариинского театра, впечатляюще донесшего тревожный напор неотвратимой силы в увертюре к «Псковитянке». И соединении сильных вердиевских страстей с плавной, широкой русской раздольностью, что характерна для дилогии Римского-Корсакова.

Чудесная музыка и мастерство некоторых исполнителей заставили порадоваться. Особенно отмечу Ирину Чурилову в партиях Веры Шелоги и Ольги. Ее глубокий, трепетный голос и умение играть им в зависимости от музыкальной ситуации творили веру и правду искусства — будь то неверная боярская жена, мучающаяся совестью, или влюбленная «княжеская» дочь при встрече с отцом-государем. И Станислав Трофимов (царь Иван), с его действительно грозным басом. Певец выстроил отчетливую рефлексию садиста на троне, понимающего, что он — тиран, но мнящего себя спасителем отечества

«Ревизор». СПб. Информационный портал

# АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Гергиеву удалось в дни юбилейных торжеств организовать настоящий «русский Байройт». Даже круче: едва ли где-то в мире найдется фестиваль, где показывают сразу двенадцать опер одного композитора, да еще в виде полноценных спектаклей, не говоря уже о разноплановых прочих сочинениях.

Сценических оперных премьер, подготовленных специально к фестивалю, три, и всё это оперы относительно малые (а большие полотна автора – в активном репертуаре театра). В день рождения гения показали «Боярыню Шелогу» - пролог к первой опере «Псковитянка», без которого обходились почти семьдесят лет. Монументальная постановка 1952 года, выполненная в декорациях Федоровского, была восстановлена Юрием Лаптевым в 2008-м, к другому корсаковскому юбилею (столетию со дня смерти). Теперь Лаптев доставил к ней в декорациях четвертой картины (палаты князя Токмакова) «Шелогу» - получился единый стиль величественного отечественного соцреализма, живописный, грандиозный и впечатляющий. Смотрится так, будто «Шелога» всегда тут и была, а не является специально фестивальной акцией. Сквозной женский образ двух опер – Веры Шелоги и ее дочери Ольги Токмаковой – создает Ирина Чурилина. Ее большой, яркий и сочный голос с насыщенной серединой идеально подходит для русской оперы. Когда-то за такую амбициозную задачу в Большом бралась лишь знаменитая Тамара Милашкина - теперь в Северной столице есть своя отважная примадонна. Немалое впечатление производит и Станислав Трофимов в роли Ивана Грозного – красивый и выразитеьный голос певца, как и подобает в этой партии, царит на сцене.

«Культура»

# ПРЕМЬЕРА

# MARA\_KAR

«Псковитянка» в день юбилея переехала с исторической на Новую сцену, обретя масштаб и несметное количество зрителей. Но самое главное – оперу давали с прлогом «Боярыня Вера Шелога» (премьера). Этот удивительный по душевному переживанию пролог расставил все смысловые акценты в основном действии, случившимся спустя 17 лет. Нам сразу стала близка судьба Ольги Токмаковой. Вот она – младенец на руках матери Веры, поющей ей колыбельную. А из рассказа Веры своей сестре Надежде мы узнаем про загадочную любовную связь с Иваном Грозным – настоящим отцом Ольги.

ра сестру-грешницу. Выхватила младенца и на грозный вопрос боярина Шелоги про ребенка отчаянно провозгластла: «Он мой!»...

"... Livejournal

### ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

В Мариинском театре стартовал музыкальный марафон, посвященный 175-летию со дня рождения Николая Римского-Корсакова. Одним из первых и наиболее значимых его событий стал перенос на Новую сцену оперы «Псковитянка», которая теперь показывается с прологом «Боярыня Вера Шелога». В последний раз эти сочинения исполнялись в Мари-

раз убедительно создала Светлана Капичева) держит ритм действия, а монолог «Шла замуж я неволей» в исполнении Чуриловой стал одной из кульминационных сцен всего спектакля.

Ирине Чуриловой в этот вечер пришлось труднее всех. «Боярыня Вера Шелога» и первое действие «Псковитянки» идут без антракта, и у артистки было совсем немного времени на смену образа – почти сразу же она предстает на сцене уже в образе главной героини, Ольги Токмаковой. Совсем другие краски, иной характер и исполнение – со всем этим Чурилова справилась на отлично.

Сравниться с ней мог только Станислав Трофимов в партии Ивана Грозного. Его персонаж пребывает в постоянном полубезумии. Тревожная и даже тяжкая музыкальная тема царя звучит в разных фрагментах оперы, становясь од-

# «БОЯРЫНЯ ВЕРА ШЕЛОГА»

# «ПСКОВИТЯНКА»

мнения о премьере



«БОЯРЫНЯ ВЕРА ШЕЛОГА», пролог к опере «ПСКОВИТЯНКА»

Музыка — Николай Римский-Корсаков. Либретто композитора по одноименной драме Льва Мея. Дирижер — Михаил Синькевич. Музыкальный руководитель — Валерий Гергиев. Декорации и костомы Федора Федоровского (1952). Режиссер-постановщик — Юрий Лаптев. Реконструкция сценографии и костомов — Вячеслав Окунев, Татьяна Ногинова (2008). Подбор декораций и костомов к прологу — Петр Окунев. Художники по свету — Дамир Исмагилов, Егор Карташов. Видеодизайнер — Вадим Дуленко. Ответственный концертмейстер — Ирина Соболева. Главный хормейстер — Андрей Петренко. Режиссер-ассистент — Анна Шишкина. Концертмейстеры — Марина Рапакова, Марина Евсеева. Хормейстеры — Константин Рылов, Павел Петренко. Постановка сценических боев — Сергея Мишенева. Постановка пластических сцен Александры Тихомировой. Дирижер сценического оркестра — Арсений Шупляков. Режиссер, ведущий спектакль — Александра Молчанова. Действующие лица и исполнители: Боярин Иван Семенович Шелога — Виталий Янковский, Вера Дмитриевна, его жена — Ирина Чурилова, Надежда Насонова, сестра Веры — Дарья Рябоконь, Князь Юрий Иванович Токмаков, жених Надежды — Антон Перминов, Власьевна, мамка Надежды — Любовь Соколова.

Фото: Наталья Разина

Пролог и оперу возобновил Юрий Лаптев на основе постановки 1952 года в декорациях и костюмах Федора Федоровского. И, боже мой, как это прекрасно! Это тот самый, ругаемый модными театральными экспертами, «нафталин», который так любим зрителем... Живописные декорации — терема, избы, лес, излучина реки, стены псковского кремля. Исторические костюмы — богатые кафтаны, подбитые соболями, яркие сарафаны, кокошники, шитые жемчугами... Грандиозный выход царя со всей свитой из врат кремля... Слава богу, опера не подверглась никакой модной сейчас «интерпретации» в угоду псевдоактуальности (читай — сиюминутности)...

Нелегкая долюшка свалилась на плечи замечательной певицы Ирины Чуриловой – сразу две партии в один вечер. Вера Шелога в Прологе и Ольга в «Псковитянке». Такие разные по характеру: Вера – страдающая, раздираемая между страхом и отвращенем к постылому мужу, женской страстью к царю-полюбовнику, ревностью к его жене и, конечно, безмерной материнской любовью. А Ольга – светлая, радостная, живущая в доброй семье, любимая и любящая. Сценография оперы дала певице лишь нескоько минут увертюры, чтобы сменить костюм и образ: между Прологом и І действием не было антракта! И Чурилова великолепно справилась - голос лился, как чистая родниковая вода! А судьбы героинь Ирина прожила искренне и правдиво. В Прологе Веру (Чурилову) отменно поддержали мамка Власьевна (Любовь Соколова) и сестра Надежда (Светлана Каличева). До сих пор перед глазами финал – Надежда, спасающая от позоинском в один вечер только в 1904 году.

Нынешняя премьера «Боярыни Веры Шелоги» — отличное решение Мариинского театра, обернувшееся полным успехом. Музыка пролога волшебна, на увертюру был наложен весьма продуманный, впечатляющий и ладно скроенный видеоряд — в отличие от иных петербургских театров, для которых такая мультимедийная технология, похоже, является лишь способом удешевления постановки и часто превращается в халтурную поделку.

Личная история накладывается на исторические события: царь Иван Грозный потопил в крови Великий Новгород и теперь идет на Псков. Туча возглавляет псковскую вольницу и скрывается с ополченцами в лесах, вопреки псковскому вече, которое решает встретить царя хлебом-солью и сдаться на его милость. Иван Грозный признает в Ольге свою дочь именно от него и родила Вера Шелога. Ради Ольги царь милует Псков. Но хеппи-энда не случается: на царскую ставку нападают ополченцы, Грозный приказывает расстрелять восставших из пушки, в бою случайно погибает и Ольга, ринувшаяся спасать любимого. В финале Грозный оплакивает дочь, которую невольно сам погубил, его умопомешательство vcvгvбляется.

Понятно, что такой трагический сюжет требует выдающейся музыки, запоминающихся арий и эффектных массовых сцен. Уже в прологе бурю эмоций слушателей вызвала Ирина Чурилова (Вера), которая просто феноменально исполнила колыбельную, исполненную отчаяния и боли. Последующий речитатив Веры и ее сестры Надежды (этот эпизодический обним из ее лейтмотивов. Партия Грозного требует от исполнителя высоких драматических качеств, просто пропеть ее, не загубив спектакля, не удастся. И Станислав Трофимов справедливо заслужил «браво» публики на поклонах.

Отлично показали себя в этот вечер Михаил Кит (князь Юрий Токмаков), Олег Балашов (боярин Матута), Любовь Соколова (мамка Власьевна) и Сергей Семишкур, который с завидной энергетикой провел партию Михайло Тучи. Талант артистов и слаженное звучание оркестра усиливали роскошнейшие костюмы и просто потрясающие декорации Федора Федоровского. Они были подготовлены художником к премьере 1952 года, погибли во время пожара в декорационным мастерских Мариинского театра в 2003-м и были воссозданы к капитальному возобновлению той самой постановки сталинских времен.

Декорации – неотъемлемая часть большого стиля, который был характерен для советских по хронологии, но имперских по духу легендарных спектаклей Большого и Кировского театров. На сломе эпох эта эстетика уступила место минимализму и условностям постмодернизма. Но сейчас большой стиль смотрится свежо. Похоже, времена опять меняются, и искусство не может этого не отразить – на радость зрителям, привыкшим к понятному, красивому и масштабному. В сцене царской охоты на сцене даже гарцевали всадники на настоящих лошадях – чего ж вам больше? Публика встретила эту сцену отдельными аплодисментами.

Интернет-журнал «Интересант»

### НОРА ПОТАПОВА

Две одноактные оперы в постановке Вячеслава Стародубцева принципиально объединены сценографическим (Пётр Окунев) и пластическим (Сергей Захарин) решением, и это «работает» на цельность всего представления.

...Элегантный сценический «натюрморт»: песочной фактуры площадка с зеркальными вставками-озерцами в полу (они будут особо играть в «Кащее»), стопки богато переплетенных партитур и книг, старинное фортепиано, барочный столик, ширма, кресло. Вот, пожалуй, и всё, что используется в инсценировке «Моцарта и Сальери».

Да, еще четыре лакея в пудреных париках – как часть декора. Четыре черных человека, слуги сцены и фатума – ниточка к пушкинскому образу мистического заказчика Реквиема. Сценическая площадка интересно освещена, красные блики возникают то там, то здесь, усиливая настроение мрачной нервозности. В конце спектакля они вспыхнут пожарищем – горят фолианты партитур, горит грешная душа Сальери.

Игра с бокалами вина — отравленного и неотравленного — случайно или намеренно столь путана, что остается непонятным, выпил Моцарт яд или нет. То есть совместны ли гений и злодейство. А вот что гений и распутство вполне совместны, режиссер дает понять, разбавляя мужское общество хихикающей девицей, которую Моцарт приводит с улицы.

Но спектакль конечно же не об этом. Постановщикам удается передать атмосферу адовых мук, испытуемых способным музыкантом, трудягой, рядом с которым божественный гений, с виду такой легкий и бездумный, – невыносимый раздражитель.

«Кащей Бессмертный», не слишком отдаляясь от сценической эстетики первой части, уводит в мир, стилизующий русский модерн и символизм. Те же четыре безмолвных служителя сцены, но уже не в черном, та же площадка с поблескивающими лужицами-озерцами. И злодей Кащей в аналогичном алом костюме, только это вроде бы латы, шпага вместо клюки, а в руках собственный череп, сверкающий холодным серебром, он же - волшебное зеркало. Такой вот мистический образ кровавого рыцаря из средневековой сказки, тоже, нужно сказать, мелькающий в искусстве русского модерна. Но если злодей Сальери – живой страждущий человек, то Кащей (Александр Тимченко) – символ, почти статичная пугающая загадка, сопровожденная слепящим красным лучом. Статичными символами, и тоже рыцарями, но в светлых латах представлены Буря-богатырь (Вадим Кравец) и Королевич (Владислав Куприянов). Они такими задуманы, и актерски здесь, прямо скажем, не разгуляться, зато звучат все трое отлично. А всё человеческое в этой части сценической дилогии отдано женщинам. Нежная голубица Анна Денисова настоящая хрупкая страстотерпица-царевна, тогда как роль страдающей злодейки плавно перетекает к Кащеевне. Плотный голос и сильная энергетика Анны Кикнадзе здесь как нельзя более к месту, колдовство кащеевой дочери, ненависть ко всему живому и внезапно вспыхнувшая страсть сыграны и спеты превосходно. Санкт-Петербургский музыкальный вестник

# MARA\_KAR

«Моцарт и Сальери» — камерная опера. Всего два солиста, точно пропевающие весь пушкинский текст... Моцарт, играющий свое сочинение на клавесине - звучала музыка римского-Корсакова, стилизованная «под Моцарта». Постановка прекрасно вписалась в пространство Концертного зала. Немного антуража эпохи - клавесин, канделябры, разбросанные по сцене старинные фолианты. Но в изображении героев режиссер не гнался за исторической достоверностью. Напротив, они предстали в современных классических костюмах-тройках. Сальери – весь в кроваво-красном, вплоть до башмаков, а Моцарт – легкий, солнечный, немного хулиганистый. Он вместо слепо скрипача приводит переодетую подружку, разыграв Сальери.

В приступе злобы Сальери ритуально сжигает книги или, возможно, партитуры. Но в сцене совместного обеда режиссер делает неожиданный «ход конем». Сальери высыпает яд в свой бокал, но взбалмошный Моцарт одним залпом опорожняет оба бокала. В финале страдающий Сальери, скорчившись лежит в круге горящих свечей, а четверка слуг развеивает над ним пепел, вероятно от сожженных книг.

Андрей Серов в партии Сальери, благодаря завитому чубу и бороде, смахивал на русского купчика. Но сыграл сильно и вокалом точно передал эмрции героя. Евгений Ахмедов (Моцарт) на ярком фоне партнера немного потерялся. Да и звучал глуховато...

«Кащей Бессмертный» написан по мотивам русского эпоса. Но режиссер Вячеслав Стародубцев и художник Петр Окунев создали постновку вне времени и места действия. Наповал сразило появление Кащея в красном костюме, точно реинкарнация Сальери. Ну, понятное дело, оба злодеи! Часть Кащеевой головы, покрытая золотым щлемом, и правая рука, за-

# ПРЕМЬЕРА

кованная в золотые латы, вызывали ассоциации с терминатором. А смерть его хранилась в бриллиантовом черепе – привет бедному Йорику! На Царевну водрузили корону, стилизованную под кокошник. Длинные спицы торчали прямо из головы страдалицы и сильно мешали потом целоваться с Иваном-Королевичем. Кащеевна в золотисто-бордовом наряде и в шикарном шлеме с конским волосом явилась словно из вагнеровского «Кольца», как воинственная Брунгильда. Под стать ей был средневековый рыцарь Иван-Королевич. Хор в белых одеждах изображал снежную бурю. Самая яркая сцена оперы – сцена, когда Кащеевна одурманивает Ивана-Королевича. Ча-

вечную жизнь, спрятав смерть в слезинку дочери Кащеевны, другой, поверивший алгеброй гармонию, чахнет над обретенными знаниями, теряя вдохновение, отравляясь завистью к беспечному Моцарту. Визуальной связкой стал мажорный красный костюмчик, который у Кащея получил еще и дополнение в виде эффектной железной полумаски и железных же напальчников. И, пожалуй, еще настил, фактурой напоминавший песчаную пустыню, тоже связал обе оперы ассоциацией со временем, утекающим как песок сквозь пальцы.

В этом соединении образов Сальери и Кащея была своя правда, о которой, вероятно, задумывался и сам композитор, размышляя о

менно что-то немного дурновкусное, вошла в противоречие с одним из самых совершенных творений композитора. Проигнорировав сатиричность и смысловую многослойность либретто, режиссер считал лишь самый поверхностный слой содержания. Остроумный же затейник и ювелир Римский-Корсаков создал уникальный «самоцвет», восхищающий скрупулезным отбором выразительных средств. Партитура невообразимой красоты, наполненная нежностью и иронией культуры модерна, вобрала все достижения композитора. Среди них и искусственные лады, и фирменные гармонии, и любимые темы, образы и символы, и непрекращающийся диалог с европейской оперой. Привычные хрестоматийные смыслы композитор придал здесь заколдованным зеркальным отражениям.

# «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» «КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ»

мнения о премьере



«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ», драматические сцены Пушкина. «КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ», осенняя сказочка.

Музыка — Николай Римский-Корсаков.Либретто композитора и его дочери Софы по сценарию Евгения Петровского. Дирижер — Тимур Зангиев. Режиссер-постановщик — Вячеслав Стародубцев. Художник-постановщик — Петр Окунев. Художник по свету — Сергей Скорнецкий. Художник видеоконтента — Вадим Дуленко.Пластическое решение — Сергей Захарин. Ответственный концертмейстер — Ирина Соболева. Хормейстер — Павел Теплов. Режиссер-ассистенты — Екатерина Малая, Михаил Смирнов. Концертмейстеры — Елена Самарина, Лариса Ларионова, Марина Рапакова, Марина Евсеева, Вера Охотникова. Режиссер, ведущий спектакль — Татьяна Масленникова.

> «Моцарт и Сальери».Действующие лица и исполнители: Моцарт — Евгений Ахмедов, Сальери — Дмитрий Григорьев, Скрипачка — Екатерина Яковлева. Хор за сценой — Ансамбль Академии молодых оперных певцов Мариинского театра

«Кащей Бессмертный».Действующие лица и исполнители:

Кащей Бессмертный – Александр Тимченко, Кащеевна, его дочь – Екатерина Сергеева, Царевна Ненаглядная Краса – Ангелина Ахмедова, Иван-королевич, ее жених – Владислав Куприянов, Буря-богатырь, ветер – Глеб Перязев. Сад Кащеева царства, слуги и вестники весны – Ансамбль Академии молодых оперных певцов Мариинского театра Фото: Екатерина Козина

рующая завораживающая музыка... Круг из маковых лепестков и разбросанных Кащеевной алых маков. Именно в этом колдовском круге суждено было заснуть смертельным сном славному рыцарю. Но Буря-Богатырь вовремя спас молодца. А Кащщевна после сострадательного поцелуя Царевны пролила смертельные для Кащея слёзы.

В финале сверху спускается перевернутое дерево, в кроне которого прячется дочка злодея. Хористы завязывают на ветвях ритуальные белые ленточки. Общий хоровод торжества любви и свободы.

люови и своооды.
Состав подобрался сильный. Леонид Захожаев (Кащей) наделил своего героя подленьким пронзительным тенорком, точно отражая сущность супостата. Анна Кикнадзе (Кащеевна) пленила соблазнительно-магическим голосом, временами вызывая аллюзии с Кончаковной. Хрустальным, нежнейшим звучанием поразила Анна Денисова (Царевна). Но настоящим подарком в этот вечер был Владислав Куприянов (Иван-Королевич), красавчик и обладатель удивительной красоты баритона. Прошлым летом уже восхитил в партии Грязного в «Царской невесте». Голос большой, молодой, полетный...

Livejournal

# ВЛАДИМИР ДУДИН

Формально две одноактные оперы шли с перерывом на антракт, сохраняя свою изначальную автономность. Однако режиссер нашел связующее звено в образах Кащея и Сальери: один чахнет над златом и оберегает свою

природе гениальности, обладания знаниями и властью, и наверняка — о бессмертии. Сначала из-под пера Римского-Корсакова вышла опера по маленькой трагедии А.С. Пушкина — в 1897 году, а спустя пару лет появилась и «осенняя сказочка» — «Кащей Бессмертный». Обе оперы вошли в историю не только тем, что продемонстрировали непрекращающиеся поиски композитора в области новых форм существования оперы на рубеже XIX — XX веков.

Режиссер Вячеслав Стародубцев уже зарекомендовал себя во множестве предыдущих постановок в разных театрах как поклонник всякого рода красивостей и броских внешних эффектов. И на сей раз он рассказывал в интервью, что ему доставляет удовольствие соединять исторический костюм с элементами фэшн-индустрии. В «Моцарте и Сальери» он нарядил Сальери в вышеупомянутый красный костюм, напомнивший о братках из фильмов о 1990-х, дополнив комплект красными же остроносыми туфлями. Вместо парика голову героя-отравителя украшали кокетливые темные кудряшки, превращавшие Сальери в галантерейного проходимца. Но его перещеголял Моцарт, выбежавший в костюме мутно-желтого оттенка, напрочь, кажется, лишенном вкуса. Бас Дмитрий Григорьев наделил Сальери карикатурной жестикуляцией и аффектированным выпучиванием глаз, а тенор Станислав Леонтьев Моцарта - повадками гиперактивного дитяти.

В «Кащее Бессмертном» все было намного живее – как-никак сказка, узнаваемые персонажи. Однако и в ней эстетика режиссера, почему-то считающего, что опера – это непре-

На что все же смог обратить внимание режиссер, так это на своеобразное ироничное преломление вагнеровских мотивов, нарядив Кащеевну в костюм одной из валькирий и спародировав сцену заклинания огня. В отличие от беспомощной режиссуры в «Моцарте и Сальери» «Кащею Бессмертному» досталась вся неизрасходованная страсть постановщиков. Капитально оснащенная и видеоконтентом (художник Вадим Дуленко), проецировавшимся, главным образом, на пол, и сдобренная более плотной декорационной фактурой (художник-постановщик Петр Окунев), опера в таком виде если и превратилась в шоу сказочных сладострастников, то все же обеспечила себе хоть какое-то право на более-менее долгосрочное существование даже в таком виде.

Стилистически точный кастинг дал слушателям возможность насладиться очарованием зла в образе Кащеевны в неподражаемом воплощении меццо-сопрано Анны Кикнадзе и искусством интонационного лицедейства – в интерпретации Александром Тимченко партии Кащея. В этой опере композитор едва ли не больше сочувствовал злой Кащеевне, расплакавшейся по отвергнутой любви к Иванукоролевичу (баритон Владислав Куприянов), чем холодноватой и благополучной Царевне Ненаглядной красе. Хрустальные обольстительные напевы Царевны в волшебном исполнении сопрано Анны Денисовой напомнили о композиторской любви к этому типу голоса, вызвав ассоциации и со Снегурочкой, и с Марфой – хрупкими образами призрачного земного счастья.

Санкт-Петербургские ведомости

### ВЛАДИМИР ДУДИН

Маэстро Гергиева связывает с этой оперой что-то личное – возможно, идущее от впечатлений, полученных еще в студенческие годы. Потрясением могло быть исполнение этой партии Галиной Ковалевой, солисткой Театра имени Кирова, восхищавшей виртуозным пением и драматической игрой. С 2000 года Гергиев выпускает уже третью режиссерскую версию «Лючии...», словно не прекращая поиски чего-то идеального, отвечающего духу партитуры и его творческим амбициям.

Версия-2000 продержалась дольше всего. В ней выходили на сцену сопрано Ирина Джиоева, которую сравнивали с Каллас, и Ольга Трифонова. В ней дебютировала и Анна Нетребко, когда почувствовала интерес к этой исполненной драматизма партии. Для Нетребко создавалась и следующая версия, автором которой стал Джон Дойл, эксплуатировавший тему сумрачно-туманной Шотландии. Отважной Анне, которая решилась выйти в родной Мариинке вскоре после рождения ребенка, пришлось нелегко, хотя она мужественно справилась, сорвав заслуженные овации. Темная и костюмно невыразительная постановка не привлекла публику и быстро сошла со сцены.

Итальянец Андреа Де Роза старается внятно и в меру увлеченно рассказать оперную историю, заостряя внимание на психологических деталях. В "Лючии ди Ламмермур" героями оказались персонажи начала XX века, а отнюдь не XVIII, о каких писал Гаэтано Доницетти, вдохновившись романом Вальгера Скотта "Ламмермурская невеста".

В удобной для режиссерских спекуляций эпохе, вполне возможно, и Первой мировой войны с ее трагическим контекстом крови, смерти, насилия нашлись доходчивые визуальные и смысловые резонансы ко всем сюжетным линиям, хотя и без натяжек не обошлось. Так, Лючия в интерпретации Де Роза оказалась девушкой не просто под моральным гнетом своего брата лорда Генри Эштона, из корыстных соображений насильно выдавшим ее замуж, а депрессивной особой, находящейся под жестким врачебным присмотром. И даже к венцу ее вели нарочито насильно, облачая в нечто среднее между свадебным платьем и смирительной рубашкой. Парадоксально, но исполнительницы первых двух показов яркие Альбина Шагимуратова и Ольга Пудова смогли и в этой смирительной рубашке продемонстрировать разные степени собственной артистической воли. Альбина не скрывала своего несогласия с режиссерской концепцией, всячески декларируя феминистский бунт против мужской диктатуры. Безапелляционной была и ее жесткая вокальная режиссура, которая подчас не боялась спорить даже с тем, кто стоял за пультом, что вызывало рискованные темповые разночтения. Голос ее звучал как предельно натянутая струна скрипки, или пронзительно звенящая флейта, или стеклянная гармоника. Ольга не нарушала рисунка режиссера, отчего, бесспорно, только выиграла, дав слушателю прочувствовать радость и свободу в создании образа ее любимой героини, вызывающей слезы. Ее Лючия под управлением итальянского маэстро Федерико Санти получилась более многокрасочной, мягкой, теплой, динамичной. И потому таким сильнодействующим получился контраст в момент психического слома. Ей даже не пришлось играть подавленную волю и безумие: она словно и не успела до конца осознать человеческую измену, коварство и подлость, улетая в иное измерение по инерции, как невинная душа.

В чересчур жирно прорисованном психологическом рисунке партии брата Лючии Эштона режиссер поклонился школе Станиславского, чтобы каждый в зале мог воскликнуть "верю!" Сначала Эштон почти карикатурно изображал с трудом скрываемую ложь в момент подложного письма от якобы изменившего возлюбленного Лючии, а в финале, когда увидел кровавые плоды этой лжи - крайнюю степень раскаяния и даже слезы. Оба баритона – Владислав Сулимский и Владимир Мороз виртуозно справились с этой задачей. На роль тенора Эдгара Валерий Гергиев рискнул поставить старого гвардейца Евгения Акимова – и не проиграл. А вот Александр Михайлов в другом составе спектакля хоть и компенсировал молодостью некоторую вокальную и актерскую неуверенность, создавая образ чистого душой рыцаря, все же показал, что до этой партии надо еще немного дорасти.

1. Российская газета

# АЯ МАКАРОВА

Сам по себе выбор названия вполне предсказуем. Некогда в «Лючии» блистала Галина Ковалева, запомнился и неловкий, но с помпой обставленный выход в заглавной партии Анны Нетребко десять лет назад. К тому же для исполнения Лючии у Валерия Гергиева под рукой есть надежная звезда — сопрано Альбина Шагимуратова, сегодня одна из самых известных Лючий в мире. Она и пела премьеру 29 декабря, ожидаемо сорвав шквал оваций. Настоящие неожиданности начались на следующий день.

Идеальной находкой для этой партии оказалась Айгуль Хисматуллина, сменившая Шагимуратову,— еще одно сокровище Мариинской

# ПРЕМЬЕРА

империи. Для второго состава Гергиев сделал ставку на свежесть и витальность. В партии возлюбленного Лючии Эдгара Рейвенсвуда блеснул пылкий тенор Мигран Агаджанян (лауреат второй премии Operalia – одного из главных конкурсов молодых певцов, который ежегодно проводит Пласидо Доминго). Роман Бурденко, вошедший в состав труппы Маринки всего два года назад и сразу ставший одним из основных исполнителей баритоновых партий в репертуаре театра, эффектно провел партию Генри Эштона, брата героини и виновника всех ее несчастий. Изменив своему обыкновению, Валерий Гергиев дирижировал, взяв в руки палочку – чтобы точнее настроить

конструкция не самая простая для вокала, тем не менее баланс солистов, хора и оркестра был соблюден благодаря тому, что часть оркестровой ямы «утоплена» под сцену. Сырой туманно-безлиственный лес присутствует на сцене постоянно, создавая депрессивную атмосферу и лишь раз, во время любовного дуэта Лючии и Эдгара, озаряясь солнцем. Световая партитура Паскуале Мари изобилует находками, начиная с фонариков отряда Лорда Генри Эштона в ночном лесу, теплого и холодного света ламп дома Эштона и стершейся оборванной кинопленки, проецируемой во время грозы.

Но опера бельканто – это прежде всего голоса, и Мариинский театр смог подготовить три ская), в третьем – флейты вместо стеклянной гармоники (Софья Виланд). И заставляет публику сначала замереть от наслаждения, а затем разразиться овациями. Ансамбль певицы с Сулимским и другими мариинскими певцами сложился во время нескольких концертных исполнений в межпостановочный период. В роли Эдгара вышел Евгений Акимов, уже, казалось, утопивший свою блистательно начинавшуюся когда-то карьеру в характерных партиях. И это был тоже очень убедительный сотераск. Неожиданно роль Раймонда исполнил молодой баритон Вадим Кравец, которому, несмотря на гибкость голоса и культуру звука, не хватило нижних басовых нот.

# «ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР»

мнения о премьере



«ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР» Трагическая опера в трех действиях.

Музыка – Гаэтано Доницетти.Либретто – Сальваторе Калмарано по роману Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста». Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик – Андреа Де Роза. Художник-постановщик — Симоне Маннино. Художник по костюмам — Алессандро Лаи. Художник по свету и видео — Паскуале Мари. Дирижер-ассистент — Федерико Санти. Ответственный концертмейстер — Илона Янсонс. Ассистенты режиссера — Лука Бараккини, Екатерина Малая, Сергей Богославский. Главный хормейстер — Андрей Петренко. Концертмейстеры — Екатерина Ильина, Лариса Габитова, Марина Евсеева. Дирижер сценического оркестра — Арсений Шупляков. Репетитор по итальянскому языку — Мария Никитина. Режиссер, ведущий спектакль — Анастасия Янсонс. Действующие лица и исполнители: Лорд Генри Эштон, владелец замка Рейвенсвуд — Владислав Сулимский, Лючия, его сестра — Альбина Шагимуратова, Сэр Эдгар Рейвенсвуд, сын прежнего владельца замка — Евгений Акимов, Лорд Артур Бакло — Дмитрий Воропаев, Раймонд Байдбент, наставник Лючии — Вадим Кравец, Алиса, камеристка Лючии — Светлана Капичева, Норман, начальник стражи в замке — Михаил Макаров, Дамы и кавалеры, стражники, жители Ламмермура, слуги Эштона — артисты хора и миманса. Соло в оркестре — Софъв Виланд (флейта), Павел Кундянок (гобой), Владислав Кузнецов (валторна), Тимур Мартынов (труба), Софъя Кипрская (арфа).

оркестр на доницеттиевскую филигрань.

Единственное, что не удалось в новом спектакле Мариинки, – это собственно спектакль. Возможно, музыка сотворила бы чудо даже в постановке, вся работа режиссера которой сводится к расстановке артистов внутри приятной глазу декорации, – как было уже с «Симоном Бокканегрой» того же Андреа Де Розы в той же Мариинке. К сожалению, на этот раз спектакль Де Розы наступает на ноги сам себе. Удачная метафора – платье Лючии, которое на поверку оказывается смирительной рубашкой (художник Алессандро Лаи), - почему-то оставляет героине полную свободу движений. Готовясь к помолвке, Лючия рисует себе клоунскую улыбку - образ, о котором постановщики сразу же забудут. В довершение всего из специального склепика на авансцену время от времени зачем-то выезжает каталка: сначала в гробу на колесиках лежит покойница, которая мерешится Лючии, затем – сама Лючия, которая чудится Эдгару. Все это вместе – тот редкий случай, когда гибель спектакля и превращение его в концерт в костюмах было бы благом.

Коммерсантъ

# ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

Действие «Лючии» перенесено в эпоху между двумя мировыми войнами, когда человеческая жизнь и сознание стали особенно хрупки перед лицом насилия. Созданная Симоне Манино стильная двухуровневая спеническая

полноценных состава исполнителей к премьере. В первом спектакле заглавную партию пела Альбина Шагимуратова, признанная звезда, для которой партия Лючии - одна из коронных: по признанию певицы, она исполняла ее в различных мировых театрах более 100 раз. Режиссер усилил стремление зловещего брата Лючии – Лорда Эштона к доминированию над ней, вплоть до облачения в смирительную рубашку вместо свадебного наряда, это вполне соответствует сюжету, по которому властный Эштон ради собственных политических амбиций заставляет свою сестру выйти замуж за Лорда Артура Бакло (Дмитрий Воропаев), которого Лючия и убивает в первую брачную ночь. А потом сходит с ума и поет свои знаменитые арии. Однако Лючия Шагимуратовой бунтует не только против злодея-брата (Владислав Сулимский), срывая с себя фату невесты, но и против любой режиссерской концепции. У нее своя Лючия: убив новоиспеченного мужа в ужасе от предстоящей физической близости, она замирает в чистоте, отстранении и оледенении. И это хор вымазывает ее кровью, ошутимо мешая исполнять сложнейшую, насыщенную фиоритурами партию, но и демонстрируя истинных виновников трагедии.

Но Шагимуратова все равно технически точно и совершенно выпевает все прихотливые изгибы вокальной партии, уподобляя голос совершенному небесному инструменту, в сопровождении инструментов земных: в первом действии прекрасное соло арфы (Софья Кипр-

Второй спектакль представил молодых певцов, составивших хорошую конкуренцию испытанной гвардии. Они не только очень точно выполняли все пожелания режиссера и вложили огромный эмоциональный заряд в исполнение, но и продемонстрировали прекрасное качество вокала. Приморская сцена опять подарила Петербургу восходящую звезду – Айгуль Хисматуллину, Лючия у нее вышла очень теплой и трогательной. Ее хрупкое сознание рушится под напором политических амбиций Эштона (бругальный Роман Бурденко). С другой стороны, – упрек в измене от жениха Эдгара (тенор Мигран Агаджанян, который растет от партии к партии). С третьей – лживые морализаторские увещевания священника Раймонда (Станислав Трофимов провел очередной блестящий спектакль). Ее сознание рушится, но само его крушение дарит нам чудесную музыку. Возможно, исполнение Хисматуллиной было не столь технически совершенным, как у Шагимуратовой, но совершенно пленяло своей искренностью.

Валерий Гергиев, стоявший за пультом обоих спектаклей, прекрасно выстроивший энергетику целого и бережное сопровождение певцов и ансамблей, затруднился сказать, какой состав первый, какой второй, и предоставил решение публике – на кого будут больше ходить. А ведь Лючию в эти дни с успехом спела и Ольга Пудова. Так что спектакль, имеющий все предпосылки к популярности, обещает новые открытия.

Независимая газета

жизни Ирины Петровны Богачёвой, отмечающий грандиозный юбилей творческой деятельности, было много ярких событий, запоминающихся встреч и выдающихся дебютов на самых прославленных мировых сценах. Ее биография - это наша история. История России... Ленинград... Блокада... Техническое училище - неудавшаяся швея... Консерватория, Ираида Павловна Левандо... Мариинский (тогда Кировский) театр. Стажировка в La-Scala. Маэстро Дженнаро Барра (партнер Шаляпина): «Браво и смелее, потому что в искусстве не много таких, как Вы... Вы войдете в число выдающихся

И дебют на прославленной сцене в партии цыганки Ульрики в опере Дж. Верди «Бал-

Но из всех этих важных вех время все ярче и рельефнее проявляет эпохальное событие в жизни и творчестве певицы – встречу с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем.

«В Москве таких певиц нет» - объяснял Шостакович в письме к главному режиссеру Кировского театра Роману Тихомирову, свое намерение в 1972 году пригласить Богачёву для исполнения только что написанной композитором Сюиты «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».

Разве не знал Шостакович И. Архипову, Е. Образцову, З. Долуханову, В. Левко, Т. Синявскую? Но дело ведь совсем не в том, кто лучше, - речь идет об уникальной певческой индивидуальности Богачёвой. В ее тембре - тайна многоцветной палитры, оттенки глубоких переживаний, сомнений, невысказанных раздумий, быть может отзвуки античных трагедий, характеров русской литературы, воспоминания об Отечественной войне, невысказанные петербургские, ленинградские тайны. Может быть, всё это и привлекло композитора?

«Многоуважаемая Ирина Петровна, - писал Шостакович Богачёвой, - Решился тревожить Вас по очень важному для меня делу. Я сочинил Сюиту на стихи Марины Цветаевой. Мне очень хочется познакомить Вас с этим opus`ом. И, конечно, мечтаю о том, чтобы Вы отнеслись к сюите снисходительно. И тогда я буду просить Вас спеть ее... Шлю Вам самые лучшие пожелания. Д. Шостакович».

С огромным волнением и творческой радостью начала певица работу над сюитой, отличающейся сложнейшей интонационной структурой, большими исполнительскими трудностями.

Композитор не ошибся в своем выборе. Голос Богачёвой, словно траурный муар, обволакивал полные трагизма поэтические строки Цветаевой и волнующие звуки музыки Шостаковича. Тембр, полный таинственности и страстности, пеиие удивительной красоты и силы, в котором композитор услышал и голос Цветаевой – проникновенный, страстный и трагический. Тембр, быть может, напомнивший Шостаковичу любимую певицу его молодости Софью Преображенскую и, конечно же, трагические образы ленинградской блокады и Отечественной войны...

Прослушав доставленную в Москву магнитофонную запись, Шостакович остался чрезвычайно доволен. А когда Богачёва, по приглашению композитора, вместе со своим аккомпаниатором, Софьей Вакман, приехала в Москву и исполнила сюиту дома у Шостаковича, он не смог сдержать слез.

Первое исполнение «Шести стихотворений» состоялось в Большом зале Ленинградской филармонии 30 октября 1973 года. Премьера прошла с огромным успехом. Голос певицы с его контральтовыми низкими нотами, редкой для меццо-сопрано регистровой ровностью, богатейшей тембровой палитрой и выразительностью во всем диапазоне, умение проникнуться глубиной мысли и содержательной многозначностью музыкально-поэтических образов, предельно ярко и выпукло выявили философскую суть одного из последних сочинений великого композитора.

После московской премьеры вокального цикла, известная писательница Мариэтта Шагинян - слушательница и корреспондентка С.В. Рахманинова - на страницах газеты «Известия» поделилась впечатлениями, позволяющими считать исполнение Богачёвой выдающимся явлением во времени, ибо автор свидетель развития музыкальной культуры XIX, XX и надвигающегося нового века.

Позднее певица исполнила новый вокальный цикл Шостаковича – «Сатиры» на стихи Саши Черного.

Ирина Богачёва - моя любимая певица. Я люблю ее не только за прекрасный голос «и ласковый и томный», полный таинственной неги и затаенной страсти, за уникальное истаивающее mezzo voce, или за ее проникающее в душу исполнение Любаши, Марфы, Азучены, Амнерис, Кармен и Далилы... Я люблю ее за прекрасные человеческие качества: трудолюбие, доброжелательность, простоту, общительность, преданность в дружбе, за ее отношение к людям. И даже первое знакомство с ней оставило неизгладимый отпечаток; мы познакомились в 1968 или 1969 г. в режис-

# ЮБИЛЕЙ

серском управлении театра с артистической, я бы сказал, непринужденностью:

– Привет, – сказала она, входя тогда в режиссерское управление.

– Привет, – в тон ей ответил я. И нашей дружбе уже полвека.

И каждый раз, бывая на спектаклях Богачё-

вой, я не переставал восхищаться ее удивительным голосом, артистизмом, тонкостью интерпретации каждой партии. Она завораживала своим вокальным и сценическим талантом. До сих пор звучат в памяти удивительные по силе воздействия и проникновенности отдельные арии, эпизоды и даже фразы из созданных ею партий – Азучены, Любаши, петиции завтрашней «Пиковой»...

О ролях Богачёвой можно писать отдельные статьи, рефераты, исследования. У нее все безукоризненно, высокохудожественно... Здесь сказывается и ее исключительное мастерство, природный и «актерский ум» и неповторимый вокал. Ей все по плечу.

Меня особенно восхищает интонационное богатство вокальных приемов замечательной певицы, многообразная игра контрастов, в буквальном смысле рембрандтовские оттенки света и тени ее голоса в эпизодах тревожной таинственности, в монологических размышлениях и переживаниях - как в оперном, так и в концертном репертуаре. Те же многоСанкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова – профессор, заведующая кафедрой сольного пения. На протяжении многих лет возглавляла Координационный совет творческих союзов Санкт-Петербурга.

Юбилейный этюд о выдающейся артистке хочется закончить словами великого Шостаковича: «Прекрасный голос во всех регистрах, огромная выразительность, музыкальная культура, все это делает И.П. Богачёву одной из самых лучших певиц, которых мне приходилось слышать, и с которыми мне посчастливилось разучивать мои сочинения». К этому нечего добавить. Так писали только Верди о своей любимой Аделине Патти и Шостакович об Ирине Богачёвой.

С юбилеем Ирину Петровну Богачёву поздравили Президент России Владимир Владимирович Путин и Председатель правительства Дмитрий Анатольевич Медведев.

25 марта в Большом зале Филармонии состоялся торжественный вечер, посвященный юбилею Почетного гражданина Санкт-Петербурга, народной артистки СССР Ирины Петровны Богачёвой. После исполнения «Гимна великому городу Р. Глиэра состоялся концерт, в котором приняли участие выдающиеся певцы мировой оперной сцены. Концерт открыла Й.П. Богачёва, исполнившая арию Екатерины из оперы «Петр I» А. Петрова. Затем выступили специально приехавшие поздравить юбиляра - «вердиевский» баритон Владимир Чернов и выдающийся тенор Грузии Тэймураз Гугушвили – известные всему вокальному миру, блеснувшие красотой своих голосов и неувядаемым мастерством. Т. Гугушвили спел ариозо Канио из оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло, а В. Чернов – неаполитанскую песню «Мне не забыть тебя» Э. Куртиса. Затем певцы вдохновенно исполнили дуэт Дон Карлоса и Родриго из оперы «Дон Карлос» Дж. Верди. С большим успехом ученица Богачёвой, ведущая солистка Венской Государственной оперы Маргарита Грицкова, исполнила каватину Розины из оперы «Севильский ци-рюльник» Д. Россини, а обладательница «Золотой маски» Альбина Шагимуратова – арию Виолетты из «Травиатыа» Дж. Верди.

После поздравления Симфонического оркестра «Таврический» под управлением Михаила Голикова, вновь на сцену вышла Ирина Богачёва. С неувядаемым мастерством она исполнила «Ave Maria» Ф.П. Тости (поитальянски), арию Далилы из оперы «Самсон и Далила» К. Сен-Санса (по-французски), и особенно проникновенно прозвучавший романс «Простите меня» В. Гаврилина.

Запомнилось поздравление ВРИО губернатора Санкт-Петербурга Александра Дмитриевича Беглова. Он напомнил, что юбилей Ирины Богачёвой, Санкт-Петербург отмечает в день работников культуры и поздравил с праздником всех деятелей культуры. Затем с прочувствованной речью губернатор обратился к Ирине Петровне, отметив ее выдающийся вклад в отечественное и мировое вокально-театральное искусство, особенно подчеркнув преданность юбиляра родному городу и всему русскому искусству, России.

«Ирина Петровна, - обратился губернатор к Богачёвой, - я знаю вас уже больше тридцати лет и всегда восхищался вашим искусством, вашими изумительными работами на оперной сцене и концертной эстраде. И вот сейчас, услышав ваше пение, я вновь очарован вашим выдающимся талантом, и мне так хочется тоже принять участие в этом празднике, и чтобы было о чем вспомнить, даже спеть с вами». Под общее одобрение всего зала и бурные аплодисменты А.Д. Беглов и И.П. Богачёва исполнили всем хорошо известный советский шлягер «Сормовскую лирическую» Б. Мокроусова на стихи Е. Долматовского: «Под городом Горьким, где ясные зорьки, в рабочем поселке подруга живет...». Это выступление придало юбилейному вечеру особую теплоту и задушевность.

Второе отделение было посвящено музыкально-вокальным поздравлениям артистов и творческих коллективов. Юбиляра поздравили: Большой театр России, Мариинский театр, Михайловский театр, Большой театр оперы и балета Белоруссии, Театр «Санктъ-Петербургъ Опера», Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербургская Консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Культурный центр Елены Образцовой, Дворец учащейся молодежи Санкт-Петербурга.

Концертмейстером вечера выступила дочь певицы – заслуженная артистка РФ, заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской консерватории Елена Гаудасинская. Вел концерт народный артист России Николай Буров.

В заключении все участники концерта и солисты во главе с И.П. Богачёвой исполнили итальянскую песню «Фуникули-Фуникуля», ставшую подлинным фейерверком вокального искусства в честь юбиляра. Героиня вечера сердечно поблагодарила публику, пришедшую на ее юбилейный вечер.

ГЕРМАН ПОПЛАВСКИЙ

# ИРИНА БОГАЧЕТ ЭТЮДЫ ВПЕЧАТЛЕНИЙ





Ирина Богачева – Кармен, Владимир Атлантов – Хозе. . На юбилейном вечере.

Амнерис, Кармен...

Незабываема сцена гадания Кармен, - совершенно фантастическое, мистическое пение, где слышен рок.

И тоже мистическое, но интонационно совершенно другое гадание Марфы в «Хованшине».

Или яростная ревность Амнерис.

Или озорная, темпераментная Марта-Екатерина в «Петре Первом» Андрея Петрова.

Ну и, конечно, сохраняющаяся до сих пор в ее репертуаре подлинно петербургская Графиня в «Пиковой даме», продолжающая великие традиции Славиной – Преображенской, с неповторимым интонационным богатством фразы-вздоха «Ах, постыл мне этот свет» и ностальгически элегичным французским напевом Гретри, уносящим в прошлое... И даже сейчас, когда я пишу эти строки, она - на ре-

образные краски, классически отточенное звуковедение, выразительную театральность Богачёва привносит в характер своих героинь и в операх современных композиторов. Нельзя не вспомнить Элен в «Войне и мире» С. Прокофьева, Аксинью в «Тихом Доне» И. Дзержинского, Комиссара в «Оптимистической трагедии» А. Холминова, Марту-Екатерину в «Петре Первом» А. Петрова, Героиню в опере «Телефон» Д.-К. Менотти, и другие труднейшие роли-образы, воплощенные на оперной сцене.

Обширен концертный репертуар певицы, в котором представлены и сочинения русской и зарубежной классики, и произведения современных композиторов.

Богачёва внесла огромный вклад в развитие культуры нашего города. Четыре десятилетия она ведет преподавательскую деятельность в XVIII Международный фестиваль балета «Мариинский» открылся 21 марта программой «Вечера американской хореографии», в которую вошли балеты выдающихся мастеров –Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса и Твайлы Тарп. Такое сочетание имен предлагает зрителю своеобразную картину развития американского балета от тридцатых годов прошлого века до нашего времени.

У балета Джорджа Баланчина «Серенада» счастливая театральная судьба: поставленный в 1934 году на музыку Чайковского, он до сих пор сохранился в репертуаре многих театров мира. В Мариинском театре балет был возобновлен в 1996 году американскими танцовщицами Франсией Рассел и Карин фон Арольдинген, в прошлом участницами многих постановок выдающегося мэтра. Бывший петербуржец, Баланчин не таил ностальгии и назвал свою «Серенаду» «воспоминанием о Мариинском балете». Хореограф сочинил свой опус из простейших классических движений, как будто избегая нарочитых трудностей, но его фантазия соединила, казалось бы, элементарные па в рисунок необычайной красоты. Освещенные голубоватым светом, одетые в белые длинные тюники, танцовщицы словно приглашают зрителей на бал при луне, где возникают мотивы радости и печали, ревности и неразделенной любви. Спектакль 1996 года ушел из репертуара театра, так как закончились условия контракта. Нынче «Серенаду» восстановил американский танцовщик Питер Мартинс, в свое время исполнявший мужские партии в этом балете. В вечер премьеры ведущие партии исполнили американская танцовщица Мария Ковроски, чья пластика отличалась элегантностью и тонкостью нюансов; Анастасия Нуйкина, наполнившая образ героини сосредоточенностью чувств; Екатерина Чабыкина, покорившая зрителей кантиленой танца, плавным, нежным рисунком рук. Их достойными партнерами стали Евгений Иванченко и Александр Романчиков.

У балета «В ночи» Джерома Роббинса две биографии: нью-йоркская и петербургская, Поставленный впервые в 1970 году в труппе «Нью-Йорк сити бэллей», он позднее вошел в репертуар многих театров мира. Созданный на музыку Шопена для трех пар танцовщиков балет пленяет разнообразием пластических решений, тонким полутонами хореографических комбинаций, изяществом поддержек. О Петербурге и Мариинском театре хореограф был немало наслышан от своего старшего коллеги Джорджа Баланчина и все-таки медлил с ответом на приглашение приехать в Петербург для постановки балета «В ночи». И все же встреча Джерома Роббинса и танцовщиков Мариинского театра состоялась в 1992 году. Хореограф сам выбирал состав исполнителей, сам репетировал с ними. В премьерном спектакле участвовали звезды той поры, среди них - Алтынай Асылмуратова, Юлия Махалина. Позднее в спектакль вошли Диана Вишнева и Ульяна Лопаткина Шло время, закончился, увы, срок проката, обусловленный контрактом, и балет исчез из репертуара. И вот «В ночи» - снова на Мариинской сцене, восстановленный танцовщиком Беном Хьюзом.

Сцена изображает звездную ночь. Три пары танцовщиков выступают поочередно, а в финале появляются все вместе. Первый дуэт исполняют Мария Ширинкина и Владимир Шкляров. В нежные отношения влюбленных врываются порой легкие размолвки, но кажется, что молодые люди расстаются лишь для того, чтобы вновь испытать радость встречи. Владимир Шкляров проявил в этой партии трогательный лиризм, мягкую кантилену движений. Мария Ширинкина пленила красотой поз, легкой стрельчатостью арабесков, нежным аккомпанементом рук. Алина Сомова и Константин Зверев наполнили второй дуэт танцевальной академичностью, чистотой и элегантным совершенством формы. Искренность чувств, страсть прорываются сквозь рисунок танца, который внезапно становится порывистым и импульсивным. Темпераментом и виртуозностью покорили зрителей Виктория Терёшкина и Данила Корсунцев в третьем дуэте-мелодраме, где звучат заверения в любви, сомнения, смятенная нежность и тревога. Одно чувство стремительно сменяет другое, и танцовщики мастерски раскрывают драматизм дуэта - непредсказуемость душевных наваждений, трагедию распадающихся связей.

Твайла Тарп – легенда американского балета, обладательница множества премий, автор десятков хореографических сочинений. Балет «Push comes to shove» («Дело доходит до драки») на музыку Джозефа Лэмба и Йозефа Гайдна она создала в 1976 году для Михаила Барышникова, очарованная его пластикой и артистичностью. Для каждого танцовщика, выступающего после него в этом балете, это огромное испытание и ответственность. В вечер премьеры партию героя исполнил премьер Мариинского театра Кимин Ким,

# ФЕСТИВАЛЬ

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

# МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»







«Серенада». Мария Ковроски. «Push comes to shove». Кимин Ким. «Концерт для контрабаса». Юрий Смекалов. Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

блистательно справившийся с нелегкой задачей. "Push comes to shove" – балет-комедия, исполненный юмора, гротеска, неожиданных поворотов сюжета. Здесь па классической хореографии привольно сочетаются с «жаргонизмами» современного танца. Герой Кимина Кима –дитя улицы, задира, смельчак, показывающий кулаки своим врагам. Он, к тому же, и ловелас, пытающийся понравиться проходящим девушкам. Он одет в непритязательный яркий костюм, на голове — черный котелок, своеобразная корона, знак избранности. Есть в образе что-то чаплиновское, где задор сочетается с грустью, а юношеская от-

вага — с поэтической задумчивостью. Кимин Ким привносит в образ юноши много живого, остроумного, озорного. Его танец — это целые каскады виртуозных блоков, где туры, легкие летящие прыжки едва позволяют уследить за сверкающим потоком оригинальных хореографических комбинаций. Партии девушек, которых герой одаривал своим вниманием, великолепно исполнили Надежда Батоева, Мария Ширинкина и Татьяна Ткаченко.

После окончания спектакля зал бурно реагировал артистам, на поклоны вышла и хореограф, семидесятилетняя Твайла Тарп. С легкость молодой женщины она встала на одно

колено, поклонившись труппе, зрителям и театру, в котором состоялась петербургская премьера ее любимого балета.

Фестиваль «Мариинский» продолжается, впереди встречи с молодыми российскими и американскими хореографами, впервые представляющими свои работы.

В рамках фестиваля «Мариинский» на сцене Мариинского-2 состоялся концерт-отчет проекта «Творческая мастерская молодых хореографов». Зрители увидели целый ряд новых балетных миниатюр.

Вечер открылся одноактным балетом Юрия Смекалова «Концерт для контрабаса» на музыку Джованни Боттезини. Создавая танцевально-симфоническое полотно, хореограф обратился к скрытой сути явлений действительности, стремясь раскрыть существо человеческих взаимоотношений вне конкретного действия. Умение воплотить в танце эмоциональный отклик на музыку отличает искусство хореографа. Каждый инструмент оркестра диктует рисунок пластических решений: контрабас - это зрелость и мудрость, скрипка - молодость, смелость и дерзость. Массовые сцены полны юношеского романтизма, вариации - энергии и волевого посыла, дуэты - прихотливой вязью настроений. Ведущие партии с блеском исполнили Виктория Терёшкина, Дарья Ионова и Юрий Смекалов. (партии контрабаса и скрипки виртуозно исполнили Мария Шило и Ахан Меирбеков).

Миниатюра «Concertino Bianco» на музыку Георга Пелециса, поставленная Дмитрием Пимоновым, исполнена праздничного изящества классического танца, где сочетаются совершенство формы и рафинированная академичность. Структуру балета составляют четыре дуэта, в которых хореограф проявил изобретательность, юмор и точный выбор исполнителей. Привольно чувствовали себя в стихии дуэтного танца Мария Хорева и Виктор Кайшета, Алина Сомова и Андрей Ермаков, Екатерина Осмолкина и Максим Зюзин, Елена Евсеева и Евгений Коновалов.

Василий Ткаченко, танцовщик самобытный, большого виртуозного мастерства, исполнил миниатюру «Держись!», поставленную Максимом Петровым на музыку Нильса Фрама. Ликующая смелость, радостный азарт отличали сложнейшие хореографические комбинации, в которых танцовщик безупречно прочерчивал в воздухе каждую позу, придавая красоту мимолетным хореографическим пассажам.

Миниатюра Александра Сергеева «Не вовремя» на музыку Эйтора Вила-Лобоса переносила зрителей в солнечную стихию бразильского мелоса и ритмов. Хореограф сочинил четыре дуэта, разных по настроению и виртуозности. Казалось, что в подтексте каждого дуэта звучало: «Не вовремя сказал», «Не вовремя пришел», «Не вовремя расстались». В дуэтах порой звучали обида и досада, но все же побеждала любовь, забывались нелепые капризы, промахи и вспышки гордыни. Тонко, с хорошим вкусом дуэты исполнили Ксандер Париш и Анастасия Нуйкина, Мария Ширинкина и Алексей Тимофеев, Кристина Шапран и Константин Зверев.

Впервые испробовал себя в роли хореографа Владимир Шкляров, сочинив миниатюру «Шум мыслей» на музыку Бхимы Юнусова. ... Сцена загромождена аксессуарами - от стульев до балетного станка. Действие происходит, надо полагать, в доме для душевнобольных, где каждый страдает своей фобией-воспоминанием. Хореографии в прямом значении термина не существует, ее заменяют агрессивные стычки персонажей, изломанные позы тел, бессмысленная игра с предметами. Удивило зрителей приглашение на роль одного из персонажей женщины инвалидаколясочницы (Анна Рузанова), которая терпеливо совершала круги по планшету сцены. Содержание сложного, претенциозного действа осталось загадкой. Воистину в голове сочинителя миниатюры произошел шум мыслей.

Американская танцовщица и хореограф Мелани Хамрик показала миниатюру на музыку «Rolling Stones», которую она со своими американскими коллегами и артистами Мариинского театра исполнила с юмором, элементами гротеска и эксцентрики.

Одноактный балет «Я не боюсь» хореограф Илья Живой поставил на музыку итальянского композитора Энцио Босо, который сегодня борется с тяжелой болезнью. Ему и посвящает хореограф свое сочинение. Спектакль населен множеством персонажей, он многолик и многоголосен. Возможно, балет следовало бы сократить, пожертвовать рядом сцен. Среди толпы выделяется герой в ярком и эмоциональном исполнении Ксандера Париша, сумевшего создать образ человека огромной силы духа, способного любить и творить, несмотря ни на что.

Заключительным аккордом фестиваля стал Гала-концерт, длительность которого — три с половиной часа — стала испытанием для многих зрителей. Едва ли стоило включать в про-

грамму два «полнометражных» одноактных балета. Вполне можно было бы обойтись без «Кармен-сюиты», балета хорошо знакомого любителям хореографии. Ничего нового не привнесла в программу миниатюра Дмитрия Пимонова «Divertimento» на музыку Леонарда Бернстайна и хореографическая зарисовка Илья Живого «A Flashback» на музыку Арво Пярта. Оба молодых балетмейстера уже интересно показали себя в программе «Творческая мастерская», новые же номера, казалось, сочинялись в спешке, не спасло положение и участие в них таких мастеров как Екатерина Кондаурова, Екатерина Осмолкина, Кристина Шапран, Андрей Ермаков.

Температура зала значительно повысилась, когда на сцене появились две работы выдающегося голландского мэтра Ханса ван Манена «Соло» на музыку Баха и «Сарказмы» на музыку Прокофьева. В миниатюре «Соло» заняты три танцовщика, но каждый из них демонстрирует свое мастерство отдельно, у каждого свое соло. На сцене возникает своего рода состязание в технике, пластичности, эмоциональной окраске. Блестяще исполнили этот номер Александр Сергеев, Филипп Стёпин и Ярослав Байбородин. Здесь классические движения легко сочетаются с танцем диско, забавной мимикой и пожиманиями плеч. И все исполняется с бешеной скоростью и юношеским задором. Танцовщики по праву получили овации зала. «Сарказмы» порадовали изобретательностью замысла, тонкой фразировкой движений и юмором. Солисты Нидерландского балета Игоне де Йонг и Даниэль Камарго исполнили и сыграли дуэт-шутку, где девушка и юноша постоянно вступают в спор, не желая уступить друг другу первенство в виртуозности танца, в котором то и дело звучали упреки, насмешки, колкости, но в итоге побеждала любовь.

Дуэт из балета Уильяма Форсайта «Herman Schmerman» на музыку Тома Виллемса в исполнении артистов Парижской оперы Ханны О'Нил и Уго Маршан, произвел, признаться, унылое впечатление, было в нем что-то уже давно виденное, не раз использованное в дуэтном танце.

Финал концертного отделения словно озарился выступлениями мастеров классического танца. Алина Сомова и Кимин Ким исполнили па-де-де на музыку Чайковского с широтой, артистизмом и подлинно петербургской элегантностью. Овации зрительного зала следовали за каждой вариацией танцовщиков.

«Большое классическое па» на музыку Обера в хореографии Виктора Гзовского вспыхнуло как фейерверк в исполнении Виктории Терёшкиной и солиста Большого театра Якопо Тисси. В танце Терёшкиной звучало праздничное изящество высокого стиля, ее блестящая техника едва позволяла уследить за сверкающим потоком оригинальных танцевальных комбинаций, каскадом виртуозных пассажей. Якопо Тисси был надежным партнером, внимательным кавалером, его легкие полетные прыжки прорезали пространство сцены, утверждая силу и красоту мужского

Приглашение участвовать в фестивале танцовщиков из других театров всегда сопряжено, как показывает практика, с долей риска. Несколько неожиданных срывов произошло и на этот раз: по разным причинам не приехали на фестиваль солисты Большого Владимир Лантратов, Мария Александрова, Ольга Смирнова; не увидели в роли Китри в балете «Дон Кихот» многочисленные поклонники Натальи Осиповой, ведущей танцовщицы Ковент-Гардена. С нетерпением ожидали любители балета выступление еще одной звезды Ковент-Гардена, Лорен Катбертсон, которая должна была выступить в партии Авроры в балете «Спящая красавица». Но в день спектакля она почувствовала недомогание, и роль Авроры исполнила Олеся Новикова.

Лорен Катбертсон знакома петербуржцам, в феврале она в срочном порядке заменила заболевшую исполнительницу в балете Мариинского театра «Сильвия». В биографии балерины значатся несколько русских имен: к выступлению на Международном конкурсе балета в Варне ее готовила солистка Кировского театра Галина Рагозина-Панова, а в годы учебы в Королевской академии балета ее главным наставником был солист Мариинского театра Анатолий Григорьев.

И все-таки Лорен Катбертсон выступила на сцене в дни фестиваля. 31 марта она исполнила партию Маргариты в балете Фредерика Аштона «Маргарита и Арман», где ее партнером стал ее соотечественник Ксандер Париш, ныне премьер Мариинской труппы.

В Маргарите Лорен Катбертсон зрители увидели женщину обаятельную, чуть капризную, прихотливо и избирательно одаривающую улыбкой собравшихся гостей. Технически безупречный танец балерины наполнен яркими эмоциями, это калейдоскоп меняющихся хореографических красок. В дуэтах танцовщики создают тот замкнутый мир героев, который несет в себе и счастье любви, и трагедию утраты. Лорен Катбертсон строит партию на

### ФЕСТИВАЛЬ









«Concertino Bianco». Мария Хорева, Виктор Кайшета. «Не вовремя». Мария Ширинкина, Алексей Тимофеев «Маргарита и Арман». Лорен Катбертсон, Ксандер Париш. «Игра в карты». Екатерина Кондаурова, Роман Беляков, Владимир Шкляров Фото: Наталья Разина, Николас Маккей

легких ритмопластических переливах, живописных изгибах корпуса, тонкой, изысканной пластике рук. Отличный танцовщик и выразительный актер Ксандер Париш насыщает роль Армана драматизмом, его встречи с Маргаритой напоминают пробуждение юноши от сна, они проникнуты чувственным ожиданием и трепетной нежностью.

Спектакль прошел с большим успехом, став достойным завершением фестиваля «Мариинский».

У балета «Игра в карты» на музыку Игоря Стравинского счастливая театральная судьба. Впервые поставленный в 1937 году на сцене нью-йоркского «Метрополитен опера» Джорджем Баланчиным, он вошел в репертуар многих театров мира. Страстный почитатель карточной игры, композитор сам написал либретто балета, где, по его признанию, сюжетные линии были бы понятны самому неискушенному зрителю. К музыке балета обращались многие хореографы, среди них англичанин Джон Крэнко и россиянин Алексей Ратманский. Тема казино в разные годы решалась театрами по-разному: порой балет превращался в веселое и жизнерадостное состязание знатоков карточной игры, иногда обретал трагический оттенок - проигрывались миллионы и рушились судьбы.

Свое прочтение музыки Стравинского предложил хореограф Илья Живой. В спектакле, показанном на Новой сцене Мариинского театра, сохранена музыкальная структура партитуры, однако в новом либретто, написанном Ильей Живым, есть лишь отсылки к исходному замыслу Стравинского. Неслучайно хореограф дал подзаголовок своему сочинению: «Любовный треугольник в трех картинах». Балет не столько об игре в покер, сколько о людях, судьба которых прихотливо и неожиданно меняется, как в карточной игре, от принятого решения или неверно сделанного хода.

Тема казино исподволь витает в балете. Кордебалет, одетый в униформу яркозеленого цвета, напоминает колоду карт, послушно меняющую свои построения по воле невидимого крупье. В колоде свои «шестерки», то и дело нарушающие строгий ансамбль и пытающиеся «пройти в дамки». Резкая смена хореографических эпизодов - дуэтов, вариаций, трио - придает напряженность всему действию, заставляя зрителей с интересом следить за ходом стремительно развиваю-

В балете три персонажа: Дама, Король и Джокер. У каждого из них, как и в карточной игре, свои предназначения и свои линии судьбы. Никто из них не претендует на исключительность, хотя каждый не лишен амбиций и гордыни.

щихся событий.

В партии Дамы выступает Екатерина Кондаурова, создавая образ женщины прозорливой и знающей себе цену. Каждая ее великолепно исполненная вариация – продуманный ход в игре, каждый жест – эмоциональный вызов партнеру. Инструментально безупречный танец Кондауровой делает его пластическим эквивалентом музыки, чутко откликаясь на тональность, ритмику и жанровое разнообразие партитуры.

Королю Романа Белякова присуща внутренняя страстность, но бури капризного темперамента словно закованы в графически рациональную форму, пластически элегантную, но порой кажущуюся холодноватой.

Образ Джокера в исполнении Владимира Шклярова многогранен. Есть в нем немало от шекспировского шута, которому дозволено высказать правду в лицо господ, прервать светскую беседу-дуэт неожиданной эскападой. Но вся беда в том, что Джокер влюблен в Даму и под покровом чудачества скрывает в душе пылкие чувства. Актер тонко переедет эти ипостаси Джокера: в дуэте с Дамой он трогательный и нежный кавалер, в сценах в казино – беспечный шутник и едкий насмешник. Партия Джокера насыщена техническими трудностями: блестяще исполняемые танцовщиком зависающие в воздухе прыжки, динамичные туры, легкость и быстрота или, как говорили в старину, резвость ног, просто не позволяли уследить за каскадом оригинальных балетных комбинаций.

Сценография балета создана Ильей Живым, костюмы -художницей Софией Вартанян. Они оба вдохновились полотнами американского художника Марка Ротко, представителя абстрактного экспрессионизма, создателя живописи цветного поля. Отсюда минимализм в декорационном оформлении и цветовые полотна, возникающие на заднем плане сцены и словно отражающие сиюминутное настроение персонажей. Костюмы героев отличаются яркими, насыщенными тонами, во многом передающими их внутреннюю суть.

Три спектакля – «Времена года», «Пульчинелла» и «Игра в карты» - созданные Ильей Живым за последние годы, могут быть вполне объединены в единый цикл-спектакль, свидетельствующий о рождении в Мариинском театре самобытного одаренного хореографа. о прихоти судьбы, год девятнадцатый для балета оказался заколдованным: два столетия подряд он дарил миру балерин, чьё искусство вдохновляло хореографов на создание шедевров. Судите сами: В 1819 году родилась Люсиль Гран, первая и лучшая датская Сильфида А. Бурнонвиля, хореография которого дошла до нас в неприкосновенности и стала эталоном.

В 1819 году родилась Карлотта Гризи, чьё имя обессмертили Т. Готье и Ж. Перро на парижской сцене в Жизели – вершине романтического балета на сегодняшний день.

В 1919 году родилась Марго Фонтейн. Первая и неподражаемая Ундина в балете сэра Ф. Аштона, хореографа, создававшего английский классический балет в начале столетия.

В 1919 году родилась Алла Шелест. Её имя главным образом ассоциируется с миниатюрой «Вечный Идол», она первая и непревзойдённая Эгина в бунтарском «Спартаке» ЛЯкобсона.

21февраля 2019 года в Мариинском театре состоялся Вечер балета, посвящённый столетию со дня рождения Аллы Яковлевны Шелест. Народная артистка РФ, лауреат Сталинских премий (позднее названных Государственными), она по праву зовётся легендой русского балета. Здесь, на сцене театра им. С.М. Кирова (которому вернули историческое название Мариинский) рождались её лучшие роли, она незримо, но властно творила будущее ленинградского балета.

Другому театру, Самарскому, принадлежит честь проводить «Фестиваль классического балета им. Аллы Шелест». Под её руководством самарский балет преодолел Рубикон, обрёл то качественное значение, которое позволяет ему сегодня приглашать на гастроли звёзд мирового уровня. Фестиваль (а значит и сама Алла Шелест) награждён международным орденом Екатерины Великой.

Тридцать лет назад я обратился в секцию балета ленинградского СТД с просьбой провести Вечер с участием Аллы Шелест в рамках её семидесятилетия. Состоялся трудный разговор с референтом секции, основной мотив которого был таков:

Вышло негласное постановление отмечать только столетие.

Что же делать, если нам нет ещё ста лет?

Словом, как-то миновали это «негласное постановление» Министерства культуры СССР и с честью провели Вечер, на котором юбиляр вышла на сцену в новом балете, сочинённом по случаю торжества, предстала вновь балериной, актрисой, наполнив восторгом сердца публики.

Минуло десять лет, и вновь юбилей. На этот раз инициативу берёт Мариинскй театр, с Аллой Яковлевной обсуждают план Вечера, учитывают её пожелания относительно программы, составу исполнителей. Однако на сей раз, праздничному торжеству не было суждено состояться, Алла Шелест покинула наш мир, не дотянув до торжества всего два месяца.

Вместо концерта в память о ней, как следовало бы ожидать, на сцене театра танцевала малозначительная заезжая труппа.

Вместо яркого, шумного праздника остался тихо лежащий в письменном столе листочек бумаги с планом Вечера.

В те годы, согласовывая программу, Алла Яковлевна хотела видеть на сцене картину лебедей Л. Иванова из балета «Лебединое озеро», одноактную «Серенаду» в ностальгической хореографии Дж.Баланчина, второй акт «Легенды о любви» в хореографии Ю. Григоровича и акт теней из «Баядерки» М. Петипа — один из самых любимых ею балетов, в котором она осталась непревзойдённой. Тогда руководитель труппы Махарбек Вазиев ей возразил:

 Алла Яковлевна, я понимаю, Вы мыслите крупными произведениями. Но если приедут именитые балерины из других театров, чтобы Вас поздравить – что им танцевать? Сошлись на том, чтобы Вечер завершало концертное от-

деление на усмотрение руководства.

Программа, представленная в нынешней февральской афише, в какой-то степени повторяет задуманное двадцать лет назад, её составляли с оглядкой на прошлые пожелания Аллы Яковлевны, сообразуясь с возможностями нынешнего состава труппы. Правда, руководитель балета Юрий Фатеев объявил:

– «Серенаду» показать не сможем, в нашем театре она ставилась как раз в те годы, но сейчас выпала из репертуара.

Таким образом, остались: «Лебединое озеро» – первый классический балет, в котором Алла Шелест вышла на сцену театра в роли, танцуемой Балериной; «Легенда о любви» – последний балет, в котором Алла Шелест танцевала на сцене этого театра в статусе Балерины; концертное отделение – называемое нынче Дивертисмент, – в котором именитые танцовщицы и танцовщики могут отдать дань памяти своей великой предшественнице.

Всё связанное с именем Аллы Шелест выше банальности. Казалось бы, обычный факт — выставка в Белом фойе театра рассказывает о жизни и творчестве юбиляра. Искусно расположенные фотографии балерины, сценические аксессуары и детали, которыми она пользовалась, костюмы, обувь — всё, как всегда в таких случаях. Но всмотревшись внимательней, начинаешь ощущать величие и красоту, разноликость и многообразие созданных балериной образов. Стараниями архивариусов театра Ольги Овечкиной и Ирины Пчёлкиной выставка собрана и представлена с любовью и магия этой любви витает в зале.

В зрительном зале публику встречает балетный критик, доцент АРБ им. Вагановой Лариса Абызова. Она коротко и проникновенно рассказывает о творческом пути Аллы Шелест, её высоком предназначении для истории балета, о своей творческой встрече с ней, оказавшейся первой и последней.

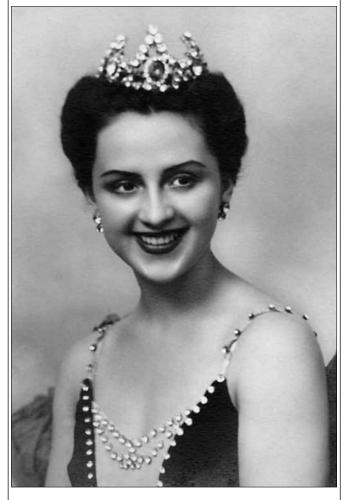
Абызова уходит со сцены, оставив щемящее чувство недоговорённости. Следом раздвигается занавес, он открывает большой, на всё зеркало сцены, экран. На нём фотография Аллы Шелест: глубокий взгляд тёмных глаз, направ-

### ЮБИЛЕЙ

РАФАИЛ ВАГАБОВ

# ПРАЗДНИК БАЛЕТА

100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЛЫ ШЕЛЕСТ







Алла Шелест. «Лебединое озеро». Екатерина Кондаурова, Даниил Корсунцев. «Дон Кихот». Мария Александрова, Владислав Лантратов. Фото: Наталья Разина

ленный на зрителя, излучает загадочную таинственность и доброту, в этом взгляде можно утонуть, от него никуда не деться...

Под тихие переборы арфы лицо медленно и неуклонно надвигается на зрителя. И вдруг звучит музыка, «выход теней» из балета «Баядерка». На экране одна за другой проходят «тени» героинь Аллы Шелест, в них палитра человеческих судеб, масштаб сценической жизни актрисы. Бесконечность вереницы завораживает, восхищает, одно лицо прекраснее другого. Красота этих несхожих между собой лиц всё же имеет общее начало — Аллу Шелест...

Запоздалые аплодисменты зрительного зала, экран гаснет и на сцене ...вереница лебедей, среди которых принц Зигфрид ищет ту единственную, запавшую ему в сердце.

Так начинается Вечер балета.

Так начинается парад талантов, на которые театр никогда не скупился.

В большом Раз лебедей, вырванном из контекста «Лебединого озера», трудно показать развитие образа Одетты, доминирует одна краска – лирическая. Екатерина Кондаурова сумела сохранить эту линию, пользуясь версией Натальи Макаровой, сконцентрировала своё внимание на духовности, до конца раскрыла лирическую сторону своего таланта, своего танцевального почерка, а он у балерины безупречен.

Следующее отделение Вечера – второй акт балета «Легенда о любви».

Любой хореографический текст может остаться схемой, если его не наполнить трепетом сиюминутной жизни. В этом плане «Легенда о любви» проста и сложна одновременно. Проста тем, что танцы Юрия Григоровича самовыразительны, чётко и ясно очерчены. Сложность же состоит в актёрском воплощении, умении одухотворить танец живостью ума и чувств. Подобное под силу яркой индивидуальности.

На сцене четыре главных действующих лица, четыре ипостаси страсти. Каждый из них по-своему интересен. В первую очередь привлекает внимание Мехменэ Бану в исполнении Виктории Терёшкиной.

Яркий образ – яркая танцовщица. Виктория Терёшкина вызывает сопереживание к чувствам своей героини, сложным и ясным одновременно. Кто преобладает в Мехменэ Бану – царица или женщина? По зрелому размышлению они у Терёшкиной одинаково сильны: поступок, провоцированный женской ревностью, обретает силу государственного значения. Отказ от любимого может позволить себе и царица, и потерявшая красоту женщина...

Екатерина Осмолкина и Владимир Шкляров прекрасно сочетались в дуэте Ферхада и принцессы Ширин как по своим физическим данным, так и темпераментом. Оба юны, чисты в своей любви. Несколько смущает отказ Осмолкиной от координационных трудностей в вариации Ширин, некогда сочинённой для учениц Вагановой, которым подобные трудности были по плечу, и странная формальность отношений в дуэте с Ферхадом. Эти недостатки с лихвой перекрываются в динамичных последующих сценах: там, где надо отстаивать свою любовь герои Осмолкиной и Шклярова на высоте.

Остаётся четвёртый персонаж — Визирь в исполнении Юрия Смекалова. Он словно тень царицы, но тень сия — натура сильная, преданная, томящаяся безнадёжной любовью к своей повелительнице.

Третъе отделение Вечера названо Дивертисментом. За последнее десятилетие из всех концертов, мною виденных, прошедший на Вечере дивертисмент соответствовал своему названию – театр представил серию хореографических миниатюр, отрывки из балетов своего репертуара. За весь дивертисмент только три (какое счастье!) Pas de deux, и только две балерины соревновались в fouetté! Один досадный штрих за всё отделение – есть ли смысл показывать «Русскую» В. Васильева из «Лебединого озера», канувшего в Лету, и названного В. Красовской «дурной сон», когда пользуется успехом петербургская версия Л.Иванова, и которую танцевала сама Алла Шелест?

Разнообразие талантов впечатляло, удивляло, радовало, на сцене царила праздничная атмосфера. И не мудрено, перед нами – цвет Мариинской труппы. Из всего звёздного состава танцовщиков и балерин трудно выделить кого-то одного, но всё же безусловным лидером Дивертисмента стал Кимин Ким, танцовщик удивительных возможностей, творчески сосредоточенный, наделённый яркой актёрской индивидуальностью.

Стилистическое единство исполнения, свойственное труппе Мариинского театра, несколько нарушалось выходами артистов из Самары – Марины Накадзимы и Сергея Гагина – и солистов Большого театра Марии Александровой и Владислава Лантратова. Всё же надо отдать должное, обе пары своим выступлением украсили Вечер.

Приятно порадовало участие в концерте молодёжи. Глядя на юные лица, понимаешь: у Мариинского балета есть блистательное будущее.

Концерт окончен, публика не желает расставаться с любимыми артистами, занавес не опускается. Окрылённые успехом актёры одаривают публику поклонами, один за другим выходя вперёд. Звуки аплодисментов, как звуки морского прибоя, нарастают при каждом выходе. Вот уже отмечены все, вот уже каждый получил признание, выраженное букетом поднесённых цветов. Кажется, энтузиазм зрителей вот-вот иссякнет, и тут новое действие: стройный ряд танцоров разделяется, актёры выстраиваются вдоль кулис, на сцене приглушается свет, а на заднике вспыхивает экран. Почти сразу на зрительный зал обрушивается благоговейная тишина, ибо на экране ...танцующие Алла Шелест, Игорь Чернышёв ...бессмертный «Вечный идол» Леонида Якобсона ...чарующая музыка Клода Дебюсси ...Архивное чудо полувековой давности стало кульминацией Вечера, его сердцем и душой, его величием.

О том, что Ильдар Абдразаков - лучший бас мира, в Мариинском театре знали много раньше, чем в Европе и за океаном. О таком Фигаро, какой пел на Театральной пл., 1 подчас несколько раз в месяц, могли только мечтать лучшие европейские и заокеанские оперные дома. Сегодня репертуар Ильдара невероятно широк, однако певец очень разумно подходит к эксплуатации собственного голоса, придерживаясь вердиевско-россиниевско-моцартовской диеты на сценах Ла Скала, Метрополитен-оперы, Гранд Опера и других лучших театров. Но иногда певец отваживается переключаться и в драматические регистры русской оперы - «Князя Игоря» Бородина или «Бориса Годунова» Мусоргского, титульную партию в котором он спел в Парижской опере. Конечно, поклонники баса мечтают о том, чтобы когда-нибудь он взялся бы и за Руслана в «Руслане и Людмиле» Глинки. В конце апреля он удивил мир новым амплуа - режиссера, представив свое видение этой оперы в роскошной постановке в родной Уфе в Башкирском театре оперы и балета. На открытии «Звезд белых ночей» Ильдар Абдразаков выйдет в одной из своих коронных партий – исполнит «Аттилу» Верди.

- Вы удивили своих поклонников дебютом в режиссерском амплуа, представив в конце апреля премьеру «Аттилы» Верди на сцене Башкирского театра оперы и балета в Уфе, городе, где родились и начали свое вокальные университеты. Как решились на такой шаг?
- Пришло время, когда я вдруг осознал, что мне не просто хочется, но что я смогу поставить спектакль и мой выбор пал на «Аттилу» Верди – оперу, благодаря которой я когда-то захотел научиться пению и выступать на большой оперной сцене. Видеозапись этой оперы, главную партию в которой исполнял знаменитый американский бас Сэмюэл Рэми, я увидел в юности, мы смотрели ее вместе с братом Аскаром. Спустя много лет, уже став оперным солистом, я познакомился с Сэмюэлем. Моим партнером в постановке «Аттилы» в Уфе выступил художник-постановщик Иван Складчиков, подготовивший очень красивый макет декораций и эскизы костюмов. Оперный театр в Уфе, конечно, не Мариинский и не Большой театр, но волнений от этого было не меньше. Работали все с огромным интересом, глаза у всех
- Как певец вы участвовали в постановках таких прогрессивных современных режиссеров как Дмитрий Черняков и Робер Лепаж. Но свой экзамен на режиссера вы сдали, показав одну из лучших опер Верди раннего периода в пышной традиционалистской версии.
- В Уфе консервативная публика, предпочитающая традиции и ее не надо отпугивать «радикальными решениями». О режиссерской опере там пока сложно говорить. Надо сначала воспитать певцов. Если поставить там оперу в чересчур современном ключе, она не приживется, не та пока публика: ее надо постепенно готовить. Если в театрах Москвы и Петербурга идут спектакли, сильно отличающиеся от традиционных, публика на них все же ходит, им это любопытно, интересно. Уфа все-таки город другого масштаба, к тому же это мусульманская республика. Общество сложно менять. К новому там придут, но не сразу.
- Что было важнее всего показать публике XXI века в «Аттиле»?
- Чтобы поставить «Аттилу», нужно очень хорошо знать музыку Джузеппе Верди. Когда мы с Риккардо Мути говорили об этом композиторе, маэстро напомнил, что приступая к опере, Верди сначала тщательно вслушивался в текст либретто, к которому искал точные музыкальные интонации, оформляя их в мелодии, пронзительные по эмоциональности и красоте. Аттила у него получился отнюдь не таким варваром, каким был в истории: он его очень облагородил, дав лишь в начале оперы намек на его дикость. Он выступает в опере вполне дружелюбным героем, никого пальцем не тронувшим, зато сам, напротив, преданный в финале заговорщиками – Эцио, Форресто и Одабеллой, заколовшей его, Аттила не может не вызывать сочувствия как у нас, так и у современников Верди, который был очень политизированным композитором. Во времена премьеры «Аттилы» в Венеции Италия находилась под австрийским игом. И после слов в дуэте Эцио и Аттилы «Возьми весь мир, оставь мне Италию!» спектакль пришлось остановить: итальянцы начали скандировать «Италия – наша! Верните нам Италию!» Начался маленький бунт: австрияки не знали куда бежать из дорогих лож. В тот момент Верди думал о своем народе, ради которого и писал музыку.
- Режиссерского диплома у вас нет, но чьи практические уроки вы считаете своими университетами?
- Я с детства наблюдал как работал отец с актерами, как объяснял им, что-то показывал в студии, на киноплощадках. Позже, будучи студентом в Уфе, я прошел школу актерского мастерства в Институте искусств, работал уже с режиссерами из Уфимского оперного театра. Моим первым режиссером был Рафкат Валиул-

# интервью

лин, с которым я работал будучи студентом; он заложил во мне, пусть скромную, но основу актерского мастерства. Однако важным в юные годы сотрудничеством с режиссером я бы мог назвать работу с Валерием Раку, который ставил «Кармен» в Уфе, где я выступал мальчиком в свите тореадора. Спустя годы начались встречи с режиссерами в Мариинском театре. С Юрием Александровым я впервые работал над «Свадьбой Фигаро» Моцарта. Одно из самых сильных влияний оказал на меня немецкий режиссер Йоханнес Шааф, ставивший в Мариинском «Дон Жуана» Моцарта. Он тогда выжал из меня все соки, вплоть до того, что хотел снять меня с постановки, но маэстро Джанандреа Нозеда, выступавший музыкальным руководителем спектакля, настоял меня оставить. Я

- В одном из прошлых сезонов вы дебютировали в партии Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского в постановке Иво ван Хове. Предложение поступило от Парижской опе-
- Да, мне предложили спеть Бориса в Париже, спросив сначала, буду ли я готов исполнить его через три года. Я подумал, что перед этим больше попою Филиппа. А Филипп и Борис – партии переживающих, страдающих правителей. Борис - партия, требующая и отличной вокальной подготовки, но и эмоций для переживания и сочувствия. Чего стоят его монологи и финалы, не говоря о сцене смерти – это грандиозно. Борису не повезло оказаться на троне в сложнейший период Российской истории после Ивана Грозного. Был

на чужом языке? И как увеличивается, когда певец осмысленно пропевает каждое слово. Для этого существуют педагоги-коучи, знающие, как вкусно артикулировать, чтобы эмфатически выделять слова и фразы. Без изюминки, пикантности контакт с публикой будет недостаточным. В пении как в кулинарии: если досолить, доперчить, приправить - тогда изменится и вкус блюда.

– Вы очень много работаете за рубежом и намного меньше выступаете в спектаклях в России. Насколько я понимаю, не только вопрос гонораров играет здесь роль. Каковы должны быть условия, чтобы вы чаще радовали своим искусством опероманов в России?

- Замечу сразу, что дело не в оплате. Если посчитать проценты налоговые там и здесь, то здесь даже зачастую выгодней работать. К тому же здесь ты находишься дома, среди друзей, в обществе, где воспитался и вырос. Просто мне кажется, когда артист ездит по разным театрам, он слышит разных певцов и дирижеров, тем самым обогащается, растет, впитывает что-то новое, интересное, обменивается информацией. А такие театры как Скала, Мет, оперные дома в Париже и Лондоне не приглашают на главные партии неизвестно кого, поэтому опыта набираешься у мастеров своего дела. Все мы – живые люди. Работая в разных театрах можно избегать рутины и болотца, в которых легко завязнуть и деградировать, если никуда не выезжать, не расширять «пространства борьбы». Петь в течение недели оперы разных композиторов - не очень хорошо для голоса. Когда же поешь в операх одного композитора, когда тебя приглашают на блок спектаклей, ты сберегаешь голос, имея время на подготовку вокального аппарата, на концентрацию мыслей. Репетиционный период от двух недель до месяца дает возможность тщательно подготовиться. Для меня это намного естественней и правильней, чем петь сегодня Мефистофеля, завтра – Алеко, послезавтра – Дон Жуана или Вотана. Разная музыка требует разного подхода. Мой певческий аппарат не успевает так быстро перестраиваться. Я пою разные арии в концерте, но петь подряд целиком оперы разных композиторов - гораздо сложнее.

– Для вырабатывания такой привычки надо подольше остаться в Мариинском теа-

тре.

– Мне хотелось бы больше петь в Мариинском. Просто, может быть, нужно иногда некоторым певцам, особенно тем, которые много перелетают из страны в страну, давать по приезде домой чуть больше времени для репетиций? Мы же привыкаем к определенному уровню работы, к определенным отношениям. Оркестры у нас прекрасные, звук большинства которых – сплошной восторг. К сожалению, не всегда получаются ровные составы из-за того, что многие певцы заняты в разных операх в одно и то же время. Но Мариинский театр уникален тем, что некоторые ведущие солисты могут каждый день петь разный репертуар.

– В России много больших оперных театров. Но даже в Большом театре крупные солидные солисты не составляют постоянную основу, костяк труппы.

– Нам не хватает лидеров, которые бы держали театр, как Валерий Гергиев держит Мариинский. Многим лидерам недостает харизмы, чтобы, едва он за пульт – и машина заработала, вышел певец – мурашки по телу... Личностей не хватает. Их и не бывает много, но хотя бы «по паре» на театр. Теодор Курентзис, что бы о нем ни говорили, - личность, он успешен. Кто-то его без памяти обожает, кто-то нет, но он – бесспорный лидер.

– С вами просто договариваться о сотрудничестве?

- Если речь о спектакле, я должен понять, что меня будет ждать на сцене, кто будет режиссер и художник, какие партнеры. Существует несколько дирижеров и певцов, с которыми я не хотел бы встречаться и работать. И это нормально. Но отказываю я не часто.

– Или просто предложения поступают беспроигрышные? – Взять, к примеру, Метрополитен-оперу,

куда приглашают Анну Нетребко и Пласидо Доминго, а за дирижерским пультом будет стоять Марко Армилиато - как от такого можно отказаться? Или в Чикаго, куда мне вскоре предстоит отправиться - где есть ребята, с которыми я знаком или незнаком, но спектакль ставится на меня. Или в «Осуждении Фауста» Берлиоза я буду петь с Элиной Гаранча и Брайаном Химелем, с которым работал и в «Дон Карлосе», или в Дрездене, где «Дон Карлос» будет с Аней Нетребко, Юсифом Эйвазовым и Кристианом Тилеманом за пультом... Кризисные моменты, конечно, ощущаются во всем мире, но постановки осуществляются, на них

дирижеры. Если взять режиссера Дэвида Мак-Викара, у него что ни постановка, то шедевр - умные, со смыслом и никаких перекосов в эпохах, при этом очень содержательные. Я слушал «Адриенну Лекуврер» в его постановке с участием Ани Нетребко. Аниты Рачвелишвили и Петра Бечалы. Это ли не счастье?

тратятся большие деньги. И в Нью-Йорке, и в

Милане приглашаются лучшие режиссеры и

ГЕОГРАФИЯ БАСА





«Аттила». Сцены из спектакля. Фото: Марина Михайлова

молодой, много артачился. Шааф заставлял и бегать, и прыгать, уметь управлять своими эмоциями, выражением лица. Сегодня я понимаю, как он меня раскрутил, раскрепостил. После работы с ним я уже больше не думал, находясь на сцене, только о том как бы хорошо спеть. Для меня пение и актерская игра с тех пор стали неделимы. С Шаафом я перешел Рубикон, в моем исполнении появилось больше игры. Он дал понять, что такое контакт с партнером. Потом начались и зарубежные опыты знакомства с разными режиссерами.

Но я сейчас говорил об опере Моцарта, которая игровая по природе. Если же переключиться на Верди, то у него другой посыл, другой оркестр. В нем и играть нужно по-другому. Но с уверенностью могу сказать, что когда ты научился играть Моцарта, играть Верди будет легче. А сегодня, когда я пою и Моцарта и Верди, должен признать, что после серии опер Верди петь Моцарта легче. После того, как я пел Верди в Ла Скала, отправился в Мет исполнять Лепорелло в «Дон Жуане» и ловил себя на мысли, что петь и играть эту партию было сплошным наслаждением. В спектаклях я не думал о технике – я пел, рассказывал историю. Я был Лепорелло.

не устраивал Шаафа как актер, был слишком голод, неурожай, страна находилась в плачевном состоянии, были разногласия с Европой. На протяжении трех лет было очень тяжело. В большинстве постановок на сцене изображают грязь, снег. Не зря народ кричит: «Хлеба! Хлеба!» Мусоргский сделал из Бориса Годунова героя-страстотерпца. Ну, а народ у нас в стране страдает извечно, ему сочувствуешь с первых тактов.

– Насколько опера может менять мир?

– Музыка объединяет и меняет людей. Ее вибрации, если они позитивные и талантливо исполненные, заряжают положительной энергией: мир незаметно становится другим. Ведь для поднятия настроения мы включаем музыку. Опера – искусство сложное, не для всех, к ней нужно прийти. Опера – синтез музыки, мыслей, эмоций, актерского мастерства, оркестра, декораций, костюмов... Вместе взятые они созидают высокое искусство, нуждающееся в особом внимании, требующее работы и от исполнителей, и от слушателей. Это не тот жанр, который позволяет отдохнуть. Здесь нужно учиться чувствовать и думать. К сожалению, далеко не все певцы думают, о чем они поют. А можете представить, как резко уменьшается смысл исполняемого тогда, когда певец поет

Беседовал Владимир ДУДИН

естиваль «Лики современного пианизма» стал уже привычным явлением в музыкальной жизни Санкт-Петербурга. Состоявшийся в канун нынешнего года XIII фестиваль продлился более двух недель и включал в себя 27 концертов сольной, ансамблевой и оркестровой музыки. Слушатели могли вновь встретиться с известными исполнителями – Денисом Мацуевым, Сергеем Бабаяном, Сергеем Редькиным, Петром Лаулом, могли впервые послушать на сцене концертных залов Мариинского театра Петра Андершевского, Павла Гилилова, Эндрю Тайсона. Как всегда, в концертах были представлены юные пианисты и молодые лауреаты недавних конкурсов. Пока бессменные руководители и основатели фестиваля Мира Евтич и Валерий Гергиев думают о том, как изменить его формат, вспомним самые яркие мгновения прошедшего фестиваля.

В Концертном зале Мариинского театра играл выдающийся польский пианист Петр Андершевский, музыкант, чья известность в современном мире основывается на том оригинальном пути, который он избрал в исполнительстве. В отличие от большинства исполнителей, карьера Андершевского сложилась помимо конкурсных состязаний: участвуя в Лидском конкурсе, он отказался выступать на 3 туре, сыграв на втором бетховенские «Вариации на тему Диабелли» и не доиграв Вариации Веберна ор. 27 – одно из самых грандиозных и, возможно, одно из самых коротких сочинений для фортепиано... Но его заметили, и вскоре он получил предложения выступать в самых престижных залах, а Бруно Монсенжон снял фильм, где пианист играл Вариации Диабелли и рассказывал о них. С этого момента в музыкальном авангарде Андершевский прочно занял свое место, которое можно сопоставить с ролью Гульда, Бренделя, Шиффа. И в самом деле «конкурсных» пианистов очень много, а тех, кто может сыграть бетховенский последний опус для фортепиано, единицы. Впрочем, петербургские знатоки фортепианной музыки могут вспомнить две выдающиеся трактовки этого произведения – Павла Райкеруса и Петра Лаула, а люди среднего и старшего поколения помнят ещё гениальное исполнение Анатолия Угорского в 1980-х годах.

В первом отделении концерта прозвучал микроцикл из шести прелюдий и фуг Баха из 2 тома ХТК. Расположив эти произведения в своей собственной, не баховской, последовательности: До мажор, До-диез мажор, Си мажор, ре-диез минор, Ля-бемоль мажор, сольдиез минор, – пианист уже тем определил свой индивидуальный подход. Но, конечно, главная оригинальность проявилась в его интерпретации. Абсолютно вне всех привычных норм исполнения Баха, принятых в XX веке, после Бузони, Петри, Юдиной, Николаевой, Гульда, Шиффа, Тюрек, и, при этом несомненно, учитывая их все, Андершевский предложил нам своё собственное, постмодернистское слышание Баха, оставаясь самим собой и никого не поучая. Его Бах – тонко проинтонированный, четко прослушанный и непринуждённый, казалось звучал только для самого пианиста, переживающего на сцене абсолютное сценическое одиночество, воплощающего максимальную сосредоточенность, погруженного в вечно звучащую музыкальную материю и отрешённого ото всего суетного, случайного, в том числе и от зала, концерта, публики. «Он играет, как будто бы он один сидит за роялем в маленьком домике, занесенном снегом», сказал после концерта один чуткий слушатель, и с этим можно согласиться. Исполнение Андершевского было медитативным и дарило нам полное спокойствие и ощущение выхода из кризиса. Конечно, будучи профессионалами, мы можем проанализировать детали интерпретации, обратив внимание на то, что он избегает нон-легатной игры и передаёт все подробности мотивного членения, оставаясь в рамках легато, что его пульсация отличается удивительной ровностью и почти игнорирует затактовую природу мотивов Баха, что он избегает «выделения» тем, предпочитая сосредоточиться на противосложениях, что сам характер отдельных прелюдий и фуг у него не хрестоматийный, например, драматичной привычной интерпретации ре-диез минорной прелюдии он противопоставляет свою созерцательно-лирическую трактовку, а фугу, наоборот, играет очень действенно... Но все это детали, которые не могут быть так подробно освещены в обзоре. Главное - общее впечатление от необычайно своеобразного, глубоко продуманного и очень интересного исполнения, в котором каждый выбирает, то ли пищу для ума, то ли повод для медитации.

Интерпретации Баха могут быть прямо противоположны по своей направленности, и при этом удовлетворять самых взыскательных профессионалов. С Бетховеном дело обстоит иначе. Выписав очень подробно все исполнительские указания, композитор продиктовал нам детали трактовки, которые необходимо учитывать пианистам. Это относится и к позднему Бетховену, и даже, особенно к позднему Бетховену, надо обладать огромной смелостью, если даже на сказать, дерзостью, чтобы проигнорировать бетховенские указания. Андершевский, безусловно, учел их все, но дал нам абсолютно собственное, оригинальное

ФЕСТИВАЛЬ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

# ЛИКИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИЗМА ИЗБРАННОЕ







Алексей Володин, Валерий Гергиев. Петр Андершевский. Валерий Афанасьев. Фото: Валентин Барановский, Наталья Разина

понимание их смысла. В этом и заключено чудо исполнительского искусства: как, точно соблюдая весь авторский текст, создать свою собственную трактовку. У Андершевского звучали, по выражению одного из профессионалов, слушавших концерт, «не Вариации Диабелли, а Гольдберг-вариации на тему Диабелли». То есть, это был по преимуществу, тоже

медитативный, созерцательный Бетховен, «по ту сторону мыслей и чувств, в сфере чисто духовной» (Томас Манн), и такая трактовка, убеждая в медленных, «возвышенных», вариациях, оставляла некоторые сомнения в тех «земных» вариациях, где воплощены бетховенский порыв, героика, юмор. Слушать было очень интересно, хотя, признаться, выдержать

час такой сосредоточенной и созерцательной музыки, довольно трудно. Но Андершевский играл безо всяких скидок на зал и концертную ситуацию, отгородившись от публики и не замечая ни звуков мобильных, ни случайных шумов на галерке, и убедил нас – такой Бетховен тоже возможен.

\* \* \*

Спустя четыре дня в концертном зале Мариинского театра прозвучал камерный концерт совершенно другого рода: Петр Лаул и солисты Мариинского театра, Ольга Волкова, Дина Зикеева, Юрий Афонькин, Олег Сендецкий исполняли квинтеты Шумана и Франка. Общение с залом – вот главное направление исполнительского искусства Петра Лаула и артистов игравшего с ним ансамбля; они играли увлекательно и увлеченно. Шуман с его энтузиазмом, и Франк в его пламенной риторике действительно требуют такого исполнения.

Квинтет Шумана – очень живое и исполненное юношевского порыва, светлое сочинение, окрыленность музыки экспозиции первой части напоминает о самых светлых «давидсбюндлерских» страницах Шумана, драматизм разработки и коды - о самых драматичных моментах шумановских сонат, победное звучание главной темы, знаменует наступление репризы. Трагическая балладная вторая часть квинтета, напоминающая о песнях и балладах Шуберта, была сыграна невероятно проникновенно и тонко, на едином дыхании. В строгой первой теме похоронного марша все голоса инструментов сливались в едином звучании, чисто шумановские взрывы эмоциональности во втором эпизоде второй части обжигали своим драматизмом. Труднейшее виртуозное скерцо было сыграно технически совершенно и захватывающе эмоционально. Полетность, с которой исполнители, словно играя преодолевали все сложности шумановской партитуры, вызывала ассоциации с «божественной игрой» гения, для которого нет преград. Почти attacca начался финал (начался бы, если бы не аплодисменты зала), типичный шумановский финал в народном духе. Баланс звучания между струнными и фортепиано - вообще очень трудная задача в квинтете – был в этом исполнении идеален, фортепиано пело, не уставая в своей красоте звучания и устремленности струнным. Яркий артистизм, тонкая и разнообразная тембровая палитра и невероятное ансамблевое мастерство отличали это испол-Квинтет Франка. который Святослав Рихтер

квинтет Франка. которыи Святослав Рихтер назвал в своей время «Страстями по Матфею» камерной музыки, был сыгран с обжигающей страстностью и, одновременно, строгой логикой формы. Перед концертом Петр Лаул пригласил всех любителей ансамблевой музыки, написав яркое эссе о камерной музыке Шумана и Франка в фэйсбуке, и вступив в дискуссию

по поводу квинтета Франка с Ильей Йоффом. Отсылаю всех интересующихся к этой дискуссии в интернете.

Невероятно интересен был концерт Валерия Афанасьева, в программе которого не было привычных виртуозных шедевров Листа или столь любимых всей публикой произведений Шопена и Рахманинова. Две минорные сонаты Гайдна, четыре Баллады ор.10 Брамса и его же две рапсодии ор. 79 – это репертуар, скорее, учебного академического концерта в училище или консерватории... Но то, что прозвучало вечером 23 декабря в концертном зале Мариинского театра, было настолько индивидуально, что переворачивало все представления о Гайдне и Брамсе. Сегодня редко (а может и никогда) Гайдн звучит столь масштабно: крупный «мазок», которым написана звуковая картина, предельно ясная, даже подчеркнуто ясная «дикция», замедленный темп, - все это вызывало ассоциации с театральной декламацией актеров старой школы, с жестикуляцией и манерой поведения великих мастеров сцены XIX века. Создавалось ощущение, что каждая деталь гайдновской музыки была увидена словно под увеличительным стеклом. Трагизм сонат явно не вязался с привычным представлением о добродушии «папаши Гайдна», а серьезность и оригинальность интерпретации со «школьным прочтениием».

Баллады Брамса ор.10 - одно из самых мрачных, даже мистических его сочинений. Навеянные, вероятно, размышлениями композитора о его душевном кризисе середины 1850-х годов, (некоторые биографы связывают этот цикл, и особенно его первую балладу с эпиграфом из шотландской баллады «Эдвард» с событиями, последовавшими за попыткой самоубийства Шумана), о чувствах к Кларе и Роберту Шуману, о неизбывности вины и прощении, о прощании и примирении - по ту сторону жизни и смерти, - эти сочинения редко удаются «просто пианистам». Даже Рихтер был не столь убедителен, на мой взгляд, в этой музыке. Афанасьев в «вершинных» своих интерпретациях (а Брамс Афанасьева как раз относится к таким вершинам) достигает одновременно альпийской ясности и трагических бездн, отраженных в музыке композитора. При такой конгениальной Брамсу исполнительской и музыкантской сущности, наверное, детали интерпретации не так важны, хотя можно вспомнить абсолютно немыслимый рокот басовых регистров во второй теме Четвертой баллады, смелый и даже резкий удар аккордов хорового зачина в Первой, декламационность мелодии во Второй (колыбельная этой Баллады, связанная, вероятно, с образом Клары, была лишена привычного лиризма и задушевности, и произнесена строго и аскетично, как будто проговорена голосом мужественным и зрелым). Игра Афанасьева может раздражать приверженцев гладкости и конкурсной отшлифованности деталей, но для тех, кто ищет в фортепианной музыке философский смысл и глубину, он – один из лидеров современного музыкального искусства, неповторимый и незаменимый, и каждая встреча с ним – событие, которое невозможно пропустить.

В серии «ученических» концертов на малых сценах Мариинского театра в этом году их участниками были ученики классов Зоры Цукер, Александра Сандлера, ученица Петра Лаула Наталья Лисанова, ученик Миры Евтич Райан Зу и ученики класса заведующей отделом ЦМШ Миры Марченко. Замечательно, что ученики специальных музыкальных школ получают возможность выступить в одном фестивале со звездами мирового пианизма, для слушателей же очень интересно следить за «педагогической мастерской» и сравнивать разные фортепианные школы.

В программе вечера Алексея Володина в Концертном зале был представлен Рахманинов: Шесть музыкальных моментов, Вторая и Первая сонаты, на бис прозвучали Сказка Метнера и два Этюда-картины Рахманинова – fis-moll и h-moll. По моему мнению, это был один из лучших сольных концертов фестиваля, а, может быть, и всего нынешнего фортепианного сезона в Санкт-Петербурге. Интеллект. ярчайшая эмоциональность, артистизм, невероятное профессиональное мастерство позволили Володину, выступая в редком сегодня амплуа романтического пианиста, открыть новые смыслы в известной музыке и заставить слушать на едином дыхании музыку неизвестную. О совершенстве пианизма надо сказать особо: огромное разнообразие тембровой палитры и «породистый пианизм» высшей пробы не так часто встречаются на мировой эстраде и заставляют замереть от восторга профессионалов. Если в «Музыкальных моментах» профессионализм, отчасти, еще превалировал над артистической свободой и заставлял восхищаться скорее ум, чем чувство, то с первых же нот Второй сонаты Рахманинова обжигающая эмоциональность выплеснулась наружу и, не уступая в продуманности и точности профессионального выполнения замысла первому сочинению, Вторая соната, эта поистине «дантовская» эпопея, держала внимание слушателей в напряжении вплоть до последней ноты. Хвалить мастерство пианиста в этой

ФЕСТИВАЛЬ

интерпретации, как было написано в одной рецензии Одоевского на выступление знаменитого романтического пианиста, «так же бессмысленно, как хвалить картину Рафаэля за хорошую раму». Из близких примеров интерпретации приходит на ум Владимир Горовиц.

В Первой сонате Рахманинова (как известно, навеянной образами «Фауста» Гете), Володину, как мало кому из пианистов, удалось поднять и удерживать напряжение гигантской авторской концепции музыкальной драматургии, не отпуская ни на мгновение внимание аудитории, не повторяясь, он вел все произведение к траги-

и аристократически утонченный артист, он продолжает в своей игре традиции мастеров «золотого века» пианизма – Гофмана, Фридмана, Пахмана, Мойсеивича, Черкасского, Горовица. При том и сам молодой пианист – изумительный мастер. Его манера игры абсолютно непринужденна и словно выражает девиз: «музыка должна доставлять удовольствие». И игра Тайсона действительно удовольствие доставляет. Темброво изощренным было его исполнение «Отражений» Мориса Равеля и Ноктюрна Отторино Респиги. В трактовке Третьей Сонаты Шопена Тайсон отказался от массив-







Сергей Редькин, Валерий Гергиев. Эндрю Тайсон. Райан Зу.

ганан зу. Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

ческому и величественному финалу. Поистине симфонический размах этой сонаты может воплотить музыкант, обладающий не только совершенным пианизмом, но дирижерской волей и композиторской логикой, и Володин – музыкант именно этого уровня. Что сказать о бисах? Особенно, об Этюдах-картинах Рахманинова? Здесь свобода игры Володина могла быть сопоставлена только с великим Рахманиновым, казалось, что пианист создал сам эти сочинения только что, прямо на наших глазах, заставляя нас, как в первый раз пережить всю мятежность фа-диез-минорного и пугающую призрачную инфернальность си-минорного. Блоковская морская стихия и страшные дебри заколдованной чащи в духе стихов Гумилева представлялись мне в момент звучания этой музыки.

Давно ожидаемым событием фестиваля стал концерт молодого американского пианиста Эндрю Тайсона. Экзотически изысканный

ного и тяжеловесного Maestoso в главной теме Первой части, весь первый раздел экспозиции проносился у него стремительно и на одном дыхании, как калейдоскоп мотивов, передающий смену различных состояний. Побочная тема покоряла своей дышашей кантиленой. Вторая часть – призрачная, фантастическая, невероятная в своем leggiero и vivace и третья дышащая непринужденным спокойствием и звучащая как бы сквозь дымку воспоминаний – развивали эти состояния главной и побочной партий. И лостойным завершением такой исполнительской драматургии стал стремительный полет в Финале, сыгранном без натужного драматизма (Тайсон исполнил финал в версии Бенно Моисеивича, без вступительных октав, основываясь на шопеновском варианте, записанном в тетрадь сына Фредерика Калькбрен-

В нашем представлении о си-минорной Сонате Шопена (составленном по интерпретациям Оборина, Корто, Нейгауза, Аргерих) много штампов, оставшихся в наследство от позднеромантической эпохи. Мы, порою, преувеличиваем шопеновское рубато, приподнимаем «на котурны» шопеновский драматизм, насыщаем звучание Шопена не свойственной ему масштабностью. Вероятно, исполнение Тайсона ближе к тому, что слышали в музыке Шопена его современники и музыканты начала XX века, к тому, что Шуман называл «непреднамеренным совершенством», а Томас Манн устами своего героя нарек «ускользающим, ангельским» в его облике.

В одном из дневных концертов играли молодые солисты Дома музыки Елизавета Украинская, Анна Грот, Александр Болотин и Дарья Ионкина. В программе прозвучала популярная музыка русских и западных композиторов – Чайковский («Времена года»), Мусоргский («Картинки с выставки») и Фантазия Шульц-Эвлера на темы Иоганнеса Штрауса. Все ребята были одинаково хороши, но наибольшее впечатление произвело масштабное и яркое исполнение «Картинок с выставки» Александром Болотиным. Яркая образность и виртуозность сочетались в его исполнении в равной степени, и заставили зал следить за его игрой, затаив дыхание.

А вечером в Концертном зале выступали 15-летний канадский пианист Райан Зу (ученик Миры Евтич) и московский пианист Даниил Саямов. Первый – обладатель отличного природного пианизма с огромной энергией и юношеским энтузиазмом исполнил Es-dur'ный Концерт Листа, к сильным сторонам исполнения нужно отнести и то, что пианист отлично ориентировался в тексте и не растерялся при том, что оркестр под управлением Миши Дамева брал явно неудобные пианисту, непривычно медленные темпы. Второй, обладатель крепких пальцев и железного ритма, исполнил впервые в России сложный и тяжеловесный Второй концерт финского композитора Магнуса Линдберга, написанный в 2012 году по заказу Нью-Йорксого филармонического оркестра. Georgia Rowe из «Классического голоса» Сан-Франциско, услышавшая Концерт в исполнении Ефима Бронфмана, написала об этом сочинении: «... это произведение огромной силы и значительного очарования. Вы можете услышать эхо Равеля (и Рахманинова, и Гершвина) в великолепных оркестровых гармониях и в каскадных линиях фортепиано. Тем не менее, есть очень загадочный аспект в партитуре. Это музыка, которая приглашает слушателя задуматься: сочинение, которое с любовью смотрит на романтизм начала XX века, созерцая темное, непостижимое будущее» К сожалению, в исполнении Миши Дамева и Даниила Саянова была слышна только громобойность и неповоротливость.

Володин выступил еще раз под занавес фестиваля с исполнением Первого фортепианного концерта Равеля соль мажор. И это сочинение было сыграно им тоже ярко, стильно, зажигательно и пианистически совершенно. Правда в финале возникла небольшая заминка, впрочем, на бис финал был повторен безупречно. Кроме того, на бис была исполнена Прелюдия Дебюсси «Генерал Левайн-эксцентрик».

Во втором отделении прозвучало «Мученичество святого Себастьяна», музыка к мистерии Клода Дебюсси на текст Габриеля д' Аннунцио, редко звучащее не только у нас, но и в Париже сочинение, написанное по заказу и для Иды Рубинштейн, которая шокировала парижскую публику в 1911 году, выступив в роли святого Себастьяна.

На заключительном концерте Сергей Редькин с оркестром под управлением Валерия Гергиева исполнил Первый фортепианный концерт Дмитрия Шостаковича – немыслимо смело, ярко, виртуозно, раскованно, последнее соло финал даже на грани музыкального хулиганства, как этого, впрочем, и требует музыка Концерта. Нужно отметить замечательную игру оркестра Мариинского театра, который в этот вечер был на высоте, как и во фрагментах из музыки балета Сергея Прокофьева «Золушка».

XIII фестиваль «Лики современного пианизма» войдет в историю, как одно из самых ярких событий минувшего года. Остается только пожалеть, что не на всех концертах зал был так переполнен, как этого заслуживали выдающиеся исполнители. Может быть, стоит подумать об изменении административной тактики продажи билетов и, учитывая просветительский характер многих программ, особенно детских, сделать посещение концертов бесплатным хотя бы для студентов и педагогов музыкальных школ? Хотелось бы также, чтобы лучшие концерты записывали и выкладывали в интернет. Жаль также, что исчезли лекции перед концертами фестиваля и иные формы активного контакта со слушателями - может быть, нужно было бы провести своего рода конференцию, посвященную проблемам современного пианизма и современной фортепианной педагогики в рамках следующего фестиваля?

ерная драпировка зала без внешних источников света. Пространство между сценой и залом «слито». Зрителей усаживают в станок-куб. Потом мы узнаем, что это – движущаяся платформа. Гаснет свет. На экране телевизора появляется милое лицо девушки. То ли человек из будущего, то ли живой робот. Она говорит с нами слегка улыбаясь, с интонациями психотерапевтагипнотизера, тихо, мягко, осторожно, предупреждающе, как с немножечко больными, которым предстоит не очень приятная процедура и которых нужно погрузить в легкий транс, чтобы не было страшно: «Добрый вечер. Мы рады приветствовать вас на нашем спектакле. Вы увидите мир будущего, в котором человек победил солнце. Вы совершите путешествие сквозь пространство и время»... Пожалуйста отключите ваши мобильные телефоны и не покидайте свои места до завершения путешествия. Это может быть чрезвычайно опасным. Приятного путешествия. Мы начинаем» . Чувство клаустрофобии подкрадывалось медленно, но неотвратимо ... в полной темноте: «Выхода нет!»

Такие ощущения были у меня в начале спектакля «Солнца ьнет» на Новой сцене Александринского театра, поставленного молодым режиссером Антоном Оконешниковым с актерами стажерской группы Александринского театра студентами РГСИ.

В программке к спектаклю читаем: «Футуристическая опера в пяти временах по мотивам либретто А. Крученых и В. Хлебникова к опере «Победа над солнцем», поэме В. Маяковского «Хорошо!» и другим произведениям русских футуристов». В сценическую версию А. Букреевой и А. Соколовой помимо Маяковского добавлены стихи поэтов-футуристов Е. Гуро, И. Терентьева, В. Каменского.

# ОТ ПЕРВОИСТОЧНИКА

История появления «Победы над солнцем» в 1913 году позволяет попасть в самый эпицентр рождения идей, художественного языка русского авангардного искусства, отражающих экстатический энтузиазм революционного разрушения старого искусства во имя

Поэт Алексей Крученых (а так же Велимир Хлебников, написавший пролог к опере), композитор Михаил Матюшин, художник Казимир Малевич создали футуристическое произведение-манифест, построенное на синтезе литературного, музыкального, изобразительного, театрального искусств. Кручёных, создатель поэтической зауми, провозглашал победу техники и силы знания над стихией и романтикой природы. Матюшин писал: «В «Победе над Солнцем» мы указывали на выдохшийся эстетизм искусства и жизни. <...> Солнце старой эстетики было побеждено». Язык музыкальный, по его же словам – это «издёвка над старым романтизмом и многопустословием. Победа над Солнцем – победа над старым привычным понятием о солнце как о красоте». Малевич так писал о работе своих товарищей: «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова, и буквозвуки Алексея Кручёных распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру». Знаменитый «Черный квадрат» самого Малевича впервые возник именно в декорациях к «Победе над солнцем»: чёрный квадрат вместо солнечного круга.

Премьера оперы состоялась в декабре 1913 года в помещении театра «Луна-парк» на Офицерской. Затем она была поставлена в Витебске в 1920 году при участии художницы Веры Ермолаевой, увлеченной творчеством Малевича. Потом произведение было надолго забыто. С 1983 года, когда опера была реконструирована силами Западно-Берлинской академии искусств, интерес к ней оживляется. В 1988 году спектакль был возобновлён Театром-студией Ленинградского Дворца молодёжи (режиссёр Галина Губанова). Одни из последних постановок оперы были осуществлены в 2013 году (к 100-летию со дня премьеры «Победы над солнцем») в Русском музее и в Театре Стаса Намина.

Спектакль А. Оконешникова, по его собственному признанию, рождался в атмосфере коллективного творчества, как и некогда опера «Победа над солнцем», но, конечно, не является реконструкцией первоисточника. Музыка Матюшина в спектакле не используется, а в художественном оформлении спектакля нет попыток воссоздать стилистику Малевича.

Любопытно, что в том далеком 1913 году Алексею Крученых было 27 лет, Велимиру Хлебникову – 28, Игорю Терентьеву – 21, Казимиру Малевичу – 34, Елене Гуро – 36. Создатели сегодняшнего спектакля, режиссер Антон Оконешников и его товарищи -почти ровесники своих предшественников. И этот факт делает удивительно любопытным процесс сопоставления, анализа «слышания» времени. понимания искусства двумя поколениями молодых людей, разделенных исторической дистанцией в более чем сто лет.

# ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

### «СВИРОГИ И ПЕСНОГИ УТРУТ СЛЕЗУ»

«Солнца ьнет» - конечно, не опера. Музыкальное оформление спектакля можно сравнить скорее с современными саундтреками, о чем говорили и зрители. Музыка - часть неразделимого художественного целого. Она и атмосфера, и декорация, и формообразующее средство, и пластика, и смысловые акценты. Саунд-дизайнер спектакля Даниил Коронкевич рассуждает: «В нашем спектакле все вокализы поются вживую в микрофоны на подложенном фоне, при этом размываются границы между тем, что записано, а что нет. Все электронные звуки – это некая сумма звутом, высветившим ряд, словно из-под земли или из воздуха, возникших актеров. Они красивы и жутковато неподвижны, словно скульптуры в музее восковых фигур. Интересны стильные костюмы художницы Елены Жуковой. Единое художественное решение изначально делает этих людей неким коллективом, народом, имеющим общую судьбу, ее переживающим, вспоминающим, осмысливающим. И в этом философское отличие от либретто А. Крученых, где как в нормальном классическом театре присутствуют персонажи: Нерон, Похоронщик, Неприятель, Авиатор, Калигула, Трусливый, Некий злонамеренный, Внимательный рабочий, Будетлянские силачи.

### ЕЛЕНА ИСТРАТОВА



чаний, направленная на создание ощущения постоянного музыкального фона, не позволяющего выпадать из реальности спектакля...».

Спектакль пронизан и «скреплен» вне временной хоральностью и фольклорными попевками, как двумя смысловыми полюсами. Принцип развития всего материала минималистический – извлечение «до дна» всего смысла лаконичных мини-мелодий через многократное повторение, динамические подъемы и спады, при максимальном соотнесении с текстом.

Нельзя не отметить очень высокое качество исполнения всей вокальной партитуры спектакля: идеальное интонирование, точное образно-эмоциональное взаимодействие с текстом. Несмотря на коллективный характер работы, в цельности музыкального решения и безупречной музыкальной работе актеров безусловна заслуга мастера курса, профессора СПГАТИ, лауреата премий «Золотая Маска» и «Золотой Софит», музыкального руководителя Александринского театра Ивана Благодёра.

# ПРОЛОГ. ВНУТРИ ТЕМНОТЫ

Темнота, порой, кромешная, заставляющая терять ощущение пространства и возможность выхода из него, сопровождает весь спектакль. (В программке есть предупреждение: «Не рекомендован зрителям с боязнью темноты и слабым вестибулярным аппаратом»).

Темнота была разорвана сценическим све-

«Оживать» актеры начинают звуками перкуссионных инструментов в их руках (шейкеры, рейнстик («дождевая палка»), коробочки, подобие детской шарманки, колокольчики). Одиночные шумы постепенно приобретают организованность на фоне ритмического остинато, динамического нарастания кахона и звучания фонограммной подложки, дающей постепенное ощущение отрыва от земли и космического объема.

Невозможно оторвать глаз от актера, стоящего в центре – иконописное лицо. Плавные ритмичные движения его головы, словно погружают в транс и готовят к рождению первого звука голоса - то ли чтение, то ли - горловое пение, рассеянное реверберацией в пространстве бесконечного космоса темноты.

Вокализ, подобный скупому григорианскому напеву, словно витает под сводами невидимого собора...Звук разгоняющегося самолета, голоса переговаривающегося экипажа возвращают нас... Куда? В настоящее? Или уносят в будущее? (Кстати, в пьесе Крученых тоже присутствуют звуки летящих аэропланов, но какими наивными «игрушками», планируюшими невысоко нал землей, выглялят они сеголня для современного человека!)

Платформа, на которой мы сидим начинает вращаться. Мы слышим бесконечное пространство вселенной, наполненное радиоволнами, доносящими то обрывки барочных юбиляций, то отголоски массовых песен-маршей, народных мелодий, то сюрреалистические голоса... Весь этот сложный саундтрек захватывает набирающим скорость движением, и кажется, что мы сейчас взлетим. В этом вращении мимо нас мелькают только маленькие красные фонарики, подобно световым точкам на взлетной полосе глубокой южной ночью.

«Добро пожаловать в мир без солнца!». Остинатно повторяющаяся попевка, словно вынутая из фолькорной полу-песни, полу-наигрыша на созвучии, гудящем басом. Фигуры бесшумно плывут навстречу зрителям. Потом зрители скажут, что было ощущение атракциона. Действительно, технологический уровень просто фантастический ( как, в таком маленьком и приближенном к зрителю пространстве можно было достичь подобной бесшумности плывущих платформ?) Ювелирно выставлен и работает свет, как палитра с помощью которой перекрашиваются костюмы, лица на черном фоне холста-зала. Свето-живопись, творящаяся у нас на глазах. Эффекты увлекают, держат в напряжении, удивляют, но (и это самое главное!) не перекрывают важности текста.

Подлинный текст пролога из оперы «Победа над солнцем», написанный В. Хлебниковым («Люди, те кто родились, но еще не умер!») это высокая, пафосно-романтически звучащая в красный рупор декламация, воззвание к зрителю. Сколько убедительности в этом алогичном тексте. Как он понятен в прекрасном исполнении артистов! Словно это совсем и не заумь. Может быть потому, что превосходно исполнен и взывает к нашим эмоциям?

### ВРЕМЯ 1. ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА БЕЗ СОЛНЦА

Высокий, тоскливо «рассеянный» вокализ. Актеры стоят наподобие напряженно застывшей скульптурной группы. Свет и фонарики в руках актеров создают эффект архитектурной подсветки. Смотрят-всматриваются в нечто, куда-то.. «Ни головой ни рукой двинуть нельзя,», «такой климат скверный, даже капуста и лук не растут».

Текст вызывает огромное количество ассоциаций. Почему-то этот фрагмент напоминает блокаду и, одновременно, рождает ощущение растерянной безысходности. «Все дороги перепутались и идут вверх к земле а боковых ходов нет...», «Да, страшновато...». Жалкое бездомное поскуливание...Тяжелое через бессилие движение вперед, словно вот-вот упадут... Солнца нет – нет сил... Один из сильнейших моментов – женский монолог на стихи Елены Гуро с вкраплением строчек Крученых.

Это ли? Нет ли? Хвои шуят, – шуят Анна – Мария, Лиза, – нет? Этоли? – Озероли?

Какую трагичность извлекли их них режиссер и актриса (Надежда Андреева). Состояние на грани сознания, как после тяжелейшей потери... Лицо - высвеченная точка в кромешной темноте. Едва слышные голоса, звуки леса, усиливают текст («Я пробираюсь тихонько по темной дороге...»), женщина вздрагивает, реагируя на них, прислушивается: «Анна – Мария, Лиза...?» Словно зовет своих умерших родных или детей..., ищет. Появляются люди-тени, она сливается с ними и исчезает.

Еще один крупный план в темноте (Роман Гусев). Игра дьявольски сверкающих глаз и улыбки, от которых еще страшнее звучит мягкий, искушающий голос, уговаривающий:

Как необычайна жизнь без прошлого...

с опасностью, но без раскаянья

и воспоминания... Вспомните прошлое, полное тоски

Вспомните и сопоставьте с настоящим...

Монолог умалишенного садиста, убеждающего, что жизнь в подземелье, без солнца прекрасна! Серое лицо и ласковый голос, обращенный к жертвам. «Жертвы» шепотом повторяют его текст: «Как необычайна жизнь без прошлого..., без раскаянья..., без раскаянья...,

# ВРЕМЯ 2. «ПРАЗДНОВАНИЕ ДНЯ ПОБЕДЫ НАД СОЛНЦЕМ», ВРЕМЯ 3. «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ»

В тексте «Победы над солнцем» Крученых экстатически звучит идея разрушения прошлого, провозглашается бунт «бессмысленный и беспощадный» против Солнца. Есть ли в тексте предчувствие последствий этого бунта? Думали ли они об этом? Даже если нет, то оказалось, что придуманная им заумь, оказалась бездонным колодцем смыслов ...

«Празднование дня победы над солнцем» и «Жертвоприношение» – центральные по смыслу части спектакля.

Скандирование заумного, бессмысленного гекста на шепоте с акцентами ногами, ритмичные возгласы «У!... У!... У!...», неумолимо «заводящийся» дикий хоровод, полу-языческий, полушаманский танец людей-зомби, которые в разрушительном, агрессивном экстазе провозглашают: «Нет больше света цветов, Закройтесь гнилью небеса», по-маяковски скандируют:

Солнце ты страсти рожало жгло воспаленным лучом накрыли пыльным покрывалом Заколотили в бетоннывывывый.... доооом!

«Драку затейте с пулеметами!» - и дикий хохот, залихватские синкопированные вскрики, свист. Праздник опьяняющего «всё дозволено!»:

Ликом мы темные Свет наш внутри Нас греет дохлое вымя Красной зари-и-и-и-и-и!!!

Танец-разрушение, безумное неосознаваемое самоуничтожение обрамляет сцену жертвоприношения - как бы похороны героя, который вдруг оживает и танцует в «гробу», дурашливо балансируя как в невесомости, с каким-то наивно-удивленным, безумно- восхищенным блеском в глазах: «Пыт -копыт, молью съеденные лошади..... » (стихотворение И. Терентьева «Мои похороны») И вдруг совершенно с другим интонационным смыслом повторяет: «Как отрадно под колеса ё-ё-ё-ёë-ë....???», с ужасом в глазах, переходя в удаляющийся крик, и уносясь в черную дыру.

Подлинная народная песня, которая здесь исполняется (здорово, стилистически точно!), такая настоящая, чистая, земная. Она и танец, и полу-причитание вместе с чеканными шагами – очень многозначный звуковой образ. Но... «отряд не заметил потери» жертвы, исполняя свой дикий, сатанинский танец орущих, хохочущих победителей солнца («Мы вырвали солнце с корнями», «Солнце зарезанное»). Невольно вспоминаются документальные кадры первых лет революции со вселяющими жуть хохочущими лицами революционных масс, разрушающих, уничтожающих, убивающих все, что раньше было «солнцем»...

Стоп. Опять звук взлетающего самолета. Затерявшийся в космосе вокализ, сопровождает диалог актеров, который в оригинале совсем не имел оттенка рефлексии, здесь же потрясает осознанием содеянного, наверняка не вкладываемым в него поэтом, пророческим смыслом:

Мы выстрелили в прошлое. Что же осталось что-нибудь? Ни следа.

...пустота Проветривает весь город... Всем стало легко дышать»

етербургский композитор, выпускник Тамбовского музыкального училища и L Ленинградской консерватории (по классу композиции у профессора Б.И. Тищенко) Александр Михайлович Изосимов получил известность в 90-е годы прошлого века. Тогда, повинуясь эстетическим установкам авангарда, он устремился, по выражению Н.А. Петрусевой, «за пределы традиций и норм, чтобы прийти к самодетерминирующей свободе внутри себя ... и к автономии звуковой композиции». Словно откликнувшись на новаторские поиски в сфере музыкального языка одного их самых влиятельных гениев XX столетия О. Мессиана, Изосимов выдвинул плодотворную для собственного творчества идею «дышащего лада» как духовной категории движения от темного, сжатого состояния к светлому, расширенному на основе ротации сочетаний малых и больших секунд пятиступенного звукоряда в пределах чистой и уменьшенной квинт. Идея эта реализуется лишь в совокупности всех изменений в звукорядах и преобразования материала. Полное воплощение она получила в фортепианной пьесе «Хамелеон» (1993), которая получила высокую оценку А.Г. Шнитке.

Однако «дышащий лад» формировался ранее, в том числе в Поэме для 12-голосного хора a cappella «Сопереживание душе» (1992). И многие сочинения автора на протяжении последующих двух десятилетий рождались на основе этого авангардного изобретения, постоянно усовершенствуемого и модифицируемого. Среди них – звукокрасочный этюд для духовых, ударных и струнных инструментов «Химеры» (1994), Соната для фортепиано (1998), «Когда душа моя была облаком» для кларнета, фагота, тромбона, скрипки, альта и контрабаса (2003), «Боги-легконоги» для кларнета, бас-кларнета. виолончели и фортепиано 2005), Infernale для скрипки и фортепиано

Затем, по собственному признанию, «увлечение авангардом слабело. От него у меня возникло ощущение сильнейшего отравления». В настоящее время эстетические идеалы творчества композитора сместились в сторону эмоциональной выразительности, приверженности мелодическому началу и сохранения

Творческий багаж Изосимова наполнен многообразными жанрами в широком диапазоне стилистики от обогащения традиции до оригинального авангардного новаторства. Театральные и инструментальные произведения крупных форм представлены оперой «Потерянный рай» и балетом «Избранник», симфонией, симфоническими моментами «Витязь в тигровой шкуре», симфоническими образами «Лики», четырьмя инструментальными концертами (два скрипичных, фортепианный и виолончельный). Другую группу составляют инструментально-хоровые сочинения («Иаония. Благодарность Жизнедателю» для хора, органа и камерного оркестра, кантата «Куликовская битва» для хора и большого симфонического оркестра, хоровая поэма «Сопереживание душе», «Рядом с Предвечным» и «In Cristo ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

Сколько трагических ассоциаций. Что есть эта легкость? Легкость убийства, преступления, легкость освобождения от нравственного

закона? Свобода стать «страшными и сильными»? Над чем? Над кем? Для чего?..

«Прощальный» танец фортепиано - мощная ассоциация со старым миром. И музыка здесь решает всё. Едва слышимый вокализ далеко, в небе, в космосе памяти, звоночки, минималистическая, повторяющаяся интонация, обрывочные звуки, фразочки, аккорды у фортепиано, словно кто-то, невидимый, как тень прошлого, подходит, что-то наигрывает... и уходит... Фортепиано - символ другого времени, века культуры, символ прошлого до наступления этого апокалипсиса.

# ВРЕМЯ 4. ПОСЛЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК

что хорошо начинается и не имеет конца мир погибнет а нам нет конца!

Какая трагическая ирония судьбы в этих стихах Председателя Земного шара Велемира Хлебникова, восторженно встретившего Февральскую революцию. Он немедленно включился в общественную и литературную жизнь, потом узнал ужасы первой мировой войны и ушел из жизни, не получив квалифицированной медицинской помощи.

Поэт-заумник, постфутурист, русский дадаист, режиссер-экспериментатор Игорь Терентьев был одним из активнейших деятелей нового искусства. Дважды он был арестован и в1937 году расстрелян.

Малевич, уже имея опыт не только творческий, но и сотрудничества с новой властью, в 1930 году был арестован, как «германский шпион». Чудом выжил. Но прожил недолго.

Художница Вера Ермолаева, участница организации «Утвердители нового искусства» («Да здравствует всемирный единый союз строителей новых форм жизни!») дважды была арестована и в 1937 расстреляна в лагере около Караганды.

С 1930-х годов, после гибели Маяковского и расстрела Игоря Терентьева Алексей Крученых отходит от литературы и живёт только продажей редких книг и рукописей...

Мне кажется, я еще не видела более потрясающего собирательного художественного образа человека того поколения, пережившего трагедию убийства его веры.

На платформе лежит человек (Тимур Акшенцев) в красном костюме с узнаваемым рупором в руках, словно кровавый кусок мяса на тюремном полу... Сначала невозможно понять, что он едва шепчет... Когда его шепот становится более отчетливым, мы узнаем поэму «Хорошо» Маяковского. Из полу-смертиполу-жизни, он шепчет «И жизнь хороша, и жить хорошо!» и потом, словно пытаясь докричаться, многократно повторяет: «Жизнь прекрасна и удивительна»! По сло-гам, нарастая на ревербирации, крещендо, голос улетает в космос, где тонет в рассеянном звучании голосов, звуков взлетающего самолета, переговаривающихся голосов экипажа, каких-то ностальгических мелодий 60-х годов. Смысловое многоточие, которое повергает в состояние потрясения и тягостного раздумья.

Кольцо истории замыкается. Реприза. Начальная мизансцена. Ритм кахона вневременное горловое пение.

# ВРЕМЯ 5. СЕЙЧАС

Милая девушка на экране телевизора: «С возвращением. Будущее наступает довольно скоро. Время пятое. «Сейчас»

Долгая темнота и – полный свет.

«Сейчас» – это совершенно реальные молодые актеры, уставшие, в глазах которых еще живет только что очень-очень важное пережитое и переданное нам. «Сейчас» - это мы, сидящие в зале, пережившие все вместе с ними, оглушенные и потрясенные. И это главная реальность

Мария Парохалина, видеохуджник спектакля: «Создатели оперы, как и многие футуристы, были одержимы отрицанием. Но мы то уже знаем результаты этого опыта стирания прошлого и понимаем, что результатом этого стало забвение прошлого даже на уровне человеческих судеб. Мы не все знаем свою генеалогию, не помним свое родство. У нас возникает пустота. Наш спектакль – это рефлексия по утраченному».

Даниил, саунд-дизайнер:«Я совсем недавно подумал, что в состояние «солнца нет» может погрузиться наше реальное существование в любой момент. Стремление к победе над чемто заложено в человеке. Тексты, взятые для спектакля, написаны людьми, которые в начале XX века мечтали создать нового человека. в искусстве стремились уйти от классических канонов. И все же, мне кажется, что если все время идти путем какого-то перелома, отрицания, то ты попадешь в состояние полной тьмы. Мне кажется, сейчас мы не хотим победы над чем-то... И, тем не менее, понятно, что новаторство – это единственный путь разви-

Антон Оконешников: «Русская революция это какое-то чрезвычайное событие, которое повлияло на всех сразу и история человечества стала другой. Праздновать ли это событие? Не знаю. Не уверен. Восхищаться? Не уверен. Грустить по этому поводу, плакать и корить и оплевывать все с ней связанное. Не знаю. Я не могу как-то однозначно к этому отнестись. Я, например, считаю, что революция дала дыхание русскому авангарду и одновременно убила его...».

На мой взгляд, «Солнца ьнет» - это очень глубокая художественная рефлексия, поводом для которой стало не только искусство русского авангарда, но и исторический контекст судеб, путь отечественной истории и культуры, в начале которого идеи «Победы над солнцем» стали импульсом и великого разрушения, и великого созидания, и великого заблуждения, и великой трагедии... Выход есть. И солнце есть. Это солнце - надежда на молодых, думающих, глубоко чувствующих, талантливых, искренних.

АЛЕКСАНДР ЕПИШИН

# МУЗЫКА, ВДОХНОВЛЕННАЯ АНТРОПОСОФИЕЙ (К 60-ЛЕТИЮ А. М. ИЗОСИМОВА)



morimur» для хора и органа). Внушителен и список камерной музыки: два струнных квартета, инструментальные ансамбли, фортепианный цикл «Превращение», вокальные циклы (наиболее известный - «Песни прекрасного

В авторском вечере к своему 60-летию, состоявшемуся в Доме композиторов, юбиляр отдал предпочтение камерной музыке традиционного направления. Парадоксальной премьерой оказался созданный в студенческие годы Первый струнный Квартет (1981). Однако этот опус, дождавшийся своего часа спустя более трех десятилетий и получивший глубокий внутренний отклик у своих интерпретаторов («Авангард-квартет» а составе скрипачей Михаила Крутика и Виктории Вельковой, альтиста Дмитрия Чернышенко и виолончелистки Елены Григорьевой), несомненно дорог автору как источник формирования языка последующих творений. В Квартете, вдохновленном сильными эмоциями после знакомства с антропософией австрийского мыслителя

Рудольфа Штейнера, доминируют раздумчивые, медитативные эпизоды, чувствуется преемственная связь с музыкальным мироошушением Г. Малера и Д.Д. Шостаковича. Но одновременно высвечиваются основные черты индивидуальной стилистики иных камерных опусов: жизнелюбивый, оптимистический настрой и отсутствие трагедийности. Финал переключает внимание на архаику с восточными элементами – воплощение могучей энергии без томной расслабленности и витиеватости.

Полную гармонию с эстетическими идеалами Квартета составляют Испанские песни на стихи Ф.Г. Лорки и П. Неруды (1981), в которых скупыми, лаконичными средствами при еле заметном локальном колорите воспеваются красота жизни и земные радости. Этот вокальный цикл с искрометной темпераментностью, но без любования сильными страстями и без эмоциональных перегибов (нередких для русских трактовок испанской сюжетики) исполнили сопрано Мария Литке в дуэте с пианисткой Анной Шелудько.

«Открытием чудным» для публики явилась вторя часть пьесы для фортепиано «Царевналебедь» (2017) в версии с партией эвритмии (Анна Шелудько за роялем сопровождала солистку ансамбля «Театр-студия эвритмии», супругу композитора Наталию Макарову). Основы искусства хореопластики – эвритмии – были разработаны Штейнером как составная часть антропософского учения (в переводе с греческого «эвритмия» означает «прекрасный ритм», а на практике превращается в сценическое воплощение энергетических импульсов, исходящих из музыки или поэзии). Эвритмическая версия безусловно выигрывает в сравнении с звучанием сольного фортепиано, поскольку композиторская мысль с назойливым упорством цепляется за моноритмическое и фактурное единообразие. И даже оригинальные гармонические напластования - гроздья многозвучных аккордов с внедряющимися тонами - не переключают внимание от остинатности. Но все оживляется пантомимой, так что музыка одушевляется.

Упоение райским блаженством человеческого существования в сольных номерах из оперы «Потерянный рай» (2012), посвященных Еве, в проникновенной и чувственной интерпретации Марии Людько (сопрано) и Николая Мажары (фортепиано) всецело захватило слушателей. Даже Плач Евы не вносил трагедийного пафоса жизненной катастрофы, а взывал к концентрации духовных сил перед необходимостью покориться божественной воле ради сохранения жизни.

Впервые исполненное Фортепианное трио памяти Б.И. Тищенко (2017), продолжающее русскую традицию «памятных» опусов начиная с П.И. Чайковского, также сосредоточено на светлых сторонах воспоминаний автора о жизни рядом со своим Учителем. В трактовке Николая Мажары (фортепиано), Владислава Песина (скрипка) и Дмитрия Хрычева (виолончель) выражение горести казалось не выплескивающимся слезами на глаза, а запрятанным вглубь и не разрастающимся во вселенский плач.

Несмотря на большой временной разрыв прозвучавших произведений – от 1981 сразу к 2012 году – их стилистика и содержание обладают единством на основе приверженности традиции (после преодоления всех авангардистских соблазнов!). Думается, что Изосимову придется по вкусу трехстрочие А.Г. Юсфина: «Авангардистская голгофа. Прошел ее, / Укрепившись в вере». Пусть композитор вновь и вновь вдохновляется антропософским учением Штейнера и идеями о божественном предназначении художников, выполняющими свои миссии сообразно талантам и дарованиям.

**Р.S. редактора.** В «очереди на сцену» Мариинского театра, кроме написанной давно оперы «Потерянный рай» (по Мильтону), появился балет А. Изосимова «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии» (по Гёте), которым заинтересовался Ю. Смекалов.

2017 году, 30 июня в день рождения балета Бориса Тищенко «Ярославна» на сцене Мариинки-2 была представлена его новая версия.

Инициатором выступил художественный руководитель-директор Мариинского театра Валерий Гергиев: «Девятнадцатилетним студентом я застал в Ленинградской консерватории атмосферу высочайшей музыкальной культуры, настоящего творчества. Тогда еще был жив Дмитрий Дмитриевич Шостакович, планка была установлена очень высоко! И среди выдающихся музыкантов Консерватории имя Бориса Тищенко, еще весьма молодого человека, называлось одним из первых. Все прислушивались к мнению Шостаковича, считавшего его гениальным композитором. Я рад, что успел при жизни Бориса Ивановича исполнить несколько его крупных произведений: Реквием, Виолончельный концерт, Вторую симфонию «Марина», вокальные циклы, музыку балета «Двенадцать», написанного для Кировского театра в 1964 году и несколько раз прошедшего на нашей сцене в постановке Леонида Якобсона» [1, с. 5].

Новое название – «Ярославна. Затмение» вернуло в качестве подзаголовка именно то слово и его смысл, которые подчеркивал Тищенко в своем первоначальном замысле. Молодой и востребованный хореограф Владимир Варнава в соавторстве с Константином Фёдоровым (драматургом, создающим балетные сценарии для его спектаклей) сделал новое либретто и работал над постановкой вместе с командой, которую собрал из единомышленников: в нее помимо Константина Фёдорова входят художник-сценограф Галя Солодовникова и художник по свету Игорь Фомин.

Автор музыки не мог, как тогда в 70-е, участвовать в постановке: Б. И. Тищенко не стало в 2010 году. В. Варнава, не знакомый ранее с творчеством Тищенко, с большим пиететом высказывался в интервью о своем отношении к партитуре: «Есть музыка, которую понимаешь как сделать, а есть музыка, которая просто неожиданно нравится. Ведь я понимал, что буду иметь дело с вещью не новой – ей сорок лет, но это тот случай, когда музыка находится вне временного и пространственного контекста. Сейчас она звучит абсолютно актуально. <...> Тема прозрения одного ценой жизни многих есть в «Слове о полку Игореве». <...> Музыка сложная: все время сбитый ритм, сложный счет, меняется размер. В партитуре визуально очень много интересного, ею можно просто любоваться. <...> Если в драматическом спектакле можно менять местами сцены, то здесь есть музыкальная драматургия, порядок номеров, от которого я уйти не могу» [1, с. 12 16].

Испытывая пиетет к музыке, хореограф тем не менее работал над партитурой, не ощущая груза авторитета первой постановки – в подобном случае это единственно верный путь. Балетмейстер придерживался в работе характерного для него метода: не сочинять заранее балетный текст и не идти на репетицию с уже продуманной хореографией. Мизансцены рождались непосредственно из рабочего процесса при участии всех создателей спектакля. Как результат в балете «Ярославна. Затмение»

лассический сюжет о греческом скуль-

пторе Пигмалионе, влюбившемся в соз-

**L**данную им из слоновой кости статую

прекрасной Галатеи, широко распространен

в искусстве и литературе. Достаточно вспом-

нить пьесу-фантазию английского драматурга Бернарда Шоу «Пигмалион», ставшую основой

для всемирно известного мюзикла Фредерика

Лоу и Алана Лернера «Моя пракрасная леди», а

также фильма Джорджа Кьюкора с Одри Хеп-

берн в главной роли. Не преминуло обратить-

ся к известному сюжету и искусство хореографии: в 1977 году на экраны телевизоров вышел

фильм-балет «Галатея», созданный режиссе-

ром Александром Белинским и балетмейсте-

ром Дмитрием Брянцевым, где главные роли

исполнили Екатерина Максимова и Марис Лиепа. Все эти версии прочно обосновались в со-

При создании своего балета «Эффект Пиг-

после премьеры

ГАЛИНА ОСИПОВА

# «ЯРОСЛАВНА» В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ



«Ярославна. Затмение». Юрий Смекалов – Игорь. Фото: Наталья Разина

возникло концептуальное мультикультурное и вневременное действо, где эклектичный символизм пластики и сценографии сочетается с конкретными бытовыми деталями, условная архаика – с фантастическими атрибутами из киномира «чужих» и «звёздных войн», клобук патриарха – с тиарой римского папы, а экипировка регбистов – с армейскими галифе.

Главным персонажем балета, несмотря на название, хореограф безусловно видит Игоря и все действие сосредоточивает вокруг него, показывая и раскрывая то, что происходит с человеком, совершающим поступки лишь в угоду своему тщеславию. В. Варнава проводит параллели с современностью, ищет образы и аллюзии, понятные сегодняшнему зрителю, при этом очевидно недооценивая последнего: «Будем считать, что только и исключительно забота о незадачливом и недалеком «сегодняшнем зрителе» помешала молодому балетмейстеру углубиться в сочинение хореографии, визуализировать изложенные на словах идеи в образах пластических, создать новый танцевальный материал» [2, с. 7]. Собственно танца в балете мало, преобладает жест, пластика, полуакробатика.

Осознавая, что такая тема и музыка на сцене Мариинского театра предполагает большой стиль и постановочный размах и что нарабо-

танным им ранее в других постановках минимализмом средств здесь не обойтись, В. Варнава тем не менее до конца не справился с композицией «большого спектакля» и не сумел выстроить драматургическую детерминацию сквозного типа. Он вместе с художником Г. Солодовниковой избрал постмодернистский принцип нанизывания контрастных образных аллюзий – прежде всего кинематографических, «воплощая в жизнь идею мира-фэнтези» [2, с. 6]. Соединение стилевых моделей-медиасимволов не выглядело органичным – даже для такого лишенного строгих ограничений жанра, как фэнтези.

Игорь теперь не князь, а просто Игорь, Кончак – не хан, в либретто (а это – сомнительного качества стилизация былинного сказа современным, порой сленговым языком) нет брата и сына князя, хотя текст о них из «Слова» есть в партии хора. Древнехристианская иконописная символика условно присутствует лишь в костюмах и пластике Святых – трех новых (как и древнеславянский Мальчик-пахарь) персонажейтанцовщиц с золотыми нимбами. Из немногих «настоящих» участников «Слова» авторами удачно и хореографически убедительно выведен мистический Див, ставший в этой версии балета вторым по значимости героем после Игоря.

В обширном реквизите постановки предметы-символы (начиная с громадного меча и зеркального диска) выстраиваются в парадоксальный ряд. В нем - оживший фонтан «Бармалей» как образ разрушенного Сталинграда и проржавевшая подводная лодка ... в степи, доисторическая голова тиранозавра и светящиеся мечи джедаев. Абсолютно чужеродной в композиции балета стала сцена пира Кончака, выполненная в стиле дешевого варьете за столом с розовой скатертью и поролоновыми колбасами. Если это анти-классика и тот самый веселый «площадной театр», то подходит ли для такой эстетики жанра серьезная и глубокая музыка Тищенко? Согласимся с мнением балетного критика А. Галайды, утверждавшей, что в спектакле «драматическая, богатая темами и красками, зримая музыка не гармонирует с демонстративно однотонной, рубленой хореографией». Главное, «на обочине нового балета остались собственно «Слово о полку Игореве» и партитура Тищенко <...> а в центре осталась старая коллизия бессмысленной резни и посрамленного себялюбия, и никакой другой коллизии спектакль не формулирует» [2, с. 6].

Если первая постановка балета в 1974 году в Малом оперном была сильна прежде всего высоким художественным единством и равенством всех элементов, то небесспорная и нередко хореографически неубедительная «Ярославна» В. Варнавы в Мариинском театре обрела тем не менее свое превосходное звучание.

За качество музыкальной части отвечал руководитель спектакля Валерий Гергиев, вернувший балет на петербургскую сцену после 30-летнего перерыва. Музыка балета словно «отлежалась» за эти годы и мы, слушатели, «доросли» до нее. Оркестр и хор под управлением Гергиева раскрыл всю глубину и нюансы партитуры. Тем, кто знал эту музыку раньше, мгновенно вспомнились выпуклые темы «дружины», «похода», «плача», броский лейтмотив «О, русская земле». Вновь ошеломил остросинкопированный лейтритм кластера «затмения», парализующий волю. И вместе с этим - как в любом новом качественном прочтении большого текста - открылось множество других тембровых деталей и голосов (в партитуре композитор к тройному составу оркестра добавил два органа, чимбассо, джаз-флейту, контрабасовый кларнет), не замеченных ранее тематических «ростков», развернутых в симфоническое полотно.

В год 80-летия Бориса Ивановича Тищенко и 45-летия балета «Ярославна», как никогда понимаешь, что «большое видится на расстояньи». Жизнь хореографического шедевра на сцене конечна. Но гениальная балетная музыка дает жизнь новым спектаклям, и среди них вновь могут появиться шедевры. Ведь, говоря словами композитора, сохраненными для нас в фильме Татьяны Андреевой, — «музыка это прямое свидетельство существования Бога».

Литература:

1. «Ярославна.Затмение» // Ред.-сост. О.Макарова. СПб: Мариинский тетр, 2017.

2. «Ярославна». Мнения о премьере // Мариинский театр. – 2017. №№ 3 4. С. 6 7.

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

# «ПИГМАЛИОН»



«Эффект Пигмалиона». Сцена из спектакля. Фото: Евгений Матвеев

малиона» Борису Эйфману предстояло преодолеть зрительские «клише», созданные предыдущими вариантами сюжета. Балетмейстер выбрал своеобразный путь: он написал собственное либретто и перенес действие в наши дни, а точнее, — в мир столь популярного нынче искусства бального танца. За музыкальную основу Эйфман взял коллаж из произведений Иоганна Штрауса-сына, где прозвучали вальсы, галопы, польки, марши и фрагменты из увертюры к оперетте «Летучая мышь».

Роль творца, своего рода Пигмалиона, балетмейстер отдал Лиону (Олег Габышев), чемпиону по бальным танцам; его «творением» стала в спектакле Гала (Любовь Андреева), девушка из низов, в которой признанный мэтр угадал недюжинный талант и решил превратить ее в первоклассную исполнительницу бальных танцев.

Кажущаяся легкость спектакля обманчива: за флером беспечности кроются серьезные моральные проблемы. Балетмейстер подверг человеческую психику исследованию в глубину, а человеческий дух — на прочность. Он задал себе и зрителям нелегкие вопросы: что такое сценическая слава и каким трудом она дости-

гается; спасает ли успех от одиночества; можно ли расстаться со своим прошлым? И сам постарался на них ответить.

Образ Гала раскрывается поначалу в ее мимике, вульгарных жестах и танце, исполненном резких «мальчишеских» движений. Пластика Любови Андреевой поражает – от почти акробатических комбинаций и залихватского пляса, вызывающего восторг обитателей трущоб, до элегантной вариации в сцене бала, где она покоряет изящной пластикой и артистиз-

мом. Во время уроков танца она напоминает то ловкого сорванца, избегающего наказания учителя, то марионетку, покорно подчиняющуюся указаниям кукловода. Олег Габышев тонко интерпретирует характер героя, подчеркивая его мощный темперамент, одержимость танцем и немалое честолюбие. Лион Габышева полон противоречивых чувств — негодования, отчаяния, любви, его вариации насыщены полетными прыжками, филигранно отточенными па. Яркий образ Холмса, отца Гала, создает

Дмитрий Фишер. Старый лукавый пьяница, нелишенный чувства юмора, чувствует себя королем трущоб. Его танец — каскад прыжков, верчений, кульбитов. Пройдоха и лгун, он клянется ангелу, явившемуся ему во сне, что больше и капли в рот не возьмет, но, увы, пробудившись, тотчас нарушает обет. Есть в спектакле роли, казалось бы, второстепенные, но, несомненно, украшающие действие. Это Тея, партнерша Лиона по танцам, в исполнении Алины Петровской. Красавица, знающая себе цену и нетерпящая соперниц, очаровывает изысканностью линий и поз. А добрая пожилая Грета (Лилия Лищук), экономка в доме Лиона, влюблена в хозяина и сторожит его покой, возмущаясь вторжению чужаков в его империю.

Отлично созданы дуэты Лиона и Гала, в них, разных по психологическому настроению, вспыхивают гнев и обида, любовь и ревность. Танцовщики тонко передают сложную гамму чувств своих героев.

Заканчивается спектакль на грустной ноте: ни Лион, ни Гала не сумели преодолеть фатальную пропасть между роскошью и нищетой. Все возвращается на круги своя: Гала – снова среди давних приятелей, которым она без сожаления отдает тиару, украшавшую ее голову на балу. Старик Холмс радостно приплясывает, прижимая к груди бутылку с зеленым змием.

Заключительный дуэт Лиона и Гала, поставленный на музыку Моцарта, наполнен печалью, тревожной трепетностью и смятенной нежностью. Он звучит как мечта, не ставшая, увы, действительностью.

Лаконичны и выразительны декорации Зиновия Марголина, с большим вкусом одела персонажей балета Ольга Шаишмелашвили.

Й что же такое – «Эффект Пигмалиона»? Этот термин Борис Эйфман нашел в трудах по психологии: «...человек, воспринимаемый другими как талантливый, будет ощущать уверенность в себе и добиваться успеха». Поверил ли Лион в талант Гала, поверила ли она в собственное дарование? Теперь эти вопросы балетмейстер задает зрителям.

Несть пророка в отечестве своем...

Вековую горечь евангельского речения попробовал смягчить шуткой польский культуролог Лешек Кумор: «Нет пророка в своем отечестве. Слишком велика иностранная конкуренция».

…В программе концерта-открытия IX Международного фестиваля «Рахлинские сезоны» в Казани – произведения Феликса Мендельсона и Густава Малера.

Музыку Мендельсона (создателя первой немецкой консерватории!) и Малера (первоначально посвятившего Восьмую симфонию «немецкому народу») запрещали в Третьем Райхе. Дирижера Натана Рахлина не жаловали в Третьем Риме. Как легко догадаться, по одной и той же причине. Увы, государственный антисемитизм в СССР в послевоенные годы — пусть и прикрытый фиговым листком интернационализма — сродни оскалу нацистской юдофобии. Малер отказался от пафосного посвящения, вспомнив свои же собственные слова: «Я — человек, трижды лишенный родины: как чех среди австрийцев, как австриец среди немцев и как еврей во всем мире».

Натан Рахлин, родившийся в еврейском местечке на Черниговщине, 14-летним мальчишкой служил трубачом-сигнальщиком в легендарной бригаде Котовского, учился в институтах и консерваториях Киева, Харькова, Ленинграда. Дирижировал повсюду – в Харькове, Киеве, Куйбышеве, Донецке (тогдашнем Сталино), где создал симфонический оркестр и был главным дирижером в 1935-1937 годах. На Всесоюзном конкурсе дирижеров (1938) завоевал II премию (первым был Евгений Мравинский). И поначалу карьера Н. Рахлина развивалась стремительно: в 1937-1941 и 1946-1962 годах он главный дирижер ГСО Украинской ССР в Киеве; в 1941-1945 – главный дирижер ГАСО СССР (ныне им. Е. Светланова) в Москве...

«В 37-м году, - вспоминал Натан Григорьевич, - Хрущёв меня назначил в Киев, в Госоркестр Украины. Оркестр был чудный, один из лучших в стране. Сначала все было хорошо, я много работал ... но в последние годы в Киеве решили сделать из меня эдакого показного еврея. Когда приезжали иностранцы и спрашивали: "Почему у вас на Украине евреев в ВУЗы не принимают, на работу не берут?", а им партийные чиновники отвечали: "Это все ложь и сионистская пропаганда, на Украине антисемитизма нет. Вот, к примеру Натан Рахлин руководит нашим главным оркестром. Профессор консерватории"... А потом в кабинетах руки мне выкручивали, на гастроли за границу не пускали, к репертуару постоянно придирались – кого можно играть, кого нет... кляузы на меня писали, обвиняли в сионизме... Мне это безумие опротивело, я сослался на здоровье и уволился. Однако без дела не сидел ни дня ездил по всей стране, дирижировал разными оркестрами. Но кочевая жизнь здоровья не прибавляет, стал сильно уставать, часто болел». (Яков Фрейдин. Грустный гений. «Новый континент», 02.09. 2019).

Натан Рахлин был любимцем публики. Его стихийная, импровизационная манера дирижирования, его подлинно романтический талант завораживали зал. Каждый его концерт в Ленинграде, а я старался их не пропускать, чреват был открытиями — будь то по-новому услышанные «Фантастическая» Берлиоза или «Манфред» Чайковского, Одиннадцатая симфония Шостаковича, или Симфония Лятошинского, поэмы Листа или Пассакалия Баха-Гедике...

И у такого музыканта в апогее всенародного признания не было своего оркестра! Поэтому, когда ректор Казанской консерватории Назиб Жиганов, вместе с первым секретарем татарского обкома КПСС Фикрятом Табеевым, позвали Рахлина, чтобы создать симфонический оркестр в Татарстане, Натан Григорьевич - ему в ту пору было больше шестидесяти – не колеблясь согласился. Он не побоялся начать работу, что называется, «с нулевого цикла». Оркестр, собранный из недавних выпускников музыкальных вузов и училищ, под руководством маститого дирижера заметно вырос . В его репертуаре появились труднейшие образцы мировой классики - от Девятой симфонии Бетховена до Первой Малера. Казанские меломаны были счастливы услышать «живьем» в исполнении «своего», а не заезжего, оркестра произведения Берлиоза, Вагнера, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича... Счастлив был и дирижер: «После Киева здесь просто рай. Татары – чудный народ, талантливый, люди добрые, стараются во всём помочь. "Пятый пункт" для них значения не имеет, мне тут спокойно. Хотя конечно, скучаю по Киеву, у меня ведь на Украине почти вся жизнь прошла» (Яков Фрейдин. Цит. издание).

Дирижер-педагог, Рахлин справедливо заметил однажды: «Оркестр нельзя собрать даже из самых лучших музыкантов, его нужно воспитывать, заботливо растить. Но не менее важно воспитывать, приобщать к музыке широкий круг слушателей». И слова мастера не расходились с делом — его деятельности присущ был подлинно просветительский пафос.

После кончины Натана Григорьевича в 1979 году за дирижерским пультом оркестра стояли Ренат Салаватов, Сергей Калагин, Равиль Мартынов. В 1985 году художественным

# ФЕСТИВАЛЬ

руководителем и главным дирижером коллектива становится народный артист России Фуат Мансуров, проработавший в татарском оркестре четверть века. Но будучи профессором Московской и Казанской консерваторий, дирижером Большого театра в Москве, Мансуров в последние годы жизни не мог уделять оркестру должного внимания, что не могло не сказаться на исполнительских качествах коллектива

В 2010 году после смерти Мансурова в ГСО РТ пригласили Александра Сладковского. Он возглавил оркестр в не лучшие дни, в пору уже помянутого «сиротства» музыкантов – ветеранов, помнивших добрую и требовательную

И музыканты воспряли духом, выказав под рукой дирижера незаурядное мастерство, по достоинству оцененное и дома, и на гастролях в Петербурге, в Москве, за рубежом. Слушатели заполняют Большой Концертный зал имени С. Сайдашева, благо в концертах участвуют отечественные и мировые звезды. Казанцы полюбили музыкальные фестивали, которыми ГСО РТ радует своих почитателей – такие, как «Белая сирень», «Казанская осень», «Сопсогсіа», «Денис Мацуев у друзей», «Творческое открытие», «Мирас», «Рахлинские сезоны»...

В 2014 году по приглашению Валерия Гергиева в Концертном зале Мариинского театра открылся первый петербургский абонемент

ИОСИФ РАЙСКИН

# «РАХЛИНСКИЕ СЕЗОНЫ» В КАЗАНИ





«Рахлинские сезоны». Открытие. Александра Довгань, Александр Сладковский. Фото из архива фестиваля

руку Рахлина, молодежи, «необстрелянной» под водительством постоянного дирижераполководца. Эту роль маэстро Сладковскому предстояло сыграть лицом к лицу с оркестрантами и, буквально спиной ощущая публику, зал – сочувствующий или отвергающий.

За восемь истекших лет Сладковский заставил говорить о ГСО РТ, как об одном из лучших симфонических оркестров России, первом региональном российском коллективе, чьи записи появились на телеканалах *Medicitv* и *Mezzo*. А в 2016 году музыканты из российской провинции дали концерты в австрийских Брукнерхаусе (Линц) и Золотом зале Музикферайна (Вена). В чем же секрет успеха дирижера?

Здесь я обращусь к интервью, данному самим Сладковским газете «Мариинский театр» (№ 5-6, 2015). В заглавие были вынесены слова: «Я понял, что надо делать в профессии, когда увидел маэстро Гергиева». Мне кажется, Александр Витальевич чугко уловил две неразделимых ипостаси художественного руководителя Мариинского театра – талантливого дирижера и прирожденного менеджера, глубокого музыканта и страстного пропагандиста музыкального искусства. Следуя примеру старшего коллеги, Сладковский настойчиво привлекает внимание власть предержащих к нуждам оркестра, ищет поддержку у просвещенных представителей бизнеса, объясняя им, насколько почетнее именоваться меценатами, чем олигархами. А как иначе перевооружить оркестр первоклассными инструментами? Как иначе поднять благосостояние скромных тружеников-музыкантов, дарящих нам духовное наслаждение?

ГСО РТ. Три концерта абонемента прошли настолько успешно, что оркестр под управлением Александра Сладковского теперь приглашают каждый год.

«Рахлинские сезоны» были учреждены по инициативе Сладковского в 2011 году. Нынче прошел уже IX международный фестиваль, посвященный памяти первого художественного руководителя и главного дирижера татарстанского оркестра. Мне хочется верить, что выбор произведений Мендельсона и Малера для открытия фестиваля – вернемся к началу статьи – не случаен. Или это одно из тех счастливых совпадений, которые именуют не иначе, как «перст судьбы».

И открытие – на сей раз в действительном смысле этого слова – состоялось: казанские слушатели приветствовали за фортепиано 11-летнюю Александру Довгань, в столь юном возрасте уже собравшую букет лауреатских званий десятка международных конкурсов (и, что показательно, в основном. первых премий.

Первый концерт для фортепиано с оркестром 22-летнего Мендельсона – сочинение, казалось бы, тоже юного дарования. Но, вспомним, первый успех пришел к композитору в 16 лет, когда он поразил всех гениальной увертюрой к шекспировскому «Сну в летнюю ночь». Мендельсона, с легкой руки самого Гёте, окрестили «Моцартом XIX века», но сколько же в музыке пылкого романтика, рядом с истинно моцартовскими изящестом и мелодическим богатством, подчас и суровых предвестий «железного века». Нам сегодня, с нашим слушательским опытом, это не так «бросается в

глаза» (в уши!), но вот критик-современник назвал же Концерт Мендельсона «драматической сценой для фортепиано»!

Говорю это для того, чтобы по достоинству оценить игру Александры, не только пианистически безупречную, но и глубоко прочувствованную, умную - как в драматически напряженном сонатном аллегро первой части, так и в лирическом центре цикла или в сверкающем фейерверке ослепительного финала. Поразительно, с каким вниманием Александра относится к виртуозным пассажам - не как к блестящим украшениям, подобным иным колоратурам в оперных ариях, а стараясь выявить их мелодическую линию, буквально «выигрывая» (а в медленных темпах «пропевая») каждую нотку. И, разумеется, отдадим должное ансамблю с оркестром под рукой маэстро, столь чутко откликавшимся на любые темповые «капризы» солистки. Зал, проводивший пианистку бурными аплодисментами был вознагражден: на bis Александра исполнила «Маргаритки» – рахманиновскую транскрипцию романса – с таким «взрослым» ощущением стиля, за которое нельзя не поблагодарить Миру Алексеевну Марченко – педагога девочки в ЦМШ при Московской консерватории.

Во втором отделении концерта Александр Сладковский невольно вступал в необъявленное соревнование с глубоко чтимым им героем фестиваля. Дело в том, что «Титан» (Первая симфония) Малера – один из репертуарных «коньков» Натана Рахлина и наверняка в зале присутствовали слушатели старшего поколения, помнившие его интерпретацию.

Но, главное соперничество, которое ждет любого дирижера, берущегося за симфонии Малера, - это соперничество с самим ... Малером. Поясню свою мысль: великий композитор был к тому же – да, нет, не к тому же, а прежде всего - гениальным дирижером. И оценен он был – и критикой, и публикой – поначалу именно как дирижер. Когда в Будапеште националистически (и, скажем прямо – антисемитски!) настроенные круги добились увольнения Малера, его трехлетнее (1888-1891) пребывание в должности главного дирижера оперы сопровождалось всеобщим обожанием публики. При прощании Малеру подарили золотую дирижерскую палочку, лавровый венок с вплетенными в него лентами, имеющими цвета национального венгерского флага, и вазу с надписью: «Густаву Малеру, гениальному артисту, от его поклонников в Будапеште».

Станем ли мы винить сегодня будапештскую публику, которая более чем холодно отнеслась к премьере Первой симфонии своего любимца? Музыка Малера шокировала критиков-пуристов и завсегдатаев концертных залов необычайной простотой и бесхитростностью мелодического материала рядом с изощренной композиторской техникой, рядом с блистательной и во многом новаторской оркестровкой. Но сколько упреков в «банальности» претерпел композитор, посмевший в «благородное» собрание ввести «низкие» напевы! Не убоявшийся голоса венских кофеен, уличных шарманщиков, городских окраин «возвести в перл созданья»! Но у Малера, как замечательно сказал его первый биограф Пауль Штефан, «жизнь начинается на улице, а кончается в бесконечности».

Если архитектура это «музыка в пространстве, окаменевшая музыка» (фраза Шеллинга, повторенная Гёте), то ведь и музыку можно назвать текучей (во времени) подвижной архитектурой. Малер-дирижер может быть уподоблен строителю, возводившему симфониюхрам по чертежам (партитуре) архитектора – Малера-композитора. Сочетание строителя и архитектора в одном лице идеально (как в случае Огюста Монферана, подарившего нам Исаакиевский собор). И эта особенность симфоний Малера, форма которых всякий раз разворачивается, строится дирижером во время исполнения (вспомним меткое асафьевское определение: «музыкальная форма как процесс»), заметно отличает их от многих классических симфоний, крепко «влитых» в кристаллически четкую форму. Не потому ли симфонии Малера- на заре его композиторского творчества - казались «бесформенными» иным критикам?

Я не стал бы углубляться в проблемы «малероведения», если бы само исполнение Первой симфонии ГСО РТ под управлением Александра Сладковского не давало пищу для подобных размышлений. Оркестр - еще раз повторюсь - вышколенный, уверенный, знающий нотный материал, шел за дирижером, откликаясь на любые спонтанные (импровизационные) отклонения от текста. Дирижер строил «свою» Первую симфонию Малера и, если уходил иногда от множества рассыпанных в партитуре нюансов и ремарок, то в рамках, не позволяющих нарушить художественные контуры целого. А титаническая борьба героя (пожалуй, именно финал оправдывает первоначальное название симфонии) завершается могучим величественным утверждением «темы природы» из первой части. Это и символ цельности человека, черпающего силы и обновляющегося вместе с природой, и замечательная композиционная деталь, сообщающая архитектурную законченность всему зданию

нынешнем году Самара вновь оказалась в орбите Московского Пасхального фестиваля. Впервые этот фестиваль отметился в Самаре в 2007 году, на шестом году своего существования. То был самый первый приезд маэстро Валерия Гергиева в Самару. Под его управлением солисты, хор и симфонический оркестр Мариинского театра исполнили не только обширную программу сочинений русских композиторов, но и приобщили местных слушателей к одному из грандиозных проектов Мариинского театра – к исторической постановке тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга», представив в концертном исполнении первый акт «Зигфрида», оперы, никогда не шедшей на самарских подмостках.

В связи с проводимым по инициативе Валерия Гергиева с 2008 года в Самаре фестивалем «Мариинский», который в течение первых десяти лет был освящен именем Мстислава Ростроповича, город на какое-то время отошел от Пасхального фестиваля, но уже в 2015 году, в 70-летний юбилей Великой Победы, Самара снова попала в его орбиту. Венцом самарской программы XIV Пасхального фестиваля 2015 года стало исполнение симфоническим оркестром Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева Седьмой «Ленинградской» симфонии Дмитрия Шостаковича - в память того, что именно в военном Куйбышеве 5 марта 1942 года состоялась мировая премьера этого эпохального по своему масштабу сочи-

Два концерта нынешнего, восемнадцатого фестиваля, из которых один по традиции был благотворительным – для ветеранов и учащихся – прошли 7 мая на сцене Самарского академического театра оперы и балета.

В общедоступном благотворительном концерте в исполнении симфонического оркестра Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева прозвучала элегическая, далекая от житейских конфликтов «Итальянская» симфония Феликса Мендельсона. Сюрпризом для слушателей стало исполнение солисткой оркестра флейтисткой Софией Виланд арии Ленского из оперы Петра Ильича Чайковского «Евгений Онегин» в переложении для флейты. Номер стал данью памяти композитору в день 179-летия со дня его рождения.

Главным событием самарской фестивальной программы стало концертное исполнение первого акта оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер», для которого из Санкт-Петербурга в Самару была специально вызвана группа ведущих солистов Мариинского театра. Этому исполнению маэстро придавал особое значение, поскольку оно предшествовало премьере оперы 1 июня на сцене «Мариинского-2» на XXVII Музыкальном фестивале «Звезды белых ночей», которое станет первым после 1923 года сценическим воплощением оперы на сцене театра. Исполнение было чрезвычайно значимым и для Самары – «Тангейзера» в городе никогда не ставили.

Партию Тангейзера исполнил Сергей Скороходов, Венеры – Анна Маркарова. Особую интригу для самарских слушателей составляло то, что в партии Вольфрама выступил моло-

остоявшаяся 4 апреля в Доме компози-

торов презентация двух сборников ро-

мансов на стихи А. Кольцова – «Не шуми

ты, рожь...» и «Так и рвется душа» - событие

во многом уникальное. Изданные петербург-

ским издательством «Композитор» (редактор-

составитель Р. Н. Слонимская), эти сборники

концертную жизнь. 18 из 29 вошедших в сбор-

мечтать в предыдущие десятилетия, осуще-

душных музыкантов Р.Н. Слонимской, С.М. Сло-

профессором, доктором педагогических наук

кандидатом искусствоведения Раисой Никола-

нимского, С.Э. Таировой и Г.О. Корчмара. Беседуем с редактором-составителем сбор-

русские литераторы и композиторы.

евной Слонимской,

Алексея Кольцова?

### окно в россию

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

# ПАСХАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ **B** CAMAPE





На сцене Самарского оперного. София Виланд, Валерий Гергиев Фото: Александр Шапунов

дой, обладающий редким по красоте лирикодраматическим баритоном Владислав Куприянов, который до недавнего времени являлся солистом Самарской оперы. Ныне Куприянов стипендиат работающей на базе Мариин-

ского театра Программы Аткинс (Atkins Young Artists Program) – международного образовательного проекта, учрежденного в 2015 году и патронируемого меценатом Вероникой Аткинс и лично маэстро Валерием Гергиевым. Проект призван поддерживать находящихся в начале своей профессиональной карьеры молодых оперных артистов.

Исполнение «Тангейзера» произвело сильное впечатление и философской глубиной интерпретации оперы маэстро Гергиевым, и прекрасным осмысленным пением солистов и

Особую эмоциональную остроту привнесли в фестивальную программу фрагменты из балета Сергея Прокофьева «Золушка» (Большой вальс, Дуэт Принца и Золушки, Вальс-кода и «Полночь») и резко контрастирующая с ними по характеру звучания сюита из балета Игоря Стравинского «Жар-птица» (версия 1919 года), погрузившая слушателей в мир таинственных импрессионистских гармоний и музыкальных

Валерий Гергиев: «Московский Пасхальный фестиваль – праздник для огромного количества людей. Мы счастливы выступать для них в самых разных регионах нашей страны, выстраивая маршрут таким образом, чтобы нас услышало как можно больше наших друзей. А 9 мая мы обязательно возвращаемся в Москву, чтобы выступить на Поклонной горе это для нас непреложное правило.

В этот раз мы не могли не заехать в Самару. Здесь впервые прозвучал первый акт сложнейшей оперы Вагнера «Тангейзер», но слушателям она могла показаться еще более сложной, если бы не было такого прекрасного тенора, как Сергей Скороходов, и такого баритона, как пришедший к нам из Самары молодой Владислав Куприянов. Замечательно, что в Самаре мы представили пласты самого разнообразного репертуара. Мы уже прошли здесь основные вехи нашей совместной истории: на Пасхальном фестивале 2015 года именно из Самары, а не из Мариинского театра мы показали всему миру Седьмую симфонию Дмитрия Шостаковича, отдав дань памяти ее замечательным первым исполнителям в Куйбышеве в далеком 1942 году. Недавно здесь, в Самаре, с привлечением огромных ресурсов оркестра и хора мы целиком исполнили музыку балета Мориса Равеля «Дафнис и Хлоя.

У замечательно отреставрированного Самарского оперного театра важная историческая миссия: он ориентирован на будущие поколения, и мы гордимся тем, что были в числе первых коллективов, которые здесь побывали. Я давно обещал, что в Самаре мы сделаем ак-цент на опере. В Мариинском театре уже была показана самарская постановка оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», наши артисты приезжают в Самару.

У меня установились хорошие отношения с новым молодым самарским губернатором Дмитрием Азаровым, и есть ощущение, что мы не собъемся с курса и будем вместе не только сохранять, но и приумножать наши культурные традиции. Главное - не удариться в коммерцию, ширпотреб, развлекаловку, не стремиться просто красиво проводить время, исполняя нечто суперпопулярное... Именно в таком ключе мы строим наши взаимоотношения с театрами-партнерами, в числе которых и Самарский театр».

# концертный зал

КИРА ВАГАНОВА



Выступает Цветана Омельчук, за роялем Елена Фелоренко.

знанные корифеи русской музыки М. Глинка, А. Даргомыжский, А. Рубинштейн, М. Балакирев, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Рахманинов, Н. Мясковский. Среди авторов музыки на стихи Кольцова оказались и даровитый участник балакиревского кружка, друг М. Мусоргского Николай Щербачёв, и однофамилец всем известного классика И. А. Бородин.. Их сочинения и легли в основу предлагаемого двухтомного издания.

- Лейтмотив поэзии Алексея Кольцова?

 Горькая доля девушки из простого сословия, несправедливость ее печальной судьбы. Его ли-

рика впервые представила русскому читателю богатый душевный мир женщины-крестьянки обездоленной, бесправной, подневольной, но внутренне свободной, не согласной мириться

с создавшимся положением. Картины родной природы помогали Алексею Кольцову полнее раскрыть душевные качества своих героев.

В настоящем собрании немало песен и ро-

мансов, содержанием которых выступает драма двух горячо любящих и страдающих сердец.

Кому адресованы песни, и романсы, написанные российскими композиторами на стихи А. Кольцова на протяжении XIX – начала XXI столетий?

– В первую очередь молодёжи. Они органично включаются в образовательный процесс в музыкальных школах, училищах и вузах. Изучение и освоение этих музыкальных произведений может быть предусмотрено многими учебными дисциплинами. Конечно же, они станут основополагающими в таких курсах, как «Сольфеджио», «Гармония», на занятиях вокалистов и хоровиков, композиторов, музыковедов и пианистов. Сочинения российских композиторов XIX – начала XXI столетия на стихи А. Кольцова незаменимы в учебной концертмейстерской практике пианистов, связанной с работой над фактурой, ансамблем, они являют собой высокопрофессиональные образцы композиционных и исполнительских задач. Многие песни и романсы на стихи А. Кольцова на слуху у любителей вокальной лирики старшего поколения, которые активно музицируют и охотно пополнят свой репертуар материалом из этого издания. Надеемся, что предлагаемая антология найдет живой отклик в работе педагогов и учащихся музыкальных ШКОЛ, VЧИЛИЩ И BV3OB.

Концерт молодых оперных певцов Академии сравним с ожерельем из тщательно подобранных драгоценных камней. Меццо-сопрано – Ксения Григорьева и Цветана Омельчук. Сопрано – Ольга Маслова, Анастасия Донец, Анна Бархатова, Мария Соловьёва. Баритон – Дмитрий Подражанец. Тенор – Николай Стацюк. Заслуга Народной артистки России, педагога с мировым именем Ларисы Абисаловны Гергиевой не только в подборе голосов, но и в гармонии характеров молодых исполнителей с содержанием кольцовских песен, обогативших их репертуар.

Концерт наглядно показал, сколь велика роль Академии молодых оперных певцов Мариинского театра.

тербургская культура понесла тяжелую утрату – ушел из жизни Геннадий Иванович Суханов – выдающийся деятель театра, Заслуженный работник культуры, человек, впитавший в себя великие традиции петербургской интеллигенции, духовное наследие Пушкина, Достоевского, Чайковского, Шостаковича.

Жизнь и судьба Г.И. Суханова – театральная легенда Петербурга – Ленинграда. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, певец-солист, сподвижник руководителя Комитета по культуре при Ленгорисполкоме Б. И. Загурского – любимого ученика Асафьева, директор Малого оперного театра, директор Театра драмы и комедии на Литейном, многолетний директор товстоноговского БДТ.

Но больше всего о нем говорит его самозабвенная любовь к театру, искусству, музыке, к любимому городу. Нельзя не восхищаться его глубочайшим пониманием оперно-вокального искусства, его редкой эрудицией, его тонким и глубоким пониманием искусства. Он был удивительно многогранен в своей многолетней творческой деятельности – артист, певец, музыкальный критик, писатель, организатор театрального процесса. С родным городом Геннадий Иванович не расставался на протяжении всех девятисот дней ленинградской блокады и с гордостью носил самую драгоценную награду – медаль «За оборону Ленинграда».

Геннадий Иванович родился в 1922 году в музыкальной ленинградской семье - носительнице традиций петербургской культуры на рубеже веков. Его мать, Елена Александровна Смирнова, закончив фортепьянный, а затем вокальный факультет Ленинградской консерватории, была солисткой (сопрано) Мариинского театра; отец - Иван Никандрович – юрист, выпускник Санкт-Петербургского университета. Не удивительно, что мальчик все свое детство с 4–5 лет, провел в артистической ложе Мариинского театра, тем более что семья жила напротив театра – Крюков канал, 7/2. В семье все любили музыку, а Елена Александровна была в дружбе с великой С.П. Преображенской. В мае 1941 года Суханов поступил на вокальный факультет Ленинградской консерватории и уже начал занятия с выдающейся певицей З.П. Лодий. Война прервала эти занятия, и студент вокального факультета вместе с другими такими же молодыми энтузиастами сбрасывал зажигательные бомбы с крыши консерватории и был свидетелем, как одна из них попала в Мариинский театр.

В своих книгах воспоминаний «Театр, люди, жизнь» (1993) и «Настоящая жизнь – это театр» (1999) Геннадий Иванович, с присущим ему писательским талантом, рассказывает о тяжелейших годах блокады, когда ему пришлось самому хоронить погибших от голода и холода мать и отца. Он замерзал в своей ледяной квартире, впадая в бессознательное состояние, когда сквозь забытье услышал строгий приказ: «Встать! К роялю и петь!». Это был голос Зои Петровны Лодий, неожиданно зашедшей к своему ученику. И он запел. Из последних сил. Это его, наверное,

«Думаю, что описать этот период невозможно, – вспоминал Геннадий Иванович, – это не под силу даже самым талантливым и честным людям. До сих пор, думая о блокаде, я дивлюсь величию духа обыкновенных людей и невероятным физическим резервам человеческого организма, о существовании которых в обычной жизни мы даже не подозревали».

З.П. Лодий устроила своего студента в шефскую бригаду, обслуживавшую военные подразделения защитников Ленинграда, а затем в Театр музыкальной комедии – единственный коллектив, работавший в блокадном Ленинграде и выступавший на сцене Александринского театра (тогда театра имени А.С. Пушкина), знаменитого не только своими корифеями, но и непробиваемыми снарядами стенами XIX века.

Геннадий Иванович вспоминает о мастерах ленинградского искусства, которые заложили в нем любовь к

IN MEMORIAM

# ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛЕГЕНДА ПЕТЕРБУРГА-ЛЕНИНГРАДА

Памяти Геннадия Ивановича Суханова (1922-2018)



театру. Его любимцами были артист № 1 довоенного Ленинграда, легендарный драматический тенор Н.К. Печковский, корифей театрального искусства Ю.М. Юрьев, выдающийся певец, актер и режиссер А.Н. Феона, а также другие знаменитые артисты Ленинграда В.И. Касторский, П.З. Андреев, С.И. Мигай, В.Р. Сливинский, С.П. Преображенская, А.Ю. Модестов... Будучи после войны солистом Театра музыкальной комедии, Геннадий Иванович однажды выступил, заменяя заболевшего артиста в гастрольном спектакле, с Г.П. Вишневской в оперетте Целлера «Продавец птиц».

Работая в режиссерском управлении Малого оперного театра под руководством Б.И. Загурского, а затем и дирек-

тором театра, Геннадию Ивановичу довелось стоять у истоков того яркого периода в истории МАЛЕГОТа, который связан с легендарными премьерными спектаклями оперы «Война и мир» Прокофьева, поставленной Б.А. Покровским, оперой «Кола Брюньон» Кабалевского, с деятельностью таких выдающихся музыкантов как С.Я. Самосуд, Б.Э. Хайкин, Э.П. Грикуров и другие. Именно время его руководства театром совпало с началом деятельности выдающегося дирижера, тогда студента Ленинградской консерватории Ю.Х. Темирканова.

Но, пожалуй, главный период организаторской и творческой деятельности Г.И. Суханова связан с Большим драматическим театром, куда его пригласил на должность директора Георгий Александрович Товстоногов. Без малого десятилетие проработал Суханов в должности «директора Товстоногова», больше, чем кто-либо. Это достижение говорит само за себя. Товстоногов ценил Суханова за его высокую культуру, большой театральный опыт, организаторско-хозяйственный талант, а главное – за творческую, духовную поддержку всех товстоноговских свершений. Геннадий Иванович был правой рукой, единомышленником, помощником и другом великого режиссера. Он высоко ценил великий талант Товстоногова, был ему «без лести предан» и всегда вспоминал работу с ним как самый плодотворный период в своей жизни. Он как-то полушутя-полусерьезно признался мне, что ощущал себя по отношению к Георгию Александровичу как пушкинский Савельич

Надо отметить, что под руководством Г.И. Суханова работала целая плеяда талантливых сотрудников, которые впоследствии сами возглавили театральные коллективы, а один из них, А.Г. Иксанов – Большой театр в Москве в сложнейший период его реконструкции и строительства второй сцены.

Вспоминая свою дружбу с Геннадием Ивановичем на протяжении нескольких десятилетий, наши совместные с ним выступления перед ленинградскими зрителями БДТ, где он умел увлечь аудиторию и своими знаниями, и артистическим обаянием, мне хочется сказать о его удивительных личных качествах. Геннадия Ивановича отличала поразительная скромность и простота, уважительная деликатность общения, внимание к собеседнику - и к народному артисту, и к скромному служащему театра. И конечно же, высочайшая культура общения, интеллект, изящество мысли, особенная сердечность и внимание к мнению собеседника. Он всегда проявлял «гостеприимство» к мыслям своих оппонентов. Мне хочется отметить восхищавшее меня и свойственное Геннадию Ивановичу глубокое понимание современного театрального процесса, рыцарская преданность классическому искусству и великим традициям отечественной режиссуры. Он жил в искусстве не как администратор, а как активный его участник, восхищаясь высокими достижениями и огорчаясь духовными и профессиональными «осечками», недостатками исполнения и режиссуры. По-прежнему центром его интересов была опера, любимый Мариинский театр, за творческими свершениями которого под руководством В.А. Гергиева Геннадий Иванович следил с заинтересован-

Последние годы жизни Геннадия Ивановича были окрашены, наполнены любовью – его любовью к музыке и любовью к нему его детей – Ирины Соболевой и ее мужа Александра Морозова. Это была любовь-внимание, любовь-забота и любовь-помощь. Редкая, искренняя, именно та, которая так необходима в старости. Геннадий Иванович, человек не склонный к сентиментам, говорил мне не раз об этом с благодарной гордостью.

Имя выдающегося театрального деятеля Петербурга – Ленинграда, Геннадия Ивановича Суханова, навсегда останется в памяти тех, кто любит музыку, оперу, театр.

Герман ПОПЛАВСКИЙ

# Залина Зауровна Сланова – главный редактор медиавещания Мариинского театра – скоропостижно скончалась 11 января 2019 года на 55-м году жизни.

В Мариинском Залина Сланова работала с 2008 года. Ее хорошо знали не только в театре — бессменную ведущую всех телетрансляций Мариинского театра, как из Петербурга, так и из Владивостока и Владикавказа, полюбили зрители всей России. Сколько раз — право же, не сосчитать — на экранах домашних компьютеров, или на плазменных панелях в видеозалах, видели мы лицо красивой, молодой (да, да, молодой — не верыге предательским цифрам!) женщины и слышали ее привычное приветствие: «Доброго времени суток всем, кто присоединился к нашей трансляции...». И тут же Залина повторяла сказанное на отменном английском.

Следовал рассказ о программе концерта, его исполнителях, или об истории создания оперы, о постановщиках спектакля. И во всём – в непринужденной манере разговора, в литературно отточенной речи, в эрудиции искушенного многолетнего слушателя – Залина была настоящим профессионалом. Вы могли при этом не знать, что у выпускницы средней школы во Владикавказе, золотой медалистки, за плечами филологический факультет Ленинградского университета, должность научного сотрудника-методиста в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме, работа редактором на «Радио-Классика» в Петербурге, редактором-переводчиком в газете «Мариинский театр»... О том, что она была соискателем ученой степени на кафедре культурологи СПБ ГУ имени Герцена... Вам не надо было этого знать, чтобы по достоинству оценить слово ведущей концерта.

Залина, случалось, могла повести вас по закулисью, знакомить со службами, коих множество в театре – осветителей, декораторов, костюмеров... Но чаще всего в антракте продолжался разговор о концерте или спектакле. И здесь Залина была необыкновенно изобретательна. Ведущая знакомила слушателей-зрителей трансляции с артистами – это могли быть «звезды», но особенно было необходимо, когда

# ЗАЛИНА СЛАНОВА (1964 – 2019)



перед многомиллионной аудиторией представали молодые, восходящие «звездочки». Помнится, во время выступления Юношеского симфонического оркестра под управлением Юрия Башмета в антракте прозвучали интервью юных оркестрантов из разных городов России.

Видеотрансляции прерывались рекламно-информационными роликами, демонстрировавшими последние премьеры Мариинского театра, сообщавшими о гастролях коллективов театра за рубежом или о многодневных турах по России, об очередном грандиозном Пасхальном фестивале. Немалое внимание уделялось памятным датам в истории театра, монографическим фестивалям музыки классиков или современных мастеров, юбилеям ведущих артистов. И в подборе этих роликов, в их умелой «инкрустации» в ткань трансляции всегда ощущалась рука ведущей.

В антракте Залина нередко обращалась к слушателям концерта с просьбой поделиться своими впечатлениями – прием сегодня не новый, повсеместно используемый. Но опытный «глаз» ведущей сказывался и здесь: как правило, микрофон предлагался интересным собеседникам, завсегдатаям Мариинки. И уж конечно, смелым шагом со стороны ведущей было приглашение к обмену мнениями музыкантовпрофессионалов – критиков, педагогов, исполнителей. Это приводило к неизбежному столкновению взглядов на одно и то же художественное событие в прямом эфире, когда нельзя прибегнуть к ретуши или редакторским ножницам. Я хорошо помню некоторые из этих «эфиров», в которых мне довелось участвовать – они были отнюдь не комплиментарны, воистину «прямые», как того и требует прямая речь.

В трудовой книжке Залины Зауровны Слановой не так много официальных благодарностей. Но благодарная память сотрудников Мариинского театра, признательность тысяч его завсегдатаев и миллионов зрителей трансляций в России и во всем мире дороже любых отличий. Сказал же поэт: «О, память сердца, ты сильней рассудка памяти печальной».

Иосиф РАЙСКИН

# © OKHO B EBPONY

чём нужно говорить после встречи с композитором, представившим своё программное произведение? Я не знаю. Мало того, я, абсолютнейшая дилетантка, взяла на себя более чем смелое право назвать первую в творчестве композитора оперу программным произведением. И теперь мне придётся найти своей дерзости хоть какоето, если не подтверждение, то оправдание.

Пётр Геккер, репатриант из Санкт-Петербурга, представил здесь в записи фрагменты своей оперы «Проклятый апостол». Автор либретто – Юрий Димитрин. Её единственное концертное исполнение прошло в Мариинском театре в феврале 2015 года. Дирижировал Роман Леонтьев. Солисты, хор и симфонический оркестр Мариинского театра.

Надеюсь, никто не заподозрит, что сейчас я начну рассуждать о ладе, гармонии, темпо-ритме. Но вот о взаимосвязи словесного текста и музыки попытаюсь. Хотя это очень трудно.

Юрий Димитрин: «В опере есть множество цитат: здесь и тексты «Евангелия от Матфея», и строки из «Песни песней», Псалмов Давида».

А ещё я расслышала скрытый в музыке текст «Иуды Искариота»:

... А разве дурные бегают от хороших, а не хорошие от дурных? Хе! Они хорошие, и поэтому побегут. Они хорошие, и поэтому они спрячутся. Они хорошие, и поэтому они явятся только тогда, когда Иисуса надо будет класть в гроб. И они положат его сами, а ты только казни! – Но ведь они же любят его? Ты сам сказал. – Своего учителя они всегда любят, но больше мертвым, чем живым. Когда учитель жив, он может спросить у них урок, и тогда им будет плохо. А когда учитель умирает, они сами становятся учителями, и плохо делается уже пругим! »

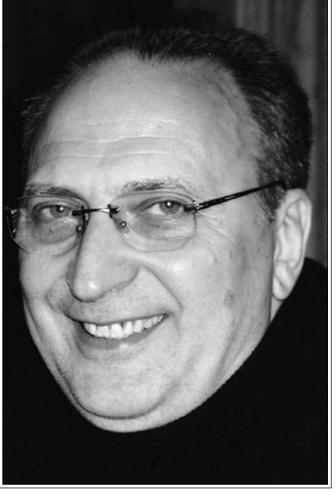
Но сначала о впечатлении от первого же фрагмента. Конечно, жанр оперы требует развёрнутого сценического действия. Поэтому для постановок опер приглашают известных театральных режиссёров. Усиливают впечатление декорации, световые эффекты...

Ничего этого в концертном исполнении нет. Но странное дело, я не сразу заметила отсутствие этих обязательных составляющих оперного действа.

Не успела. Пошла за детским голосом, поющим ставшие уже родными буквы иврита: к... з.... з.... з....

И обрушилась в ... ад. Музыка сама создавала сценическое пространство, а моя память заполняла его картинами Пикассо, Мунка, Босха. Я не была знакома с композитором, но, слушая Монолог Иуды, поняла, что это очень значимая для автора тема: Человек перед Выбором. Звучащие слова только подтверждали, что именно эта тема – главная. Тема

# ВСТРЕЧА С ПЕТРОМ ГЕККЕРОМ В ТЕЛЬ-АВИВЕ



выбора закодирована не только в партии Иуды, что диктуется самим образом. Она звучит в песне Марии, в их диалоге. И даже удивительное лирическое ариозо Марии на стихи Марины Цветаевой «Откуда такая нежность?» не вуалирует тему выбора, а только усиливает её звучание в следующем диалоге Марии и Иуды.

Она же фактически и предопределяет спасение Марии в сцене «Побитие камнями». И в финальном диалоге Иисуса и Иуды.

Мне видится несомненной удачей отсутствие в последней сцене исполнителя партии Иисуса. Его голос доносится сверху:

– Я буду предан... и распят. И это должен сделать кто-то из вас.

Иуда:

– Кто сможет тебя предать? Он будет всеми проклят. Голос Христа:

– ...Тот, кто сделает выбор. Тот, кто решится.

Один ли Иуда стоял перед выбором? Все слышали, что сказал Иисус, но никто не откликнулся. Именно такое всеобщее предательство передал, как мне кажется, Михаил Брусиловский в своей картине «Тайная вечеря».

Наверняка Пётр Геккер и Михаил Брусиловский не были знакомы друг с другом. Но им очень хорошо была знакома тема предательства и выбора.

Не случайно многие фрагменты музыки оперы писались до создания либретто. Сама музыка очень густо замешана на трагической палитре, она, я уверена, подсказала и литературные источники...

На меня музыка произвела очень сильное впечатление и родила множество мыслей, в том числе и тех, от которых хочется спрятаться. Как и выбор – не прятаться.

Найдите время для прослушивания хотя-бы небольшого фрагмента. Возможно, вы откажетесь от мысли бросить в меня камень за то, что взялась не за своё дело.

### Зинаида ПРАЙГЕР-ДОЛГОВА

Р.S. редактора. Интерес, проявленный к концертной версии оперы Петра Геккера «Проклятый апостол» на «земле обетованной», где собственно и происходит действие оперы, позволяет надеяться, что произведение петербургского автора обретет сценическое воплощение на сцене нашего театра. При этом вариант постановки semi-stage в Концертном зале представляется даже более предпочтительным, ввиду явных ораториальных черт оперы, приближающейся в этом смысле (при всех ее современных выразительных средствах) к барочным сценическим опусам.

сли Иуда, как говорят, был любимым учеником Иисуса и предал своего Учителя по его воле, то все это может стать материалом Страстей. Русский композитор Александр Радвилович написал в 2008 году «Страсти по Иуде», в которых идеально сочетается русская просодия и оригинальная композиторская мелодика.

Текст Страстей русского композитора Александра Радвиловича – это часть «Евангелия Иуды», о котором упоминает Ириней Лионский в своем богословском трактате «Против ересей» (180 г. н. э.) и называет его еретическим писанием раннехристианской секты гностиков. Считавшийся на протяжение многих веков утерянным, текст был найден в 1976 году, кропотливо восстановлен и опубликован в 2006 году. Текст этот далек от общепринятых евангельских повествований и представляет собой в основном беседы Иисуса с учениками, а также его диалоги с Иудой за несколько дней до Страстей. В этом Евангелии Иуда предстает положительным героем, любимым учеником Иисуса, понимающим его учение лучше, чем все остальные ученики. Именно поэтому Иисус поручает Иуде предать его самого ради спасения, ибо, благодаря предательству, Иисус покидает свою телесную оболочку и возвращается в истинное Божие Царство. Иисус предрекает Иуде, что весь мир навечно возненавидит и осудит его за предательство, но тот, исполнив волю Иисуса, тоже войдет в Царствие Божие.

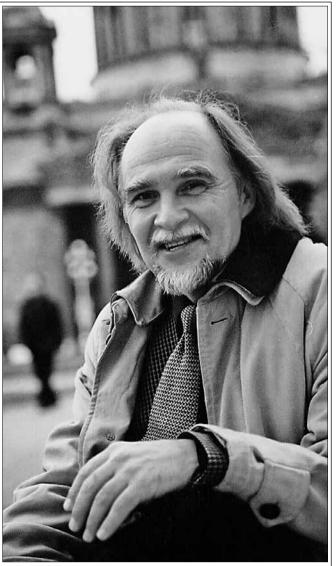
Эти идеи являются центральными в «Страстях» А. Радвиловича. Иуда представлен в них возвышенной трагической фигурой, приносящей себя в жертву возлюбленному учителю Иисусу. Финальный раздел апокрифического текста не сохранился, поэтому композитор воспользовался заключительной фразой из рассказа «Иуда Искариот» русского писателя-экспрессиониста Леонида Андреева.

Благодаря контрасту возвышенного, просветленного образа Иуды и всеобщего осуждения его христианским миром «Страсти» русского композитора приобретают столь сильную экспрессию.

Сочинение впечатляет в первую очередь виртуозным оркестром, который в зависимости от текста используется как в виде филигранных ансамблей вариативного состава, так и в мощном tutti. Оркестровка поражает с самых первых тактов вступления: едва слышный гул большого барабана и необычное сочетание колоколов и глиссандо рототомов вводит слушателя в атмосферу сакральности. Кроме двойного состава деревянных и медных духовых, 4-х валторн и струнной группы в оркестре довольно много ударных инструментов (3 исполнителя), а еще – челеста, арфа и вибрафон, которые создают прозрачно-воздушные, порой едва осязаемые звуковые эффекты.

Необычным для этих «Страстей» является то, что произведение не имеет номерной структуры, а представляет собой сквозное следование нескольких разделов, хотя благодаря двум оркестровым «антрактам» возникает ощущение четкой трехчастности. Конечно, необычно и то, что здесь нет «сцены» распятия. Этот важный структурный момент «Страстей»

# СТРАСТИ БЕЗ РАСПЯТИЯ «СТРАСТИ ПО ИУДЕ» АЛЕКСАНДРА РАДВИЛОВИЧА



передан оркестровыми средствами во втором «антракте», который следует за сценой предательства Иуды.

Среди солистов только мужские голоса: Евангелист – бас, Иисус – баритон, Иуда – тенор. Лишь один раз всего на несколько тактов над хором подобно явлению ангела повисает соло сопрано, что создает поразительный звуковой эффект. Хор представляет собой голоса учеников Иисуса, а позднее – глас толпы, народа.

В отличие от канонических литургических текстов, текст «Евангелия Иуды» предлагает необычный взгляд на библейские события, поэтому Радвилович широко использует речитативность, чтобы публика могла отчетливо услышать каждое слово. При работе с текстом в русским переводе прослеживается идеальный симбиоз русской просодии и оригинальной композиторской мелодики. Так возникают выразительные рельефные вокальные линии многократно пронзаемые оркестровыми и хоровыми «комментариями». При этом явно ощущается интонационное единство партий двух главных действующих персонажей, Иуды и Иисуса, что подчеркивает близость между учителем и учеником чисто музыкальными средствами.

Композитор использует скромные сценические эффекты, такие как постепенный выход хора на сцену во вступлении, появление двух первосвященников (статистов), которые передают тридцать сребренников Иуде и затем уводят Иисуса, и, наконец, уход со сцены самого Иуды и отчетливый звон выброшенных им монет.

В соответствии с содержанием текста в музыке происходит оригинальное смешение атональных и политональных элементов вплоть до одновременного сочетания мажорных и минорных трезвучий в разных регистрах. Разумеется, автор далек от следования правилам классической или православной гармонии. Надо отметить тонкую лейтмотивную работу, которая придает произведению внутреннее единство. В сочинении, длящемся более 30 минут нет ни длиннот, ни ненужных повторов, музыка слушается на едином дыхании благодаря напряженной аркообразной форме.

В «Страстях по Иуде» Радвилович предстает одним из тех русских композиторов, которые, глядя на Запад, убедительно сочетают полученные таким образом влияния с богатой музыкальной традицией своей родины.

Произведение впечатляет не только оригинальной трактовкой жанра протестантских пассионов, но и своим духовным характером, интересом богословского аспекта и не в последнюю очередь качеством самой музыки (А. Радвилович – один из ведущих композиторов России своего поколения).

Франц Йохан ХЕРФЕРТ / Franz Jochen Herfert «Музыка и церковь» («Musik und Kirche»)

**P.S. редактора.** А как хорошо было бы диптих из полусценической постановки оперы Петра Геккера и ораториальных «Страстей» Александра Радвиловича представить в один вечер в Концертном зале Мариинского театра! Отчего бы не помечтать!

енеральный директор Метрополитен оперы Питер Гелб продолжает попытки исправить собственные грехи новаторства, свойственные первым годам его правления. В прошлом сезоне здесь по второму разу принялись переставлять «Тоску», в этом пришла очередь второго пришествия «Травиаты». В начале правления Гелба обе оперы шли на сцене Метрополитен в постановке Франко Дзеффирелли, обе были любимы и посещаемы, замена обоих на более современные постановки вызвала недовольство публики. Но если от «Тоски» нам хотя бы осталась видеозапись 1985 года, то «Травиата» канула в лету, так и не удостоившись ни записи, ни кинотрансляции. Замена «Травиаты» Дзеффирелли прошла не так скандально, как замена «Тоски». Тогда, в 2012-м, в Мет перенесли знаменитую «Травиату» Вилли Деккера, в которой за семь лет до того на Зальцбургском фестивале блистали Анна Нетребко и Роландо Вильязон. «Травиата» Деккера стала визитной карточкой Нетребко. Нью-йоркская публика обожает российскую диву, и в Мет отчего-то решили, что можно войти в одну реку дважды. Но слишком многое к тому времени изменилось и Нетребко благоразумно отказалась от участия в постановке. Состав тогда возглавили Натали Дессей и Мэтью Поленцани. Дессей к счастью не пыталась повторить драму гламурной молодости героини Нетребко, но показала еще более трагедийный характер. Виолетта Нетребко была едва распустившимся цветком, так и не успевшим украсить жизнь своим благоуханием; Виолетта Дессей, напротив, отцветала, так и не найдя своего счастья, теряя последний шанс обрести любовь. Но Поленцани, при безупречном вокале, актерски в спектакль не вписался. «Химии» между главными героями не случилось: постановку восприняли не более, чем спокойно. По три тысячи евро, как в Зальцбурге, билеты на черном рынке в Нью-Йорке никто не продавал. За прошедшие годы Мет показал две трансляции «Травиаты» Деккера: одну из премьерного блока спектаклей, другую спустя пять лет с Соней Янчевой и Майклом Фабиано, где исполнитель партии Альфреда пришелся постановке гораздо лучше Виолетты. Проигрывая качеством вокала Поленцани, Фабиано, с его бледным лицом и нервическими манерами, превосходно гармонировал с идеей спектакля Деккера. Но Янчева не мастер перевоплощения - всех своих героинь она наделяет чертами простолюдинок, безуспешно изображающих благородство. Марина Поплавская, Марина Ребека, Диана Дамрау, Стефан Кастелло, Саймир Пиргу... составы менялись, а биения сердца в спектакле так и не появилось. Осознавал ли менеджмент Метрополитен, что подбор солистов на подобную постановку – это особое, не рядовое мероприятие? Строго расчерченный узор больших и малых движений и взглядов в спектакле Деккера требовал пары уникальных исполнителей-артистов, способных совместно в практически пустом пространстве удерживать внимание зрительного зала на протяжении двух часов. Как бы кощунственно по отношению к опере это ни звучало, пример Поленцани показал, что одним вокалом, даже первоклассным, в

Новую «Травиату» на сцене Мет поставил бродвейский режиссер Майкл Майер. В 2015-м с той же командой художников он показал здесь своего «Риголетто» и уже тогда стало ясно, что дальше прямолинейной иллюстративности его фантазия не простирается. В новой «Травиате» история переносится в мир сказки. Декорации, костюмы, свет и хореография существуют здесь сами по себе, контекстной средой не являются и смысла происходящему не добавляют. Действие разворачивается в арочном пространстве с золотым растительно-«насекомым» плетением на стенах, несколько предметов мебели в стиле кукольного домика и простоватая для этого сказочного антуража кровать посередине. Кровать – это не символ изнурительного труда главной героини, а деталь, призванная обозначить, что все происходящее есть болезненный предсмертный сон Виолетты (привет Дзеффирелли). В первом действии гости одеты в костюмы ядовито-ярких цветов, богато украшенные золотой вышивкой. Все критики дружно написали про ассоциации с фильмами студии Диснея. Если говорить о Диснее, то новая «Травиата» это не художественный кинематограф всемирно известной фабрики сказок, а мультипликационный фильм, где и цвет и фасон чаще всего шарж, почти карикатура. Мизансцен в спектакле – хоть отбавляй. Все пытаются что-то играть, значительно смотреть друг на друга и как-то реагировать на происходящее, но единая объединяющая задача у этой сценической деятельности отсутствует. В отличии от спектакля Деккера в такую постановку можно пригласить любую пару солистов. С точки зрения точности передачи режиссерского замысла спектакль от этого лучше или хуже не станет коли замысла нет, то и передавать нечего. Самый «режиссерский» ход Майера заключается в появлении дочери Жермона, с которой он приходит к Виолетте во втором действии (привет Петру Конвичному). Во вступлении к третьему действию, когда звучит драматичная эпитафия жизни Виолетты, дочь Жермона в свадебном одеянии медленно проходит через всю сцену.

этой постановке не обойдешься..

Несмотря на то, что Диана Дамрау давно и успешно поет Виолетту, этот характер все же не ее типаж. Исполнительница слишком резка, холодна, и наиграна. Независимо от постановки кажется, что ее героиня постоянно притворяется и в любви, и в недуге и даже наедине с собой все время для кого-то позирует. Дефицит искренно-

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

# ИЗ ДРУГОЙ ОПЕРЫ НОВАЯ «ТРАВИАТА» В МЕТРОПОЛИТЕН ОПЕРЕ





«Травиата». Сцены из спектакля Фото из архива театра

сти в ее образе приводит к тому, что глубокого сочувствия такая Виолетта не вызывает, а куда же в «Травиате» без сочувствия? Типажи Дамрау это характерные персонажи – оставшиеся в ее вокальном прошлом властная Царица Ночи или комичная Олимпия. Виолетту она поет и играет так же, с агрессивным напором чеканя «Ah forse lui» словно это куплеты заводной куклы в «Сказках Гоффмана», а колоратуры исполняет словно метает ножи. В новой «Травиате» сильно раздражает ее напористое актерство с постоянным заламыванием рук и гримасами на лице. То, что она не берет вставной «ми-бемоль» в финале «Sempre libera», не так страшно, пусть это и красивая исторически сложившаяся традиция, но Верди его не писал. Страшно, что Дамрау не исполняет в этой знаковой кабалетте то, что композитором в партитуре прописано. Ее верхние ноты по прежнему очень крепки и берет она их, не прикладывая никаких усилий – в этой части голос находится под ее полным контролем, третий акт она и вовсе поет превосходно (если бы только не это ужасающее, топорное актерство), но колоратурные пассажи Виолетты ей похоже уже не по силам.

Выбор Хуана Диего Флореса исполнителем партии Альфреда удивил многих. Это партия не для легкого тенора. Появившиеся возрастные проблемы с белькантовым репертуаром заставили его обратиться в сторону «Травиаты». Солист говорит, что опера Верди это почти что

Доницетти, а Герцога в «Риголетто» он уже поет много лет, почему бы теперь ему не спеть Альфреда? По поводу Герцога это действительно так, с той оговоркой, что в лучшей своей форме для этой партии он был лет восемь-десять назад, а про сходство «Травиаты» с Доницетти он и вовсе лукавит – в отличие от бельканто, в операх Верди иной характер воспроизведения звука. Никаких вокальных добродетелей, оправдывающих его исполнение партии, Флорес не предъявил. Часто его слишком легкий голос звучит даже комично и редко когда красиво. Отдаленно напоминающая его прежний репертуар «O, mio rimorso!» получается у Флореса лучше всего, он даже берет верхнее «до» в финале, но с сильным нажимом и очень глухо. Микрофоны, используемые во время кинотрансляции, прилично сглаживают это впечатление, но в финале «Застольной», где его небольшой, лишенный звучности голос, не слышен вовсе, не помогают даже микрофоны. Драматическим талантом Флорес не обладает. Его герой вышел трафаретным и не интересным. Хрипловатый баритон Куина Кингсли (Жермон) тоже трудно поставить рядом с известными исполнителями партии. Вердиевская манера подачи голоса, красивая распевная кантилена, которой он обладает, лишь частично искупают отсутствие достаточной техники. Его Жермон получился мягкохарактерным и не таким суровым, как предполагает музыка Верди. Костюмом и манерами он похож на рассерженного, но дружелюбного соседа по поместью.

Новая «Травиата» была очень важна для Мет с музыкальной точки зрения. Это первая работа Янника Незе-Сегена в качестве музыкального руководителя театра. Энергичный улыбчивый сорокатрехлетний канадец из Квебека был приглашенным дирижером в Мет в течение последних десяти лет и вступил в высокую должность на год раньше предполагаемого срока из за открывшегося греховного поведения своего предшественника Джеймса Ливайна. Еще недавно Ливайна, занимавшего эту должность в течение последних сорока лет, американская публика купала в овациях. Сегодня у нее другой кумир, которому она уже с энтузиазмом присягнула и готова так же бурно аплодировать при каждом его появлении. «Травиата» не стала чем-то новым для Незе-Сегена – в 2013-м он уже дирижировал здесь постановкой Деккера (Виолетта – Дамрау). С тех пор его видение оперы не сильно поменялась. Уже тогда многое казалось излишне замедленным, а на этот раз предельно медленные темпы распространились на всю оперу целиком. Видимо вследствие этого в партитуре появились странные, ничем больше не объяснимые долгие паузы. Мет выпустил тринадцатиминутный фильм о работе дирижера с оркестром и Дамрау, где он детально разбирает партитуру, буквально режиссируя музыкальный материал. На деле же все тонкости оказались погребенными постановщиками и исполнителями.

Дэвид Паунтни говорил о «Травиате» как о ярком примере ошибочного отношения к произведению со стороны зрителей и режиссеров: «Многие идут на "Травиату" раз за разом, погружаясь в прекрасные звуки музыки, в великолепные костюмы и декорации. Но "Травиата" это очень болезненная жизненная ситуация, и зритель не должен находится вне ее. Режиссеру нельзя превращать "Травиату" в подобие теплого одеяла которое можно удобно натянуть на себя ... Очень тяжело сделать хорошую "Травиату", трудно воссоздать необходимое место действия и атмосферу». Диснеевский крен новой поста-

трудно воссоздать необходимое место действия и атмосферу». Диснеевский крен новой постановки Метрополитен необходимой атмосферой никак не назовешь. Кажется, в этом спектакле нет ничего, что имеет отношение к шедевру Верди: декорации волшебной сказки, карикатурные костюмы, Альфред, поющий комичным голосом, мягкохарактерный Жермон, агрессивная, напористая Виолетта, вялый оркестр и дирижер, каждый раз появляющийся в яме со счастливой улыбкой на лице, словно он дирижирует какимнибудь «Доном Паскуале». Для полного набора несоответствий не хватало только счастливого веселого финала, впрочем, счастливый финал тоже состоялся – на премьерных поклонах Незе-Сегана осыпали золотым конфетти, а зрителям подарили по маленькой бутылке шампанского.

начале зимы северный итальянский город Бергамо по традиции живет музыкой своего знаменитого сына – Гаэтано Доницетти. Доницетти родился в Бергамо и здесь же похоронен – в самом красивом соборе Мария Маджоре в верхнем (Citta Alta) средневековом городе. Последние три года Оперный фестиваль Доницетти (или проще ДО – Donizetti Opera) возглавляет Франческо Микеле, изменивший не только название, но и формат музыкального форума, ставшего более монографичным, с фокусом на раритетах, которые обязательно записываются на CD и DVD. В этом году фестиваль открыли большим Гала-концертом, посвященным Доницетти и его старшему современнику Россини (отмечавшем 150-летие со дня смерти), поставили «Генриха (Энрико) Бургундского» и «Замок Кенилворт», легендарная Мария Девиа, уже закончившая карьеру, ради Доницетти вернулась на один вечер представить галерею своих знаменитых героинь, в Соборе Мария Маджоре представили «Сотворение мира» Гайдна на итальянском, в версии Симона Майра, в которой в 1806 году в хоре пел маленький Гаэтано, а в Casa Natale (доме-музее композитора) выступили молодые исполнители.

«Генрих Бургундский» является первой полноценной оперой Доницетти, увидевший свет рампы в 1818 году (до этого была лишь одноактная сцена «Пигмалион», которую в Бергамо показывали в прошлом году). Постановка осуществлялась в рамках интересного проекта с хээштегом #donizetti200 – с этого сезона фестиваль включает в свою программу оперу, отмечающую 200-летие. Поскольку Доницетти написал их более 70, не считая редакций, то это пример успешного долгосрочного планирования на радость меломанам. В 2019-м в рамках этого проекта прозвучит «Петр Великий, царь России».

Сам художественный руководитель фестиваля Франческо Микеле, говорит: «Фестиваль ДО – это полная энтузиазма и разнообразия вечеринка на день рождения Гаэтано, которая следует за художественной и человеческой эволюцией композитора: 200 лет назад он, вслед за Арлекином (небезызвестный Труффальдино из Бергамо – ред.) направил свои стопы в Венецию, чтобы доказать свою творческую состоятельность – «Энрико Бургундский» был дебютом и открытием театра, который теперь является Театром Гольдони».

Ставить раннюю оперу Доницетти пригласили актрису Сильвию Паоли, и та сделала спектакль в спектакле, с юмором воссоздав перепетии представления «Энрико» в театре Сан-Лука 14 ноября 1818 года, что замаскировало недостатки драматургии и наивность либретто Бартоломео Мерелли о наследнике, выросшим в семье пастухов в Швейцарских Альпах, одерживающим победу в борьбе за престол. Все это мы видим, как спектакль в маленьком театре, но видим также и закулисье, поэзию и прозу волшебных подмостков. Мы наблюдаем за актерами: во время увертюры идет спевка, и каждый из героев занимает стул со своим именем, и они становятся для нас узнаваемыми. При этом выясняется, что на главную роль Энрико – его у Доницетти поет контральто – певицы нет, и «Композитор» (мимическая роль в спектакле) хватает случайно оказавшуюся тут швею, приводящую в порядок костюмы. Это уже известная не только итальянской, но и московской публике Анна Бонитатибус. Певица не только обладает прекрасным голосом, но и мастерски передает смущение и искренность дебютантки, ее первая ария звучит особенно трогательно. А в финале, когда действие заканчивается, начинают тушить свет, а рабочие разбирать декорации, артисты (в числе их примадонна-исполнительница главной женской партии Элизы – Соня Ганасси) – она остается одна на сцене в тщетной попытке удержать ускользающую магию театра. Постановку было интересно смотреть (декорации – Андреа Белли, костюмы – Валерии Донаты Бетелла), еще интереснее слушать (дирижер - Алессандро де Марки): хотя в ранней работе Доницетти явственно ощущается влияние Россини и других, она вполне жизнеспособна. По крайней мере, в ближайшее время ее в архив сдавать не будут, так как постановка осуществлялась в копродукции с венецианским театром «Ла Фениче», где через сезон ее снова покажут.

Вторая опера нынешнего фестиваля ожидалась еще с большим интересом, так как «Замок Кенилворт», написанный через десять лет после «Энрико» не только произведение зрелого мастера, на модный сюжет, но и первая опера из трех, посвященных английской королеве Елизавете І. «Замок Кенилворт» (также известный под наванием «Елизавета в замке Кенилворт») был впервые поставлен в неаполитанском Сан-Карло в 1829 году. Либретто Андреа Леоне Тоттола было написано по недавно

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

# РАРИТЕТЫ ДОНИЦЕТТИ В БЕРГАМО







«Генрих Бургундский». Сцены из спектакля. «Замок Кенилворт». Сцена из спектакля. Фото: Gianfranco Rota

вышедшему роману Вальтера Скотта «Кенилворт» (1821). Роман посвящен фавориту Елизаветы Роберту Дадли, графу Лестеру, секретно женившемуся по любви на Эми Робсард. К сожалению, любовь вступила в противоречие с политическими амбициями, что и привело к конфликту в центре романа и оперы. Смерть его жены при не очень ясных обстоятельствах бросила тень на исторического Роберта Дадли, протянувшуюся на века вплоть до романа Булгакова «Мастер и Маргарита», где Лестер проявляется на балу Воланда в числе прочих знаменитых грешников: «Граф Роберт, - шепнул Маргарите Коровьев, – по-прежнему интересен. Обратите внимание, как смешно, королева – обратный случай: этот был любовником королевы и отравил свою жену».

Впрочем, Доницетти пишет свою оперу совсем не о мрачных готических тайнах средневековых замков, и вообще убирает трагедию; Амелия – жена Лестера (или Лейчестера, как его здесь называют) – не умирает, а воссоединяется с мужем, и маленькая клетка, в которую ее заключает домогающийся ее Варней, распадается. Зато королеву во всем ее блеске и величии отделяет от всех остальных поднимающаяся решетка, так как вершина власти и политика все же несовместима с любовью. Опера требует двух выдающихся голосов на две главные женские партии, и фестиваль их представляет: главные партии поют две звезды бельканто – Джессика Пратт в роли Елизаветы и Кармела Ремиджо – Амелия. И не знаешь, чем восхищаться больше – головокружительными колоратурами и верхними нотами у Пратт или удивительной арией со стеклянной гармоникой в исполнении Ремиджо. Все вместе создает настоящее вокальное пиршество, тем более, что и остальной ансамбль на высоте. В первой неаполитанской редакции оперы обе главные мужские роли были отданы тенорам: Франциско Брито (Лестер) с более лирическим голосом внешне стопроцентно попадает в образ, а Стефан Поп радует насыщенным, более густым, как и положено злодею, вокалом и драматическим наполнением партии. Продирижировал спектаклем – Риккардо Фрицца - новый музыкальный руководитель фестиваля, тонко, но в то же время динамично, с большим чувством стиля, оказывая певцам и хору должную поддержку и выстраивая идеальные ансамбли. Постановка Марии Пилар Перес Аспры, дебютировавшей в качестве оперного режиссера, была традиционной и лаконичной. Декораций практически не было, зато исторические костюмы Урсулы Патцак были роскошны.