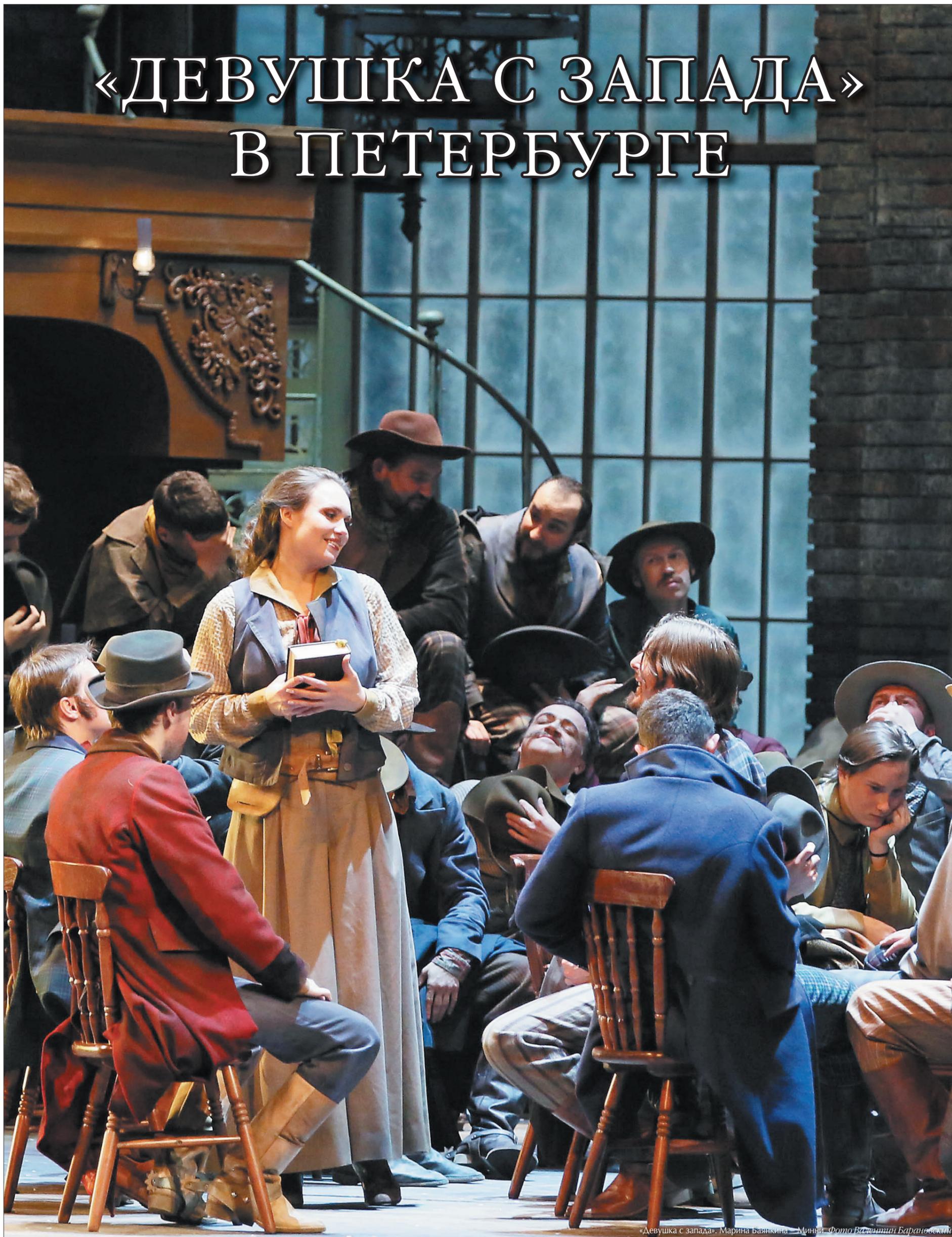




МАРИИНСКИЙ № 3-4 ТЕАТР 2019



«ДЕВУШКА С ЗАПАДА» В ПЕТЕРБУРГЕ



ПРЕМЬЕРА

АЛЕКСАНДР МОНОСОВ

НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ



© Serge Toti

<https://ok.com/ststarstudio>

© Serge Toti

<https://ok.com/ststarstudio>

© Serge Toti

<https://ok.com/ststarstudio>

«Невский проспект». Сцена из спектакля.

Полина Ящук – Соня, Клим Тихонов – Пискарев.

Маргарита Иванова – Анхен, Раиль Сафаргалиев – Пирогов.

Вместе с Н. В. Гоголем (Провинциалом).

Фото: Сергей Тотиков

Насколько скучно может показаться читать Гоголя, если до сих пор к нему не притрагивался и если спешить (скажем, в рамках «обязаловки» по школьной программе!), настолько богатую пищу может дать его проза постановщику любого сценического действия: выглядящие как нескончаемый «поток сознания» гоголевские периоды, почти не прерываемые даже одиночными репликами, а тем более диалогами, содержат подробнейшие характеристики множества типажей, выполненные со скрупулёзностью натуралиста, описывающего новый вид в систематике. Причём это оценки, данные отнюдь не сторонним наблюдателем – холодным, высокомерным, недоуменным. Это слова человека из того же мира, но взявшего на себя труд показать миру его портрет. Портрет добросовестный – и, при его калейдоскопической многофигурности, чрезвычайно трудоёмкий: портрет нелицеприятный – но изначально благожелательный, исполненный сочувствия к слабости человеческой природы и пронизанный надеждой на способность оригинала призадуматься и что-то существенное в себе поправить.

И неспроста среди действующих лиц оперы Натальи Волковой «Невский проспект», показанной на сцене Эрмитажного театра в первый зимний (но совсем не зимний: такая погодная аномалия Николаю Васильевичу и не снилась, зато идеально подходит под его коронную формулировку «32 мартабря») день ушедшего 2019-го, юбилейного для Гоголя года, появляется сам писатель... да нет, ещё не писатель. Он разве что внешне узнаваем, а вообще это молодой Провинциал – так он, собственно, и назван. Это его вводит в курс дела многоопытный «фигурант» петербургской светской жизни – Князь, собственно, и выступающий рассказчиком. Знакомит его с типичными представителями разных слоёв населения столицы, представляет ему жизненные ситуации, в которые те умудряются попасть, и предостерегает от бездумного увлечения столичными соблазнами. Причём особо упират на риск... расстаться с длинным любовным носом.

Алексей Яковлев и Софья Журавлёва, сочиняя текстовую основу оперы, разумно отказались включить в неё сюжетные линии прочих «Петербургских повестей» (знаковый в нашей литературе и в петербургском культурно-историческом контексте образ Носа – единственная переключка с другим гоголевским рассказом, удачно выбранная и умело обыгранная либреттистами). Персонажи «Невского проспекта» в течение часа успевают прожить на сцене свои истории убедительно и завершённо.

Музыку к этому действу можно было ожидать абсолютно любую: Борис Иванович Тищенко, консерваторский наставник Натальи Волковой, никогда не гнался за конъюнктурой, как, впрочем, и не занимался абстрактным «самовыражением»: он просто имел свою точку зрения на то, какими звуковыми средствами композитор, наделённый широтой кругозора и компетентным уважением к стилям, выработанным разными странами и эпохами, может воплотить на сцене сюжет, показавшийся ему достойным. Это передавалось его ученикам, уже внёсшим, кстати, свой вклад в современную музыкальную *гоголиану* (достаточно назвать второго «Тяжба» Светланы Нестеровой, «Коляска» Вячеслава Круглика, «Шинель» Ильи Кузнецова, мюзикл Виктора Плешака «Инкогнито из Санкт-Петербурга»).

Наталья Волкова выбрала музыку, щадящую зрительские уши (хотя вроде бы кому, как не Гоголю, про которого уже лет 30 в нашей стране моднее всего говорить как про мистика и абсурдиста, более всего приличествует авангард?), но очень конкретную, откровенно выразительную и разнообразную. Ту, что привлекает внимание не менее происходящего на сцене, накрепко ассоциируется с последним и остаётся в памяти, ненавязчиво формируя слушательскую осведомлённость и хороший вкус.

Иногда так и кажется, что увертюра, предшествующая подъёму занавеса, перейдёт в откровенную цитату из глизеровского Гимна великому городу, – и это хорошо уже потому, что:

– сама по себе узнаваемость музыкального символа для такой целевой аудитории важнее любой смелой оригинальности;

– это опера про Петербург, а как иначе музыкально неграмотный слушатель поверит, что музыка «реально питерская»?

Песня поручика Пирогова, которому либреттистами добавлено строго в меру примет анекдотического «поручика Ржевского» – «Любовь – война, любовь – лихое дело...», – начинается как пасодобль, слышатся в ней отголоски песни Кабалевского об отважном Дон Кихоте, потом танцевальный ритм переходит в маршевый... Эклектика? Да, но вполне позволительная во времена постмодерна. Уже выросли поколения, для которых двадцатый век – прошлый, а дистанция между двадцатым и девятнадцатым пренебрежимо мала.

Вот Пирогов пушинкой уносится за кулисы – и кажется, это напоминает «Полёт шмеля!» Нет, не в точности, конечно, – но для мало

наслышанного уха явно «что-то похожее». Эта же динамичная тема прекраснотушного художника Пискарева, преследующего прелестную незнакомку, неожиданно приводит в «притон разврата» – а там уже властвует непрменный атрибут дома свиданий тапёрское фортепиано, наигрывая... что-то отсылающее к «Голубке» Ирайдера (опять «испаноязычная» музыка? А что, гоголевский Поприщин не «отыскал» в себе испанского короля? А современник его Козьма Прутков не писал о «желании быть испанцем»? Но более всего «испаноязычная» музыка напоминает пассажи аккомпаниатора в теле-или радиоуроке утренней гимнастики, своего рода вариации на легко узнаваемые темы. Как блистательна эта пародия, когда она сопровождается драку поругавшихся девиц в неглиже!

И вот ошарашивающее Пискарева бодренькое бесстыдство сменяется такой трогательной лирической нотой у включившегося в действие оркестра, что вся нелепость и унижительность положения художника отступает на задний план: искренность чувства и предощущаемый трагизм невозможности счастья передаются музыкой куда сильнее, чем немногими словами участников сцены.

Для поручика Пирогова погоня за кошачьей немочкой оборачивается встречей с мастеровыми-иностранцами. Выпивающие на пару желянчик Шиллер и обойщик Гофман являют зрителю сочный фарс: суровая «нордическая» музыка и замечательный текст на тему «что русскому здорово, то немцу смерть» заслуживают концертного исполнения, ибо способны развеселить публику, даже будучи вырваны из оперного контекста. В жилище Шиллера впоследствии разыгрывается трагикомедия, где Пирогов учит жену желянчика вальсировать не хуже, чем Яшка-артиллерист показывает Горпине танец «втустепь» (как не вспомнить «Свадьбу в Малиновке!»). А как патетически звучат духовые в честь «победы немецких ремесленников (вкуче с не успевшей уронить свою честь немкой) над русским офицером», в то время как эта троица торжественно покидает сцену, увлакивая поверженного противника!

Когда драматургия гоголевского рассказа приходит к трагической для Пискарева и конфузной для Пирогова развязке (здесь нужно отметить второго, после Князя, выдуманного либреттистами героя – переодетого в гражданское Гусара: этот кутила, завсегда тай зланных мест, вечно ищущий себе компанию для совместных приключений, претендует выступить пружиной каких-нибудь интриг, но лишь ставит то себя, то кого-либо ещё в неловкое положение) – тогда и определяется в своём состоянии Провинциал, потрясённый безрадостным исходом развёрнувшейся у него на глазах драмы. «Скучно жить на свете, господа!» – последняя его реплика и всего лишь вторая «посторонняя» в либретто гоголевская цитата, но уж не из «Петербургских повестей». Так и покажется, что она, возможно, гораздо справедливее именно для Петербурга, где «адище город» с его погодой и словно зависящим от метеорологии моральным климатом способен заставить зачухнуть здорового, жизнерадостного малоросса, всё сильнее тоскующего по своей Полтавщине.

Финал оперы – щемяще грустная мелодия, под которую застывшие, как восковые куклы, участники спектакля оживают от прикосновений проходящей по сцене девочки. Так зафиксированная Николаем Васильевичем история становится частью эпоса Северной столицы, где быть уже неотделима от мифа, – как и предание о влюбленных Карле и Эмили, и тайна захоронения казненных декабристов, и пророчество о том, что «Петербургу быть пусту».

Опера «Невский проспект», написанная на сюжет «из школьной классики», лаконичная, исполняемая в сопровождении полноценного симфонического оркестра, которому есть что играть, характеризует персонажей, иллюстрируя атмосферу сменяющих друг друга картин, – на сегодня не имеет, к сожалению, постановочной истории. Она показана «командой единомышленников», но команду эту регулярно собирать не получится, как бы гостеприимна ни была уже опробованная престижная площадка. А ведь это та самая роскошь, которой нельзя лишать подрастающее поколение. Потому что лучшей пока не придумано. Учащимся музыкальных школ не лишними будут слуховой опыт в области современной, только что написанной, оперной музыки и знакомство с профессиональным использованием возможностей симфонического оркестра. А для тех, кто не обучен нотной грамоте с детства, это полноценный «урок литературы на выезде».

В конце 2019 года в городе на Неве увидела свет опера по «самому петербургскому» из всех рождённых здесь писательских творений – достойная и имени литератора-юбиляра, и соседства на нотной полке и в театральной афише с классическими образцами музыкального воплощения русской литературы. Доброго ей пути к широкому зрительским кругам, громких аплодисментов и долгой сценической жизни!

Что было, то и будет... и нет ничего нового под солнцем.

Книга Екклесиаста, глава 1
Ничто не ново под луною:
Что есть, то было, будет вовек.

Н. М. Карамзин

Однажды Роза Бертен, личная портниха французской королевы Марии-Антуанетты, слегка подновив старое платье, предложила его королеве, и та приняла его с удовольствием. «Новое – это хорошо забытое старое» – заметила портниха в своих мемуарах. В действительности автором афоризма, как и самих мемуаров, является французский литератор Жак Пеше (1758 – 1830), который в 1824 году издал «Мемуары» от имени мадемуазель Бертен. Но, как видно из выбранных нами эпиграфов, у этой литературной мистификации – солидное прошлое.

Когда речь заходит о власти и о политическом круговороте – в Древнем ли Риме, или в новейшей истории – невольно вспоминается блистательный остроумец Феликс Кривин: «Новое – это хорошо забытое старое, но иногда старое возвращается так скоро, что о нем даже не успеваешь забыть». Совсем иначе обстоит дело с художественным творчеством – неблагоприятные потоки могут почти на столетие забыть... Иоганна Себастьяна Баха! А то и на несколько веков, как случилось с авторами первых в истории опер Якопо Пери и Клаудио Монтеверди, или с Орландо ди Лассо и нидерландскими полифонистами – Гийомом Дюфай и Жоскеном Дебре...

Но в особенности забывчивы бывают современники, ослепленные либо бьющими в глаза идеологическими прожекторами, либо ничуть не менее болезненной ревностью малоизвестных талантливых (по определению Михаила Зощенко) коллег – писателей, композиторов, художников. И то, и другое сыграло зловещую роль, как в жизни выдающихся советских композиторов, так и в судьбе классического музыкального наследия в Советском Союзе.

Ну вот, перечитайте хотя бы передовую статью из журнала «Музыка и революция» (1928, № 11) под заглавием «На рубеже двенадцатого года», словно зовущем к Отечественной войне с неприятелем: «Чайковский заполнил наши программы и преподносился бесконтрольно в огромных дозах». С целью охраны нравственного здоровья и коммунистической стерильности аудитории, музыкальный (!) журнал предлагает «поставить какие-то рамки этому увлечению без критического осмысления классового значения и направленности творчества Чайковского, в большей своей части чуждого революционному сознанию современности».

В это же время «Тоску» Пуччини переименовали в «Борьбу за коммунизм», «Гугенотов» Мейсера в «Декабристов», а «Жизнь за царя» назвали попросту: «За серп и молот».

Как видно, мысль о «приспособлении» – право же, другого слова не придумавшь – оперы Глинки к сиюминутным политическим целям и раньше посещала умы конъюнктурщиков. Но Сталин подошел к решению проблемы с государственным размахом. Мысль о реванше за поражение в войне с Польшей в 1920-м году (поражение, в котором, кстати, маршал Тухачевский винил Сталина-полководца) не давала ему покоя. Отношения с Польшей в конце 30-х обострились непрерывно, и опера Глинки, нужным образом отредактированная, пришла ко двору. Высочайший ли заказ поступил, или инициатива была проявлена «снизу» – Бог весть... Появилась статья-анонс Сергея Городецкого о новом либретто, и работа закипела... На афише первого представления в числе авторов либретто кроме Городецкого стояли имена главного дирижера Большого театра Самуила Самосуда и главного режиссера Бориса Мордвинова (ученика В.И. Немировича-Данченко). Премьера «Ивана Сусанина», готовившаяся чуть ли не два года, прошла 21 февраля 1939 года, казалось бы, с немалым успехом.

Но посещение спектакля самым главным музыковедом вместе с «группой товарищей», по опыту недавних лет не сулило ничего хорошего. 1 марта, через неделю после премьеры в «Литературной газете» (хорошо, что не в «Правде») появилась уничтожающая статья М. Гринберга, как утверждают современники, вызванная тем, что постановка не понравилась вождю. Ему не хватало в спектакле злости дня – более отчетливых антипольских акцентов. Обратимся к воспоминаниям Валерии Барсовой, певицы Антонида на премьеры: «Иосиф Виссарионович Сталин сказал нам, что нужно вывести на сцену Минина и Пожарского, вывести их живыми, а не показывать их в виде застывшего монумента, в виде памятника. Он говорил о том, что нужно показать Минина и Пожарского торжествующими победителями, показать празднующий победу народ, сбросивший чужеземное иго и радующийся этой великой победе».

В число либреттистов и постановщиков спектакля имя вождя должно войти по праву – спустя месяц, 2 апреля 1939 года «Ивана Сусанина» дали в версии, отредактированной Сталиным. А вот имя Бориса Мордвинова на афише юбилейного сорокового представления

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

оперы в апреле 1941 года уже не значилось: обвиненный в шпионаже (не в пользу ли Польши?) Мордвинов был отправлен в лагерь под Воркутой.

За два года до этого с небывалым размахом в Советском Союзе отмечается столетие со дня гибели А. С. Пушкина – в том самом 1937-м! И, наконец, в 1940-м пышно отпраздновали столетие П. И. Чайковского. Как изменился тон официальной критики!

«Советский народ чувствует память гениального русского композитора, как свою гордость <...> Советская страна превратила юбилей великого композитора в свое торжество» (откровеннее не скажешь – И.Р.) – это из газетной передовицы («Известия», 1940, 6 мая). А вот из филармонической юбилейной брошюры: «Чайковский является любимейшим компози-

цияющие лакуны в театральном и филармонических афишах – будь то музыка прошлых веков, или современные шедевры – накапливались на протяжении более полувека! Валерий Гергиев, когда его выбрали главой Мариинского театра, обещал всега за несколько лет коренным образом изменить ситуацию.

Повторим в который раз – ни одна из памятных предвыборных программ не выполнялась столь неукоснительно и целеустремленно. Достаточно перечислить вершины отечественной и западной классики, включая такие, казалось, «неподъемные», как «Тристан и Изольда», «Парсифаль» и тетралогия «Кольцо нибелунга» Вагнера – они годами уже идут на сцене Мариинского. Симфонические концерты оркестра театра Валерий Гергиев сделал такой же неотъемлемой, привычной частью имиджа

ИОСИФ РАЙСКИН

НОВОЕ – ХОРОШО ЗАБЫТОЕ...



Мариинский – от Владикавказа до Владивостока.
Фотоколлаж Артема Бурдова

тором советского народа». Стиль, узнаваемый тотчас, помните: «...был и остается лучшим, талантливейшим...». Одним словом, выдали Чайковскому «патент на благородство». Но при этом, конечно же, «приватизировали» Чайковского в пропагандистских целях: «Известно, что Ленин был большим любителем музыки Чайковского... В 1903 году Ленин писал матери из Лондона: «Недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны – особенно последней симфонией Чайковского...». Как тут не вспомнить романс Петра Ильича «Забудь так скоро!».

И началось... Хотя началось раньше, когда только приравнивались к «реабилитации» Чайковского. Профессору Московской консерватории В. Я. Шебалину поручили сделать новую редакцию торжественной увертюры «1812 год», в которой Чайковский громко и громко проводит в коде «народный гимн», то есть «Боже, царя храни». Рассказывают, что тогда готовили нотный материал (оркестровые партии) к первому исполнению новой редакции, ассистенты знаменитого дирижера Н.С. Голованова заклеивали нотные строчки с «Боже царя храни» темой другого «монархиста» – глинкинского «Славься». Голованов при этом говорил своим помощникам: «вы не сильно заклеивайте – еще отклеивать придется». Как в воду глядел! Правда отклеивать случилось более, чем полвека спустя.

Джордж Оруэлл высказал меткое наблюдение: «Новизна тоталитаризма в том, что его доктрины не только неоспоримы, но и переменчивы». Добавлю – после очередной перемены они снова делаются неоспоримыми! Попробуй спорить – на кону жизнь!

Если так обходились с Глинкой и Чайковским, надо ли удивляться судьбе русского музыкального авангарда, гонимым на Шостаковича и Прокофьева, запретам на музыку Стравинского и нововенцев – Шёнберга, Веберна, Берга? В СССР успешно боролся с «формализмом» в Третьем райте – с «дегенеративным искусством». Кривозеркальная, зато строго идеологически выдержанная история музыки XX века (а заодно и классики!) легла в основу и консерваторских учебников, и популярных брошюр для массового слушателя. И мы ходили на премьеры Державинского и Глуха, Хренникова и Мейтуса, Шапорина и Дьяковича... вместо того, чтобы знать каждую ноту в операх Прокофьева и Шостаковича, Берга и Бартока... Да, что там – под подозрением были даже Дебюсси с Равелем!

Мариинского театра, как оперные и балетные спектакли. С молниеносно выстроенным на месте створенных декорационных мастерских Концертным залом заговорили... о филармонии в Коломне, соперничающей с любимой всеми нами Санкт-Петербургской филармонией имени Д. Шостаковича.

В январе 2016 года Приморский театр оперы и балета стал филиалом Мариинки. О чем свидетельствует афиша Первого Международного Дальневосточного фестиваля «Мариинский». Незадолго до того на сцене Мариинского-2 состоялись успешные гастроли оперной труппы Приморского театра, представившей петербуржцам последнюю оперу Сергея Прокофьева «Повесть о настоящем человеке».

Весной 2017 года было объявлено о создании филиала Мариинского театра во Владикавказе. А в конце сентября того же года в Северной Осетии стартовал Международный Кавказский фестиваль «Мариинский – Владикавказ». Торжественное открытие мероприятия состоялось на сцене государственной академической филармонии РСО-Алания – одной из площадок филиала Мариинского театра.

С появлением на рынке грамзаписей лейбла «Мариинский» достижения обеих трупп театра – оперной и балетной, лучшие работы симфонического оркестра и хора – сделались достоянием любителей музыки во всем мире. Впрочем, не будь этих многочисленных CD и DVD, Мариинский и так, как говорится, *живую* завоевывал континент за континентом.

К звучным собраниям симфоний и инструментальных концертов Шостаковича и Прокофьева, к циклам симфоний Малера, сделавшим наш город «малеровским Байройтом», добавились квартетные вечера в совсем, вроде бы, не камерном Концертном зале. Где еще петербуржцы сегодня могут услышать циклы квартетов Брамса, Чайковского, Шостаковича, как не в Мариинском-3, совершенная акустика которого (предмет особой гордости маэстро!) позволяет забыть о размерах зала! А с вводом в строй Новой сцены – Мариинского-2 – окончательно исчезает повод для былого соперничества балетной и оперной трупп в борьбе за ежедневную сценическую площадку – их, площадку теперь, боюсь ошибиться, – семь! Считаю, размещается, заль имени Мусоргского, Прокофьева и Щедрина, фойе имени Стравинского, отданные всевозможным образовательным лекциям-концертам, камерным собраниям, детским абонементом – несть им числа!

Сбылась мечта маэстро о превращении Мариинского театра в многопрофильный мультимедийный музыкальный центр. Дасть Бог, сбудется и наша общая надежда на завоевание нового слушателя, надежда на сегодняшних детей – будущих филармонистов и театралов.

Вернусь к заглавию настоящих заметок: новое в афишах Мариинского театра – по большей части, хорошо забытое старое. Это и оперы Жюль Массне, французами чтимого ничуть не менее, чем Чайковский в России. К уже известным «Вертеру» и «Манон» добавились «Дон Кихот», «Золушка» и «Клеопатра». Это и Джакомо Пуччини, представленный не только «Тоской», «Богемой» и «Мадам Баттерфляй», но и «Турандот», «Девушкой с Запада», «Джанны Скикки», «Ласточки»... Рядом оперы других веристов – «Папцы» Руджеро Леонкавалло, «Адриана Лекуврер» Франческо Чилеа... Что же говорить о Джузеппе Верди, чьи оперы в репертуаре Мариинского больше, чем в «Ла Скала» – среди них «Набукко», «Аттила», «Симон Бокканегра», «Фальстаф», «Сицилийская вечерня»... Или о Вольфганге Амадеусе Моцарте, кроме «Волшебной флейты» и хрестоматийной триады – «Дон Жуана», «Свадьбы Фигаро» и «Так поступают все» – явленным такими редкостями, как «Идомей», «Директор театра» и «Мнимая садовница». Полноценная афиша опер «бельканто» включает «Норму» и «Сомнамбулу» Винченцо Беллини, «Севильского цирюльника» и «Путешествие в Реймс» Джоаккино Россини, «Лючию де Ламмермур» и «Любовный напиток» Гаэтано Доницетти...

Я сознаю, что настоящей перечень (даже неполный!) начинать походить на каталог, но он же по-своему прекрасен, как поэма – согласитесь! Могли вам хотя бы во сне явиться прежде «Саломея» и «Электра», «Ариадна на Наксосе» и «Женщина без тени» Рихарда Штрауса? «Бенвенутто Челлини» и «Троянцы» Гектора Берлиоза, «Поворот винта», «Сон в летнюю ночь» и «Поругание Лукреции» Бенджамина Бриттена, «Енуфа» и «Средство Макропулоса» Леоша Янечка, «Король Рогер» Кароля Шимановского и «Флорентийская трагедия» Александра Цемлинского, «Замок герцога Синяя борода» Белы Бартока?..

Назовите хотя бы один еще театр, где поставлены все 15 опер Николая Римского-Корсакова, все 9 опер Сергея Прокофьева (включая «Великана» маленького Сережи), все, в том числе неоконченные оперы Модеста Мусоргского, три оперы Сергея Рахманинова; театр, где рядом с, увы, привычно сокращенным «Князем Игорем», предпринята была попытка вернуть на сцену наиболее полный текст шедевра Александра Бородина. В каком еще театре, кроме «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» и «Юланта», в репертуаре «Мазепа», «Чародейка» и «Опричник» Петра Чайковского? Где вы можете сравнить обе редакции опальной оперы Дмитрия Шостаковича – «Леди Макбет Мценского уезда» и «Катерину Измайлову», его же авангардный «Нос» и бесхитростную оперетту «Москва Черемушки»? А чего стоит честная попытка объективно оценить оперный репертуар советских времен – концертные исполнения опер 30-х – 70-х годов ушедшего века!

А я еще не сказал об операх и балетах, об инструментальной музыке Игоря Федоровича Стравинского, которого посмертно окончательно репатрировали в Россию. И не случайно премьеры его новоявленной «Погребальной песни» памяти учителя – Н.А. Римского-Корсакова – прошла в Мариинском театре под управлением Валерия Гергиева.

Я не сказал о сценических и о симфонических произведениях Родиона Щедрина и Николая Каретникова, Мечислава Вайнберга и Галины Уствольской, Бориса Тищенко и Сергея Слонимского, Сергея Баневича и Геннадия Банщикова, Александра Смелкова и Петра Геккера, о музыке молодых композиторов-петербуржцев, наших современников... Я не сказал о постоянном участии певцов и артистов оркестра Мариинского театра в концертах Санкт-Петербургской филармонии и Дома композиторов. Приведу лишь самые недавние примеры: Наталья Евстафьева с огромным успехом исполнила вокальный цикл Юрия Фалика «Звенидень» на концерте-открытии сезона в Доме композиторов. Михаил Петренко извлек из забвения и блистательно спел Восемь романсов из английской, шотландской и бельгийской поэзии Бориса Ключнера. В зале Прокофьева прошли концерты из произведений Галины Уствольской в исполнении инструменталистов театра.

Я не коснулся балетных премьер в театре последних трех десятилетий – это тема специальной статьи, надеюсь, ближайшего будущего. Я ничего не сказал и об упущениях в репертуаре Мариинского театра – о старинных операх от Монтеверди до Генделя, об операх Люка и Вебера, о русских операх доглинкинской поры, о сценических произведениях многих выдающихся композиторов XX века... Но любые упреки и замечания меркнут рядом с громадой уже сделанного.

Помечтаем же о времени, когда не только в архивах и библиотеках, но и в режиссерских управлениях театров на партитурах появится оберегающий от забвения гриф: «Хранить вечно».

ВАРВАРА СВИНЦОВА

Впервые на сцене Мариинского театра произошло произведение Джакомо Пуччини «Девушка с Запада». В далеком 1910 году сочинение произвело фурор в Нью-Йорке и осталось в истории как первая мировая премьера Метрополитен-оперы. В нашей стране к сюжету о золотоискателях и грабителях обращались считанные разы.

Постановщик из Франции уже удивлял публику Мариинского театра своими находками. Два года назад «Сицилийскую вечерню» Верди он превратил из исторической драмы в хронику нью-йоркских криминальных разборок. Видимо, американские реалии ему интересны — новой истории, «перпендикулярной» либретто, в этот раз он сочинять не стал. Возложив на себя обязанности режиссера, художника-постановщика, художника по костюмам и художника по свету, Бернар решил не отступать от фабулы, которая в свое время прельстила Пуччини.

По сюжету на золотом прииске прекрасная и невинная Минни держит салун и если не разливает виски, то читает клиентам отрывки из Библии. Шериф Джек Рэнс добивается ее благосклонности и попутно ведет охоту на разбойника и грабителя Рамиреса. Тот появляется в салуне под именем Дика Джонсона, и поскольку когда-то они с Минни виделись, девушка готова поручиться за случайного гостя. А потом и вовсе приглашает его к себе, помогает спрятаться от представителя закона и дарит свой первый поцелуй. Однако шериф не дремлет, разбойника ранят и находят по кровавому следу, и тогда Минни предлагает шерифу сыграть на него в карты...

Для захватывающего действия выстроена огромная декорация. Пространство сцены занимает павильон, стены которого прорезаны высокими окнами с мелкой расстекловкой и опоясаны балконом с металлическим перилами, куда можно подняться по винтовым лестницам. Внизу барная стойка и столы, сверху нависает стрела механизма для подъема алкоголя из подвала. К финалу оконные проемы лишаются стекол, и снаружи будет бушевать снежная буря.

Снег и раньше угадывался на словых лапах, но некоторые зрители принимали его за туман. «Какой снег? Действие-то в Калифорнии!» Но здесь Бернар абсолютно прав, снег есть в либретто и на хребтах Сьерра-Невады, граничащих с Калифорнийской долиной. Так или иначе, наблюдать за погодными явлениями интереснее, чем за броуновским движением персонажей, которые непрерывно пьют, играют в карты, ломают стулья и обмениваются ударами. Огромное пространство, хотя и заполнено, выглядит пустым.

Исполнители главных партий Мария Баянкина (Минни), Ахмед Агади (Рамирес) и Кирилл Жаровин (шериф) пели старательно, но не смогли приподнять своих персонажей выше планки, поставленной Арно Бернаром. Красочное оркестровое полотно, щедро поданное маэстро Гергиевым, не заслоняло отдающие комиком режиссерские шутки. На «энтертейнмент» потрачено изрядно, не хватило только вкуса и стиля.

Известия

МАЙЯ КРЫЛОВА

История Минни, владелицы салуна на приисках в Калифорнии, которая полюбила красивого незнакомца, а он оказался бандитом, удачно соединяла любовь и кровь. А что еще нужно для настоящей итальянской оперы?

И конец счастливый: пойманного (раскаившегося под влиянием любви) вора с большой дороги хотят казнить, но Минни, всеобщая любимца на приисках, умоляет о пощаде и добивается ее. Несмотря на козни влюбленного в нее шерифа. Чтобы уехать вместе с любимым, в общем — с просветлившимся уголовником — светлое будущее.

«Девушка» скроена вполне традиционно для Пуччини: «скелет» традиционной итальянской мелодичности с сильным оттенком мелодрамы обшит визуальной экзотической «плотью», которая, в свою очередь, влечет за собой «национальные» детали партитуры. В данном случае — американские.

Но «чистых» арий, где традиционно красуются певцы, здесь не так уж много: больше декламации и непрерывного мелодического развития, прихотливого, с тембровой драматургией и лейтмотивами, с новейшими музыкальными приемами (влияние на Пуччини его передовых коллег-современников).

Виртуозно справляясь с мощными оркестровыми массами, рельефно рисуя детали и контрастно (Пуччини требует эффектов) регулируя уровни громкости, Валерий Гергиев осутило снижает уровень сахара в музыке, делая ее не столько умирительной, сколько лирической.

Но вот парадокс. Эта, совершенно сказочная по сюжету, опера активно провоцирует реализм действия. Вернее, «реализм». Хотя на самом деле правдоподобие «Девушки» того же пошиба, как древний Египет в «Аиде» или Испания позднего средневековья в «Трубадуре».

Арно Бернар в такие дебри, впрочем, не влезал, а с атмосферой вестерна постарался. По линии архитектуры даже слишком. Его салун на прииске больше смахивает на дворец. Огромное двухэтажное помещение из камня, каждый этаж — хоромы, с тремя рядами просторных

окон, с винтовыми лестницами и штатом прислуги, то и дело носящей туда-сюда столы и стулья... Главное, чтобы у массовки были здоровые сердца и нормальное давление — бегать нужно на высоту трехэтажного дома.

Внутри салуна выгораживаются хижина Минни (ну, тут на хижину похоже, хотя без крыши, и жестяная ванна есть, в ней реально моются) и стильное пустое место с сугробами, пирамидой пустых ящиков и свежесжатым пойманных кроликов — в момент общей погоны золотоискателей за Джонсоном, тем самым влюбленным бандитом.

Так салун становится Салуном — не кабаком, а символом мироздания. Наверно, поэтому он

ПРЕМЬЕРА

ВЛАДИМИР ДУДИН

В своей «американской» опере Пуччини предложил экстремальный сюжет, где главная героиня оказывается единственной женщиной в суровом мужском мире. В опере даже есть пронзительная сцена, где Минни дает урок Священного Писания, словно новая американская Мадонна. В отличие от большинства пуччиниевских опер «Девушка с Запада» завершается хеппи-эндом: Минни и благородный разбойник Дик Джонсон отправляются навстречу солнцу верхом на конях.

Режиссер и сценограф Арно Бернар давно

Режиссёр Арно Бернар — специалист по операм с действенными массовыми сценами, умеет просчитать и хорошо организовать всецкие заварушки, драки, всеобщее возмущение или, наоборот, единение и веселье («Иудейка» в Михайловском, «Сицилийская вечерня» в Мариинском).

Вот и здесь сцена густо населена, каждый знает своё место и линии передвижения. Всё на удивление отработано, ни к чему не придерешься — мизансцены выполняются чисто, хор поёт складно, пританцовывает исправно; ружья стреляют вовремя, лошади кучи не кладут... Но вопросы у многих возникают: почему, например, староамериканский салун где-то в далёкой (в те времена) Калифорнии так высок

«ДЕВУШКА С ЗАПАДА» мнения о премьере



«ДЕВУШКА С ЗАПАДА».
Опера в трех действиях.

Либретто — Гвельфо Чивинини и Карло Дзангарини по пьесе Дэвида Беласко «Девушка с золотого Запада».

Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик, художник-постановщик — Арно Бернар.

Художники по костюмам — Арно Бернар, Марианна Странска. Художники по свету — Арно Бернар, Франсуа Торон. Режиссеры-ассистенты — Марко Карнити, Анна Шишикина, Сергей Богославский. Ассистент художника-постановщика — Вирджил Кёринг. Дирижеры-ассистенты — Кристиан Кнапп, Фабио Мастранджело, Гурген Петросян. Ответственный концертмейстер — Илона Янсонс. Хормейстер — Павел Теплов. Концертмейстеры — Лариса Ларионова, Екатерина Ильина, Вера Охотникова, Лариса Габитова, Мария Ралко. Дирижер сценического оркестра — Арсений Шуляков. Репетитор по итальянскому языку — Мария Никитина. Режиссер, ведущий спектакль — Александра Молчанова. Минни, хозяйка салуна «Полька» — Мария Баянкина, Джек Рэнс, шериф — Кирилл Жаровин, Дик Джонсон, он же Рамирес — Ахмед Агади, Ник, бармен — Андрей Попов, Эбби, агент банковской компании «Уэллс Фарго» — Олег Сычѳ, Золотоискатели: Сонора — Сергей Романов, Трин — Михаил Макаров, Сид Илья Банник. Красавчик — Александр Герасимов, Гарри — Олег Лосев, Джо — Олег Балаилов, Счастливчик — Ефим Завальный, Джим Ларкенс — Виктор Выхров, Билли Кролик, индеец — Павел Шмулевич, Уаужли, его подруга — Елена Витман, Джейк Уоллес, Бродячий певец — Глеб Перязев, Хосе Кастро, Член банды Рамиреса — Николай Каменский, Почтальон — Владимир Бабочкин.

Ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов Мариинского театра

Фото: Валентин Барановский

такой огромный. Как мечта о счастье у главных героев.

Главное внимание режиссер обратил на массовку — хор и миманс. Натурализм этого зрелища безукоризнен. Виски пьют. Много. В карты играют — то в фараон, то в покер. Драки есть, и убийства — куда ж без них в Калифорнии 1850 года. Особенно дух толпы силен в финале, когда золотоискатели гонятся и ловят Джонсона, решая его судьбу — волнующееся человеческое море... Поют, конечно, хорошо.

На отдельных героев, особенно главных, Бернару сценического рисунка не хватило. Как и конкретной работы с певцами, со сценическим движением. С жестом и мимикой. И стоит влюбленный Джонсон (Ахмед Агади) столб столбом в самые патетические моменты. Ничем не отвлекая нас от недостатков пения. Только в сцене любви разоблачаясь до белых кальсон и влезая в них в ванну. С сигарой. Так и нежится, а девушка гладит его по голове.

Минни (голосистая Мария Баянкина) в лучшем случае ходит вразвалку, как заправская сельская девчонка, с детства привыкшая к верховной езде. И как свой парень, но в то же время — женщина. Непонятно только, чем эта обыкновенная (у режиссера) девица золотоискатель так пленяла... Шерифу Рэнсу (Вадим Кравец) хотя бы даны длинные рыжеватые кудри до плеч: считай, уже половина образа. Прочее сделал его впечатляющий голос.

Classical MusicNews.ru

зарекомендовал себя как художник, способный охватить большую сцену, как апологет масштабных постановок и массовых сцен... Для артистов было шито огромное количество костюмов, и Минни тоже достались брючные наряды и широкополая шляпа. Однако в целом режиссура в спектакле оказалась слабым звеном. Психологическая проработка характеров была поверхностной, взаимоотношения между героями невыстойкими, и зритель, выходящий из зала, недоумевал, как можно добиться такого унылого однообразия при эффектном сюжете.

Мария Баянкина была поставлена на главную партию Минни в премьерном составе, кажется, больше за свои эффектные внешние данные. Объем ее лирического голоса явно не хватало для наполнения могучей партии ее героини. Бывалый «моряк» — тенор Ахмед Агади — вытянул свою партию как мог, но без вокального лоска и свободы, так необходимых его Джонсону. Спорным оказался и выбор баритона Кирилла Жаровина на партию антагониста — Шерифа, сильно не добивавшего в игре и осмысленности своей роли.

Валерий Гергиев за пультом предпочел тягловатую слабоконтрастную лирику в ущерб энергичности и одержимости драмы, словно увлекшись неторопливым романтическим рассматриванием красочного сюжета из американской истории.

Российская газета

и просторен? Ну, у меня лично по этому поводу к сценографу, тому же Арно Бернару нет претензий: красивая конструкция, художественный образ, удачно стилизующий модерн — начало XX века. И жилище Минни с чердаком во втором действии хорошо сюда вписывается.

Больше поражает другое: как складываются человеческие отношения, прописанные музыкой. Ведь Пуччини пропитал партитуру любовью, нежностью, страстью. Даже если его героиня и способна «коня на скаку остановить» — Минни именно такая — тем важнее её женственная ипостась и мужественная страстность её партнёра. А в спектакле Бернара любовная линия скорее обозначена, нежели прочувствована, спета и сыграна. Марии Баянкиной и Ахмеду Агади вряд ли помогли режиссёрские находки в погоне за веристской правдой.

Но вот что несомненно благородно в этом спектакле, так это оркестр. Маэстро Гергиев не воспользовался мелодраматичностью ситуации. Предоставил актёрам-певцам, не оглушённым мощью оркестра, отыгрывать её сценически и вокально... Хвалить Гергиева, в общем-то, смешно. Но Пуччини — не самая его любимая стихия, и деликатность, с которой исполнена провоцирующая на страсти партитура, комфортность звуковой «подушки» для певцов не может не вызвать особого одобрения... И, главное, редкая для России опера Пуччини вошла в репертуар

Музыкальные сезоны.

МАРИЯ БАБАЛОВА

«Тангейзер» – девятая опера Вагнера для Валерия Гергиева. Именно «Тангейзером» маэстро впервые будет дирижировать на Байройтском фестивале нынешним летом. За театральную реализацию почти 220-минутного музыкального марафона в пространстве Концертного зала Мариинки отвечал молодой режиссер Вячеслав Стародубцев и опытный сценограф Петр Окунев.

Спектакль избегает серьезного погружения в философию человеческого бытия. Хотя за счет центральной сценической конструкции, на которую транслируются видеопроекции, свидетельствующие о самых выдающихся достижениях нашей цивилизации, герои Вагнера, будто боги, сверху наблюдают за всем происходящим с людьми. Некоторая стилистическая «примитивность» костюмов с гротесковыми париками (художник Жанна Усачева), особенно в массовых сценах, при естественном минимализме театральных средств для такой площадки не очень убедительно взаимодействует с «многослойной» вагнеровской музыкой.

В мифологеме битвы Тангейзера с самим собой, где гедонистическая, плотская страсть к Венере «конкурирует» с силой духовного влечения к Елизавете, в котором гораздо больше красивой любовной истории, происходит критическое сближение сюжета оперы и биографии ее создателя, чья судьба была переполнена именно любовными страданиями. В Петербурге, надо заметить, была выбрана так называемая «дрезденская редакция». Во второй по счету авторской версии партитуры нет балета, знаменитой сцены вакханалии в гроте Венеры, которую Вагнер дописал лишь спустя почти 20 лет с момента мировой премьеры в 1861 году к парижской постановке оперы.

Но в любом варианте партитуры титульный герой является самой большой трудностью или ценностью (в зависимости от результата) спектакля, так как вагнеровский тенор – ампула уникальное для оперного театра. Впрочем, нельзя забывать, что Вагнер не признавал определение «опера», характеризую свои произведения для театра исключительно как «музыкальная драма».

Тангейзер – персоналист самого Вагнера, его отражение – певец (миннезингер). Он в исполнении Сергея Скороходова – абсолютное событие этого спектакля. У него получается на глазах публики впечатляюще пройти путь от легкого, радостного восприятия жизни до грандиозного, уничтожающего разочарования, когда приходит осознание того, что идеал недостижим в принципе. При этом его вагнеровский вокал технически почти безупречен, а эмоционально прекрасно передает все внутреннее напряжение происходящего.

Особый разговор, конечно, о дамах. Венера Юлии Маточкиной – знойная, чуть брутальная. Певица явно на пути к большим вагнеровским вершинам: недавно она дебютировала в партии Кундри в «Парсифале» и тут же взялась за новую работу, где красота ее голоса, «перетекающего» от меццо-сопрано к сопрано, как нельзя кстати. А вот Елизавета юной, трогательной Анастасии Щеголевой свидетельствует скорее о том, что певица торопится с выбором репертуара.

С небольшими оговорками, прежде всего по качеству немецкого произношения, запоминаются работы и других солистов – Дмитрия Григорьева (ландграф Герман) и Владислава Куприянова (Вольфрам фон Эшенбах), замечательно исполнившего знаменитый романс своего героя, а также юного Александра Палехова в роли молодого пастуха.

Гигантская мощь вагнеровской сути сконцентрирована в «симфоническом» исполнении этого «Тангейзера». На одном дыхании, в стремительном темпе провел весь спектакль Валерий Гергиев, захватив и ансамблевой динамичностью, и яркой, классно сфокусированной звучностью оркестра, наполненной медитативной вагнеровской чувственностью, в которой любовь априори не может быть грехом.

Российская газета

ВЯЧЕСЛАВ КОЧНОВ

Старинная немецкая легенда о Тангейзере в версии драматурга и композитора Рихарда Вагнера была представлена солистами, труппой и оркестром Мариинского театра впервые с 1923 года в прочтении одного из главных вагнеровских дирижеров современности – народного артиста России Валерия Гергиева.

Режиссер Вячеслав Стародубцев вместе с художником-постановщиком Петром Окуневым и художником по костюмам Жанной Усачевой поступили в видеорядом нынешнего маринского «Тангейзера» как настоящие эстеты. Они решили ряд сцен в ослепляющей своей торжественностью и величием белоснежно-золотой гамме во вкусе Обри Бёрдслея и Оскара Уайльда. В свите Венеры помимо вакханок присутствуют олени с ветвистыми рогами и белый единорог в исполнении артистов миманса, что усиливает атмосферу волшебной средневековой сказки.

Понятный для сценического пространства Концертного зала Мариинки дефицит декора-

ПРЕМЬЕРА

ций возмещен видеопроекциями на полупрозрачных подмостках и на потолке, созданными художником Вадимом Дуленко. На полную мощь задействованы засценные помещения: отсюда, постепенно приближая звучание, перст и выходит хор пилигримов.

Вокально в первом представлении затмила всех своим одновременно сильным и исключительно гибким и выразительным сопрано Анастасия Щеголева в роли платонической возлюбленной Тангейзера Елизаветы. Репертуар Щеголевой в театре, к сожалению, еще не так велик: пока что она поет в основном Лиу в «Турандот» и Февронию в «Китеже». На премьере сверкал мужественный и мощный тенор

ные моменты сюжета – буйство вакханалии, готический колорит средневековья, суровость пустыни... Отчасти это и сделано в нынешней версии – не без изобретательности, когда сама площадка сцены служит видео-декорацией, то холодно мерцающей черно-белыми тонами, то вдруг ярко вспыхивающей подобием цветных старинных витражей. Хотя, если приглядеться, персонажи этих «витражей» часто далеки от канона, включая и Мону Лизу, и даже Элизабет Тейлор... Что до единорогов и оленей из зверинца Венеры, самой Венеры в «цветочках-бигудях», рыцарей в нарочито «рыцарских» одеяниях, то они вовсе показались пародией на расхожее представление о «театре Вагнера».

церемониальным пением од. Итог конфликта – изгнание и проклятие «за неподобающие песни». Прощение может быть вымолено лишь той единственной, по-настоящему любившей, и то только в загробной жизни...

Огромные арии и диалоги. Грандиозные хоры, в том числе включающие и пение за сценой, что дает ощущение необозримых таинственных пространств за пределами зала. Фанфары, играющие с четвертого яруса, а кажется – с небес...

Но самое, пожалуй, поразительное – это богатство сольных голосов. На каждую роль в вокальном воинстве Валерия Гергиева находится яркий исполнитель. Начиная с мальчика-пастуха – Александра Палехова. С Венеры – Татьяны Павловской, хотя ее меццо-сопрано, может быть, чуть слишком «грудасто», тяжело-

«ТАНГЕЙЗЕР» мнения о премьере



«ТАНГЕЙЗЕР».

Опера в трех действиях. Дрезденская редакция. Либретто композитора. Исполняется на немецком языке.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик – Вячеслав Стародубцев. Художник-постановщик – Петр Окунев.

Художник по костюмам – Жанна Усачева. Художник по свету – Сергей Скорнецкий, Художник видеоконтента – Вадим Дуленко,

Пластическое решение – Сергей Захарин, Главный хормейстер – Андрей Петренко, Хормейстер – Константин Рылов, Ответственный концертмейстер – Марина Мишук, Концертмейстеры – Леонид Золотарев, Марина Евсеева, Оксана Клевцова, Екатерина Ильина, Дирижер сценического оркестра – Алексей Ренников, Дирижер-ассистент – Кристиан Кнатт, Режиссеры-ассистенты – Екатерина Малая, Михаил Смирнов.

Герман, ландграф Тюрингии – Дмитрий Григорьев, Тангейзер – Сергей Скороходов, Елизавета, племянница ландграфа – Анастасия Щеголева, Венера – Юлия Маточкина, Рыцари-певцы: Вольфрам фон Эшенбах – Владислав Куприянов, Вальтер фон дер Фогельвейде – Роман Арндт, Битерольф – Евгений Уланов, Генрих Шрайбер – Владимир Бабкин, Райнмар фон Цветер – Юрий Власов, Молодой пастух – Александр Палехов, Рыцари, дворяне и дамы, паломники, сирены, нимфы, наяды, вакханки – артисты хора, балета и миманса Мариинского театра.

Соло в оркестре – Георгий Романашин – английский рожок, Софья Китрская – арфа.

Фото: Валентин Барановский

Сергея Скороходова – Тангейзера, демонически страстно и полномерно звучало меццо-любимицы публики Юлии Маточкиной в образе Венеры.

Итак, Тангейзер, на радость меломанам, уже пост свой торжественный гимн на берегах Невы. Для полного «вагнеровского комплекта» Мариинскому театру теперь не хватает, если не считать ранних, нерепертуарных «Фей» и «Запрета любви», всего лишь двух шедевров композитора – «Риенци» и «Нюрнбергских мейстерзингеров».

Вечерний Санкт-Петербург

СЕРГЕЙ БИРЮКОВ

«Тангейзер», поставленный в Мариинском театре в эти дни – не только большая музыкантская удача. Не только прекрасная опера Вагнера, в которой изумительна не одна лишь общеизвестная увертюра, а все трехчасовое музыкальное действие. Но это еще и – вот сила великого искусства! – живое послание нам сегодняшним. И жителям земли вообще, и конкретно обитателям России. Удивлены? А полагайте, случайно именно «Тангейзер» и именно в нашей стране недавно стал объектом цензуры? Конечно, не в Мариинке – в другом театре, но память об этом тревожно оттеняла нынешнюю радость премьеры.

Рассказ о театральном событии привычно начинать с того, как оно подано на сцене, но в данном случае музыкальный руководитель постановки Валерий Гергиев, мне кажется, не зря остановился на полусценическом варианте и концертном зале. Конечно, можно было бы эффектно обыграть в спектакле все картин-

Итак, никакой концепции, сопоставимой с вагнеровской музыкой?

А может, режиссер Вячеслав Стародубцев ее и не искал. Уж не говорю, что у Валерия Абисаловича в следующем месяце сбывается давняя мечта – он дирижирует в главном храме вагнеровского культа, на Байройтском фестивале... Но дело, думаю, не только в понятном желании заранее обыграть ответственное исполнение. А еще и в намерении показать музыкальную и человеческую глубину партитуры, не отвлекаясь, так сказать, на аттракционы.

Тут у нас – полный повод сказать о громадном успехе музыкантской команды Мариинского театра. Начиная с грандиозной увертюры, кажется, специально написанной для такого мощного коллектива, как симфонический оркестр знаменитой петербургской сцены. Всякий раз, когда слышишь с ее «органными» аккордами духовых в обрамлении рвущихся вывсы пламенеющих струнных мотивов, когда вакхическая картина среднего раздела будто сменяется решительным жестом художника и победу одерживает истово-прекрасный хорал – испытываешь не только восторг, но и недоумение: что еще после такого можно предложить слушателю? Разве не все уже сказано?

Совсем не все – впереди три часа мощной драмы-мистерии. Напряженный спор Тангейзера с Венерой – богиней, не признающей иных наслаждений, кроме плотских. Радость встречи с земной девушкой, что ждала его, искренне любя и храня верность. Страшное разочарование в собратях-рыцарях, которые, впад в противоположную крайность, поставили крест на живом любовном чувстве, заменив его

весно. Зато какая палитра мужских тембров! Тут не только царственно-благородный бас Дмитрия Григорьева (ландграф Тюрингии Герман), но и голоса прочих исполнителей рыцарских ролей, которым Вагнер не поспешил подарить по собственной песне. Елейному Генриху Шрайберу (Владимир Бабкин) резко сопоставлен туповатый вояка Битерольф (Евгений Уланов); ни того ни другого не перепутаешь с рассудительным Вальтером фон дер Фогельвейде (Станислав Леонтьев), тем более с Вольфрамом фон Эшенбахом, которого можно считать духовным братом Тангейзера, только смирившимся с правилами игры и лишь грустящим о том, что его смирение не принимается, которая любит все-таки не благостную тень, а мятежный оригинал – самого Тангейзера. Не зря именно Вольфраму поручен один из самых знаменитых вокальных номеров оперы – романс из третьего действия, благородную печаль которого чутко передает Владислав Куприянов.

Наконец, главная пара солистов – экспрессивная Анастасия Щеголева (Елизавета), в сопрано которой сочетаются ангельская чистота и страсть женщины, готовой в любой ситуации отстаивать правду; обладатель красивейшего тенора Сергей Скороходов (Тангейзер), поначалу, правда, показавшийся немного «слишком Ленским», но постепенно обретший истинно вагнеровский эмоциональный и вокальный стержень. Нетрудно понять публику, в финале наградившую всех исполнителей горячими аплодисментами, Григорьева, Леонтьева и Куприянова встретившую возгласами восторга, а Анастасию и Сергею устроившую настоящую овацию.

Музыкальные сезоны

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

«Пеллеас» впервые появился в Мариинке в постановке Даниэля Креймера в 2012 году, но оказался там несчастным гостем. И вот театр решился на «второе издание», правда, в этот раз не на основных сценах, а в Концертном зале.

Дебюсси стремился преодолеть колдовское очарование Вагнера, но, кажется, ему это удалось очень мало. Прежде всего, сюжет выбран абсолютно вагнерианский. А музыкальный метод французского маэстро при всем своеобразии продолжает идеи немецкого старшего коллеги — речитатив, мелодекламационность, непрерывное драматургическое развитие, влеченность голосов в оркестровую ткань, главенство инструментального начала. Конечно, у Дебюсси нет вагнеровской тяжеловесности и назидательности, он говорит полутонами, общая атмосфера лирического высказывания несравнимо мягче и нежнее, однако ощущение, что композитор постоянно отталкивается от «Тристана» и «Летучего голландца», не покидает.

Вот и в постановке Анны Матисон (это ее вторая оперная работа — после дебюта в той же Мариинке с «Золотым петушком») главная визуальная доминанта — огромный разбитый парусник, «развалившийся» на полсцены (сценография режиссера и Марселя Калмагамбетова). Это и символ невозможности счастливого конца, и отсылка к морскому дыханию партитуры, и одновременно аллюзия на Вагнера. Сцена почти пуста, не считая необходимого по сюжету колодца, а также готического гарнитура, за которым для разборок периодически собирается королевское семейство. А еще беспредельно темно: черный пол, тотальный мрак в зале — игра эксклюзивного света Александра Сиваева становится оттого особо значимой и интересной.

Режиссура музыкальна и ненавязчива, не пытается доказать свое главенство, и тем умна — что парадоксально в век режиссерского эгоизма. Благодарная музыка выступает на первый план: зритель оказывается в настоящей опере, пусть и лишенной привычных арий. Впрочем, отнять пальму первенства у Валерия Гергиева — задача малоподъемная, особенно в любимом им Дебюсси, чьи симфонические опусы маэстро нередко играет. Валерий Абисалович отказывается от вагнеровской пафосности и громыхания, равно как и от прокофьевско-стравинской взвинченности и сарказма. Его «Пеллеас» неожиданно лиричный и тонкий, тягучий и зыбкий, словом, по-настоящему импрессионистический. Совершенный оркестр Мариинки пленяет богатством красок и филигранной слаженностью: эту музыку хочется слушать вечно.

Спектакль практически идеален и с точки зрения пения. Лирическая пара поручена молодым, начинающим вокалистам — Айгуль Хисматуллиной (Мелизанда) и Гамиду Абдулову (Пеллеас): они радуют не только обаянием юности, но и свежим звучанием, поэтому некоторую ученическую прилежность и актерскую робость прощаешь легко. Андрей Серов в партии Голо — настоящий мастер во всех смыслах, его голос пластичен и выразителен, а герой — многомерен и глубок. Партии второго плана (Елена Соммер — Женеви́ева, Олег Сычев — Аркель) озвучены на «отлично», а юный Саша Палехов невероятно точно и звучно для дисканта поет партию мальчика Иньольда.

Культура

ВЯЧЕСЛАВ КОЧНОВ

Театр и поэзия Метерлинка — явление уникальное. Мрачный северный гений создал полусказочный мир, где люди, практически лишённые собственной воли, тихо, но при этом изысканно красиво живут и умирают, безропотно покоряясь Судьбе.

Такова же гениальная, многомерная и постоянно ускользающая с ее присто-щмящими диссонансами без разрешений музыка ровесника Метерлинка Клода Дебюсси, очень тонко и точно соответствующая атмосфере пьесы.

Анна Матисон решила сценографию оперы вполне аутентично, что выдает ее хороший вкус и тонкое чувство стиля: бледно-голубые, серые, белые и черные со зловещими кроваво-алыми вкраплениями тона драпировки, реквизита и костюмов, истлевающий осто́в корабля на сцене, тусклый свет одинокого фонаря, дырявая рыболовная сеть — это все очень по-метерлинковски.

Из актерских работ в спектакле нужно прежде всего отметить недавнюю выпускницу Санкт-Петербургской консерватории Анну Денисову в роли Мелизанды: она играет и своим изумительно тонким лирическим голосом, и мимикой, и пластикой, создавая совершенный и незабываемый образ печально-восторженной женщины-лунатики. Очень хорош и бархатный баритон ее партнера — артиста Театра «Санкт-Петербург Опера» Егора Чубакова. Высоко артистичен в роли маленького сына Голо Иньольда четырнадцатилетний Александр Палехов, успевший уже отметиться на сцене Мариинки в нескольких значимых постановках, включая такие непростые, как «Боярыня Морозова» и «Тангейзер».

«Пеллеас и Мелизанда» — единственная опера основателя музыкального импрессионизма

Клода Дебюсси — цветок экзотический и редкий. И как приятно, что благодаря руководству и труппе Мариинского театра он смог расцвести на нашей суровой северной равнине.

Вечерний Санкт-Петербург

ИРИНА МУРАВЬЕВА

На сцене — ирреальный сумрачный мир, напоминающий морское дно с «затонувшим» кораблем и мачтой с оборванными парусами. Уплыть на этом корабле невозможно никуда, и мечта Пеллеаса и Мелизанды изначально неосуществима. Они замкнуты в темном пространстве, освещаемом круглыми фонарями,

особенно в сцене, где, наблюдая со стороны свидание Пеллеаса и Мелизанды, молча ест за столом, с грохотом разрубая кинжалом яблоко, а потом бросается на Пеллеаса, разбивая ему голову о бордюр фонтана.

Оркестр у Гергиева создает медитативную атмосферу этого спектакля, вторгаясь в действие лаконичным репликами и накапливая, словно kloкочущий вулкан, огромное внутреннее напряжение. Тягучий и завораживающий оркестровый звук, отсвечивающий всплесками арф и таинственным звоном колокола, мрачные колориты струнных, вагнеровское «томление» — эта звуковая материя опасно пульсирует, предвещая страшную развязку. В

в огромную косу. Голо одним махом перерубает ее, и история повторяется: девушка встает, поднимает нож, находит кольцо...

Матисон корректирует некоторые линии пьесы: бесхитростная, казалось бы, Мелизанда дважды обманывает мужа: потерянное колечко находит Пеллеас, но девушка сознательно роняет его в колодец, словно уже тогда понимает всю остроту своего чувства к брату мужа. Хотя о чистоте их отношений говорит, например, то, что Пеллеас дарит Мелизанде, до того полураздетой, платье.

Линию ревности Голо режиссер заостряет: он с самого начала подозревает обман, так как находит в колодце кольцо, но не признается об этом жене. В конце концов фамильную вещь, после измены Мелизанды потерявшую ценность, он кидает в игрушки своего сына

«ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА» мнения о премьере



«ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА».

Музыкальная драма в пяти действиях по одноименной пьесе Мориса Метерлинка.

Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик, художник по костюмам — Анна Матисон.

Художники-постановщики — Анна Матисон, Марсель Калмагамбетов. Художник по свету — Александр Сиваев. Хореограф — Сергей Землянский. Художник по гриму — Мария Морзунова. Компьютерная графика — Александр Кравченко. Ответственный концертмейстер — Наталья Мордашова. Главный хормейстер — Андрей Петренко. Дирижер-ассистент — Кристиан Кнапп. Режиссеры-ассистенты — Анна Шишкина, Сергей Богославский. Концертмейстеры — Вера Охотникова, Оксана Клевова. Репетитор по французскому языку — Ксения Клименко.

Аркель, король Аллемонды — Олег Сычев, Пеллеас, внук Аркеля — Гамид Абдулов, Голо, внук Аркеля — Андрей Серов, Женеви́ева, мать Голо и Пеллеаса — Елена Соммер, Мелизанда — Айгуль Хисматуллина, Иньольд, сын Голо — Александр Палехов, Доктор — Евгений Чернядьев, Пастух — Виталий Янковский. Фото: Наталья Разина

раскачивающимися на корабельных канатах. Оба они в ловушке, и крик Мелизанды: Au secours! На помощь! — звучит в спектакле дважды: в начале и в конце, после смерти Мелизанды, когда она покидает сцену при свете помпальных свечей, зажженных для таинственной трапезы-тризны...

Но кроме таинственной атмосферы, здесь детально выстроена живая человеческая история любви Пеллеаса и Мелизанды и испуленной ревности Голо, переживающего крушение своего идеала. В ролях любовной пары выступают солисты, участвующие в программе молодых певцов Аткинс, Гамид Абдулов и Айгуль Хисматуллина. И надо сказать, что сложнейшие партии, требующие от певцов не только тонкого ощущения стиля музыки Дебюсси, но и владения интонациями французской разговорной речи, на которых выстроены эти партии, звучат у них, как влитые. Хрупкий, девичий образ Мелизанды у Айгуль Хисматуллиной, застенчиво радующейся рядом с Пеллеасом и покорно принимающей ярость Голо, звучит с какой-то светящейся красотой. А порывистый, темпераментный Пеллеас у Гамида Абдулова задает тон этому любовному дуэту. В атмосфере спектакля вписывается и работа Елены Соммер в роли Женеви́евы, и образ короля Аркеля у Олега Сычева. Партию сына Голо Иньольда замечательно поет дискант Саша Палехов, выделяющийся психологически сложную сцену, где Голо в припадке ярости требует от сына подсматривать за Пеллеасом и Мелизандой.

Голо в исполнении Андрея Серова — образ, вокруг которого, по сути, формируется все действие спектакля: сначала его нежная любовь к Мелизанде, затем — маниакальное желание обнаружить и доказать ее измену, даже когда она лежит уже на смертном одре. Этот Голо по-настоящему страшен в своей ярости,

финале кроваво-красное полотно затягивает в темное небожье убитого Пеллеаса, а умершая Мелизанда даже с того света зовет: Au secours! На помощь! Голос ее звучит в тишине, как голос одинокой человеческой души в мире, где нет любви.

Российская газета

МАРИНА ГАЙКОВИЧ

Пожалуй, самое главное, что удалось Матисон как режиссеру и в первую очередь как художнику (совместно с Марселем Калмагамбетовым), — создание зыбкой атмосферы, которая словно держит зрителя за невидимую ниточку, не дает ощутить ни состояние покоя, ни умиротворения. Как в загадочной Аллемонде, здесь темно, на черном зеркальном полу — осто́в полуразрушенного корабля, который вкупе с острыми углами стульев в замке организует сценическое пространство. Его сложно назвать уютным: даже редкие лучи солнца, в поисках которых герои проводят время в лесу, у грота, на берегу, холодны (художник по свету — Александр Сиваев). В сценографии много символических переключек: сети — охотничьи и корабельные, на которых Голо катает Мелизанду в любовных сценах и таскает в сценах гнева, длинное светлое полотно на голове Мелизанды — волосы или фата, красное — саван Пеллеаса, который кровавым канатом оборачивает вокруг своих плеч Голо.

Из ниоткуда появляется юное прекрасное создание: ножом Мелизанда отрезает себе косу, бросает в колодец кольцо — и попадает в сети Голо. Наверное, это та красота, которая призвана спасти мир. В версии Матисон, мир губит ее. Но чтобы та совершила еще одну попытку: волосы, которые от сцены к сцене росли и росли, умирающей Мелизанде заплетают

Иньоля (здесь — вопреки традиции поручать этому герою сопрано — очень чистое исполнение юного Александра Палехова). Словно вердиевские Яго и Отелло, Голо наматывает сам себя, одновременно подозревая и отказываясь верить. Почти в безумстве он снова и снова заставлял маленького сына подсматривать за возлюбленными (на этой предельно накаленной точке заканчивается первый акт). Хотя и обещает кровавую расправу, не готов убить брата, тот становится случайно жертвой. Персонаж неоднозначный, с одной стороны, грубый, легко возбудимый, впадающий в ярость, но в то же время ранимый (неподдельно его раскаяние после смерти брата), получил идеального интерпретатора в лице Андрея Серова. Пожалуй, это один из самых выпуклых образов спектакля.

Пеллеас и Мелизанда — дебютанты Егор Чубаков и Анна Денисова — чуткие друг к другу, к слову, к интонации, составили отличную пару. Другая пара — Женеви́ева и Аркель, Злата Булычева и Олег Сычев, — как тьма и свет: против властной матери в черном, которая распоряжается жестами (в частности, велит Мелизанде покрывать голову), слепой старец в белом. Он и новорожденная дочка Мелизанды на его руках — еще одна пара, еще один символ — бесконечности, обновления, а может, и надежды.

Музыка Дебюсси, словно изморозь «схватывающая» это застывшее время и пространство, требует мастерства высочайшего класса, и наверняка Валерий Гергиев дарит этому спектаклю особую магию. Его коллега Кристиан Кнапп аккуратен и технически безупречен, оркестр работает без изъянов, ансамбли стройны, но, к сожалению, звуковой мир оперы в его исполнении не завораживает, как того хотелось бы.

Независимая газета

АЛИНА ЦИОПА

Нынешние «Дафнис и Хлоя» созданы на музыку Равеля, которую композитор в свое время написал по заказу Дягилева на уже готовое либретто Михаила Фокина. В этот раз от сюжета мало что осталось: Владимир Варнава сразу объяснил «Фонтанке», что «обслуживать» литературную основу не намерен и действие «будет складываться из тел артистов».

— Владимир, о чем же тогда будет спектакль?

— О смерти и любви.

— В таком порядке?

— Именно. Спектакль — это движение от смерти к любви. От статичности к динамике. От созерцания к действию.

— Это частная история мужчины и женщины?

— Это отношения всех женщин и мужчин на земле. «Дафнис и Хлоя» — такой же архетипический сюжет, как «Ромео и Джульетта», «Орфей и Эвридика». Он про первое прикосновение, про первый взгляд, про первое желание... Про то, что человеку дано тело и он учится с ним обращаться.

— А какова основная эмоция? Ведь у человека молодого это может быть страх, а у вас репетиции, во всяком случае, те, что видела я, проходят весело.

— Просто я веселый человек. В данном случае меня интересовал путь от созерцания к действию. Мы добавили к спектаклю легкий нарратив: появилась «рифма» с сотрудником офиса, номенклатурой, где все распределено, с 10 до 18, люди не дают волю своим чувствам. И этот человек вдруг счищает с себя «слои», срывает форму и приходит к содержанию. Мне хочется разговаривать образно со зрителем, а не обслуживать литературный сюжет. Вот роман II века, прекрасный роман. Но зачем я буду делать такой же балет? Чтобы зритель увидел роман в 3D? Бред. Я лучше создам свою собственную реальность и придам этой истории объем.

— Мне показалось на репетиции, что танцовщицы — слишком академические, осторожные, даже скованные для вашей хореографии. Вам их приходится как-то «расковывать»?

— Мы создавали нечто свое, уникальное, не «как в театре у Пины Бауш» или еще у кого-то. Для меня современный танец — это танец актуальный. И я пытаюсь «вскрывать» в танце идеи, которые приходят мне в голову и размышлять на темы, интересные человечеству.

И я эту актуальность приношу в зал, работаю с танцовщиками. И я их «расковывал» — словами, своим примером, заданиями на импровизацию. Они пришли месяц назад в зал, я их попросил импровизировать — они стояли скованные, никто не собирался этого делать. Страх, паранойя! Прошло две недели, я им говорю: «Импровизируем!» Реакция уже: «А, опять импровизируем! Танцевать-то будем?» Идет постепенное «счищение кожур», снятие покровов, телесное освобождение. Собственно, тот же самый контекст есть и в спектакле. Для меня «Дафнис и Хлоя» — это возможность рассказать, что было между мной и танцовщиками в течение месяца. Он и про это...

— Как вы думаете, удастся ли вам создать в Мариинском свою публику, которая будет ходить именно на современный балет, на пластический театр и его понимать?

— Я не отношусь к этому как к великой ответственности и миссии, но и не прячусь: нужно остановиться в профессии, разглядеть свое тело, понять, где у тебя кости, как кровь циркулирует. Танцуй пространство между пальцев: разводишь пальцы в стороны, пространство образовалось — и ты его танцуешь. Так может каждый человек, но мы почему-то этого не делаем... А зритель тоже может пытаться наращивать свою чуткость.

Фонтанкару

ОЛЬГА КОМОК

Проще всего аттестовать новый балет Владимира Варнавы «Дафнис и Хлоя» на музыку Равеля (всю-пресвую, без купюр и с хором, а не просто на одну-две оркестровые сюиты из знаменитой партитуры) как анекдот об одном офисном корпоративе. За юмористическим нарративом кроется вторая история — об освобождении тела, прежде всего тел маринских танцовщиков от пут классической балетной школы. За нею третья: о поиске собственного языка наивостребованнейшим хореографом (который где и что только не ставит, от маринских же «Ярославны» и «Петрушки» до антрепризной драмы-оперы-балета «Кармен» для фестиваля «Дягилев. P.S.» или соло на контемпорари-фесте «Формы танца» — и это только из ближайшего). Третья тема оказалась наиболее драматичной. Так что начнем с забавного.

Стартует «Дафнис и Хлоя» как чинный тимбилдинг: Офисные работники играют в Коляду: торжественно «хоронят» ряженых козу да барана, втыкая в их черепа бесконечные прутьики, придуманные сценографом Павлом Семченком (и отнюдь не впервые появляющиеся в Мариинском театре, каковой факт, вероятно, остался неизвестным для знаменитого АХЕйца). Прутья белые, палки красные, экзерсисы на стульях — долгие минуты казалось, что никакие оркестрово-хоровые экстазы (даже из собственных

ПРЕМЬЕРА

рук Валерия Гергиева) не способны оживить этих пешеходов. Стоило принять заторможенность офисного ритуала за хореографический концепт, и люди в черном принялись плясать. Сначала нечто этнопримитивистское в масках баранов. Потом, как дошло до раздевания (смешно-стыдливое — штаны спустили, натянули, спрятались в кусты из прутьев), танцы пошли горячее. Пары и ансамбли проявляли друг к другу влечение на самые разные лады, пантомимически и пластически демонстрировали общественное осуждение, одобрение, изумление и алкогольное изменение. Выход счастливого любовника в белоснежных трусах с гигантским букетом роз озаменовал новый виток корпор-

ативной вечеринки, перешедшей в коллективную оргию. Серое неглиже артистов постепенно сменилось красным, пять Дафнисов и пять Хлоя закидали розами всю сцену, вакхический финал равелевской партитуры словно вовсе не заметили, продолжая круговой бег по сцене Концертного зала Мариинки, пока не потух свет.

Спасительное освобождение от оков академизма и познание собственной телесности далось участникам постановки не вполне. То ли не помог импровизационный метод репетиций, о котором Владимир Варнава охотно рассказывал интервьюерам, то ли собрать разобранное в единый хореографический текст просто не успели. Буйное разнообразие танцевальных лексем и цитат из самых разных опусов и стилей слилось в неразборчивый поток, в котором артистам слишком легко было забыть о точности и законченности выбранных движений, а зрителям — потонуть. Вдобавок тела танцовщиков были оклеены разноцветными декоративно-растительными орнаментами, и это дополнительно лишила их плотности, крови и физиологичности — парадоксально для гимна человеческому телу, коим был задуман балет. Да что там говорить: самая запоминающаяся сцена этого «Дафниса» — шестые балерны на четвереньках в образах коз (впрочем, грациозных, как антилопы), которых эдак за шкуру ведут античные пастухи...

Владимир Варнава и Павел Семченко сочиняли спектакль специально для Концертного зала с круговым обзором. Между тем он получился вполне фронтальным. Металлизированную луну с неоновыми зигзагами внутри и золотой мобиль солнца, подвешенные к колосникам, сбоку и не разглядишь. А магической

ритуальностью действия, увы, не проникнешься, с какого места ни смотри: уж слишком порознь существуют в этом спектакле волшебство-чувственная, а при этом отчетливо театральная, то есть требовательная к сценическому воплощению музыка Равеля и танцы — пестрые, перегруженные разношерстными подробностями, холодноватые, несмотря на все сплетения тел и миллион алых роз в финале.

Деловой Петербург

АННА ГОРДЕВА

Небольшой балет Мориса Равеля, написанный по заказу Сергея Дягилева, — не слишком

«ДАФНИС И ХЛОЯ» мнения о премьере



«ДАФНИС И ХЛОЯ».

Одноактный балет.

Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев. Хореограф — Владимир Варнава. Художник — Павел Семченко.

Художник по свету — Игорь Фокин. Ассистент хореографа — Полина Митрашина. Главный хормейстер — Андрей Петренко.

Ответственный концертмейстер — Александр Жилин. Репетиторы — Елена Андросова, Максим Хреbtов.

Дафнис — Эрвин Загидуллин, Максим Зенин, Алексей Недвига, Василий Ткаченко, Вахтанг Херхеулидзе, Хлоя — Виктория Брилёва, Екатерина Петрова, Альбина Сатыналиева, Вероника Селиванова, Анна Смирнова.

Соло в оркестре: Ольга Волкова — скрипка, София Виланд — флейта, Никита Ваганов — кларнет, Георгий Романшин — английский рожок, Александр Афанасьев — валторна, Тимур Мартынов — труба, Людмила Рохлина — арфа. Хор Мариинского театра.

Фото: Наталья Разина

частый гость театральной сцены. Быть может, дело в том, что Равель вовсе не думал об удобстве балетных людей — музыка завораживающая, но слишком сложна для танцев. А может быть, виноват сюжет: как его ни поворачивай, история — о знакомстве юнцов с сексом. Понятно, что во II веке, когда создавался древнегреческий роман, лучший в основу либретто, возраст согласия был несколько другим, но сейчас любой директор театра вздрогнет, услышав про буйную любовь тринадцатилетних. Валерий Гергиев этого сюжета не испугался — и не только поставил премьеру в план, но и сам встал за пульта в вечер первого спектакля.

«Дафнис и Хлоя» придуман для Мариинки хореографом Владимиром Варнавой и художником Павлом Семченко. Варнава уже немало поработал в этом театре — в Мастерских молодых хореографов он выпускал одноактовки «Окно в середину зимы», «Сохраняйте спокойствие» и «Глина», а два года назад поставил масштабную «Ярославну» Тищенко. Для Семченко, одного из лидеров «Инженерного театра АХЕ», это дебют на Мариинской сцене. Сцена, впрочем, ему досталась не совсем театральная: «Дафнису и Хлою» выдали Концертный зал Мариинского театра. Но оперы давно идут в Концертном зале — во вполне сложно оформленных постановках, так почему бы не быть балету? Правда, если авторы спектакля не рассчитывают на круговой обзор, четко выстраивая мизансцены, как в традиционном театре, то места «за сценой» продавать, наверное, не следует, а то во время спектакля наблюдалась миграция зрителей, желающих взглянуть и на лица артистов.

Декораций, правда, почти не было, так что они «заднескамеечникам» не мешали. Еще

не занят никто из прим или даже из тех вчерашних школьниц, что еще невысоки чином, зато уже числятся в великих надеждах Мариинского балета. Это понятно, потому что сольных партий в спектакле нет, выделиться не удастся.

В балете «Дафнис и Хлоя» нет Дафниса и Хлоя. Или, точнее, пять Дафнисов и пять Хлоя. (Так, в программке пять фамилий артистов после имени каждого персонажа.) Но это не тот вариант, когда режиссер/хореограф раскладывает персонажа на пять разных его образов. У Варнавы не два героя — героев нет вообще. На сцене — маленькая толпа, и каждый человек в ней не отличается от другого.

Историю о первом юношеском сексе Варнава превращает в достаточно абстрактную историю о поиске абстрактной свободы. От чего? Ну, от работы — долой канцелярские стулья, вся жизнь — это праздник. От страха смерти — что уже лучше: гробики на сцене не мешают молодежным радостям, так и должно быть. От привязанности к одному конкретному человеку? Ну да, поскольку персонажи неотличимы друг от друга, то какая разница, с кем проводить время. Этот маленький кордебалет послушно бежит, послушно замирает, вдруг трясет кистями, вдруг собирается в хоровод, послушно движется по кругу, и, собственно, те открытия, что совершают Дафнис и Хлоя друг в друге, их страхи, взрывы их эмоций, смущенные смешки и откровенные объятия, безусловно, присутствуют лишь в музыке, летят из оркестровой ямы. Меломанам этого вполне достаточно. Балетоманы, конечно, вздыхают — но довольно быстро смиряются и тоже сосредотачиваются на оркестре.

Музыкальная жизнь

ДЕБЮТ

ОЛЬГА РОЗАНОВА

ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА
МАРИЯ ХОРЕВА

«Баядерка». Мария Хорева – Никия, Кимин Ким – Солор.

«Корсар». Мария Хорева – Медора.

«Пахита». Мария Хорева – Пахита.

Фото: Светлана Аввакум

Одна из ежегодных премий нашего авторитетного журнала «Балет» называется «Восходящая звезда». Номинация идеально подходит к Марии Хоревой – юной балерине Мариинского театра. 13 июля 2019 года, заканчивая свой первый театральный сезон, она исполнила главную роль в «Баядерке». Накануне спектакля ей исполнилось девятнадцать лет. Такого эта сцена еще не знала. Естественно, у некоторых коллег были сомнения, сможет ли дебютантка справиться со сложной ролью. Правда, она уже станцевала немало ведущих партий – Терпсихору в «Аполлоне», Солистку в «Бриллиантах», «Серенаде», «Сне в летнюю ночь», Машу в «Щелкунчике», Медору в «Корсаре» и Пахиту в одноименном балете, что само по себе достойно удивления. И все же «Баядерка» – случай исключительный. И этот балет, и роль Никии стоят особняком среди классического балетного наследия по разнообразию красок, по богатству и силе эмоций.

Равноценно воплотить все грани образа, придать ему соответствующий масштаб и, к тому же, выразить через него собственную индивидуальность, дано далеко не всякой прима-балерине, – здесь нужна зрелая артистическая личность. Могла ли оказаться ею юная артистка? Наверное, нет, и потому ее дебют следует расценивать как предварительный эскиз будущей настоящей роли. Эскиз удался как нельзя лучше, а будущую личность можно разглядеть уже в той смелости, с какой Мария решилась на ответственнейший дебют.

Техническую сторону партии исполнительница Хорева освоила на удивление твердо. Ей покорились даже троскратные *tours en arabesque* в вариации Никии-Тени, на чем иногда спотыкаются даже опытные балерины. Как видно, отличную школу прошла Мария у педагогов вагановской Академии. Школьные навыки получили огранку у постоянного театрального репетитора Эльвиры Тарасовой, подготовившей с Хоревой все роли, включая Никию. Точность воспроизведения хореографического текста – заслуга репетитора, в свое время исполнявшей роль Никии.

Какой же получилась героиня Хоревой? Прежде всего, бросилась в глаза неподдельная юность ее Никии. Тоненькая, с удлиненными линиями тела, с маленькой головкой и мелкими чертами лица, она выглядела девочкой, с тревогой и ожиданием чуда вступающей в новый для нее мир «взрослых» чувств. В первой картине эта «детскость» проявлялась и в некоторой робости, с какой звучала вариация «Молитва», в дуэтах с Солором на лице читалось скорее радостное изумление, чем упоенные страстью. Мимической выразительности, полнокровия пластики не доставало и в пантомимной сцене с Гамзатти, хотя здесь дебютантка чувствовала себя уверенной и убеждала искренностью эмоций.

Во втором акте в «Танце со змеями» ей удалось избежать малейшего наигрыша и быть самой собой – юным существом, впервые столкнувшимся с человеческой низостью. Конечно, и здесь еще есть резерв для драматической экспрессии, и здесь ждешь большей пластической спонтанности. Это придет со временем, когда отпадет усвоенная со школы привычка в точности следовать наказам педагога-репетитора. В пантомимной сцене гибели баядерки начинающая актриса ощутила эту желанную свободу и передала отчаяние своей беззащитной героини просто и правдиво.

Духовным торжеством Никии должен был стать акт «Теней», где в полной мере проявились великолепные качества Хоревой-танцовщицы: «безразмерный» шаг, уверенные вращения, красивые линии. Останутся в памяти молниеносный шпагат в воздухе при поддержке кавалера, а затем вертикальный шпагат в позе есате; стреловидные арабески и невероятные аттитюды с ногой, устремленной вверх почти параллельно гибко выгнутой спине; диагональ вихревых вращений и еще многое.

Надежная техника позволила высветлить настроения танца – от легкой грусти, сдержанного торжества до благородной патетики. Поборить волнение, обрести необходимое самочувствие помог превосходный партнер Ким Кимин. Обладатель феноменального прыжка и блестящей техники Кимин невольно «оправдал» своего героя самозабвением танца, посвященного Никии. Добавим: посвященного еще и самой исполнительнице. Накануне спектакля Кимин повредил ногу, но ради партнерши-дебютантки и спектакля, ожидавшегося с особым интересом, вышел на сцену и танцевал с таким блеском, что только он сам знал, чего это ему стоило. Нужно ли говорить, что спектакль имел исключительный успех?

В этом сезоне девятнадцатилетняя балерина уверенно взяла новую вершину академического репертуара. 18 декабря Мария дебютировала в «Раймонде». В отличие от Никии в «Баядерке», Раймонда свободна от драматических переживаний. Она не совершает поступков, не принимает решений. Ее миссия – выразить в танце гамму настроений, возникающих по ходу действия, причем сделать это с благородной сдержанностью, как это и подобает высококордной особе. Главное же – нужно мастерски исполнять разнообразные вариации (здесь, не считая *Entre*, их пять!) и удерживать внимание

зрителей в трех пространственных адажио. Словом, партия Раймонды это прежде всего – демонстрация танцевального мастерства, его различных аспектов, включая нюансировку хореографического текста.

Девятнадцатилетней Раймонде (первый случай в истории балета!) удалось практически всё. Без единой помарки, легко, изящно были исполнены *Entre* и «Пищикато» в первой картине. Небольшая погрешность при манипуляциях с шарфом не испортила впечатления и от

этой вариации. Все остальное было выше похвал. Особо отмечу вариацию последнего акта (так называемую «фортепианную»). По технике она не сложна, но требует исключительной чуткости к эмоциональному подтексту хореографии. Дебютантка услышала в музыке и затаенную печаль (восточный характер мелодии может напомнить о претенденте на ее руку и сердце арабском шейхе Абдерахмане, смертельно раненном в битве с ее женихом), и невольное волнение при мысли о будущем, и

крепнущую уверенность в ожидающем ее счастье с де Бриенном.

Музыкальность – бесценное качество Марии Хоревой. С четырех лет она училась игре на фортепиано и делала такие успехи, что с блеском выступала на концертах, играя сложный репертуар музыкальной классики. До поступления в Академию Вагановой проводила за инструментом по четыре-пять часов в день – и не по принуждению, а из любви к музыке. Преподаватели неспроста видели в ней будущую пианистку. В 2010-м Хорева заслужила звание лауреата на международном детском конкурсе за лучшее исполнение произведений Шопена.

С не меньшей увлеченностью Мария с раннего детства занималась художественной гимнастикой и обнаружила настоящий талант. Победы на различных состязаниях множилось, тренеры прочили ей мировую карьеру. Тогда же, в 2010-м, Хорева стала победительницей на турнире городов России по художественной гимнастике «Алые паруса». И быть бы Марии именитой спортсменкой, если бы буквально через день после этой значимой победы она, идя по улице Зодчего Росси, не увидела объявления о приеме в Академию Вагановой. Решила попробовать, и была принята. Чистая случайность определила судьбу! Напрасно сетовала тренер Хоревой Галина Уланова (прямо-таки, знаковое совпадение!). Спустя годы, увидев ее на сцене, она признала: ее подопечная сделала правильный выбор.

Спортивная школа, помимо отличных физических навыков, выработала твердость характера, потребность самосовершенствования на пути к поставленной цели. Все это необходимо в профессии классической танцовщицы. Основы этой профессии Хорева пять лет постигала в классе Елены Алкановой, оттачивала технику и форму танца в старших классах у мастерицы своего дела Людмилы Ковалевой. На выпускном спектакле восемнадцатилетняя Мария с такой грациозной свободой исполнила центральную партию в «Сюите в белом» Сержа Лифаря (музыка Эдуарда Лало), что стало очевидно: это многообещающий талант. Так решил и руководитель балетной труппы Мариинского театра Юрий Фатеев, предложив Хоревой и двум ее соученицам по классу Ковалевой – Дарье Иоановой и Анастасии Нуйкиной выступить в балете «Аполлон» Джорджа Баланчина (музыка Стравинского). Хоревой доверили центральную партию Терпсихоры.

Уже через месяц после выпускного спектакля состоялся этот необычный дебют, а осенью юная «троица» танцевала балет Баланчина в Нью-Йорке на престижном фестивале имени великого хореографа XX века. Американские критики, ревностно следящие за точностью стиля в балетах Баланчина, одобрили начинающих русских артисток и особенно выделили Терпсихору-Хореву. В рецензиях отмечались «первозданная чистота исполнения при уверенной технике и таком же сценическом самочувствии, что удивительно для не имеющей опыта танцовщицы»; «поразительное лицо, естественно светящееся изнутри», «зрелое мастерство», «гармония, точность, грация». Танец Хоревой называли «почти сверхъестественным, захватывающим», а ее саму «новым большим явлением».

В этом же первом своем сезоне Мария участвовала на гастролях труппы в США как исполнительница роли Медоры в «Корсаре». Реакция критиков оказалась еще более восторженной. Вот несколько газетных отзывов:

– «Состав первого вечера был впечатляющим, особенно 18-летняя восходящая звезда и первая солистка Мария Хорева в роли Медоры и главный танцовщик Кимин Ким – раб Али»;

– «Сногсшибательная Медора Хоревой так же легко захватывает внимание аудитории, как и сердце Конрада»;

– «Ее ноги взлетают к ее носу и затылку, словно их тянут невидимые нити. Ее спина податливо изогнута, стопы решительно выгнуты, а упругие конечности растягиваются без пределов»;

– «Танцовщицу ждет долгая карьера с очарованными ею зрителями»;

– «Она невероятна во всем, что может балерина, она выразительна телом и лицом, замечательно контролирует свою технику и без усилий несет нагрузку полнометражного спектакля»;

– «Ее часто сравнивают с великой Дианой Вишневой, которая также окончила Академию балета им. Вагановой и училась у легендарной Людмилы Ковалевой»;

– «Все просто идеально. Она станет одной из главных балерин компании в будущем»;

– «Мария Хорева – самая новая и, пожалуй, самая яркая звезда Мариинского балета».

Не в пример иностранцам, отечественная критика пока собирается с мыслями. Но Хореву это не заботит, она поглощена работой: осваивает все новые роли, шлифует прежние, ездит на гастроли. За полтора сезона она выступила в США, Китае, Корее, Японии, Германии, Швейцарии, Голландии, Мексике, Италии, Испании, Англии. Можно только поражаться невероятной энергии и работоспособности этой восходящей на балетном небосклоне и уже ярко сияющей звезды и ждать ее новых ролей. Ждать придется недолго: в феврале назначен ее дебют в «Спящей красавице».

ЮБИЛЕЙ

РАФАИЛ ВАГАБОВ

И ВНОВЬ ЮБИЛЕЙ



«Жизель». Евгения Образцова – Жизель, Руслан Скворцов – Альберт.

«Лебединое озеро». Ксения Шевцова – Одетта.

«Гаянэ». Сергей Гаген – Армен.

Фото: Антон Сенько

Имя Аллы Шелест – одно из тех редких имён, которое не теребят все, и тем высоко его значение. В феврале минувшего года в Мариинском театре состоялся «Вечер балета», посвящённый столетию со дня рождения Аллы Яковлевны Шелест. На сцене и в зрительном зале царил праздничный атмосфера, труппа восхиталась парадом талантов, в тот вечер на сцене театра танцевали лучшие из лучших, и танцевали они вдохновенно!

Немногим более чем через полгода другой театр отметил столетие балерины «Фестивалем классического балета им. Аллы Шелест». С семнадцатого по тридцать первое октября, ровно две недели в театре оперы и балета г. Самары – праздник классического балета, две недели вдохновения на сцене, аншлаги в зрительном зале. Балетная труппа в прекрасной форме, московские и петербургские гастролёры в главных ролях не только украшали спектакли своим присутствием, они центрировали слаженный, единый по стилю ансамбль и сливались с ним.

Собирая программу фестиваля, решили составить её из балетов репертуара Аллы Шелест – «Бахчисарайский фонтан», «Баядерка», «Жизель», «Лебединое озеро», «Шопениана». И это соответствует теме фестиваля – «Планета Аллы Шелест». Из названных балетов, мне хотелось бы отметить два, виденных мной. Это «Жизель» и «Лебединое озеро». В них в первую очередь радует достаточно высокий профессионализм кордебалета, прекрасные солисты. Ведущие партии в них танцевали выпускницы АРБ им. Вагановой Евгения Образцова (Жизель) и Ксения Шевцова (Лебедь). Может быть, поэтому обе балерины особенно интересны в «белых» актах, где чистота и строгость исполнения подчёркивает возвышенность образов.

Открывал Фестиваль приветственным словом Министр культуры Самарской области Борис Александрович Илларионов. Он пожелал Фестивалю успеха, отметил тот факт, что фестиваль начался премьерой «Бахчисарайского фонтана», балета, в котором: «...когда Шелест выходила в роли Заремы, то зрительный зал сотрясали овации».

Постановку спектакля на самарской сцене осуществила Дарья Павленко (Мариинский театр). Балетмейстер тактично перенесла хореографию Ростислава Захарова в том виде, в каком она исполняется сейчас, добиваясь от артистов стилистической точности.

Самым трудным, но и самым праздничным стал Gala-концерт в последний день фестиваля. Театр представил программу в двух отделениях, состоящую из больших хореографических полотен из балетов «Лебединое озеро», «Медный всадник», «Жизель», «Дон Кихот», танцы из «Вальпургиевой ночи» и «Гаянэ», Pas d'action из «Лауренсии». Праздничное настроение держалось на протяжении всего вечера, аплодисментам и зрительским восторгам не было конца.

В короткой статье нет места для детального анализа, как чистоты танцевального текста, так и исполнительского мастерства. Одно точно: разнообразие балетмейстерских почерков, трудность сложных танцевальных композиций самарской труппе по плечу. Артисты танцевали, словно не замечая этих трудностей – легко, с настроением. Поражает большое количество талантов в небольшой, в общем-то, по составу труппе. И не могу удержаться, чтобы не отметить Ксению Овчинникову, она открывала концерт Лебедью и закрывала Лауренсией – диапазон, подчёркивающий масштаб дарования балерины.

Удачно вписались в программу Gala столичные гости, они преподнесли сюрприз, показав дуэты из современных балетов, давно ставших классикой, и тем вызвали восторг публики.

Другой сюрприз, не менее, а может более ценный – это хроникальные кадры. Одни из них запечатлели Аллу Шелест в танце, в других она высказывает свои мысли о балете. Осязаемое присутствие юбиляра...

Фестиваль живёт и здравствует вот уже двадцать пять лет! Всякий юбилей – повод оглянуться назад. И здесь я предоставляю слово автору идеи и бессменному руководителю проекта, Заслуженному работнику культуры России, почётному гражданину Самарской области Светлане Петровне Хумарьян.

– *Всё началось в 1994-м году с семидесятилетия Аллы Яковлевны. Мы хотели торжественно отметить её юбилей в благодарность за тот вклад, который она внесла в развитие нашего хореографического искусства, за ту культуру, преданность делу, за то, в общем-то, совершенно иное представление о возможностях балетной труппы театра, какой она осталась после окончания работы Аллы Яковлевны в нашем театре.*

Проведённый нами юбилейный вечер превзошёл все ожидания, и, собственно, на нём возникла мысль о Фестивале, который Алла Яковлевна полюбила и очень ждала. Стало ясно: необходимо продолжение, чтоб имя Шелест жило в памяти людей. С первого же фестиваля мы взяли высокую планку и дальше старались её не снижать, приглашая на гастроли звёзд балета Москвы и Санкт-Петербурга. Сегодня для себя я отметила: четыре поколения лучших из них прошли через наш фестиваль, за все эти годы совместная работа со столичными артистами способствовала качественному росту самарской труппы...

Здесь можно дополнить Светлану Петровну: пионер освоения Фестивалей – Ульяна Лопаткина, в те годы восходящая звезда Мариинского театра. Её пригласила сама Алла Яковлевна. Дальше, что ни год – всё новые имена, одно ярче другого. Все, кем богаты столичные театры, стремились в Самару танцевать на «Фестивале классического балета им. Аллы Шелест». Самарская публика приобрела мировую, и желание видеть их у себя не иссякает до сих пор. Каждый их приезд – праздник для города, каждый из них для жителей Самары неиссякаемо интересен...

Возвращаясь к Светлане Хумарьян:

– *С 1970 по 1973 годы Алла Яковлевна Шелест становится главным балетмейстером Куйбышевского театра оперы и балета. На «имя» Шелест откликнулись и приехали выпускники Ленинградского хореографического училища и других школ, артисты театров. С этих пор напряжённая работа труппы способствовала быстрому, хотя и мучительному, профессиональному росту молодёжи и всей труппы...*

В полемической рецензии о состоянии театров в Самаре В. Молько отметил «Лебединое озеро» следующими строками:

«Новизна и самостоятельность постановочного решения нашли искренний художественный отклик у обновлённой и помолодевшей балетной труппы театра. Её уже сейчас достаточно высокая танцевальная культура, хорошая

школа, чувство ансамбля убедительно говорят о многообещающем творческом становлении, свершаемом под руководством прославленной балерины Аллы Шелест».

– *Что же мы сделали за эти двадцать пять лет для Самары? – продолжает разговор Светлана Петровна. – Для памяти Аллы Яковлевны – понятие: далеко не у всех балерин её класса есть свои монографические фестивали. Диапазон репертуара актрисы, многогранность её таланта позволяли ежегодно менять тематику, находя сквозной сюжет фестивалей, делать их школой профессионального мастерства для труппы и большим праздником для любителей балета.*

Но и для Самары, на мой взгляд, много что сделано. Недаром город любит этот праздник и с нетерпением ожидает его. Начинают проявлять интерес к фестивалю соседние волжские театры, видные деятели хореографического искусства из Петербурга и Москвы. Год от года Фестиваль набирает силу, свою значимость.

В декабре 2003 года Международный комитет наград, знаков и символов высшего гражданского поощрения наградил «Фестиваль классического балета им. Аллы Шелест» орденом «Екатерины Великой» «За сохранение традиций Петербургской школы классического балета и вклад в мировую хореографию».

Таким образом, и сама Алла Яковлевна Шелест награждена посмертно. Для Самары это имеет огромное значение, имя Шелест работало и сейчас работает на театр...

Можно с уверенностью сказать: Алла Яковлевна Шелест вдохнула новую жизнь в самарский балет, он расцвёл, не ведая, что начался отсчёт нового времени его существования. Сформировался новый тип актёра, труппа обогатилась новыми талантами.

Слово Елене Тарановой, заместителю директора театра Оперы и балета, главе организационно-творческой группы:

– *За двадцать пять лет в театре работали разные балетмейстеры, отношение к Фестивалю у каждого своё, порой равнодушие становилось главным критерием поведения. Но ничто не могло остановить Светлану Петровну, она поставила перед собой цель и твёрдо держалась выбранной линии. Из всех руководителей большим пониманием значения Фестиваля отличается последний – Юрий Бурлака. Эрудирован, интеллигентен, влюблён в профессию – этого достаточно, чтобы с ним Хумарьян нашла общий язык.*

Юрий Бурлака, Заслуженный артист России:

– *Мне интересно. Монографический фестиваль – уникальное событие, он часть нашего культурного наследия и имеет своё лицо, из года в год повышающий интерес к нему не слабеет. И личность Аллы Шелест заслуживает подобной памяти. Фестиваль нужен не только профессионалам, но и зрителям, приобщающимся к великому имени.*

Душа фестиваля – Светлана Петровна Хумарьян. Она одна несла на себе тяжесть организации и проведения фестивалей бесценно все эти двадцать пять лет, можно сказать – жизнь положила. Фестиваль востребован, в нём душа доброго человека и большая к нему любовь.

Трудно не повторяться, и чтобы фестиваль не превратился в формальное мероприятие, он должен развиваться, обновляться, его надо подпитывать свежими идеями. Профессиональный рост труппы, качество и сложность балетов, постоянные премьеры – всё это неотъемлемая составная Фестиваля. Нынешняя палитра необыкновенно богата большим разнообразием названий.

ИЗ ПРИВЕТСТВИЙ ФЕСТИВАЛЮ.

Дмитрий Азаров, Губернатор Самарской области:

Я рад приветствовать всех организаторов, участников и гостей XIX фестиваля классического балета имени Аллы Шелест – балерины, творчество которой является гордостью и славой как отечественного, так и мирового искусства, балерины, 100-летию которой посвящён нынешний фестиваль!

Её вклад в развитие хореографического искусства Самарской области трудно переоценить. Художественное руководство труппой, постановки балетных спектаклей, уроки и тщательная репетиционная работа сформировали в нашем городе стабильный коллектив профессионалов.

Мы рады, что наш единственный в России фестиваль имени Аллы Яковлевны Шелест, который был очень дорог и любим ею, живёт, развивается, набирает творческие обороты, обретает известность и популярность уже на протяжении 25 лет! /.../

Алла Осипенко, Народная артистка РСФСР:

Я хочу высказать слова признательности городу, увековечивающему живую творческую память о великой русской балерине.

Она была единственная в своём роде. Достаточно сказать: Алла Шелест, и ты уже понимаешь, что она действительно «эпоха». С ней ушло поколение. Дальше были одарённые, способные балерины, но в Алле Яковлевне, Аллочке Шелест была какая-то невероятная внутренняя сила, с которой она выходила на сцену. /.../ Однозначно могу сказать: такой нет, не было и больше не будет. Вот моё ощущение.

Пусть у Фестиваля складывается и дальнейшая творческая судьба, достойная её высокого имени.

Исторически сложилось так, что балет Петербурга и Самары связаны «кровными» узами, щедрыми традициями на имена, ныне ставшие легендарными. У истоков этих традиций Фёдор Лопухов, балетмейстер, чьё значение для балета в мировом масштабе переоценить невозможно. Затем, ученица Вагановой Наталья Данилова тридцать лет руководила самарской труппой, по сути дела создала её. Другая её ученица, Алла Шелест, взяв на себя руководство, подняла исполнительское мастерство и качество спектаклей на уровень, достойный столичного театра. Долгие годы балетом в Самаре руководил Игорь Чернышёв, выпускник ленинградской школы. Талантливый балетмейстер создал здесь самобытный репертуар советских балетов, уделял внимание сохранению петербургской школе классического танца. Ему на смену пришёл Никита Долгушин, «петербургский аристократ» как на сцене, так и в творчестве. Совсем недавно (в феврале нынешнего года) ведущий солист Мариинского театра Юрий Смекалов специально для самарской труппы поставил свой новый балет. Тем самым, надеюсь, утверждая и закрепляя творческую связь Петербурга и Самары.

ИНТЕРВЬЮ

ОПЕРНЫЙ ВЕК
ЭДИТЫ
ГРУБЕРОВОЙ

Легенда мировой оперной сцены Эдита Груберова впервые приняла участие в жюри XVI конкурса им. П.И. Чайковского. На ее культовых записях учились и продолжают учиться новые поколения лирико-колоратурных сопрано, включая и Наталью Дессей, и Анну Нетребко, и Юлию Лежневу, и Альбину Шагимуратову, и многих других. «Королева бельканто», получившая этот титул за феноменальную вокальную технику, непревзойденное искусство колоратуры, Эдита откровенно призналась в интервью в том, что продлила свой вокальный век после того, как в 2005 году начала заниматься с новым педагогом.

– Вы рады, что вашим российским дебютом стало участие в жюри конкурса Чайковского?

– Да, я очень счастлива, особенно если учесть, что я всего лишь второй раз в жизни попадаю в жюри, поэтому новичок в этом деле.

– Вы знаете, что сама Мария Каллас в 1970 году принимала участие в жюри этого прославленного конкурса?

– Вот это да! Тем больше для меня почет оказаться здесь.

– Были у вас свои фавориты среди участников?

– Да, но только среди мужских голосов. На конкурсе ведь всегда существует большая проблема выбрать самых лучших. Мужчины, на мой взгляд, показали себя намного сильнее, женщины же очень огорчили: многим не хватало техники. Проблемы возникали и из-за неправильно выбранного репертуара. Те, кто пели Графинию из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, выглядели бы намного лучше, если бы пели Сюзанну. Многим Мими стоило бы поменяться ролями с Мюзеттами, и они добились бы больших результатов. Могу вспомнить из своего опыта, когда была моложе и участвовала в конкурсах, непременно стремилась исполнить арию Виолетты. Спустила много лет я поняла, что не должна была тогда вообще петь ее, потому что для моего голоса было рановато. Это было сравнимо с тем, как тянуться за веткой винограда, висящей очень высоко. Намного честнее оставаться на своем собственном уровне и быть лучше замечательной Сюзанной и Деспинной.

– Сегодня вы легко можете дать совет молодым певцам, а во времена вашей молодости к кому вы прислушивались, кто был образцом для подражания?

– В Венской Штаатсопер я начала свою карьеру в составе так называемого «ансамбля». От нас, молодых, тогда все время требовали чувство стиля в моцартовском ансамбле. Тогда еще пела Элизабет Шварцкопф, позже появились Криста Людвиг, Мирелла Френи, Николай Гяуров, Елена Образцова, Владимир Атлантов. Все они для нас были богами. Мы, молодые, испытывали восторг, приходя на спектакли с их участием. Когда певцы такого уровня выходили на сцену, это всегда было большим событием, производившим неизгладимое впечатление. Невозможно забыть выступления таких великих певцов как Леони Ризанек или Леонтин Прайс. Я сегодня нередко задаюсь вопросом, а способны ли современные молодые певцы так же учиться у кого-то? Но становление певца – это, прежде всего, сфера грамотного педагога. У меня иногда возникает впечатление, что в наши дни многие мнят себя педагогами, знающими буквально все, всему готовы научить. А голос – это ведь что-то очень особенное, исключительно индивидуальное. Каждый инструменталист может хоть как-то научиться играть, исходя из общераспространенных правил. Голос же не приемлет общих подходов и методик, к каждому певцу надо искать свой ключ: слишком уж это чувствительный инструмент. Признаюсь вам, последнюю правду о своем голосе я узнала лишь лет 10-12 назад, найдя педагога в Мюнхене, которая открыла для меня эту тайну. С этим знанием и опытом, полученным на занятиях с ней, я и продолжила петь. Без него я бы просто не смогла, пришлось бы закончить сольную карьеру. Сегодня у большинства молодых людей нет никакого представления об этих секретах. Повторюсь, что была в ужасе от выступлений некоторых конкурсантов. А ведь каждый повар должен знать что приготовить, как смешать. Извините за такое забавное сравнение, но без осознания этого певец не сможет полноценно развиваться. Владея секретами, можно уверенно и осознанно выражать разные эмоции – смеяться, грустить, плакать, радоваться, ненавидеть, любить. Но чтобы эти чувства уметь донести, нужна техника. «Норму» Беллини я исполняла, уже владея своей новой техникой.

– Для меня это ваше откровенное признание – сенсация! Ведь вы и до того момента были всемирно знамениты, вас все обожали.

– Я тоже всегда думала, что у меня лучшая техника в мире.

Впрочем, так думает, наверно, каждый певец. Но вдруг я почувствовала, что начались проблемы, пусть и слабо заметные. Я не собиралась останавливаться и решила предпринять что-то радикальное, в результате нашла педагога, которая сказала мне: «Все у тебя было действительно хорошо – и пела хорошо, и записи делала отличные. Но все было немножко рядом, как бы не в фокусе». «Неужели?! Что же там было не то? Что еще за «немножко»? Начались активные занятия, в процессе которых мне стало ясно, что каждый звук надо пропускать через осознание связанности всего со всем, дыхание должно проходить через все тело. Относительно недавно я поняла важность соединения верха и низа, участия всего тела в процессе звукоизвлечения. Опора должна быть внизу, а не посередине, лишь тогда можно избежать неприятно пронзительных, острых нот. При этом большинство певцов пропускают воздушный столб до диафрагмы, не соединяя дальше. С момента этого осознания я пишу замечания почти каждому молодому певцу, попадающему на мои мастер-классы: «Соединяйте!». И на конкурсе Чайковского в анкете участников я очень часто писала, что у них нет соединения – Verbindung. А еще мой секрет – я пою только свой репертуар, ни в коем случае не берусь за другой, не подходящей моему голосу.

– Вы часто даете мастер-классы?

– Да, веду, но не считаю, что мастер-классы помогают. Это ведь максимум – всего лишь одна неделя. В этом году я проводила мастер-класс в Тироле. 30 певцов изъявили желание принять в нем участие. К сожалению, ни один мужчина не прислал заявку, но я даже была рада. Я прослушала всех и только у одной девушки не обнаружила проблем. Из нее, мо-

жет быть, и выйдет толк. Что я могу сделать с ними на мастер-классах, если нет правильной техники? А на мастер-классах технике не обучишь – только интерпретации.

– Зная, как давно вы поете, как верны своему белькантовому репертуару, можно заключить, что вы и в жизни, и на сцене придерживаетесь принципа оставаться самой собой.

– Я никогда не была сторонницей смены репертуара, например, перехода из сопрано в меццо-сопрано. Если я родилась Цербинеттой в «Ариадне на Наксосе» Штрауса, то Ариадной не стану, если пою Софи в «Кавалере роз» Штрауса, то не буду Маршалшей. Высоту я еще могу поменять, но тембр – нет. В этом и кроется решение вопроса.

– В прошлом году мне довелось поговорить с Анной Нетребко, и когда речь зашла о смене репертуара, я вспомнил о вас – о том, что вы всю жизнь были верны Беллини, Доницетти, Моцарту. Анна, «пересекавшаяся» когда-то с вами в этом репертуаре в операх Моцарта, Беллини и Доницетти, в скором времени планирует петь и «Турандот» Пуччини и «Саломею» Штрауса.

– Но Анна Нетребко очень правильно поет, у нее потрясающая техника! Каждый звук «сидит» на своем месте. Ей кстати, примерно столько же лет, сколько моей дочери. Голос у Анны чудесный, и при такой технике она и в 60 лет сможет спеть Турандот. Я восхищаюсь ею. Я свою Норму исполнила в 60. Все мне в один голос тогда говорили «Почему так поздно?!» А я отвечала: «Что значит поздно?» Все очень индивидуально. Главное – хорошо себя чувствовать. Важно, чтобы голос не сорвался, связки выдерживали нагрузку.

– Готовясь к интервью с вами, я наткнулся в youtube на видеозапись оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти с вашим участием, сделанную в 2019 году.

– Это была моя последняя «Лючия» в Будапеште. Я, конечно, не сразу согласилась на этот рискованный шаг. Когда мне предложили, я спросила, как же я буду исполнять эту героиню, когда она такая молодая. Свою первую Лючию я спела в 1976 и с тех пор исполнила столько раз, что сбилась со счета. Лючию в Будапеште я смогла осилить, благодаря новой технике, о которой вам рассказала.

– Где вы учились драматической игре?

– В консерваториях, конечно, кое-что преподают, но этого непростительно мало. Поэтому, главным образом, всех нас учит жизнь. Стрелер, Жан-Пьер Поннель, Эвердинг и даже Дзефирелли – вот те режиссеры, у каждого из которых я чему-то училась. И то, что я у них приобрела в молодые годы, засело во мне очень глубоко. Идеи, которые я от них получила, прорастали в будущем. Забавно бывает, когда я вдруг вспоминаю то, о чем они говорили мне, готовя еду на кухне.

– Вы участвовали в современных постановках опер «Роберто Деверо» и «Лукреция Борджиа» Доницетти, осуществленных режиссером Кристофом Лоем.

– О, да, и я очень рада, что встретила Кристофа Лоя, который стал моим любимым режиссером, а «Роберто Деверо» – моей любимой постановкой. Он режиссирует музыку – то, чего мне не хватает у многих современных режиссеров, которые придумывают свои так называемые концепции без учета музыки, работая только с текстом либретто, а зачастую это никак не связано с музыкальной драматургией, поэтому получаются бессмысленные результаты. Кристоф – перфекционист, мне очень нравится то, что он делает на сцене. К счастью, мне не так часто встречались постановки, где я должна была вытворять на сцене недопустимые вещи. Иногда что-то и попадалось, но откровенных провокаций никогда не было.

– Но оперный театр не должен консервироваться?

– Это исключено! Он обязательно должен развиваться. Музыка написана давно, а оперные истории можно рассказывать и современно, но главное – убедительно. И для меня важное значение имеет эстетический момент. Все же когда ведьмы в «Макбет» Верди мочатся на сцене – это уже слишком.

– Что вы могли бы сказать о репертуарной политике Венской оперы?

– Вена – город музыки, культуры, куда собираются все лучшие исполнители. В опере здесь очень много молодых, хотя, к сожалению, не всегда самых лучших. Я должна была прослужить одиннадцать лет в ансамбле, чтобы перейти в солистки. Я могла развиваться, спокойно работать над партиями. Сегодня же это считается не очень современным. Молодые певцы рвутся получить немедленно большие роли. Не уверена, что это хорошо и правильно. Но, может быть, они не хотят петь так же долго, как я?

Беседовал Владимир ДУДИН

На исторической сцене Мариинского театра с 30 ноября шли спектакли знаменитой оперы Сергея Баневича «История Кая и Герды» в постановке одного из лучших современных оперных режиссеров Алексея Степанюка. Они продолжались в предновогодние дни и во время школьных каникул.

В Москве в это же самое время опера была показана на Новой сцене Большого театра в постановке Дмитрия Белянушкина с декорациями Валерия Левенталья, ставшими последней работой замечательного театрального художника. К слову, 1 и 2 ноября эта постановка с оглушительным успехом прошла во время первых в истории гастролей Большого на сцене королевского театра Маската в султанате Оман: оба спектакля завершились пятиминутной овалцией. «История Кая и Герды» была единственным спектаклем Большого театра, выбранным для этих гастролей по договоренности его гендиректора Владимира Урина и художественного руководителя Королевской оперы Маската Умберто Фанни.

«История Кая и Герды» написана Сергеем Баневичем ровно сорок лет назад, в далеком 1979-м, в год начала Афганской войны, в то время, которое, как говорит сам композитор, совершенно не казалось подходящим для этой красивой истории о тепле человеческого сердца: очень уж она

«ИСТОРИЯ КАЯ И ГЕРДЫ»
НА СЦЕНЕ ДВУХ СТОЛИЦ

«История Кая и Герды». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

шла вразрез с «официальными» общественными настроениями. Тем не менее, оперу решили поставить в Кировском театре, и не прогадали – на этой сцене в первой постановке она с большим успехом шла более 30 лет.

Анна Нетребко исполняла партию Герды, можно сказать, с юных лет, с самого начала своей блистательной оперной карьеры. Трогательную лирическую арию Герды многие считают счастливым талисманом великой певицы. Впрочем, положила руку на сердце, мы ведь и ждем от Искусства именно такого мощного катарсиса, облегчающего и очищающего наши души. И, слава Богу, на современных театральных сценах иногда еще можно увидеть произведения, способные вызвать у людей такие чистые и непосредственные эмоции. Всего за сорок лет на сцене Мариинки (Кировского) прошло 178 спектаклей в двух сценических версиях, в Большом за последние пять сезонов – без малого 100. Периодически возобновляются постановки оперы в Вене, Новосибирске, Пскове, Киеве, Екатеринбург, Владивостоке...

Поход в Мариинский театр на оперу Сергея Баневича «История Кая и Герды» всей семьей – традиционный подарок ребенку на Рождество и на Новый год, подарок, который, без сомнения, запомнится ему на всю жизнь.

Вячеслав КОЧНОВ

ПРЕМЬЕРА

ОЛЬГА РОЗАНОВА

«1234» – ПРОЕКТ
ЮРИЯ СМЕКАЛОВА

«1234». Сцена из спектакля.
Фото: Виктория Назарова

Известный солист Мариинского театра и балетмейстер-постановщик Юрий Смекалов не перестает удивлять творческой неутомимостью и редкой продуктивностью. Едва закончив один проект, он уже с головой уходит в следующий. Удивительна и широта интересов хореографа: полнометражные и одноактные балеты, множество миниатюр. Среди них оригинальные сочинения («Мой-додыр», «Камера обскура», «Орфей в аду», «Концерт для контрабаса», «Infinita Фрида», «Солярис», «Три маски короля» и др.), реконструкция утраченных спектаклей («Медный всадник»), авторская редакция старинной хореографии («Пахита») и это далеко не все. Основная площадка его экспериментов – Мариинский театр, но кроме того – Большой театр в Москве, Приют комедиантов в Петербурге, Театры оперы и балета в Самаре, Воронеже, а сейчас еще и Каменноостровский театр (Вторая сцена БДТ им. Г.А. Товстоногова).

Именно здесь, на сцене старинного театра 21 и 22 сентября состоялась премьера нового проекта Смекалова «1234». Интригующая необычность постановки в том, что три части сочинили хореографы-иностранцы и только одну – сам Смекалов. Ему принадлежит и генеральная идея, призванная связать разные части спектакля. Суть ее в том, что каждый человек ищет свой жизненный путь, хочет найти свою «половину», страдает от одиночества и непонимания и, в конце концов, осознает, что гармонию с собой и с миром можно обрести только в единении с другими.

Идея заманчива, но автор проекта вложил в нее сразу несколько смыслов. Это не только четыре части спектакля и четыре постановщика, а еще четыре стороны света, четыре стихии, четыре темперамента... Чтобы совместить столь различные понятия, авторы спектакля прибегли к символам и аллегориям. В центре пустой сцены возвышается столп, подножие которого обозначает стороны света. Это как бы центр мироздания, его нерушимая ось. Она придает действию вселенский масштаб и задает проблему человека и природы, человека и космоса. Наглядное подтверждение – знаки-символы, появляющиеся к концу спектакля. На заднем плане сцены это органы чувств человека – глаза, губы, носы и уши, а на переднем – светящиеся планеты (художник-постановщик Елисей Шепелёв). Разгадать значение символов, включив фантазию, должны зрители. Но когда в финале столп превратится в древо жизни, разъясения не потребуются.

В некие глубины – космоса, природы, человеческой личности? – ведет и музыкальное сопровождение (композитор – Бхима Юнусов). Таинственные шорохи, шепоты, звуки падающих капелек, грозные шумы, речи на русском и английском языках создают напряженную, порой завораживающую атмосферу спектакля. И только единожды звучит фортепианная импровизация Нила Маринберга (Израиль).

Каждому балетмейстеру – Ксени Вист (Германия), Хелдеру Сеабра (Португалия), Яэль Цибульски (Израиль) надлежало интерпретировать доставшуюся ему одну цифру из четырех по собственному усмотрению.

Участники первой части всматриваются в себя, стремятся понять свою индивидуальность и тщетно пытаются найти заветный ключ для взаимодействия с другими. Вторая часть перекликается с первой. Здесь люди бродят в некоем пространстве, теряют и вновь находят друг друга. Герои третьей части познают сложность бытия, где уживаются гармония и анархия, сознание и подсознание, тело и разум. Настоячивые поиски ответа на вечные вопросы бытия завершаются в четвертой части. Именно здесь возникает кульминация всего спектакля – динамичные дуэты природных стихий – огня, воды, земли и воздуха. Если прежде люди соединялись в пары или группы и расходились в разные стороны, то под занавес они наконец-то сливаются в унисон движенья, знаменуя чашую гармонию.

Спектакль решен средствами современного танца. Каждый автор-балетмейстер имеет в этой весьма расплывчатой области хореографии собственные предпочтения. Но удивительным образом достигнуто стилистическое «единомыслие». Звукопись Б. Юнусова и сомнамбулические телодвижения исполнителей при размытой общей композиции создают эффект гипнотического, завораживающего действия. Однако обратная сторона этой «магии» – некоторая монотонность происходящего, однообразие приемов. Но тем выразительней динамичные фрагменты, особенно дуэты разбушевавшихся стихий в последней части балета, с их хлестким ритмом и неподдельным азартом исполнителей.

Нужно воздать должное танцовщикам – выносливым, акробатически ловким, готовым, не жалея сил, тратить энергию, изображая людей обостренной психики, обремененных разными комплексами. Впрочем, таков столь модный ныне «современный танец».

Смекалов сумел собрать блестящий состав исполнителей – солисты Большого, Мариинского, Михайловского и Самарского театров Виктория Литвинова, Екатерина Чебыкина, Алексей Недвига, Сабина Яппарова, Диего Кальдерон, а также «независимые танцовщики» – Полина Митряшина, Александр Челидзе, Владимир Варнава. Конечно же, рядом с ними был и сам Смекалов – как всегда, красивый, пластичный, притягательный. По словам артистов и хореографов, они с интересом выполняли поставленные перед ними задачи, увлеченно погружаясь в темные глубины подсознания.

Смекалов не только придумал оригинальный проект – ему удалось создать международный коллектив молодых единомышленников. Помимо уже названных имен, это художник по костюмам Нина Штеренберг, художник по видео Сергей Рылко, художник по свету Константин Бинкин, художник по гриму Ольга Костенецкая. Репетиционную работу провели ассистенты хореографов Мария Селецкая и Вероника Фродима (Германия), Эмили МакДэниел (США), Нив Маринберг (Израиль), Виктория Литвинова (Россия).

Кроме постановщиков и артистов над проектом почти полгода трудились солидный отряд специалистов, чьи имена названы в превосходном по дизайну и богатству информации буклете. Объединил их усилия исполнительный продюсер проекта Ринат Дулмаганов.

Создатели проекта не ограничились показом спектакля «1234». В фойе бельэтажа уютного Каменноостровского театра была развернута выставка афиш, эскизов декораций и костюмов к балетам Смекалова, была организована образовательная программа, включившая лекции о современном балете, дискуссии, танцевальные уикенды. По инициативе Смекалова для студентов-хореографов АРБ имени А.Я. Вагановой, РГПУ имени А.И. Герцена, Консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, Университета профсоюзов, Института культуры, Академии Бориса Эйфмана и других творческих учебных заведений и студий был дан благотворительный (бесплатный для посещения) воскресный утренник.

Как всякое неординарное явление, спектакль «1234» вызвал различные мнения. Одним понравилась хореография, другим – музыка или оформление. Безусловное одобрение заслужили артисты. Наверняка есть и согласные с реакцией доктора филологии Ирины Басс: «Я сижу и ничего не понимаю, но глаз не оторвать, смотрю как заворожённая!». А главное – проект выполнил свою сверхзадачу: объединил в акте творчества представителей разных стран и различных танцевальных школ.

Все мероприятия проекта осуществлены под маркой творческого объединения MAD COMPANY, основанного Юрием Смекаловым в 2015 году. Генеральным партнером проекта выступил Газпромбанк.

ОКНО В РОССИЮ

«МУЗЫКА В СЕРДЦЕ ГОР»



«Пеллеас и Мелизанда». Концертное исполнение.
Фото из архива фестиваля

В Северной Осетии прошел Третий международный фестиваль «Мариинский – Владикавказ». Музыкальный марафон, инициатором которого является художественный руководитель Мариинского театра Валерий Гергиев, призван укрепить узы тесной творческой дружбы между народами республик Северного Кавказа.

По замыслу российского маэстро этот ежегодный праздник музыки, традиционно проходящий в середине осени в столице Северной Осетии, должен привлечь не только искушенных почитателей музыки и театра, но и молодую аудиторию.

В республику Северная Осетия – Алания съехалось немало театральных деятелей и высоких гостей. Концерт-открытие фестиваля посетили заместитель председателя правительства Российской Федерации Ольга Голодец, глава Республики Северная Осетия – Алания Вячеслав Битаров, а также руководители федеральных и республиканских министерств.

Во Владикавказе выступили ведущие творческие коллективы республик Северного Кавказа, в том числе юные артисты. Их выступления предварил на сцене Владикавказской филармонии концерт Симфонического оркестра Мариинского театра во главе с Валерием Гергиевым.

На открытии прозвучали произведения французских композиторов: «Болеро» Мориса Равеля, Пятый «Египетский» концерт для фортепиано с оркестром Камилла Сен-Санса и «Фантастическая симфония» Гектора Берлиоза. Исполнение последнего из прозвучавших сочинений было посвящено 150-летию со дня смерти великого французского романтика.

В концерте Сен-Санса солировал победитель и обладатель Гран-при XVI международного конкурса имени Чайковского Александр Канторов. Его мужественная, волевая игра, отличается экспрессией и тончайшей нюансировкой. В репертуаре Александра Канторова концерт Сен-Санса занимает особое место. Сочинение поражает своим декоративным звуковым орнаментом, прозрачной и зыбкой фортепианной фактурой.

На следующий день Александр Канторов выступил в кирхе Филармонии с сольной программой, лейтмотивом которой стали раппорты Брамса, Бартока и Листа. Запомнилось

интеллектуальное прочтение Второй сонаты, соч. 2 Иоганнеса Брамса и жемчужины фортепианной лирики Чайковского – «Размышления» из соч. 72.

Сольному клавирабенду пианиста предшествовало концертное исполнение оперы «Пеллеас и Мелизанда» – символистской драмы Мориса Метерлинка, окутанной загадочной музыкой Клода Дебюсси.

В заглавной партии выступила стипендиат программы Аткинс, солистка Приморской сцены Мариинского театра Айгуль Хисматуллина, создавшая на сцене хрупкий и нежный образ своей героини. В партии Пеллеаса де-

ботировал еще один стипендиат этой образовательной программы Гамил Абдулов. Певцу порой недоставало легкости и свободы, что не могло не отразиться на качестве исполнения. Среди других артистов отмечу удачные работы: Олега Сычева в партии короля Аркеля, Анны Кикнадзе в роли Женевьевы и Андрея Серова в партии хладнокровного Голо, внука короля Аркеля. Оркестр Мариинского театра под рукой Валерия Гергиева звучал мягко и выразительно.

В тот же вечер петербургские музыканты выступили на сцене Национального театра оперы и балета Северной Осетии (филиала Мари-

инки во Владикавказе) с концертным исполнением «Богемы» Джакомо Пуччини.

Молодые талантливые участники программы Аткинс продемонстрировали яркую актерскую игру. Кокетливую Мюзетту безупречно сыграла Ангелина Ахмедова. Образ мечтательного художника Марселя ярко воплотил на сцене Владислав Куприянов. Екатерине Санниковой (Мими) не всегда удавалось преодолеть технические вокальные сложности, в то время как Александр Михайлов (Рудольф, возлюбленный Мими) был одним из фаворитов вечера. Голос певца звучал роскошно в условиях простой акустики оперного театра, с которой небезуспешно боролся оркестр Мариинского театра под руководством Валерия Гергиева.

По окончании оперы Председатель международного общественного движения «Высший Совет Осетин» Руслан Кучиев вручил Валерию Гергиеву недавно учрежденный орден «Адамы Хорзæх» (Народное признание). Уникальная в своём роде общественная награда присуждается за выдающиеся заслуги перед народом Осетии. В определении первых номинантов премии путем проведения общественного голосования приняли участие свыше 3200 человек.

Билеты на концерты и спектакли фестиваля «Мариинский – Владикавказ» были давно раскуплены, но многим жителям и гостям города были доступны онлайн-трансляции. Артисты петербургского Театра балета имени Леонида Яковсона представили вниманию зрителей балет «Жизель» Адольфа Адана в хореографии Жана Коралли, Жюльетты Перро и Мариуса Петипа.

Публика стала свидетелем одной из последних премьер владикавказского филиала Мариинки – оперы «Аида» Джузеппе Верди в постановке Алексея Степанюка. В главных партиях успешно выступили Мария Баянкина, Анна Матис, Эдем Умеров и Павел Шмулевич.

Фестиваль завершился 6 октября концертом симфонического оркестра филиала Мариинского театра в Северной Осетии, которым дирижировал Заурбек Гуткаев. Сольную партию в Первом концерте для фортепиано с оркестром Петра Ильича Чайковского исполнил лауреат III премии XVI Международного конкурса им. П.И. Чайковского Константин Емельянов.

Виктор АЛЕКСАНДРОВ

Не претендуя на целостное освещение фестиваля, коротко и конспективно опишу свои впечатления от отдельных концертов, которые посетила.

Мао Фудзита. 21 декабря. Обаятельный музыкант с совершенным пианизмом. Мягкое прикосновение к роялю делает совершенным и певучим звучание любой динамики в шкале от пианиссимо до фортиссимо. Легкость виртуозных пассажей, наполненность кантабильных линий. Особенно понравился лучезарный Моцарт (10-я соната, До мажор) и некоторые из Скерцо Шопена (1-е, си минор и 2-е, си-бемоль минор). В Бетховене (17-я, ре-минорная соната), Третьем скерцо Шопена и, особенно, в сыгранном на бис Рахманинове (до-диез-минорная Прелюдия ор.3) не хватило драматизма. Молодость (ему 21 год)? Менталитет азиата? Природная бесконфликтность? В общем, все достоинства имеют свою оборотную сторону и легко превращаются в недостатки. Но в целом впечатление очень хорошее.

Александр Канторов. 21 декабря. Открытие фестиваля. Второй концерт для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского. Дирижер – Валерий Гергиев.

Исполнение корректное, но ничем особенно не запоминающееся. Вообще, вопрос, каким образом этот музыкант стал лауреатом первой премии конкурса Чайковского, остается актуальным. Оркестр, как всегда, был на высоте. Пианист просто выполнял свою функцию, как заурядный оркестровый музыкант. Жаль, ведь музыка этого концерта, незаслуженно забытого исполнителями, дает так много возможностей пианисту.

22 декабря. Концерт учеников Любимова привлек прежде всего интересной программой. Если раньше Алексей Борисович славился своими трактовками старинной и современной музыки, то теперь и он, и его ученики активно осваивают территорию романтической музыки XIX века и ее продолжения в XX веке. В первом отделении играли ученики и звучала разнообразная музыка от салонной русской романтической (Михаил Глинка в превосходном исполнении Вячеслава Шеленова) и салонной французской (Массне и Теодор Лак) до популярной латиноамериканской (Альберто Хинастера). Присутствие самого популярного шумановского сочинения – «Карнавала» ор. 9 выглядело неожиданно, но, памятуя, как необычно Любимов трактовал Баллады Шопена, мы приготовились к сюрпризам. Увы, их не было – игра Ольги Андриющенко показалась ординарной и скучной.

Во второй половине концерта были представлены ансамбли в обратной перспективе: от Дебюсси и Равеля через позднего Листа к Моцарту. Симфонические пьесы Дебюсси «Ноктюрны» в транскрипции для двух фортепиано Мориса Равеля, четырехручное переложение поздней сюиты «Рождественская елка» Ференца Листа и завершенные Робертом Левиным Ларгетто и Аллегро для фортепиано ми-бемоль мажор, неоконченной пьесы Моцарта для двух клавиров, дали публике возможность насладиться стихией ансамблевого исполнительства. Любимов играл в ансамбле со своими учениками, и играл превосходно, убедив еще раз, что он – прежде всего прекрасный пианист и замечательный музыкант, а уже потом – исторически информированный исполнитель и интересный педагог.

Александра Довгань и Ева Геворгян. 22 декабря. Концерты с оркестром под управлением Валерия Гергиева.

Вообще относясь с большим предубеждением к вундеркиндам, должна сделать для этих юных исполнительниц исключение. Обе они – великолепные, сложившиеся профессионалы и замечательные музыканты. Александре сегодня ближе классика (она легко и совершенно сыграла Второй концерт Бетховена), Еве – романтика и демоническая виртуозность (потрясающе прозвучала Рапсодия на тему Паганини Рахманинова). Идеальный ансамбль с оркестром. Изумительная энергетика, безграничная сосредоточенность, мастерство, талант. Обе девочки напоминают наших прославленных юных фигуристок – и в этом сравнении со спортом здесь я вижу только положительные стороны.

Александра Довгань. 23 декабря выбрала для своего сольного концерта (скорее всего, со своим замечательным педагогом – Мирой Марченко) программу, очень удачно подчеркивающую ее выгодные качества: Патетическую сонату Бетховена, Ля-мажорную сонату Шуберта ор. 120 (так называемую, «маленькую»), мелкие пьесы Шопена (мазурки, вальсы), Рахманинова (Музыкальный момент Ре мажор и прелюдии). В этом репертуаре юная пианистка звучала очень эффектно – классика и ранняя романтика ей очень «к лицу». Правда, для некоторых произведений Рахманинова (особенно, си-минорной прелюдии и Музыкального момента), ей пока не хватает масштабности и трагизма, но Соль-мажорную прелюдию и сыгранную на бис транскрипцию романа «Маргаритки» она сыграла очень обаятельно. Девочка демонстрирует не только великолепную школу, но и подлинный, природный талант. Публика наградила ее выступление овациями.

ФЕСТИВАЛЬ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ЛИКИ ПИАНИЗМА. ЛИСТКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ



Алексей Любимов и Ольга Андриющенко.
Ева Геворгян.
Абисал Гергиев, дирижер Валерий Гергиев.
Фото: Наталья Разина

Ева Геворгян. Сольный концерт 23 декабря. В этом декабре публика уже имела возможность познакомиться с учеником нашей знаменитой землячки – пианистки Наталии Труль, гениально одаренным девятилетним мальчиком Елисеем Мысиным, изумившим всех недетской глубиной и серьезностью в исполнении Концерта Соль мажор Моцарта с оркестром «Таврическим» под управлением Михаила Голикова (Концерт из цикла «Детям» состоялся в начале декабря в Средней Специальной Музыкальной школе Санкт-Петербургской консерватории).

На фестиваль – и это большая удача – была приглашена другая ученица Труль – 15-летняя Ева Геворгян.

Наталия Труль говорит о своей ученице:

«Ева – серьезный человек, музыкант с огромными возможностями и безграничной перспективой. Ее репертуар может позавидовать любой взрослый пианист, а по серьезному отношению к учебе и умению учиться она не знает себе равных в моем классе». Лауреат международных конкурсов, среди которых конкурс имени Вана Клиберна в Форт-Уорте, участник большого числа музыкальных фестивалей, Ева впервые приехала в Петербург и дала сольный концерт, программа которого была составлена из произведений Шопена и Листа. Среди них выделялись Ноктюрн ор. 27 №1 и Четвертое скерцо Шопена, а также пьесы Листа (особенно запомнилось магическое звучание «Траурной гондолы») и настоящий артистизм и блестящая виртуозность в Ис-

панской рапсодии). На бис прозвучал Вальс Скрябина ор. 34 и пьеса, написанная самой юной исполнительницей – тоже отчасти в духе Скрябина, что открыло публике новые грани ее таланта. Редко сегодня можно встретить такое понимание тонкости романтической музыки.

На мой взгляд, выступление Евы был кульминацией фестиваля. Одно это событие уже переводит фестиваль из разряда будничных мероприятий на высокий праздничный уровень – то есть делает фестивалем, праздником музыки, в самом точном смысле этого слова.

Р.С. К сожалению, не удалось посетить концерты учеников наших петербургских педагогов – Владимира Суслана и Зоры Цукер, но, прекрасно зная всех наших участников, не сомневаюсь, что и в этот раз они были на высоте.

28 декабря в Концертном зале с оркестром выступили солисты Санкт-Петербургского Дома музыки Елизавета Украинская и Тимофей Доля. В их исполнении прозвучали фортепианные концерты венских классиков. Знаменитый 24-й, до-минорный концерт Моцарта был исполнен талантливой пианисткой Е. Украинской (студентка 5 курса Санкт-Петербургской консерватории, класс Александра Сандлера) с безупречным ощущением стиля, тонким вкусом и совершенством воплощения. До-минорный концерт едва ли не самый бетховенский у Моцарта, его крайним частям присущ мощный драматизм, оттеняемый лучезарностью средней части. Эти состояния были ярко выявлены солисткой, оркестр же под управлением молодого дирижера Асланова выглядел местами грузновато и не всегда соответствовал рафинированной игре Елизаветы. Возможно поэтому самой интересным оказалась каденция 1-й части, сыгранная с большим разворотом, патетикой и невероятной инструментальной свободой.

Во втором отделении в Четвертом концерте Бетховена солировал Тимофей Доля – питомец Московской консерватории, где он учился в классе Андрея Писарева, и Венского Университета музыки и исполнительского искусства (класс Я. фон Арнима). Разнообразие звучания, мягкое туше, ровность в мелкой технике и, в целом отличное владение роялем, наряду с приятным исполнительским обликом, – вот главные достоинства Тимофея. Все эти качества очень удачно проявились в исполнении бетховенского концерта. Замечу, что баланс с оркестром достигнут был здесь более гармоничный, чем в концерте Моцарта.

Авторский концерт Родиона Щедрина 29 декабря – одно из наиболее ярких и запоминающихся событий фестиваля. Хоровая «Месса поминовения», посвященная памяти Майи Плисецкой, открыла концерт. Хор Мариинского театра мастерски исполнил это труднейшее сочинение.

Следом прозвучал популярный Первый фортепианный концерт. Солировал продолжатель музыкальной династии Гергиевых Абисал Гергиев. Раннее сочинение композитора, наполненное энергией молодости, юмором, предлагающее пианисту увлекательные творческие и технические задачи, прозвучало невероятно свежо и вдохновенно. Хочется отметить прекрасный ансамбль с оркестром под управлением maestro Валерия Гергиева, красочность звучания оркестра и солиста, живой ритм и виртуозность исполнителей.

Во втором отделении в исполнении сербской пианистки, одного из основателей фестиваля «Лики пианизма» Миры Евтич мы услышали Шестой концерт для фортепиано с оркестром. Музыка этого одночастного сочинения лишена внешних эффектов, большей частью, тиха, медитативна. Исполнены значения множественные паузы, придающие музыке концерта воздушность и полетность. Углубленная, философичная игра Миры Евтич позволила выявить скрытые смыслы этого сложного концептуального сочинения. На бис пианистка с подлинным вдохновением сыграла поэтичнейший «Листок из альбома» Скрябина.

В завершение концерта оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева, как всегда блистательно, исполнил «Кармен-сюиту» Родиона Щедрина.

31 декабря концерт-закрытие фестиваля включал всего два фортепианных концерта: 27-й Моцарта и 1-й Шостаковича. В первом из них солировал известный английский пианист, лауреат Конкурса им. Чайковского 1978 года Кристиан Блэкшоу. Мы услышали игру мудрого музыканта, прочтение Моцарта, лишенное какой-либо суеты и недослушности. Каждая нота этого исполнения осталась под контролем мастера. Впечатление усилила исполненная на бис моцартовская ре-минорная фантазия, где особенно тонко и проникновенно прозвучал мажорный эпизод.

Концерт Шостаковича с солирующей трубой был сыгран Сергеем Редькиным зажигательно виртуозно, разнообразно и очень характерно. Трубочник Тимур Мартынов продемонстрировал свой высочайший класс. На бис пианист исполнил «Багатель» Николая Капустина.

В заключение концерта maestro Валерий Гергиев тепло поздравил слушателей с Новым Годом.

«Постой, не уходи!
Ведь мы тебя так любим!
И мы тебя съедем!»

ФЕСТИВАЛЬ

ЗИНАИДА СЛОБОДЗЯН

THE WILD THINGS ARE HERE

ПРЕМЬЕРА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ



«The wild things are here». Сцены из спектакля
Фото: Владислав Коновалов

XIX Фестиваль Международная Неделя Консерваторий порадовал премьерными постановками. 20 октября на сцене Концертного зала Мариинского театра в рамках года музыки Великобритании и России прошел концерт «Оркестровые академии». После необычного исполнения «Моей Матушки-гусыни» Мориса Равеля (чтец — Мария Каспарова) состоялась российская премьера оперы Оливера Нассена и Мориса Сендака.

«Where the Wild Things Are» наконец прозвучала в России. Только сейчас, когда прошло уже почти 40 лет с момента её создания. Постановка, привезенная в Санкт-Петербург британской музыкально-театральной компанией ShadwellOpera, с режиссурой Джека Фёрнесса и с Финнеганом Дауни Диром за дирижерским пультом, напомнила русским слушателям и исследователям об очередной малоизвестной странице английской и американской культуры. Но, вероятно, чтение этой новой страницы потребует от нас ещё немало времени и усилий. История о мальчике Максе и его фантазиях возвращается в Россию.

В 80-е годы прошлого века книжка Сендака уже появлялась в советских изданиях. Существует даже несколько переводов с самыми разными вариациями названия: «В гостях у настоящих чудовищ» (1988, переводчик не указан, вероятно — Леонид Яхнин), «Там, где лешие живут» (1989, перевод на эстонский Энна Соосаара) и другие. Есть переводы и в XXI веке: «Там, где живут чудовища» (Тимур Майсак), «Где пасутся дикие шутки» (Мария Блинкина-Мельник). Ни один из переводов не прижился в детских библиотеках.

Детская книжка с картинками «Там, где живут чудовища» была написана и проиллюстрирована американским художником Морисом Сендаком в 1963-м году. Единодушного отношения к ней никогда не было: с одной стороны — медаль Калдекотта (Самая выдающаяся иллюстрированная книга года, 1964), с другой — обвинения в непедагогичности и бессмысленности. Но время расставило всё на свои места, за книгой было признано открытие нового уровня детской литературы и понимания детской психологии, постепенно она стала бестселлером во всем мире. Позже появился мультфильм (1973). И ещё до того, как русские переводчики обратились к книге, Сендак начал работу над оперным либретто по ней. Опера была написана английским композитором Оливером Нассеном, её финальная версия прозвучала в 1984 году.

Небольшая книга стала настоящим культурным феноменом и была интерпретирована множеством раз в самых разных жанрах. Мультфильм 1973 года был перевыпущен 15 лет спустя в расширенной версии, а музыка Нассена из оперы использовалась в балетной версии 1997 года; в 2009 году вышел полнометражный фильм «Там, где живут чудовища» (режиссёр Спайк Джонз, Морис Сендак выступил в качестве одного из продюсеров) и видеопоста по его мотивам. И это далеко не полный список воплощений.

Сюжет «Чудовищ» знакомит нас с мальчиком Максом. Он представляет себя волком, хулиганит, грубит матери и, в итоге, отправляется спать без ужина. «В тот вечер в комнате Макса вырос лес...». Мальчик переплывает море и попадает в страну чудовищ, где становится царём. В конце концов, после долгих игр, Макс наказывает чудовищ, отправляя их спать без ужина. Сам он возвращается домой, где его ждет ещё неостывший горячий ужин.

Эту историю можно анализировать с самых разных точек зрения (например, вспомнить теорию сновидений Фрейда), но, так или иначе, её поразительная особенность заключается в том, что она абсолютно понятна детям, вероятно, даже на интуитивном уровне. Найти и сохранить в себе ребёнка — эта мысль руково-

дила Сендаком в каждой его работе, целью для него стало сохранение детского начала в восприятии реальности. Возможно, это помогло ему сработать с Нассеном, который испытывал нечто подобное в отношении музыки: «... моя реакция на музыку сохраняется практически неизменной с тех пор, как я был ребёнком» (из интервью 1999 года). Композитор написал ещё одну оперу на либретто М. Сендака — «Хиггли Пиггли Поп!», ор. 21 (1984–1985, вторая редакция — 1999 год).

«Там, где живут чудовища» — одноактная опера-фантазия для детей, но ничто не мешает небольшому тексту этого оперного спектакля включать в себя множество планов, из которых

можно выделить два основных.

Первый план — вербальный, сценический — принадлежит Морису Сендаку (1928–2012), роль которого как автора оперы огромна: он создал литературный первоисточник и либретто, образы персонажей, костюмы и декорации к первым постановкам 80-х годов. В некоторых аспектах автобиографичен образ Макса: «чудовища», которых находит мальчик в своей фантазии, носят имена родственников Сендака: Циппи, Мойше, Бруно, Эмиль, Бернард. Само необычное обращение «wild thing» («чудовище») инспирировано фразой «vilde chaau» (идиши — «дикое животное»), адресованной Сендаку его матерью.

С воплощением этого плана мастерски справился режиссёр ShadwellOpera — Джек Фёрнесс. Даже в полуконцертном исполнении он акцентировал огромное количество деталей, которые или изначально были частью книги и оперы, или соответствовали реалиям игрового мира произведения. Никакого сложного реквизита — только то, что может сделать своими руками ребёнок в процессе игры. Костюмы персонажей формой и цветовой гаммой напоминают сразу и книгу, и фильм 2009 года. На свой страх и риск режиссёр вводит в спектакль интерактив (этот опыт оказывается успешным!).

Мизансцены Фёрнесс выстраивает по иллюстрациям Сендака, картины действительно движутся, к чему и стремился художник. Причём тщательность и точность переноса визуального ряда доходит до того, что игрушки Макса на сцене соответствуют изображениям в книге — это медвежонок и белый щенок, которые, к тому же, без сомнения, являются аллюзиями. Первый — на книгу «Медвежонок» Э.Х. Минарик, которую иллюстрировал Сендак, а белый щенок — это терьер Дженни, собака самого художника, героиня многих его книг.

Второй план принадлежит композитору — Оливеру Нассену (1952–2018). Музыкальный язык оперы органичен и неразрывно связан с сюжетом и образами Сендака, он, как принято в сочинениях, написанных прежде всего для детей, подчеркнуто эмоционален, а изобразительная оркестровка включает в себя множество разнообразных инструментов — особенный акцент Нассен делает на группу ударных.

Композитором была создана уникальная партитура — «если не музыкальный шедевр, то поистине очаровательная, остроумная и нежная» (как отметил Дж. Роквелл ещё в 1987 году). Наваянная образами Сендака, она разворачивается в многоуровневое «полотно», потрясающий пример музыкального произведения XX века. У Нассена (как и у Сендака) совершенно нет лишних деталей, всё находится на своих местах, углубляя или обеспечивая дополнительные аллюзии драматургии. В музыке «Чудовищ» можно найти отсылки ко многим композиторам, под влиянием которых формировался композиторский стиль Нассена: Равеля, Шёнберга, Берга, Дебюсси. Некоторые оркестровые эпизоды и фрагменты вокальных партий вызывают ассоциации с принципами оперной музыки Бриттена (с которым Нассен был знаком). Ансамблевые номера, изображающие рычание чудовищ — скерцозные построения на многократно повторяющийся набор слогов «zo mə-fu-gə zu», могут напомнить фрагменты сценических произведений Стравинского. Прямо цитирует Нассен Мусоргского: в момент избрания Макса царём на острове чудовищ проводится музыкальный материал сцены коронации из «Бориса Годунова».

Высокий уровень мастерства и артистизма продемонстрировали оркестр ShadwellOpera и солисты-исполнители вокальных партий — Риан Лойс (сопрано, Макс), Кейт Хауден (меццо-сопрано, мама); банда чудовищ в составе: Робин Бэйли (тенор, Мойше, Чудовище-козел), вновь Кейт Хауден (Циппи), Бенедикт Нельсон (баритон, Бруно), Николас Моррис (баритон, Эмиль), Томас Беннет (бас, Бернард). Работа дирижёра и музыкального руководителя ShadwellOpera Финнегана Дауни Дири, действительно, поражает точностью, вниманием и пониманием исполняемой музыки. Его выступление на фестивале (на концерте-открытии 19 октября и на премьере 20 октября) позволило на наглядном примере убедиться в правдивости мнения о нём, как об одном из самых многообещающих дирижёров нашего времени.

Подводя итоги, можно сказать, что вероятность того, что опера Сендака–Нассена приживётся в России и станет репертурным произведением какого-нибудь театра пока не велика, однако постановка «Where the Wild Things Are» — значительный и необходимый шаг в знакомстве с современной музыкальной культурой.

МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ

ГАЛА-ПОСТУПОК



Юсиф Эйвазов, Анна Нетребко, дирижер Павел Клиничев.
Фото: предоставлено Благотворительным фондом им. Д. Хворостовского

В Большом зале Консерватории Анна Нетребко, Екатерина Губанова, Юсиф Эйвазов, Ильдар Абдразаков и Лука Сальси собрались вместе, чтобы принять участие в благотворительном гала-вечере в пользу детей — подопечных Русфонда, которым требуется дорогостоящее лечение. За дирижерским пультом оркестра Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко друг друга сменяли Константин Орбелян и Павел Клиничев.

Идея благотворительных концертов возникла в 2013 году, тогда Дмитрий Хворостовский поддержали многие коллеги. Певец лично успел провести лишь несколько вечеров из цикла «Дмитрий Хворостовский и друзья — детям»: в 2014 году в Кремлевском дворце, в 2015-м на сцене Большого театра. Даже когда узнал о своей смертельной болезни, не забросил эту идею, а успел заручиться поддержкой многих своих коллег. И в августе в 2018 году на родине Дмитрия, в Красноярске, акцию посвятили памяти певца.

За время, что существует проект, собрано и перечислено на лечение детей из разных регионов России свыше 50 миллионов рублей. Сейчас дело певца продолжает его семья, а организатором этих концертов выступает Благотворительный фонд имени Дмитрия Хворостовского.

Сначала вечер в Московской консерватории был роскошным гала-концертом благодаря именам его участников. Анна Нетребко исполнила арию Луизы из оперы Шарпантье, Екатерина Губанова — арию Леоноры из «Фаворитки» Доницет-

ти, Юсиф Эйвазов — арию Каварадосси из «Тоски» Пуччини, сорвав огушительную овацию зала, Ильдар Абдразаков спел рахманиновского Алеко, а дебютирующий в России Лука Сальси — вердиевского Риголетто, те арии, что Дмитрий Хворостовский часто бисировал в своих выступлениях... Хотя исполнение итальянского баритона, что однажды страховал Хворостовского на постановке «Дон Карлоса» в нью-йоркской «Метрополитен-Опера», звездного впечатления не оставило.

Казалось, такой же уверенной «гала-поступью» концерт пойдет и дальше. Но неожиданно Анна Нетребко решила спеть арию Герды из оперы Сергея Баневича «История Кая и Герды». И очень странный, на первый взгляд, выбор певицы сначала напомнил, что дебютном Дмитрием Хворостовского на оперной сцене была роль Ежика в опере «Теремок» в Красноярске, а потом, когда словами Герды Анна произнесла так щемяще-пронзительно «Послушай, как шумит листва — ведь это я тебя зову! Не может быть такой земли, где ты забудешь обо мне...», то сама в финале расплакалась, и многие, сидящие в зале, тоже потянулись за носовыми платками. Следом Ильдар Абдразаков в шаяльпинском стиле исполнил «Персидскую песню» Рубинштейна, где рефреном повторяется строка: «О, если б навеки так было!», чувство скоротечности и абсолютной ценности жизни стало лейтмотивом вечера.

Мария БАБАЛОВА
Российская газета

«Орфей нашего времени», «князь всех музыкантов», «Колумб в музыке» – в таких восторженных и изысканных выражениях изощрились современники, характеризующие творческий облик гениального композитора барокко Арканджело Корелли (1653–1713). Однако его имя редко появляется на концертных афишах нашего города: единичные *concerti grossi* этого мастера время от времени включают в свои программы отечественные камерные оркестры и зарубежные гастролеры. Прошли незамеченными даже юбилей и памятные даты: 350-летие со дня его рождения в 2003 году и 300-летие ухода из жизни в 2013. Сонатные вечера, посвященные исключительно Корелли, невозможно припомнить за последние полвека.

Поэтому концерт в Меньшиковском дворце, на котором прозвучали 5 из 12 кореллиевских скрипичных сонат оп. 5 (№№ 1, 5, 7, 9, 12), изданных в Риме в 1700 году и составляющих для своего времени вершину сольной разновидности этого жанра, явился событием уникальным. В первую очередь – благодаря высочайшему качеству и яркой оригинальности художественного воплощения.

Обозначение в издании «для скрипки и виолоне или чембало» (*Sonate a violino e violone o cembalo*) подразумевало возможность исполнения дуэтом – либо двух мелодических инструментов без аккордового сопровождения, либо скрипкой с цифрованным басом (*basso continuo*). Не исключалась и версия трио – с двумя басовыми партиями. Когда же на сцене появился целый квартет, это воспринималось как нечто незаурядное. Конечно, факты использования трех инструментов для *basso continuo* (клавишного аккордового сопровождения, одноклоного дублирования нижнего голоса и его орнаментированного импровизационного варианта) для той эпохи известны. Но к реализации подобных замыслов, требующих профессионального мастерства, рисковали подступиться лишь истинные «знатоки».

В своей идее расширения исполнительского состава испанская скрипачка Лина Тур Бонет с сотоварищами-«алхимиками» (испано-итальянский ансамбль «Musica Alchemica») руководствовалась историческим фактом, знаменательным в жизни композитора: для амстердамского издания Э. Роже оп. 5 в 1710 году автор изменил 12 медленных частей и обогатил скрипичную мелодическую линию выписанной орнаментикой в сонатах №№ 1–6. Корелли, вероятно, преследовал цель ослабления технических трудностей скрипичной игры его времени путем создания эталона для украшений благородной мелодики широкого дыхания – чтобы пресечь возможные попытки ее «оживления» безвкусной чрезмерностью виртуозных импровизаций. Поэтому вместо культивированной им и передаваемой ученикам манеры интерпретации с кантабильным «вытягиванием» долгих нот, широким ведением смычка и длительным «дыханием», что считалось весьма сложным без вибрации, он предлагал прихотливые и изысканные мелодические распевы из коротких нот (диминуции). Таким образом сохранялась необходимая для него задушевная теплота и усиливалась напряженная динамика выражения эмоций – благодаря раздвигающейся звуковой перспективе в фактуре произведения.

Ради приспособления к возможностям возрастающего количества музыкантов-любителей и воспитания их художественных вкусов в последующие годы XVIII столетия издавалось еще около 50 версий оп. 5 с выписанной орнаментикой разных авторов. Среди них наиболее известны М. Дюбург и Ф. Джеминиани. Но орнаментика наполняла лишь ведущую сольную партию скрипки и практически не распространялась на бас.

Лина Тур Бонет, выполняя роль «мозгового центра», вполне в духе барокко «вторглась» в авторский замысел и представила в Петербурге собственные варианты орнаментики почти всех исполненных циклов. С большим вкусом и знанием традиции она обогатила свою партию и – что было главным сюрпризом – басовый голос. Конечно, не постоянно, а лишь в некоторых частях – медленных в «церковных» сонатах (без танцевальных названий) и при повторах танцев в «камерных» разновидностях. Этому предшествовало глубокое изучение основоположений музыкальной риторики и теории аффектов барокко, а также всех доступных изданий оп. 5. Между делом она отыскала в Болинии неизвестную рукописную версию с орнаментикой этих сонат и подготовила ее к изданию.

Чередуя разные составы – от прозрачности сокращенного дуэта до полнозвучной насыщенности квартета – и комбинируя тембры, Лина Тур Бонет выстроила тщательно продуманную драматургию концерта и добилась от всех участников совершенства и отточности исполнения. Слушательское внимание приковывала постоянная игра контрастов – динамических и фактурных, со сменой характера движения и тембровых красок. Подобный рационализм, стремление к соразмерности и пропорциональности формы, гармонической уравновешенности неотъемлемо присущи

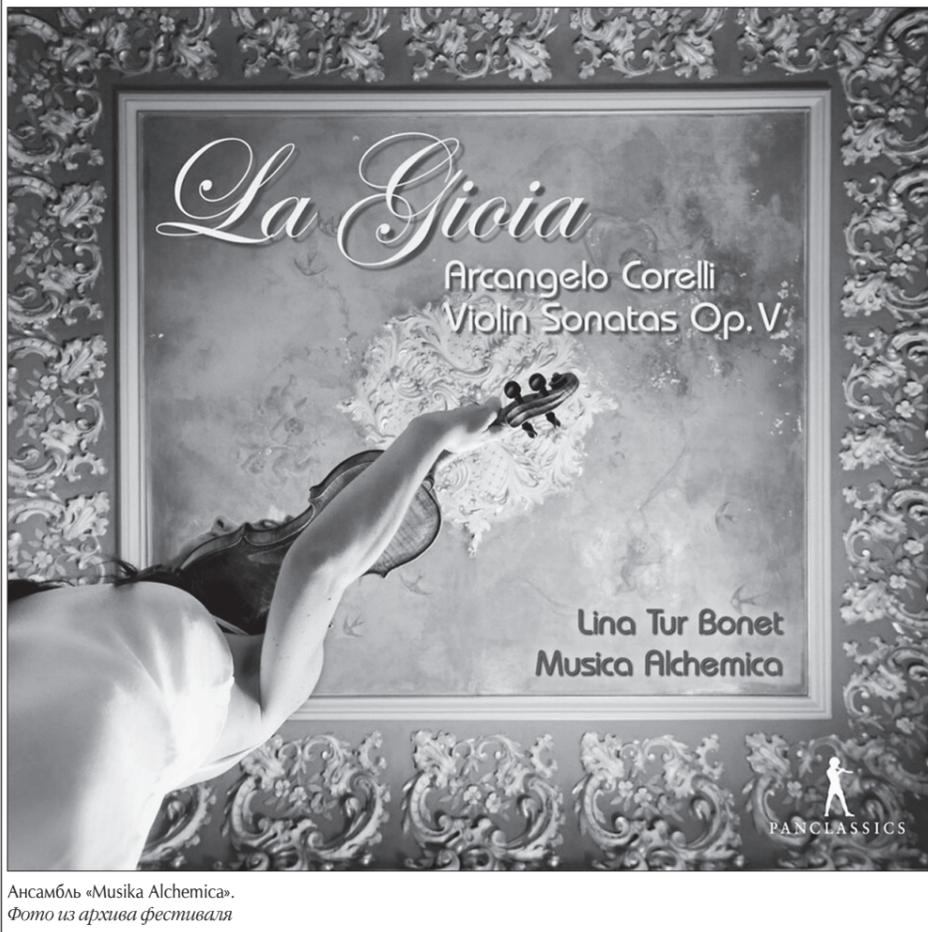
ФЕСТИВАЛЬ

творчеству Корелли и взрастившей его болонской школе. Покоряло мастерство блестящей техники игры на барочной скрипке и в медленных частях с пассажным движением, и в быстрых величаво-монументальных фугатах с двойными и тройными нотами, так что возникла иллюзия соединения в соло двух верхних партий, подтверждая идею универсальности принципа трио в фактуре музыки барокко (*sonata da chiesa* – церковной сонате № 1). К тому же Лина Тур Бонет восхищает красивым, насыщенным и певучим звуком, сильным темпераментом, искренней увлеченностью, духом свободной и яркой импровизации. Вкупе с открытой эмоциональностью – в противопо-

поставленной к благородству выражения композитор превращался в почти демоническую личность, подобную скрипачам романтической эпохи, в первую очередь – Н. Паганини. И, вслед за гениальным автором, как сообщал французский писатель и аббат Ф. Рагенэ, скрипачи, исполнявшие сонаты Корелли, «подчиняясь их захватывающей, бешеной власти, терзали свои скрипки, свои фигуры, будто одержимые, потрясали чувства, воображение и душу». Однако, выступая в качестве руководителя струнных ансамблей, маэстро со строгостью педанта требовал одновременности и согласованности от всех исполнителей, останавливая их, «если замечал уклонение хоть у одного

АЛЕКСАНДР ЕПИШИН

«ОРФЕЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» И ОРИГИНАЛЬНОСТЬ «АУТЕНТИЧНЫХ» ИСПОЛНИТЕЛЕЙ



Ансамбль «Musica Alchemica».
Фото из архива фестиваля

ложность болонской сдержанности – такие черты в большей мере характеризуют другую ведущую школу кореллиевского времени – венецианскую. Подбор своих партнеров очевидно происходит в аналогичном двудеистве критериев, позволяющих соединить лучшие достижения итальянских школ.

Возможно, правда, что принципы творческого мышления Корелли и его исполнительский стиль, судя по свидетельствам современников, в различных обстоятельствах весьма отличались. В его игре слушатели отмечали, как правило, элегантность, благородство и патетичность. Но порой, вероятно, в молодости он вкладывал в интерпретацию столько страсти, что «его лицо искажалось, глаза становились красными, как огонь, глазные яблоки вращались, как в агонии». Иначе говоря, стремя-

сь к совершенству в полноте и певучести единого звучания. К счастью, кореллиевские демоны, если и существовали, до Петербурга не добрались (испугались холодных осенних ветров на российских просторах?): на концерте самовластно царствовала красота.

Истинный виртуоз в исполнительстве на теорбе Мигель Ринкон, обладающий незаурядным импровизационно-творческим даром и с безукоризненной органичностью дополняет авторскую идею незафиксированными в тексте деталями. Было невероятным наслаждением ощутить дух искусства и музыкальной практики далекой эпохи, слушая его орнаментированные диминуции – сольные или вступающие в концертирующее соревнование со скрипкой. Особенно впечатляла причудливая красочность и выразительного контрапункта

баса, поддерживающего в регистровом удалении скрипичное соло.

Ничуть не уступали в мастерстве Дани Эспаса (клавишин) и Марко Тестори (виолончель). Все «алхимиками» демонстрировали идеальную чуткость моментальных отзвуков в редкостно слаженном ансамблевом взаимодействии, изумительную четкость артикуляции с осознанием значимости и необходимостью каждого звука, привнесением живого чувства в рационально выверенные в пропорциях формы. Какая энергия и мощь накаленной устремленности танцевального движения чувствовалась в Жиге, завершающей – после предшествующего величавого восхваления мироздания – церковную сонату № 5 (органично смешивающуюся с камерной)! Сколько неудержимой моторики заключалось в необычной Прелюдии (вместо типичной, медленной) из сонаты № 7, открывающей серию камерных циклов!

Апогеем нагнетания страстей, естественно, явилась знаменитая Соната-фоллия (№ 12) с темой испано-португальского происхождения и 23 вариациями, представляющими собой своего рода энциклопедию итальянских скрипичных ресурсов и стилей к началу XVIII века. Солистке с «алхимиками» сполна удалось при постепенной динамизации – фактурной, регистровой, тембральной, ритмической – раскрыть потенциал драматической напряженности, нагнетающей ощущение неотвратимости роковой развязки, поначалу скрытой за внешней сдержанностью. Квартет играл превосходно, с экспрессивной эмоциональностью, всецело отдаваясь магии музыки, в которой уникальная изобретательность счастливо соединилась с безудержной фантазией.

К сожалению, в программу вошло лишь менее половины сонат оп. 5, записанных полностью на двух дисках в 2017 году, которые корпорация Би-би-си признала лучшей интерпретацией нашего времени. При знакомстве с дисками выясняется, что Лина Тур Бонет с «алхимиками» обожает красочные эксперименты соло с еще более крупными составами. В Фоллии участвуют шестеро (!) музыкантов: помимо скрипки с клавишином привлекаются гитара (!), теорба, виолоне (дублирующая линию баса) и концертирующая виолончель; в сонате № 1 – пятеро тех же, но без гитары; в сонате № 7 – трио с теорбой; в сонате № 9 – дуэт с клавишином. Рекордное количество инструментов – семь (!) – задействовано в церковной сонате № 5, но играют шесть музыкантов, из которых один – на гитаре и теорбе, другой – на аркилютне и все остальные – как в Фоллии.

Конечно, нет никаких доказательств того, что Корелли предпочитал большие составы с разнообразием щипковых тембров. Известно лишь – со слов опять-таки Рагенэ, что Корелли играл вместе с выдающимся римским лютнистом Джузеппе Гаэтани и – в содружестве с оперным композитором Бернардо Пасквини – они составляли наилучшее по мастерству трио в составе скрипки, клавишина и теорбы. Хотя аркилютна и упоминается в качестве альтернативы виолоне на титульных листах первых изданий церковных трио-сонат оп. 1 и оп. 3, лютневое исполнительство культивировалось главным образом при дворах, например, в Модене или Риме. Поэтому демонстрация изысканных лютневых тембров более подходила для камерной, внецерковной обстановки. Органична ли гитара вкупе с роскошным изобилием лютен в церковной стилистике? Думается, не вполне. Но нескончаемые доводы и вопросы ревнителей исторической достоверности могли смутить «аутентичных» музыкантов лет сорок назад, но не в наши дни.

Подобные «алхимические» интерпретации составляют суть лучших достижений современного «исторически информированного» исполнительства, пришедшего на смену вчерашнему «аутентичному» движению и органично вписывающегося в плюралистическую пестроту и калейдоскопичность культуры постмодернизма. Коль скоро признается принципиальная невозможность в XXI веке исполнения музыки в полном соответствии с практикой отдаленных эпох, лучше не заморачиваться бесконечными (и зачастую бесплодными!) поисками подлинности, а, основываясь на доскональном знании традиций, воспроизводить оригинальные образцы с максимальным раскрытием собственного творческого потенциала. Ранее, как известно, «аутентичисты» могли жертвенно отказываться от индивидуального прочтения ради буквалистского следования изобретенным ими же правилам. Теперь новое поколение преемников – благодаря изменению ценностных ориентиров и конечных целей, отраженных, кстати, в переименовании своего сообщества, – постепенно отходит от педантизма всевозможных ограничений, налагаемых в угоду плохо понимаемым предписаниям исторических источников. И Лина Тур Бонет – ярчайшее тому подтверждение.

А за забываемое живое слушательское знакомство с ней и ее ансамблем – спустя каких-то два года после выхода «звездного» диска! – глубочайшая благодарность XXII фестивалю *Earlymusic* и его художественному руководителю Андрею Решетину. Отличный пример редкостной оперативности для нашей страны, ожидавшей – для сравнения – гастролей Джона Элиота Гардинера несколько десятилетий!

ЮБИЛЕЙ

«MARCATISSIMO» ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ



Музыка Уствольской редко появляется на наших афишах, и три концерта подряд, полностью состоящих из ее произведений выглядят яркой вспышкой, болидом в музыкальной жизни города. Санкт-Петербург празднует столетие со дня рождения Галины Ивановны Уствольской. В Консерватории состоялась юбилейная конференция, один вечер ее музыки прошел в Доме композиторов в рамках «Петербургской музыкальной весны», еще два — под эгидой Союза композиторов России — в Прокофьевском зале Мариинского театра.

Характеристика, закрепившаяся за этой музыкой — «жесткая», «некомфортная», «остродиссонансная» — кажется не лучшей рекламой. Тем ярче ощущался праздник, и тем яснее обозначилась созвучность сочинений Уствольской Петербургу и потребность в них как для публики, так и для исполнителей.

Программы концертов в целом охватывали весь творческий путь композитора. Ранний период был представлен произведениями, написанными Уствольской вскоре после окончания консерватории: Первая и Вторая фортепианные сонаты, Трио для скрипки, кларнета и фортепиано. Музыка пятидесятых — Третьей фортепианной сонатой, Двенадцатью прелюдиями, Сонатой для скрипки и фортепиано и Большим дуэтом для виолончели и фортепиано. Шестидесятые годы — Дуэтом для скрипки и фортепиано, семидесятые — Композицией № 1 «Dona nobis pacem» для флейты-пикколо, тубы и фортепиано, восьмидесятые — Пятой и Шестой фортепианными сонатами.

Выстроенная панорама давала представление о монотности стиля и об эволюции музыкального языка композитора. Большинство сочинений Уствольской не имеют тактовых черт: здесь нет слабых долей. Ее кластеры выписаны не черными прямоугольниками, в которых неразличимы разные высоты, а «веерами», расходящимися от одного общего штиля, так что становится очевидно: для композитора значим каждый звук. Лишь в экстремальной Шестой сонате поставлены скобки, указывающие захватываемый диапазон. Исполнительские нюансы: три форте, четыре, пять форте... *marcatissimo*, — не случайно Уствольская не раз просила называть свою музыку «инструментальной», но никогда — «камерной».

Каждый из концертов имел свою внутреннюю драматургию. В первый вечер оба отделения открывались крупными фортепианными циклами (Двенадцать прелюдий и Соната № 5 в десяти эпизодах), а за ними следовали инструментальные ансамбли. Вторая половина этого концерта была подчеркнута «ре-бемоль-центричной»: от этого тона расходятся и к нему же стягиваются звуковые «круги» в каждом из эпизодов Пятой сонаты, и он является средоточием (и условным «сакральным шифром» — De[us]) в Композиции № 1. При этом общность тона сочеталась с противопоставлением интровертным почти спектральным звучностям Сонаты — театрально-яркой сцены, построенной на предельных контрастах. Пафос темы, заявленной названием последнего сочинения — строкой Реквиема («Dona nobis pacem» — «Даруй нам мир»), нивелируется заостренной до карикатуры персонификацией тембров. Оба «персонажа» этого инструментального театра предельно агрессивны: визгливая, писклявая флейта-пикколо и утробно с одышкой басыщая туба. Рояль балансирует между ними, словно принимая сторону то одного, то другого. Примирение в краткой заключительной пассакалии выглядит как гармоническое уравнивание несоединимых, не слива-

ющихся, не подстраивающихся друг под друга голосов: за каждым сохраняется не только тембровая, но и мелодическая характеристика.

Центральной фигурой этого вечера стал Олег Малов, первый исполнитель почти всех сонат Уствольской и верный пропагандист ее творчества. Знаменательно, что все сочинения он играл наизусть. Это был своего рода мастер-

класс, возможность поделиться с новым поколением знанием музыки и опытом ее воплощения. Партнерами выступали М. Шалагина (скрипка), Д. Тазиева (флейта) и М. Орлов (туба).

Второй и третий вечера в Прокофьевском зале Мариинского театра были подготовлены молодыми исполнителями, предложившим свое прочтение музыки Уствольской.

Во втором концерте выступал «МолОт-ансамбль». В составе этого коллектива есть музыканты, получившие композиторское образование. Возможно, именно поэтому помимо безупречной выверенности, слаженности, помноженной на уже достаточно весомый опыт исполнения современной музыки, помимо единства дыхания, этот ансамбль характеризует особенное отношение к сочинениям. Слушатели становятся свидетелями не озвучивания нотного материала, но мышления этими диссонансами, этим неумолимым властным потоком четвертой, в котором иные формы движения вроде обратного пунктирного ритма или повелительных тират — не столько разнообразят, сколько подчеркивают мерность основного «шага». Добавьте к этому высокий эмоциональный накал: звучание Трио и двух дуэтов было не представлением о прошлом, а совершенно актуальной сегодняшней музыкой, какую иногда безуспешно ищешь в наших концертных залах.

Третий вечер казался самым сложным: шесть фортепианных сонат. Сама Уствольская протестовала против их представления «одним циклом», но после удачных исполнений Ивана Соколова, а затем Маркуса Хинтерхойзера признала правомочность такого способа формирования программы. В декабре 2009-го, в год девяностолетия композитора все шесть сонат прозвучали в Концертном зале Мариинского театра в исполнении Алексея Любимова и его учеников.

Четверо пианистов сменяли друг друга: можно было услышать и оценить разницу прочтений. Так, рояль Юрия Кокко (Соната № 1) звучал предельно графично, с ясно проточенными линейными контрастами и имитационными повторами. Во Второй сонате (Алексей Вяхирев) главным интонационным событием стала секунда, сперва терпким диссонансом нарушающая одномерность мелодической линии, потом — нисходящая. Ее постоянное возвращение, мучительный секундовый слом в моменты кульминаций, а затем — отзвук-стон придали всей сонате романтический настрой.

Внимание Ильи Домнина (Сонаты № 3 и 5) было направлено на тонкость мелодических изгибов, вариантность ступеней. Мелодические паттерны, благодаря разнообразию туше, почти персонифицированы. Правда, эта пристальность порой уводит от скандированной четкости шага.

Четвертая и Шестая сонаты прозвучали в исполнении Алексея Глазкова, накануне выступавшего в составе «МолОт-ансамбля». Его игра представляет собой ту степень исполнительского «присвоения», когда произведение становится как бы его собственной музыкой. Добавьте к этому высокую культуру звука. Кажется, что даже в кластерах каждый тон прослушан и выверен. Звук в тихих эпизодах остается прозрачным без матового флёра, а в плотном звучании не становится вязким, не утрачивает остроты.

Три концерта — когда это концерты такого исполнительского и художественного уровня — становятся не данью памяти композитору, а свидетельством жизненности его музыки. Остается пожелать, чтобы имя Уствольской не сходило с петербургских афиш.

Евгения ХАЗДАН

В рамках Первого Международного фестиваля искусств «Шолом Алейхем — GALA», проходившего при поддержке Международного культурного центра имени С. Михоэлса, в Прокофьевском зале Мариинского театра состоялся необычный концерт.

Программа вечера, посвященного столетию со дня рождения Мечислава Вайнберга (1919–1996), состояла из двух чрезвычайно редко исполняемых камерных вокальных циклов: «Еврейские песни», соч. 13 на стихи Ицхака-Лейбуша Переца (1943) и «Еврейские песни», соч. 17 на стихи Самуила Галкина (1944).

Оба опуса звучали на языке оригинала — идише. Для их исполнения были приглашены не академические певцы, а много лет занимающиеся традиционной еврейской музыкой кишинёвцы Ефим Черный (вокал) и Сюзанна Гергус (фортепиано).

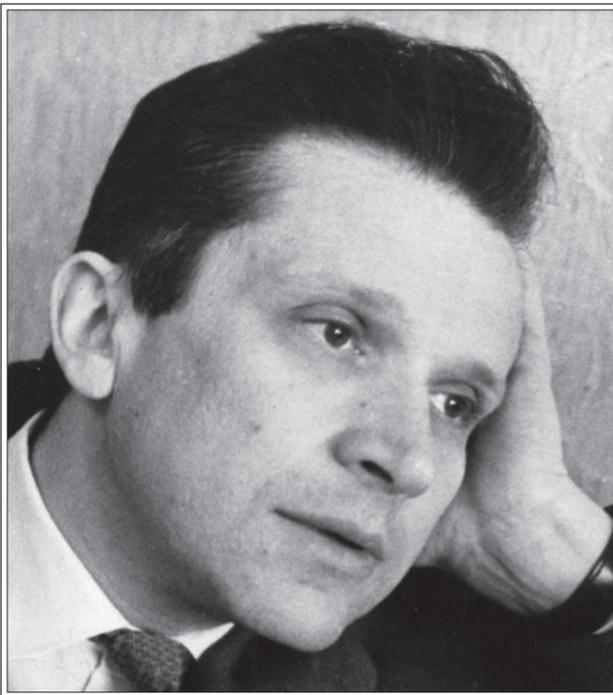
Циклы Вайнберга, написанные почти подряд один за другим, контрастны по тематике. Песни на стихи Переца условно можно отнести к детским. Пять номеров цикла обрамлены вокализом. Из тихих, покачивающихся тонов в крайних регистрах — сначала неясно, как еле различимый силуэт вдалеке, — возникает энергичная интонация, которая стремительно приближается. Вокализ — задорная песенка, пятидольный мотив — как будто балансирует, вращаясь вокруг квинтового тона и «дотягиваясь» до все более высоких нот. Вот уже он стихает — слышны лишь тихие отзвуки в крайних октавах.

Этот вступительный номер играет роль эпиграфа, задавая тон всему циклу — кратким зарисовкам промчавшегося детства. Вкус только что испеченного хлеба («Ам-ам-ам — и уже съеден»), уютная мамина колыбельная, затем жанровая сценка. Янкель хочет быть охотником, но метла, служащая ему ружьем, вдруг переворачивается. Поверженный «охотник» трет ушибленный нос: он больше не хочет быть стрелком. Музыка номера почти кинематографична: здесь и браво марш, и пассаж — неожиданная потеря равновесия, досадное падение (кластер) и жгучая детская обида... Ее заглаживает следующий номер — сказка о березке, которая не хочет засыпать.

Последняя песня цикла «Горе» обрывает череду детских образов. Картина сиротства не только контрастирует с прежними светлыми частями цикла, но и — в ретроспективе — заставляет иначе воспринимать их. Затихает послесловие-вокализ — напоминание о быстротечном счастливом времени.

Если «Еврейские песни» на стихи Переца дважды публиковались при жизни Вайнберга (с эквиризмическим переводом на русский язык), то цикл, написанный годом позже, долго оставался в рукописи. В 2006 году он вышел в немецком издательстве Reemusic, однако публикация была подготовле-

«ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ» МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА



на неаккуратно. В поиски автографа песен на стихи Галкина оказались вовлечены люди из разных городов со всех концов света: Москва, Амстердам, Берлин, Париж, Нью-Йорк, Торонто. В процессе подготовки к выступлению — специально для него — была сделана редакция сочинения. Это оказалось возможным, в том числе и потому, что идиш — родной язык Ефима Черного.

В отличие от цикла на стихи Переца, созданного с опорой на жанрово-стилевую модель, берущую начало от Мусоргского, второй цикл соединяет традиции австро-немецких Lieder и некоторые модели песенной культуры восточноевропейских евреев. Так, третий номер «Nay-yor lid», соединяет два важнейших праздника еврейского годовичного цикла. Фактически в нем речь идет о Новолетии — времени, когда определяется судьба человека. Однако в тексте использованы формулы, отсылающие к трапезе Пейсаха, к задаваемым во время застолья четырем ритуальным вопросам. Одновременно она является парафразом пасхальной песенки-считалки, присваивающей символические значения числам.

Следующий за ним номер «Tsum libn» («Любимому») — стилизация в духе песен Шуберта. Характерные фигурации в аккомпанементе передают движение: «Ты уходишь на войну... Я догоню тебя в дороге, а может, и обгону». Но в ней также слышны и отголоски народных песен-расставаний, например, таких как «Volt ikh gehat fligelekh» («Если бы я имела крылышки»).

Мерцание мажорной и минорной терции во втором номере — рассказе матери, радующейся письмам сыновей с фронта — одновременно и «смех сквозь слезы», вернее, соединение тревоги и надежды, и отсылка к Малеру.

В цикле нет героя, его скрепляет не событийная сюжетная линия, а внутренняя логика общего настроения: от яростного напора, через ожидание, полное тревог и надежд, через опустошенное сосредоточение — к действию и пониманию, что иного пути нет.

Смысловым центром цикла является № 5 «Tife griber, royte leum» («Глубокие ямы, красная глина»). Будучи фактически реквиемом, он — в том числе и музыкально — переплавляет боль и глубокую скорбь, открывая путь будущей жизни. В конце номера начальные нисходящие интонации звучат как глухое эхо памяти о погибших. Этот музыкальный материал Вайнберг использовал впоследствии для создания Largo Шестой симфонии (здесь текст звучит в переводе В. Потаповой).

В исполнении Е. Черного сохранялась вся палитра аллюзий, содержащихся в музыке вайнберговских циклов. Их несомненная принадлежность современной академической традиции естественным образом совмещалась с укорененностью в еврейской культуре.

На бис прозвучали «Колыбельная» Вайнберга на стихи И.-Л. Переца из опуса 139, народная песня из собрания Моисея Береговского «Oy, mame, kachkes shvimen», песни Марка Варшавского «Az di yontevdike teg» и Эмиля Горовца на стихи Д. Гофштейна «In vinter-farnakhtn oyf rusishe felder», — так было очерчено единое пространство песен на идише, создававшихся в разное время и составляющих органичный контекст для циклов Вайнберга.

Евгения ХАЗДАН

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

«МЕДВЕДЬ» И ЕГО ДРУЗЬЯ ОБЩЕДОСТУПНЫЕ СРЕДЫ В ФОЙЕ СТРАВИНСКОГО



Татьяна Аникина (фортепиано), Юрий Гладков (контрабас), Олеся Щукина (скрипка), Екатерина Фенина (сопрано).
Фото предоставлено пресс-службой театра

Российское искусство издавна славилось меценатами. Одним из них сегодня выступает Мариинский театр во главе с Валерием Гергиевым, и его благотворительный список велик, начиная с концертного вечера в помощь Венеции, пострадавшей от наводнения, до еженедельного бесплатного абонемента для петербургских меломанов. Каждую среду, после полудня, у входа в Мариинский-2 можно наблюдать большую, но вполне миролюбивую толпу, ожидающую начала традиционного благотворительного концерта «Открытая среда в Мариинском». В Фойе Стравинского, где проходят «среды», как правило, поет и играет молодежь, поэтому публика получает редкую возможность увидеть Мариинский театр (и весь петербургский музыкальный мир) «в инструментах и лицах».

Недавний концерт назывался интригующе: «Медведь, поющий соловьем, и друзья» – в центр программы был поставлен контрабас; «мишкой с соловьиным голосом» когда-то называли инструмент знаменитого Сергея Кусевицкого, первого русского солиста-контрабасиста и дирижера с мировым именем. В семнадцать лет будущий виртуоз получил стипендию от московского миллионера, она позволила продолжить музыкальное образование юноше из бедной мещанской семьи; а в тридцать с лишним он и сам стал меценатом, вложившим свой капитал в Российское музыкальное издательство и серию симфонических концертов во славу отечественного искусства. Смычку Кусевицкого было подвластно все. Но даже ему не приходило в голову, что на контрабасе можно сыграть «Цыганские напевы» П. Сарасате – сочинение высшей сложности скрипичного репертуара, что глуховатый, «неповоротливый» бас способен на звучную, со страстной цыганской ноткой кантилену и головокружительные пассажи в высоком регистре и стремительном темпе. Неудивительно, что именно «Напевы» (в транскрипции исполнителя их артиста театра Юрия Гладкова, дипломанта Международного конкурса контрабасистов имени С. Кусевицкого) стали гвоздем программы, номером-экспериментом. И он удался, хотя дальше по этому пути, как кажется, двигаться опасно: виртуозная техника не должна ломать природу инструмента; легкокрылые темпы впечатляют, но есть у «медведя» свой, неповторимый грозный ритм, своя манера изыскаться при многокрасочной тембровой палитре.

Он может быть истым романтиком – солидный, мужественный контрабас: в этом убеждает «Элегия» Дж. Боттезини (младшего современника Шопена, Шумана и Листа).

Отличный концертный номер Юрия Гладкова и пианистки Татьяны Аникиной запомнился игрой слаженной и стильной, а инструмент звучал естественно, лирично, радуя богатой гаммой оттенков – от затаенно-нежных до подлинно экспрессивных. «Элегия», исполненная дуэтом впервые, могла бы стать репертуарной в его программах, украсив собой еще не раз любой концерт и самую взыскательную сцену.

Хороший концертмейстер и успешный солист – две грани фортепианной профессии. Татьяна Аникина, недавнее, но очень удачное приобретение театра, соединяет оба начала и это большая редкость. Только что в дуэте она предстала природным ансамблистом, а вслед за тем во Второй сонате С. Рахманино-

ва – пианисткой яркого эмоционального склада, которой по плечу большие сольные программы.

Не менее эффектным, вполне сложившимся номером выглядел Большой концертный дуэт для скрипки и контрабаса (с сопровождением фортепиано) того же Дж. Боттезини; к ансамблю Ю. Гладков – Т. Аникина добавились еще одна артистка Мариинского театра – Олеся Щукина (скрипка). Здесь, в диалоге равных, сладкозвучная скрипка «на дружеской ноге» с контрабасом, и он ни в чем не уступает ей – ни в лирических соло, ни в бисере мелкой техники. Приятной глазу зрителя была неожиданная театрализация номера (мы все-таки в одном из залов Мариинского!): то скрипачка, решив вдруг помочь контрабасу, ущипнет его тугую

струну в звонком пиццикато, то изысканным жестом перевернет партнеру нотную страницу... Сегодняшняя мода на «режиссуру» концертного репертуара здесь уместна и оправдана: дружеское состязание солистов, а в этом суть концертного жанра, предполагает элемент игры и импровизации. Посмотрите, как вырос «медведь» – ему, как равному, угодает царица оркестра! Родственные природой и обликом, но резко контрастные по голосу и размеру, струнные забавно смотрятся рядом – фигуристые, с тонкой талией, насколько она вообще возможна у «медведя».

На сходный эффект, вероятно, рассчитывал и сам Боттезини; известно, что в ансамбле он предпочитал выступать со скрипкой или колоратурным сопрано под аккомпанемент рояля (вместе с Г. Венявским, Г. Зонга или А. Пати), причем контрабасиста нередко упрекали в том, что он играет «по-скрипичному», «по-виолончельному», отнюдь не басовито и без должной суровости.

Не иначе, как в традициях Боттезини, скрипка и фортепиано, а также высокий женский голос (в нынешнем концерте принимала участие солистка Михайловского театра Екатерина Фенина, сопрано) – самые большие друзья «медведя». Но есть и другие, достаточно далекие по тембру, к примеру, способная затмить любой из голосов оркестра труба. Участники концерта, трубачи-виртуозы, артисты Мариинского – один в прошлом, другой в настоящем, учитель и ученик – Константин Барышев и Алексей Иванов – не просто техничны. Изысканно красивый, благородный, а порой и необычный матовый тембр трубы Алексея, как и сама певучая манера игры соединяет две грани барокко – блеск и кантилену (в концертных номерах с участием духовых прозвучали сочинения А. Скарлатти и Т. Ф. Генделя). Вечный камень преткновения музыкантов всех профессий – стилистика барокко, старинная опера, монументальные и камерные жанры, сложные для нынешних исполнителей не только с содержательной стороны, но и в силу большого различия инструментов тех времен и их сегодняшних правнуков – был преодолен, и этот успех с солистами-духовиками по праву разделили не только певец, но и концертмейстеры – Татьяна Савинова и Всеволод Максимов.

По-прежнему, как встарь, солисты – друзья контрабаса, «неуклюжего» медведя – поют голосами высокими, яркими и легкими на подъем. Тем лучше: глубокий тембр контрабаса, равно выразительный в ансамбле и соло, звучит на их фоне полней и рельефней.

Ольга РУМЯНЦЕВА

Поздравляя Александра Павловича Смелкова с юбилеем, редакция «Мариинского театра» решила вернуться к интервью с композитором, опубликованном десять лет назад в «Санкт-Петербургском музыкальном вестнике». Приводим его с незначительными сокращениями.

– Александр Павлович, пять премьерных спектаклей «Братьев Карамазовых» прошли при полном зале, встречены были благодарными аплодисментами слушателей – я акцентную: именно слушателей. Не хочу сказать, что зрительский интерес был оставлен в небрежении: как раз и сценография, и режиссура тоже заслужили на этот раз высокую оценку у публики. Но в опере, в конечном счете, все решает музыка. Она и решила!

– Не могу отделаться от чувства горечи, вызванного неприятием оперы со стороны довольно большого числа критиков. Самый для меня болезненный упрек в ушеугодии, в заискивании перед косной аудиторией – будто я, в погоне за успехом, потрафляю невзыскательным вкусам. Или правы те, кто привык повторять известное: «Публика – дура»?

– Эту сомнительную мудрость, говорят, изрек английский поэт XVIII века Александр Поп. Спустя столетие ему возразил сатирический граф Анри де Шамбор: «Сколько нужно дураков, чтобы составить публику?». Впрочем, кто только не острит на эту вечную тему! Популярный – не только в Польше, но и в России – поэт и афорист Станислав Ежи Лец утверждал, что «автор может совершить самоубийство, целясь во вкусы публики».

– Но в том-то и дело, что я не заискиваю ни перед партером, ни перед галеркой, я не пытаюсь ни польстить слуху рядового меломана, ни выглядеть эдаким прогрессистом в глазах снобов. Я не пускаюсь во все тяжкие, чтобы получить одобрение критики, и уж тем более не целюсь во вкусы публики! Меня хорошо учили в консерватории, поверьте, я в курсе всех современных направлений и художественных манер. Но я не избираю манеру высказывания в зависимости от погоды на дворе – художественной, так сказать, погоды – я пишу, простите за банальность, нутром, сердцем, мне хочется в музыке мыслить такими, может быть, устаревшими категориями, как душа, совесть, искренность!

– Коснется извечного противопоставления традиции и новаторства. На чьей вы стороне в этом бесконечном споре? На стороне архивистов или новаторов?

ЮБИЛЕЙ АЛЕКСАНДР СМЕЛКОВ: «ВЕРНУТЬ ОПЕРУ МАССАМ!» К 70-летию композитора



– Смотри, что считает новаторством. Ведь подлинное новаторство всегда укоренено – да как могуче укоренено! – в традиции. Просто сегодня (а началось это еще в XX веке) мы наблюдаем неслыханную прежде «автономию» новаторов – и от традиции, и от публики, а подчас, и от здравого смысла. Ценить новое только за то, что новое? Отдавать приоритет новаторству перед художественной правдой?

Думать больше о платье, чем о душе? Скажите, разве иконописец не стремится выразить свое отношение к изображаемому святым, к Спасителю? Но делает это в рамках предписанного канона. Вот и я – не покушаюсь ни на какие сравнения или аналогии – пишу в границах канона, который красоту ценит выше новизны.

– Как вы думаете, критики, которым не понравилась ваша опера, не знают этих азбуч-

ных истин? Любопытно, какая стилистическая модель, или – вот излюбленное словечко – какая парадигма строит ваших бескомпромиссных критиков?

– Прекрасно, что сегодня конституционно заявлена и обеспечена свобода творчества. Я волен выбирать любой художественный метод. Наверное, если бы я был прилежным эпигоном Шёнберга или Берга, писал бы своих «Карамазовых» с оглядкой, скажем, на «Воццека» (замечательная, кстати, опера, но – не моя это стезя!) меня вряд ли бы так дубасили...

– Как однако, времена меняются, Шостаковича с его гоголевским «Носом» в конце 20-х огрели «критической оглоблей» (Б. Асафьев) именно за «некритическое следование современным буржуазным образцам». Трогательно тогда заботились о публике, о новом «демократическом зрителе», приваживая к оперному театру. Только удалось приваждать его к современной опере не партийным идеологам, а все тому же ... Шостаковичу! «Леди Макбет Мценского уезда» прошла на сценах двух столичных театров – в Ленинграде и в Москве – двести раз за два сезона! Пока наверху не спохватились и не прихлопнули генеральную оперу позорным «Сумбурам вместо музыки». После чего не могли десятилетиями затащить публику в театр на современные оперы с идеологически выдержанными сюжетами. Или давали так называемые «целевые» спектакли для делегатов партийных и комсомольских конференций, для школьников, да по красивым дням календаря.

– Я бы хотел, чтобы спектакли «Братьев Карамазовых» тоже были целевыми – только на иной лад, с иной целью, не идеологической, а художественной, если, конечно, наша опера – тут я должен поблагодарить автора превосходного либретто Юрия Димитрина – будет достойна этой великой цели. Вы спросите, что же это за цель? Она проста, но будем откровенны, – трудно достижима: настало время засыпать пропасть между современной оперой и массовым зрителем-слушателем. Настало время вернуть оперу массам.

Что ж, помечтаем о будущих временах, когда молодежь, как итальянские гондольеры и извозчики, станет распевать арии из опер новых Россини и Верди, а оперный театр снова станет, как во времена Чайковского, «всемирной кафедрой».

С композитором беседовал, негодювал, мечтал Иосиф РАЙСКИН

IN MEMORIAM

ИРИНА ПЕТРОВНА БОГАЧЕВА (1939 – 2019)



Перестал звучать неповторимый голос удивительной певицы и человека – доброго, внимательного, благородного и благодарного. Голос Мариинского театра. Голос Ленинграда-Петербурга. Голос Ирины Богачевой.

В жизни Ирины Петровны 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, блистательный педагог Ираида Павловна Левандо.. Мариинский (тогда Кировский) театр. Стажировка в La Scala..

Ее удивительное mezzo волновало, увлекало, подчиняло, восхищало! О ее неповторимом, уникальном таланте писали Шостакович, Хачатурян, Хренников, Соловьев-Седой, Гаврилин, Тищенко, Андрей Петров и многие, многие другие.. А на пороге ее карьеры накануне дебюта в Ла Сала вокальный педагог маэстро Дженнаро Барра, партнер Шаляпина, напутствовал ее: «Браво и смелее, потому что в нашем искусстве немного таких, как вы..» И он не ошибся. Дебют Богачевой в партии цыганки Ульрики в опере «Бал-маскарад» Дж. Верди был поистине триумфальным.

О ее победе на Международном конкурсе в Бразилии мне с восторженным восхищением рассказывал член жюри конкурса, один из корифеев и носителей вокальной культуры Большого театра народный артист СССР Алексей Петрович Иванов.

И мы, ее слушатели, тоже всегда будем помнить ее чарующий тембр, льющуюся кантилену, ее незабываемое истаивающее mezzo voce.. Ее Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Гаврилина, ее Гурилева, Варламова, Булахова..

Каждый раз, бывая на спектаклях Богачевой, 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, Амнерис, Кармен..

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

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

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

Ну и, конечно, сохранявшаяся до последних

дней 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..

Меня особенно восхищало 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 много-

образные краски, классически отточенное звуковедение, выразительную театральность Богачева привносила в характер своих героинь и в операх современных композиторов. Нельзя не вспомнить Элен в «Войне и мире» С. Прокофьева, Аксинью в «Тихом Доне» И. Держинского, 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.

Богачева относится к певицам, художникам, которые сделали себя сами. Тяжелое ленинградское блокадное детство, эвакуация,

утрата родителей, ФЗУ, ателье.. Но она выстояла, она возродилась к новой жизни, к любви, к искусству.

Талант певицы раскрылся сразу же в партии Полины в «Пиковой даме» на сцене Кировского театра, с ее дебюта в Ла Скала и на десятилетия продолжился на сцене Мариинского театра в ролях, выдвинувших Богачеву в ряды самых выдающихся певцов страны.

Ярчайшей страницей ее биографии стала встреча с Шостаковичем, встреча принесшая ей высочайшую радость творчества, а нам зрителям-слушателям – восхищение гением композитора и первой исполнительницей цикла «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».

Меня всегда покорила редкая отзывчивость Ирины Петровны, ее доброта общительность, естественность, простота и скромность. И не случайно Богачева стала Почетным гражданином Ленинграда-Петербурга, олицетворяя его классическую красоту, его «строгий, стройный вид», его поэтику, продолжая традиции великих женщин невосковой столицы: Комиссаржевской, Ахматовой, Преображенской, Улановой, Берггольц..

Богачева внесла огромный вклад в развитие культуры нашего города. Четыре десятилетия она вела преподавательскую деятельность в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова – профессор, заведующая кафедрой сольного пения. На протяжении многих лет возглавляла Координационный совет творческих союзов Санкт-Петербурга.

В ее сердце жила любовь к искусству, любовь к людям, любовь к своим ученикам. В ней никогда не чувствовалось ни ревности, ни зависти, ни равнодушия. И я всегда с восхищением вспоминаю ее дружбу со своими коллегами – Архиповой, Образцовой, Бородиной, Ковалевой, Атлантовым, Штоколовым, Соткилаевой, Марусиным, великими земляками Аникушиным, Лавровым и другими знаменитыми и простыми ленинградцами-петербуржцами.

Мне хочется закончить этот очерк памяти замечательной артистки словами Дмитрия Шостаковича из письма к главному режиссеру Кировского театра Роману Тихомирову, словами, которые останутся самым ярким неблекнущим цветком в венке великой певицы: «Прекрасный голос во всех регистрах, огромная выразительность, музыкальная культура, все это делает И.П. Богачеву одной из самых лучших певиц, которых мне приходилось слышать и с которыми мне посчастливилось разучивать мои сочинения».

Герман ПОПЛАВСКИЙ

На исходе года мы простились с выдающимся дирижером современности Марисом Янсонсом. В Большом зале филармонии собрались не только его петербургские коллеги-музыканты и преданные слушатели-земляки. Конечно же говорили речи: все они были пронизаны сердечной болью и горечью невосполнимой утраты. Прощание открылось музыкальным «словом»: в исполнении артистов оркестра Баварского радио прозвучало Adagio из Струнного квинтета Шуберта. Светлым Andante из Пятой симфонии Чайковского почтили память дирижера Заслуженный коллектив России под управлением Александра Дмитриева.. Медногласный хор баварских оркестрантов завершил панихиду богослужебным мотетом Брукнера.

..Почти полвека назад, 22 ноября 1970 года состоялся дебют Мариса Янсонса в Большом зале. Я хорошо помню этот дневной концерт еще и потому, что моя рецензия на него появилась в стенной газете филармонии «Слушатель» незамедлительно.

Передо мной программа того памятного концерта: Ян Сибелиус – Первая симфония; Владислав Успенский – Концерт для двух фортепиано с оркестром; Рихард Штраус – «Веселые проделки Тиля Эйленшпигеля». Сразу же обозначилась «семейная» наследственность: как и его отец Арвид Янсонс, любимец нашей публики, молодой дирижер заявил об интересе к австро-немецкой культуре (Штраус), к национальным композиторским школам (Сибелиус), и к музыке, создаваемой сегодня (Успенский). Была в этом и крепкая педагогическая закладка: Марис Янсонс закончил Ленинградскую консерваторию по классу дирижирования у Николая Семеновича Рабиновича, блестящего эрудита, знатока классики и друга современных композиторов. От него талантливый ученик унаследовал интерес к творчеству Густава Малера, к музыке Дмитрия Шостаковича.

А двумя годами ранее 9 марта 1968 года, Марис Янсонс предстал в Большом зале филармонии во главе Симфонического оркестра Дворца пионеров (ним он руководил десять лет). Потом будет другая «топ-десятка» лучших оркестров мира, с ними он покорит музыкальные столицы Европы, Америки и Азии.

После «пионерского» дебюта Марис Янсонс начинает совершенствоваться у знаменитого



МАРИС АРВИДОВИЧ ЯНСОНС (1943 – 2019)

педагога Ганса Сваровски в Вене и у Герберта фон Караяна в Зальцбурге. Победителю на Караяновском конкурсе дирижеров в Берлине в 1971 году мэтр предложил стать его ассистентом в Берлинской филармонии, но советские власти не поощряли тогда такие «вольности». Два года спустя Янсонс стал штатным дирижером Ленинградской филармонии, а с 1985 года – он ассистент главного дирижера, Евгения Мравинского, второй дирижер ЗКР. Уроки Мравинского – и репетиции, и концерты, и разговоры на профессиональные темы – Марис Янсонс всегда вспоминал с неизменной

благодарностью. К тому времени скончался его отец Арвид Кришевич Янсонс (1914 – 1984), полжизни, отдавший Ленинградской филармонии.

Не стану повторять заслуженные Марисом восторженные отзывы критики и публики – уже тогда младший Янсонс выдвинулся в ряды наиболее ярких и перспективных дирижеров нового поколения. Он ездил с нашим ЗКР по всему свету, дирижируя обширные и разнообразные программы в Европе, Америке, Азии. Продолжал работать с филармоническим оркестром Осло (с 1979 по 1997), с 1997 по 2004

год был главным дирижером Питтсбургского симфонического оркестра (США). Никогда не щадил своих сил, перенес два инфаркта. Наверное, потому, что, заботясь о верности авторскому замыслу, изнурял себя тщательными репетициями – последний из «могижан» века великих дирижеров!

В 2003 году Марис Янсонс возглавил симфонический оркестр и хор Баварского радио, а в 2004 году принял пост главного дирижера знаменитого амстердамского оркестра Концертгебау. Регулярно выступал и записывался с крупнейшими оркестрами мира. Но не устал подчеркивать в своих интервью и беседах, что он – петербуржец. При первой же возможности он стремился в родной город, в любимую квартиру на Фонтанке в Толстовском доме. Здесь он, увы, и скончался от сердечного приступа.

Ленинградская-петербургская публика платила дирижеру ответной любовью. С огромным успехом в Большом зале выступали под его управлением оркестры Концертгебау и Баварского радио. В Петербургской консерватории еще долго будут вспоминать «Кармен», над которой Марис Янсонс работал в студенческом театре весной 2008 года. Интерпретация оперы отличалась редким музыкальным совершенством: умение именно в музыке находить режиссерскую концепцию спектакля сообщало этому концертному исполнению зримые театральные черты. Как не посотовать, что не состоялась «Кармен» в Большом театре с Янсонсом за дирижерским пультом! Как не пожалеть что петербургские театры не позвали маэстро осуществить постановку опер, которые он триумфально дирижировал на Западе!

Будучи верен Петербургу, Марис Янсонс с гордостью повторял: «Я латыш». Он родился 76 лет назад в 1943 году в Риге. Тогда то была не Латвия, а – как это ни чудовищно – Рейхскомиссариат Остланд. Мать Янсонса – оперная певица Ираида Германовна Янсонс (урожденная Ида Блюменфельд), родила его в гетто. В укрытии спасла от оккупировавших Ригу нацистов; все родственники Янсонса по материнской линии погибли в адском Холокосте.

Марис Янсонс упокоился вместе с родителями на Литераторских мостках Волковского православного кладбища. Светлая память!

Иосиф РАЙСКИН

В 2019 году исполнилось 275 лет со дня рождения русского книгоиздателя и просветителя Николая Ивановича Новикова (1744–1818). И в этом же году отметило 25-летие своей деятельности петербургское Издательство имени Н. И. Новикова. Мы побеседовали с его главным редактором Михаилом Рейзиным.

– Почему вы так назвали издательство?

– Вначале не были ясны ни направление нашей деятельности, ни условия существования издательства. Хотелось выпускать нужные и добротные книги, но какие именно? Определённость появилась далеко не сразу. Броские вывески, посыпавшиеся в то время – с начала девяностых – как из рога изобилия, отталкивали. Назваться надо было ёмко и просто – и соответствовать имени! Немалой дерзостью было крохотному предприятию взять себе в «патроны» издателя, на долю которого в период расцвета его деятельности приходилась треть книжной продукции России. Но заданные этим выбором ориентиры оказались в дальнейшем важными для нас, во многом определяющими. В частности, стремление удержать равновесие между самодостаточной издательской продуктивностью и культуртрегерством, нащупывание среднего пути между академической рутинной и массовой литературой. Я, разумеется, перевожу с эпохи Новикова на реалии современной ситуации.

– Какие из изданных вами книг вы оцениваете как наиболее значительные?

– Те, чтение которых доставляет интеллектуальное наслаждение «следовать за мыслями великого человека», – это книги Б. М. Бернштейна, М. Ю. Германа, Б. В. Аверина, С. М. Даниэля, А. И. Жеребина... Ряд фундаментальных исследований по истории русского масонства под редакцией А. И. Серкова. Очень дорого мне двухтомное издание «Писем» Иннокентия Анненского под редакцией А. И. Червякова – я считаю его во многих отношениях образцовым. Горжусь тем, что нашему издательству удалось вернуть русской публике писателя первой волны пореволюционной эмиграции Михаила Иванникова: его небольшое литературное наследие собрал А. И. Данилевский. Иванников – первоклассный прозаик, из числа тех немногих, кого знать необходимо.

– Какое место в программе издательства занимает музыка?

– С начала 2000-х годов мы издавали серию книг, посвящённых культуре венского модерна, под вывеской «Австрийская библиотека». А какая же может быть Вена без музыки! Так в этой серии появились переводы трудов Моррица Чаки, Курта Блаукгофа, большой том писем Густава Малера. А затем отпочковалось отдельное направление музыкальной литературы. Мы не стремимся конкурировать со специализированными издательствами, мы и здесь, мне кажется, нашли свой путь. Мне посчастливилось быть редактором и издателем книг И. А. Барсовой, О. А. Бобрин, Т. В. Берфорд, М. П. Мищенко, сотрудничать с замечательным музыковедом-переводчиком В. А. Ерохиным. А несколько лет назад была основана серия «Отечественные музыковеды. Избранное».

– Расскажите подробнее об этой серии.

– Видные современные музыковеды представлены в этой серии сборниками своих трудов, отобранных по принципу «лучшее и разное», то есть ставится задача включить главные работы автора и отразить разные стороны его научных интересов. Но задача не только в том, чтобы сделать доступным разбросанное по периодике и специальным изданиям. В конце концов, нетрудно на каком-нибудь сайте выложить хоть полное собрание сочинений, но это не даст того эффекта, который даёт книга. Соединённые под одной обложкой, тексты разных лет начинают взаимодействовать, текстовое пространство пронизывается сквозными сюжетами, темами, идеями, – образуется некий свертхтекст, который, собственно, и является научным портретом автора. И сквозь черты этого портрета – если автор значителен, если он жил интересами своего времени, – неизбежно проступает портрет эпохи, в которую он творил, – со всеми её устремлениями, надеждами, прорывами.

– Учёные обычно не любят переиздавать свои старые тексты.

– Да, в научной среде присутствует боязнь устаревания текстов. То, что написано десять лет назад, кажется не выдерживающим критики с новейших методологических позиций. Мне кажется, эта боязнь не осознана до конца. Заостряя мысль до парадокса, можно сказать, что любой текст устаревает уже in statu nascendi, в момент своего рождения. Тут вопрос выбора аспекта: можно сосредоточить внимание на неизбежном устаревании, а можно воспринимать живое слово, вызывающее в нас отклик и через десятилетия, и через сотни лет, как и великая музыка, великая литература прошлого.

– Сегодня говорят о кризисе книгоиздания. Какова ваша оценка нынешнего состояния и перспектив книжного дела?

– Действительно, у всех, кто связан с книжным делом, – у издателя, книготорговцев, библиотечарей, – есть ощущение заката. Сколько человеческих занятий и вещей, с которыми человек жил с незапамятных времён, исчезло

КНИЖНАЯ ПОЛКА

в процессе модернизации общества! Неужели дошла очередь и до книги? Ведь понятно, что особая книжная культура – набор условностей, если угодно, но условностей, сросшихся с плотью культурного бытия, – погибает при переходе в электронный формат как неважное, избыточное, даже обременительное; отменяются прочь навыки редакторского, дизайнерского, типографского мастерства. Но, как и любая угроза, эта ситуация таит в себе надежду. Появление фотографии в своё время помогло живописи избавиться от ложно понимаемого реализма. Кажется, и книга с появлением электронных медиа освободится от ложных задач – например, доставления информации, потакания низменным вкусам, обслуживания идеологий. Но есть такие познавательные цели и эстетические задачи, такой строй мысли и

Книги «новиковцев» неизменно одаряют читателей обильной пищей для ума, широчайшим диапазоном проблем русской и европейской истории и культуры, искусствоведения и музыковедения – от фундаментальных тысячестраничных «Писем Густава Малера» и трёхтомной «Истории русского масонства» Андрея Серкова до сборников трудов выдающихся современных искусствоведов Михаила Германа и Сергея Даниэля. Радуют высокопрофессиональной редактурой, скрупулезностью корректуры.

За всем этим стоит тщательный выбор авторов и пунктуальная работа с ними. Внимание к таким «мелочам», как правила русского транскрибирования иностранных имён, к вопросам оформления аппарата книги (примечаний, указателей имен, библиографии), к более

только пожелать, чтобы тиражи росли и чтобы как можно больше читателей получали радость общения с книгами издательства.

Елена РЕВИЧ

По естественному порядку вещей автор не может любить редактора. Антагонизм заложен в самом распорядке работы: автор отдаёт драгоценные свои мысли и с трудом вымученные (или вдохновенно вырвавшиеся) слова на суд постороннего человека, который наделен правом их не только судить, но и менять.

Автор, если он не мазохист, и не должен любить редактора – достаточно будет его уважать. Но беда в том, что уважения на деле заслуживает далеко не каждый редактор. Слишком многими достоинствами он должен обладать: и тактом, и терпением, и способностью обосновать свои претензии к тексту, и необозримыми познаниями в самых непредсказуемых областях, и стилистическим даром, превосходящим таковой у автора. Да мало ли чем еще...

Впрочем, ситуация много сложнее, поскольку она зеркальна: редактору также трудно любить автора и часто не за что его уважать.

Ввиду всего вышесказанного дальнейшее читателю придется принять на веру.

Мне как автору повезло встретиться с таким редактором, как Михаил Валентинович Рейзин. Это какой-то не постигаемый здравым смыслом вид человека, целиком посвятившего себя служению книге. А значит – и ее авторам. Его редакторская тирания (мягкая настойчивость всё новых и новых вопросов) могла бы свести с ума, если бы не обнаруживала свою абсолютную легитимность. Она никогда не ведет к удалению от искомого смысла в закоулках умножающейся информации, а всегда только к прояснению его. Имя дело с таким редактором, попадаешь на орбиту безупречного профессионализма самого высокого пилотажа. Его верный признак – уникальное «буквоедство», приводящее на память известную максиму, что настоящее искусство создается теми, для кого важно доделать «еще чуть-чуть». Это действительно ремесло, возведенное в ранг искусства. Так выглядят и тома, которые выходят в Издательстве им. Н. И. Новикова.

И при этом – никакой узости интересов, никакого сектанства в подходе к темам или выбору авторов. Книжная полка, заставленная этими изданиями, может сформировать уникального по глубине запросов читателя. И уже формирует, конечно.

Нам, историкам, воспринимающим современность как отрезок между прошлым и будущим, вполне ясно, что такие люди и такие дела как раз и создают историю, как бы скромно они ни относились к своей миссии. И это наделяет твою роль как автора неким более высоким предначением, которому очень хочется соответствовать.

Марина РАКУ

Работа над книгой в Издательстве им. Н. И. Новикова идет не быстро. Это естественный, неспешный ритм создания новой книги, появляющейся только тогда, когда она полностью готова, – вопреки всем внешним условиям. Это как-то не совсем в духе нашего торопливого времени. Но, наверное, только так делаются книги, за которые издательство не стыдно. И если бы (как было привычным несколько десятилетий назад) между листами форзаца вкладывали перечень замеченных опечаток, в книгах Издательства им. Н. И. Новикова он был бы совсем небольшим.

Я сама могла убедиться в этом, подготовив к публикации в издательстве две книги: одну («Венское издательство „Universal Edition“ и музыканты из Советской России», 2011) в качестве автора, другую («Музыка. Слово. Безмолвие» Инны Барсовой, 2017) – в качестве научного редактора. В обоих случаях на заметном месте – оборотной стороне титула – следовало бы поставить имя Михаила Валентиновича Рейзина, поскольку его роль в создании книги очень значима. Его участие в работе над текстом дает мне, музыковеду, уверенность в том, что выходы за пределы моей профессиональной «зоны ответственности» в области философии, истории, литературы не будут выглядеть дилетантством. Я рада, что мне довелось разделить с Михаилом Валентиновичем и его издательством своё увлечение вокальным искусством и оперой, поэзией и историей музыкальной науки, архивами и историей эмиграции. Надеюсь, что результатом нашего общения станут новые книги.

Олеся БОБРИК

На сайте sbis.ru (не спрашивайте – система бухгалтерской и складской отчетности... в общем, не спрашивайте) читаем: Издательство имени Н. И. Новикова, сотрудников – 1 человек.

Этого одного человека очень сложно вообразить на родных просторах. Имеющиеся в моей библиотеке «Идеология оперетты и венский модерн» Моррица Чаки, «Опыты мессофилы» Михаила Мищенко и (разумеется) «Письма» Густава Малера свидетельствуют об элитарности (в старинном смысле этого слова), сугубой академичности издатель-

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ Н.И. НОВИКОВА



чувств, которые не могут найти для себя иных культурных форм, кроме как книга. Не должны исчезнуть и домашние библиотеки: жизнь в окружении книг, пусть даже не до конца прочитанных, – это совсем иная ступень человеческого бытия, чем мнимое владение терабайтами знаний на кончике Кошечей иглы. То есть это дело нашего выбора. И от этого выбора во многом зависит, удержит ли современное общество своё культурное достояние.

Беседовал Иосиф РАЙСКИН

Издательство имени Н. И. Новикова... Выбор такого названия сравнительно маленьким и достаточным элитарным издательством никак не назовёшь случайным. Вся его деятельность за минувшие четверть века вдохновлена идеями журналиста и издателя, общественного деятеля, радателя национальных основ русской культуры и просветительства Николая Ивановича Новикова. Каждая книга издательства – плод подлинной интеллигентности и безупречного профессионализма его создателей и «капитанов», Елены Козловской и Михаила Рейзина. Прочность их союза обеспечена любовью к делу и подлинно миссионерской преданностью ему.

щим соображениям, касающимся манеры изложения, структуры книги. Умение побудить автора задуматься о проблемах концепционных, раскрыться, освободиться от «демона внутренней цензуры» – наиболее жесткой из всех возможных. Сотрудничество с издательством становится в итоге для автора отличной школой мастерства.

Научно-просветительские цели сочетаются издателями с отменным качеством полиграфического оформления. Тщательный выбор бумаги, формата и дизайна, шрифтов, обложечного «одевания» делает их книги просящимися в руки. Не может не вызывать удивления, как удается «новиковцам» выпускать столько самых разнообразных книг в тех невероятно тяжелых для книжной индустрии условиях, которые не назовёшь иначе как выживанием.

Виктор ЮЗЕФОВИЧ

Абсолютно уникальное издательство, потрясающая подборка тем и авторов. Не могу даже привести аналогов столь же серьезного подхода к оформлению книг. Подкупает сочетание высочайшего уровня научных, исторических исследований с увлекательностью тематики. Мне как музыканту хочется приобрести буквально всё, абсолютно все издания интересны. Остается

ства, о дизайне и полиграфии экстра-класса. А также предельном перфекционизме во всем, что касается орфографии, пунктуации и т. п. (редакторы и корректоры «мажорских» издательств давно вымерли). По видимому, один человек относится к своей работе не как к работе (рутина: издательство существует 25 лет), – но как к хобби, страсти, служению. Иначе невозможно объяснить появление на российском книжном, извините за выражение, рынке столь совершенных предметов.

Высокоумными трудами из области академической музыки деятельность «Новикова» отнюдь не исчерпывается. Но сегмент «серьезных книжек о серьезной музыке» узок до такой степени, что появление каждого нового издания на эту тему производит (сейчас последует рекламный штамп) впечатление разорвавшей-

ся бомбы. Правда, испытательный полигон таинственно скрыт. И очевидцев взрыва совсем, совсем не много.

Леонид ДЕСЯТНИКОВ

Впервые прочтя название «Издательство имени Н. И. Новикова», я почувствовала нечто дорогое для себя лично, потому что давно жила с русской культурой XVIII века и мне дорого всё, что сегодня вдыхает в нее жизнь. А можно ли достойнее почтить память Николая Ивановича Новикова, чем продолжая его дело! Ясно, что не в том масштабе, но и контекст другой, и время другое. В широком смысле дело Новикова не умирало в России, вплоть до его советских потомков – «Знания», «Просвещения» и других, которым страна очень многим обязана. Но слова «имени Н. И. Новикова» сами по себе дорогого стоят.

В издательских каталогах Новикова музыкальных названий не встречается. Однако музыкального как такового на то время почти не существовало, то есть печатать ему в этом плане было нечего. Даже если бы он перевел книгу Чарльза Бёрни или сэра Джона Хокинса, нашлось ли бы достаточно читателей? Может быть, он бы и сделал это когда-нибудь, не оборвись его деятельность в 1792-м... А в том, что он в принципе не должен был быть безразличен к музыке, можно не сомневаться. Массоны не только придавали музыке особое духовное значение, но и создали в Европе ту модель публичной концертной жизни и ту атмосферу благоговейного восприятия музыки, которые сохранились по сей день, не обнаруживая никаких признаков увядания.

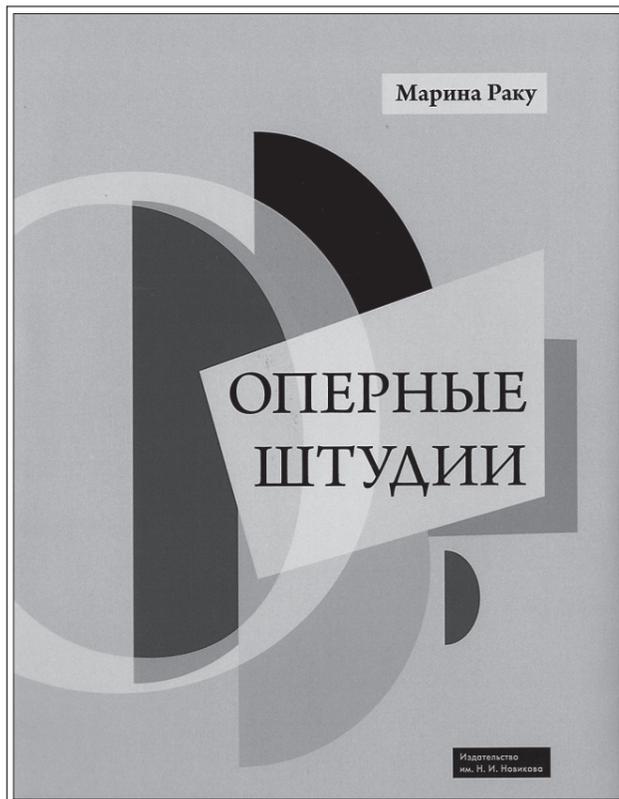
Издательство имени Н. И. Новикова восполняет отсутствовавшую у Новикова музы-

коведческую часть. Пусть в скромных масштабах, но чрезвычайно достойно. Не ставя сугубо коммерческие цели, издательство предлагает переводы ставших классическими работ XX века, например Курта Блюккофа и Карла Дальхауса. Стремясь сделать доступными научные достижения крупнейших российских музыковедов, издательство публикует авторские сборники Т. Н. Левой, И. А. Барсовой, Л. Г. Говнацкой и других. Оно отважно выпустило яркую и новаторскую книгу Екатерины Лобанковой «Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина». Можно пожелать ему много новых и важных изданий и большого круга читателей. Пусть бренд «Издательство имени Н. И. Новикова» чаще попадается людям на глаза!

Марина РЫЦАРЕВА

Когда-нибудь, когда не станет нас, точнее – после нас, на нашем месте возникнет тоже что-нибудь такое, чему любой, кто знал нас, ужаснется. Но знавших нас не будет слишком много. И. Бродский. Остановка в пустыне

ОПЕРА НА ПЕРЕПУТЬЕ



Так вышло, что за рецензию я принялся тогда, когда нынешний выпуск газеты уже был почти полностью сверстан. Не хватало... нет, не просто десяти-двенадцати тысяч знаков текста на одной из последних полос – не хватало завершающего аккорда, вот именно, *знакового текста*, который заключил бы размышления о любимом жанре. «Оперные штудии» Марины Раку предоставили такую возможность; мне же выпало в поневоле краткой рецензии воздать по заслугам автору замечательной книги.

Собственно, это собрание статей, посвященных опере – от ее «золотого» века до оперного *безвременья* – идет ли речь о так называемой «советской опере», или о ситуации нескольких последних десятилетий. Мы остановимся, прежде всего, на страницах «Оперных штудий», позволяющих отнести книгу к тем ключевым, повторяюсь, *знаковым* текстам, которые льют свет и на яркое прошлое оперы, и на темные периоды ее истории, и на ее туманное будущее.

Начну с цитаты: в «Предварительных рассуждениях об итальянской опере раннего Отточенто» (*ит. ottocento* – восьмисотый; речь о начале – первой трети XIX века) Марина Раку, говоря об особенностях слушательского восприятия, обращается к высказыванию Карла Дальхауса: «В музыке слышат то, что прочли о ней» («Избранные труды по истории и теории музыки» К. Дальхауса, выдающегося немецкого музыковеда, вышли в минувшем году в издательстве имени Н.И. Новикова). «Это, кстати, – продолжает М. Раку, – одно из оправданий нам, пишущим о музыке, поскольку, только продолжая о ней писать и говорить, мы обновляем наше восприятие и даем шанс для освежения самой интерпретации: даже если исполнители и не удосужатся прочитать эти или другие строки, сам контекст культуры, впитывающий их смыслы, меняет отношение к музыке...» (с. 31).

Автор «Оперных штудий» рассуждает об этом в связи с тем, что слушатели часто не замечают парадоксальных взаимовлияний различных национальных культур, разноплеменных композиторов друг на друга. К примеру, говорит М. Раку, «в «Орлеанской деве», написанной на сюжет из французской истории... звучат интонации итальянской оперной речи, присвоенные между тем русским романсом – наиболее демократичным музыкальным жанром. О том, что это сходство не случайно, свидетельствовал А.Н. Серов, ставивший знак равенства между двумя этими национальными стилями: «Для наших масс – любая итальянщина, любая варламовщина – хлеб насущный, и чем площе, тем вкуснее и сытнее»» (с. 31).

Несколькими страницами ранее автор подчеркивает, что «даже в ситуации открытого соперничества русской и итальянской оперной школы раннего Отточенто и русские композиторы». Не удовлетворяясь констатацией влияния любимых Глинкой итальянцев на его собственное творчество (влияние, которое можно отрицать только в пылу ложного патриотизма), автор сочувственно цитирует американского русиста Ричарда Тарускина: «Забавные переключки с итальянской оперой можно обнаружить и в ранних опубликованных собраниях русских народных песен с аккомпанементом, например, в сборниках Даниила Кашина (1833) и Ивана Рупина (1831), где мелодизм так называемых протяжных песен переполнены итальянскими фиоритурами. Этот гибридный стиль продолжал существовать в русских романсах на протяжении всего XIX века, достигнув своего максимального развития в шедевре Чайковского «Я ли в поле да не травушка была»» (с. 27-28).

Столь же убедителен приводимый М. Раку пример с романсом Варламова «На заре ты ее не буди» на стихи Фета, который «стал одним из наиболее выразительных воплощений русского музыкального стиля и едва ли не самой убедительной репрезентацией «русской интонации»... И при этом мелодия Варламова основана на теме, прототипом которой является эпизод из знаменитого дуэта Джорджио и Риккардо из второго действия беллиниевских «Пуритан»...» (с. 29).

А чтобы автора не упрекнули в «низкопоклонстве» перед Западом (упрек из времен борьбы с «безродными космополитами»), «развенчивается» и Шопен, чья песня «Желание», по словам М. Раку, «интонационный парафраз одной из тем дуэта принца Рамиро и Золушки из оперы Россини». И за этим следует замечательно точный, я бы сказал, афористично высказанный вывод: «Любой национальный стиль, в сущности, складывается, как некая амальгама влияний. И сила его проявляется именно в количестве этих источников и способности нации присвоить их и преобразовать, сделав своими» (с. 33). Автор берет в союзники И. Соллертинского, цитируя из его тезисов «О Россини» основополагающее определение: «Не «итальянщина», а универсальный европейский стиль» (с. 35).

В краткой рецензии невозможно остановиться подробно на обширной и интереснейшей «итальянской» главе «Оперных штудий». Я не случайно выбрал именно те страницы, которые напрямую апеллируют к отечественной музыкальной культуре. Точно так же придется поступить и с предпринятым автором капитальным исследованием «Приключения «Роберта-дьявола» в России». Здесь, наряду с историей создания оперы Мейербера и бытования ее на мировых сценах, привлекают внимание поначалу не акцентированные даты премьер: парижской – 21

ноября 1831 года, московской – 18 сентября 1834 года, петербургской – 14 декабря 1834 года. Как быстро – и это даже еще в *дотелеграфную* эпоху – европейские премьеры достигали российских границ! Напомним ли, что спустя полвека «Отелло» Верди был поставлен в Мариинском театре 26 декабря 1887 года, через 11 месяцев после премьеры в Ла Скала (5 февраля 1887 г.)! А первая в мире (!) постановка (вне Байройта) вагнеровской «Парсифала» состоялась в Петербурге на сцене Народного дома 21 декабря 1913 года! Хорошо бы нам, сегодняшним, так же оперативно откликаться на важнейшие культурные события в мире.

Что же до «Роберта-дьявола», то М. Раку охватывает весь диапазон мнений – от газетных фимиамов после петербургской премьеры или А. Н. Серова, «утверждавшего, что «несравненный Мейербер» чрезвычайно близок к идеалу оперного композитора, что он «мыслитель в музыке», – до ответа В. В. Стасова в письме к А. Н. Серову: «Конечно, Мейербер обольщает нас, но должны ли мы обольщаться?» (с. 107).

Минувя подробности многостраничного исследования, обратимся к отнюдь не риторическому вопросу, который задает автор. «Куда же исчезло и в чем растворилось то грандиозное впечатление, которое испытали практически без исключения все русские музыканты при встрече с этой вещью: и Римский-Корсаков, для которого в дни молодости «Роберт» был мерилом высочайшего музыкального уровня, и Чайковский, который в консерваторские годы... находил гениальными и «Тугеноты», и «Роберта», и «Динору», и в особенности «Пророка» и «Струэнзе» и многие другие?»

Возможно, эти следы рассредоточены на столь тонком «молекулярном» уровне, что неуловимо составляют один из элементов музыкальной атмосферы... Так, как это произошло, например, с польским актом «Бориса Годунова», где, вероятно неосознанно, процитирована оркестровая фраза, обозначающая у Мейербера появление дьявола на адском пиру, а у Мусоргского – польской шляхты... «Роберт» заметно поспособствовал появлению в русском искусстве целого ряда шедевров» (с. 151-152).

Размышляя о «тайне формы» у Вагнера (это название одной из глав книги), М. Раку, по ее словам, «рискуя навредить на себя гнев фанатов вагнеровского творчества», утверждает, что «Вагнер действительно разрушил старую форму: после него возвращение к ней стало невозможным» (с. 165-166). В оправдание этого приговора автор в самом начале главы о Вагнере приводит суждение швейцарского художника и режиссера Адольфа Аппиа: «Для немецкого художника форма является не целью, а результатом». И еще категоричнее: «Немец строит изнутри» (с. 165). «Привычка исследователей доверять главенству архитектурного принципа, – продолжает М. Раку, – восходит... к романтической идее музыки как «звучащей архитектуры», возникшей в ответ на определение архитектуры как «окаменевшей», «застывшей», «умолкнувшей» музыки» (с. 166).

Осмелюсь на уточнение: поскольку здесь совершенно очевидно имеется в виду динамическая (процессуальная) музыкальная форма («музыкальная форма как процесс»), следовало бы говорить о музыке как о «возводимой звучащей архитектуре», возво-

димой всякий раз во время исполнения в присутствии слушателей. Не случайно же Вагнер с его «бесконечной мелодией», чье развертывание подобно «непрерывному потоку», привел Эрнста Курта в его монографии «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» к следующему определению существа процессуальной музыкальной формы: «Принцип формирования, в котором мотивы порождаются развитием, а не развитие возникает из мотивов». Спустя несколько лет Б. В. Асафьев назовет это «процессом оформления звучащего вещества».

Если в «итальянской» главе большое место уделено «*интернациональным*» связям музыкальных культур, то глава «Пиковая дама» имеет подзаголовок «*Интертекстуальные опыты*».

«Оперный жанр, – пишет автор, – по природе своей словно предрасположен к интертекстуальному анализу, поскольку тот ориентирован на выявление межтекстовых связей. Они возникают уже между либретто оперы и литературным первоисточником... Здесь закономерно воспроизводится соотношение «текст – интертекст»» (с. 183). М. Раку даже вводит понятие «тайного интертекста», роль которого могут выполнять не одно и не два произведения... В отношении пушкинской «Пиковой дамы» в качестве таковых... фигурирует сразу весь корпус гофмановских «сказок»» (с. 185).

А в качестве «утаенного первоисточника» автор называет новеллу Гофмана «Счастье игрока» из сборника «Серапионовы братья». «Как видим, читая гофмановскую новеллу «Счастье игрока», мы постоянно оказываемся в ассоциативном поле «Пиковой дамы», причем не только повести (что прогнозируемо!), но и оперы...» (с. 194).

Воспользуюсь удачно найденным словом: читая книгу М. Раку, мы постоянно оказываемся в ассоциативном поле истории оперы как жанра, претерпевающего эволюцию от аристократического кружка флорентийской камераты до демократических манифестаций, порождаемых «Набукко» или «Трубадуром» Верди. От серьезной (*seria*) к комической (*buffa*) опере, от зингшпиля к моцартовской *drama giocoso* («веселой драме»). От «номерной» оперы к вагнеровской музыкальной драме, от драматического спектакля с музыкой к мюзиклу, от оперы – «всенародной кафедры» (Чайковский) к опере для замкнутого круга (кружка, камераты) знатоков, смакующих «Лулу» Берга или «Моисея и Аарона» Шёнберга... Простите невольный каламбур: круг замкнулся.

Здесь отступило от последовательного рассказа о книге и, минув богатый новыми материалами раздел «В поисках «советской оперы», перейду к заключительным главам «Оперных штудий», объединенным прямо-таки траурным и *вызывающим* (вызывающим на дуэль-полемике) заглавием: «После конца оперы».

Начав с убийственной цитаты из 1920-х: «Опера как тип художественного восприятия, как художественная форма разлагается медленно, но упорно» (Л. Сабанев, с. 387), М. Раку справедливо замечает: «Опера, которая сегодня кажется местом для избранных, всегда вмещала в себя самую разнообразную публику – в ней находилось место и свету, и полусвету, и «детям райка». С XVII по XX век опера жила ожиданием новых сочинений – именно они становились самым ярким событием театральных сезонов... За два десятилетия – с начала 1870-х по конец 1880-х годов – только для русской сцены было создано более восьмидесяти опер, и почти все они были поставлены» (с. 389). И далее: «Премьерный провал «Кармен», выдержавшей за последующие три месяца свыше тридцати представлений, современному композитору показался бы триумфом... Неприятие, отторжение было и остается в искусстве одной из самых живых форм контакта с публикой. Но сегодняшнюю публику от композитора, рискнувшего обратиться к оперному жанру, отделяет пропасть глухоты. Проблема, однако, заключается в том, что эта глухота взаимна» (с. 389-390).

Автор отвергает практику режиссерского мейнстрима современного оперного театра. «...если бы мы непредвзято воспринимали историю оперного жанра, иными были бы и оценки современных постановок классики... Вакханалия «брехтизации» и «актуализации», поддержанная нашей – во всех отношениях бедной! – критикой, была бы вряд ли возможна... Когда «Кольцо нибелунга» интерпретируется в свете экологической темы, сюжет «Риголетто» посвящается мафиозным «разборкам», «Китеж» повествует о войне в Югославии, Отелло удушает свою жену в «мерседесе», двигателем событий «Евгения Онегина» оказывается нетрадиционная ориентация Онегина и Ленского, ... а действие «Моисея и Аарона» происходит в концлагере, где почему-то у Моисея есть возможность разговаривать из телефонной будки, да не с кем-нибудь, а самим Господом Богом» (с. 394).

«Пропасть глухоты» между новой молодой аудиторией и классической оперой не засыпать – ни картонными глыбами декораций, ни танками и самолетами на сцене, ни превращением оперы в «театр переодетый», ни сутливого режиссуры, пытающейся угодить скучающему *зрителю*, «по моде» или случайно попавшему в оперный театр, ни критикой, нередко ангажированной, выполняющей роль «*объясняющего господина*» при театре.

Об этом М. Раку пишет в блистательно завершающем книгу очерке «Смотреть и слушать оперу». Слова эти могут стать девизом подлинного обновления современного оперного театра.

Иосиф РАЙСКИН

¹ М. Раку. *Оперные штудии*. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Глинка скрипистов», 2019.

IN MEMORIAM

ПАМЯТИ НАРОДНОГО АРТИСТА



Мемориальная доска Борису Штоколову. Скульптор Павел Игнатъев.

28 октября 2019 года в Выборгском районе нашего города у дома №2 по Гаврской улице состоялся митинг, посвященный открытию мемориальной доски выдающемуся русскому басу, солисту Мариинского театра, народному артисту СССР Борису Тимофеевичу Штоколову (1930–2005) – на доме, где в последние годы жил знаменитый артист.

Автор мемориальной доски – петербургский скульптор Павел Игнатъев, уже хорошо известный петербуржцам своим замечательным памятником первому архитектору Петербурга Доминико Трезини на площади, носящей его имя, мемориальной доски Галине Улановой (М. Морская, 10) и мемориальной доски памяти артистам театра Музкомедии, погибшим в Великой Отечественной войне.

Митинг, собравший многочисленных почитателей искусства Штоколова и жителей Выборгского района, открылся исполнением Гимна великому городу композитора Р.М. Глиэра. Затем ведущая, представительница Администрации Выборгского района, отметила большой вклад и выразила благодарность Художественному руководителю-директору Мариинского театра В.А. Гергиеву и напомнила основные вехи жизни и деятельности Б.Т. Штоколова, прошедшего путь от Соловецкого юнга Северного флота до народного артиста Советского Союза, ведущего солиста Кировского-Мариинского театра, кавалера орденов Ленина, Октябрьской революции, двух орденов Трудового Красного знамени, ордена Отечественной войны, лауреата Государственных премий.

Под звуки голоса выдающегося певца, исполняющего один из своих вокальных шедевров «Персидскую песню» А. Рубинштейна, зам. главы администрации Выборгского района Н.А. Никишина, зам.художественного руководителя Мариинского театра А.А. Кучерова и Н.С. Штоколова снимают покрывало с мемориальной доски. На медно-коричневом фоне изображен полупрофиль великого певца и надпись «В этом доме с 2001 по 2005 год жил народный артист СССР певец Борис Тимофеевич Штоколов».

Наталья Алексеевна Никишина от имени Главы администрации Выборгского района В.И. Гарница поздравляет всех любителей оперного искусства с открытием мемориальной доски, выражая благодарность и подчеркивая большую роль в увековечении памяти замечательного певца Мариинского театра и лично В.А. Гергиева. Н.А. Никишина отметила выдающиеся заслуги Б.Т. Штоколова в развитии оперного искусства, Мариинского театра и в жизни нашего города. Она сказала, что в Выборгском районе свыше 50-ти улиц носят имена выдающихся наших земляков – Шостаковича, Асафьева, Гаврилина, Кустодиева, Дудина, Петрова, Есенина и других выдающихся деятелей литературы и искусства нашего города, отметив таким образом возможность увековечения памяти замечательного певца Мариинского театра.

Заместитель художественного руководителя Мариинского театра Анна Альбертовна Кучерова от имени В.А. Гергиева и всего коллектива Мариинского театра сказала, что рада сегодня еще раз вспомнить тот совершенно нецени-

мый вклад в развитие музыкального искусства, который внес Б.Т. Штоколов. Он, действительно, был символом музыкального Ленинграда. Он вел интенсивную гастрольную деятельность и был своеобразным связующим звеном между Мариинским театром, классическим искусством и массовым слушателем нашей страны. Именно благодаря ему жители нашей страны ощущали свою духовную связь с великим Мариинским театром.

Затем слово было предоставлено автору монографии о Штоколове, музыкальному критику, профессору Герману Викторовичу Поплавскому, который отметил два важнейших этапа в жизни и творчестве Штоколова – военное детство, школу юнг на Соловецких островах и судьбоносную встречу с Маршалом Победы Г.К. Жуковым, по сути давшим Штоколову путевку в консерваторию и в большое искусство и вспомнил знаменитый автограф Маршала спустя много лет: «Дорогой Борис, очень рад, что вы стали для советского народа первой звездой». Оратор отметил редкую целеустремленность и настойчивость характера,

позволивших Штоколову добиться мировой известности, внести выдающийся вклад в развитие и популяризацию русского оперного искусства. Голос Штоколова действительно звучит, как поется в военной песне «На земле, в небесах и на море...»: в небесах горит малая планета «Shtokolov», воды мирового океана бороздит теплоход «Борис Штоколов», а на Земле в наших сердцах живет память о нем и звучит голос, который будет звучать еще для многих поколений любителей вокального искусства.

Слово предоставляется заведующей кафедрой сольного пения, профессору Института музыки, театра РГПУ имени А.И. Герцена, заслуженному работнику культуры Российской Федерации и высшего профессионального образования, Художественному руководителю Международного конкурса вокалистов имени Б.Т. Штоколова Татьяне Дмитриевне Смелковой. В своем выступлении она отметила выдающийся вокальный талант певца, его педагогический дар, ставший художественным магнитом для студентов-вокалистов Института. Т.Д. Смелкова отметила большое значение

Международных конкурсов имени Б.Т. Штоколова, являющихся большим художественным стимулом в развитии и пропаганде оперно-вокального искусства. В дни 90-летнего юбилея великого певца в марте 2020 года состоится седьмой по счету конкурс. Т.Д. Смелкова пригласила собравшихся и всех, кто любит вокальное искусство принять участие в концертах конкурса и заключительном гала-концерте в Малом зале Ленинградской филармонии имени М.И. Глинки.

Слово предоставляется заведующему музеем «Юнга Северного флота», капитану II-го ранга Евгению Степановичу Корюкаеву. Он напомнил собравшимся страницы военной биографии Штоколова, его учебу в школе юнг, где он был ротным запевалой, его службу на эсминцах Балтийского флота «Строгий» и «Стройный» и легендарном крейсере «Киров». Оратор подчеркнул огромное воспитательное значение музея, основанного еще тридцать лет тому назад. Среди выпускников школы – четыре героя Советского Союза, герои Социалистического труда, инженеры, ученые, писатели, кадровые военнослужащие. Он отметил, что музейный стенд, посвященный Борису Тимофеевичу Штоколову, всегда пользуется особым вниманием посетителей.

Служивец Штоколова, солист балета и хореограф, заслуженный артист РСФСР профессор Борис Владимирович Бланков поделился своими воспоминаниями о дружбе с выдающимся певцом, о его прекрасных человеческих качествах, доброте, отзывчивости и огромной любви к искусству.

Выступившая вдова певца Нина Сергеевна Штоколова поблагодарила всех собравшихся и выразила сердечную благодарность В.А. Гергиеву, В.И. Матвиенко, А.Г. Тулееву, Э.Э. Росселю за внимание и постоянное участие во всех мероприятиях посвященных увековечению памяти Б.Т.Штоколова.

Она выразила благодарность скульптору Н.Н. Андиферову, автору прекрасного надгробного памятника певцу, Г.В. Поплавскому, написавшему прекрасную книгу, «которой нет равных», поэту В.Г. Сергеевой, автору стихов, посвященных певцу, Т.Д. Смелковой художественному руководителю и подлинному движителю Международных конкурсов имени Б.Т. Штоколова, художнице Н.А. Гулей, написавшую портрет Штоколова в роли Бориса Годунова, генеральному директору компании «Бомба Питер» О.В. Грабко за серию компакт-дисков с голосом певца, работникам Пулковской обсерватории, открывшим малую планету, названную именем Штоколова, администрации Кемеровской области, которая присвоила имя певца Кемеровской филармонии с открытием музея и установлением мемориальной доски.

В заключении выступившая внучка певца Екатерина Штоколова сказала, что присоединяет свою искреннюю благодарность за внимание к творчеству ее деда, имя которого для всей семьи Штоколовых является путеводной звездой.

И вновь зазвучал проникновенный, завораживающий голос Бориса Тимофеевича Штоколова.

Смерть – это то, что бывает с другими...
И. Бродский

Время неумолимо похищает друзей. С годами все чаще задумываешься о смерти как естественной части жизни. Но смирился с этим ни сердце, ни разум не могут.

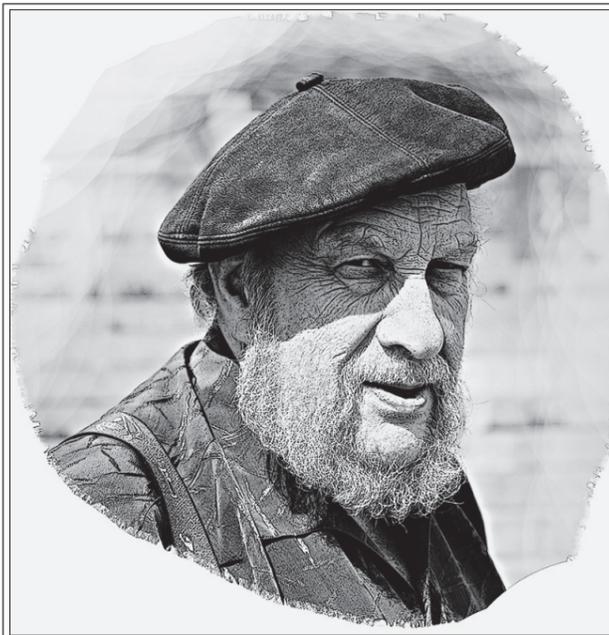
Ушел Юрий Георгиевич Димитрин, как мы шутили в своем узком кругу, «в девичестве» Юра Михельсон. Нас, старшекласников, а потом студентов физиков, химиков, математиков, будущих инженеров, свела музыка – филармония, опера, а еще забытый нынче обычай музицировать дома за роялем в четыре руки, и делиться впечатлениями от музыки не только услышанной в зале, но и от рождающейся под собственными «перстами робкими»...

Юра боготворил Шостаковича – он и сына нарек Димитрием, и псевдоним свой авторский избрал не случайно. И свою первую книжку («Нам не дано предугадать», СПб. 1997) посвятил либретто великой и опальной в СССР оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Ну, вот я и пришел к тому, с чего в некрологах обычно начинают: Юрий Георгиевич Димитрин – либреттист от Бога! Согласитесь, человек – это не столько обретенный или даже завоеванный результат (реноме, образ, положение в обществе), сколько прежде всего, *путь!*

Начав, как влюбленный в музыку слушатель, Юра непрерывно ищет себя: инженер на Охтенском химкомбинате (по окончании «Техноложки»), учится на вечернем отделении музыкального училища, в семинаре самостоятельных композиторов, пишет скетчи и репризы для эстрады, работает завлитом в театре... Но все это для того, чтобы ... стать либреттистом в 1967 году на 33 году жизни (речь о первой, написанной на его либретто опере Б. Кравченко «Жестокость»). «Для начала карьеры – поздно», – замечает с грустью Димитрин в автобиографических записках (Ю. Димитрин, С. Журавлева «Диалоги с либреттистом», СПб, 2019)

Но карьера, как увидим, стала складываться весьма успешно. Одна за другой рождаются оперы на либретто Димитрина – «Эзоп» Б. Архимандритова, «Интервенция» В. Успенского, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского (либретто последней создано в соавторстве с В. Фиалковским)... Появляются первые русские версии либретто «Дидоны и Энея» Г. Пёрселла, «Мнимой садовницы» В.-А. Моцарта, «Колокольчика» Г. Доницетти, «Аптекаря» Й. Гайдна, «Королевы мая» Х.В. Глюка. Совершенствуются и уточняются эквиритмические переводы либретто признанных и популярных шедевров – «Кармен» Ж. Бизе, «Паяцев» Р. Леонкавалло, «Сельской чести» П. Масканы, «Богемы» Д. Пуччини, «Адрианы Лекуврёр» Ф. Чилла, «Дон Кихота» Ж. Массне... На маринской сце-

ЮРИЙ ГЕОРГИЕВИЧ ДИМИТРИН (1934 – 2020)



не впервые поставлены были оперы петербуржцев А. Смелкова «Братья Карамазовы» и Петра Геккера «Проклятый апостол».

Впечатляет широта интересов либреттиста – автора и переводчика. Здесь и старинные оперы, и раннеклассические опыты – «Игра о Робене и Марион» А. де ла Аля, «Двое скупых» А. Гретри, «Тайный брак» Д. Чимарозы, «Лунный мир» Й. Гайдна, и одна из первых русских опер «Февей или Гром победы раздавайся!» В. Пашкевича, и шедевры бельканто Г. Доницетти и Дж. Россини, и оперы XX века – «Саломея» Р. Штрауса, «Поругание Лукреции» Б. Бриттена, «Бал масок» Ф. Пуленка, «Прометей» К. Орфа... И конечно же ждет своего часа постановка замечательной оперы С. Танеява «Орестея» в редакции Ю. Димитрина.

Остроумие драматурга, умеющего мизансценировать действие, находит простор в русских либретто популярных оперетт Й. Штрауса, И. Кальмана, Ф. Легара, К. Целлера, Ж. Оффенбаха... Совершенно особую роль пионера-первопроходца сыграл Ю. Димитрин, участвуя наравне с композиторами в создании первых отечественных рок-опер – «Орфей и Эвридики» А. Журбина и «Фламандской легенды» Р. Гринблата (либретто последней совместно с Ю. Кимом).

Вот и прозвучали ключевые слова – *наравне с композитором!* Не отрицая ведущей роли музыкальной драматургии, Юрий Димитрин немало положил сил для поддержания репутации профессии либреттиста – не ремесленника-подтекстовщика, а подлинного соавтора композитора. Не станем искать, кто первый произнес термин «либреттология», но то, что именно Ю. Димитрин фундаментально обосновал значимость своей профессии, не может быть оспорено. «Либретто во сне и наяву» – первый *цеховой* сайт на русском языке – сайт Ю. Димитрина; он инициировал первый либреттоведческий сборник, им же прочитан первый курс лекций по теории и практике либретто...

Напомню один из основных постулатов Ю. Димитрина: «Звучание вместе «музыка» и «либретто» являются на смесью а сплавом, и невозможно разделить этот сплав в нашем восприятии... Ни чистой музыки, ни чистой поэзии в опере существовать не может. Над тем и другим главенствует драматургия, музыкальная форма, сценический образ» (*цит. по «Диалоги с либреттистом»*).

Вспоминаю старый наш спор с Юрой, почти полувековой давности (Господи, как молоды мы были!): он гневно бросал мне: «Музыкант враждебен театру», и это был его девиз, лозунг, оспаривавший единовластие музыкального руководителя в опере. Но времена меняются и мы меняемся вместе с ними: либреттист Димитрин немало натерпелся от самодержавия оперной режиссуры. «Она – подлинный хозяин всего постановочного процесса в опере. Музыканты, в том числе дирижеры мирового класса, всё это терпят. Причём замечу, нынешняя тиранья режиссеров гораздо более жестока, чем окрики музыкантов в прошлом» (*«Диалоги с либреттистом»*).

...В музыкальных театрах по всей России идут спектакли, на афишах которых стоит имя Юрия Димитрина, со страниц его книг встает образ оперного драматурга, отстаивающего свое профессиональное достоинство, но признающего непреложную формулу поэта: «Есть музыка над нами!».

В душах и умах друзей, учеников-подмастерьев Юрия Георгиевича осталась живая память об учителе и Мастере, о талантливом и принципиальном человеке.

Иосиф РАЙСКИН



ОКНО В ЕВРОПУ



АЛЕКСАНДР КУРМАЧЁВ

Знаковым событием Байройтского фестиваля 2019 стал дебют на вагнеровском форуме маэстро Валерия Гергиева, что вызвало небывалые пересуды не только в околовестивальных кругах, но и в кругах, довольно далёких от музыки.

Объективным источником «ропота» могла бы быть чрезмерная загрузка маэстро, очевидно мешающая ему детально прорабатывать музыкальную часть выпускаемых спектаклей. Но ведь байройтская публика в этом практически не разбирается: здесь аплодируют после I акта «Парсифаля» (что для вагнерианца – верх бескультурья), у местных «эстетов» постоянно звонят невыключенные мобильники, здесь не могут отличить фальшь от корректного интонирования (некондиционное выступление Анетт Даш в «Лоэнгрине» в нынешнем году было принято этой публикой с неприличным ажиотажем).

Что же до критики, то единственным серьёзным упрёком, заслуживающим внимания, можно было бы назвать замечание Флориана Циннекера о том, что маэстро Гергиев во втором акте «ошибается в нотах». В каких нотах В. Гергиев «ошибся», критик, само собой, не говорит. Как не говорит он и об очень слабой вокальной работе исполнителя главной партии, не заметить которую серьёзный критик не может. Видимо, г-н Циннекер к серьёзным критикам не относится.

Другую «жёсткую оценку» работы маэстро Гергиева дал берлинский критик Юрген Либлинг: «Это не Байройт». Всё. Ничего более внятного известный критик не сказал. Замечу, что простые немецкие меломаны – народ очень умный и тонкий. Чего не скажешь о местном псевдолиберальном истеблишменте, который, на самом деле, совершенно не интересуется тем, как звучит музыка Вагнера и что именно сделал маэстро Гергиев с этой великой партитурой. Эту глухую к музыке, но очень чувствительную к деньгам и скандалам аудиторию интересует количество репетиций, которые посетил маэстро, количество его фестивальных проектов, в которых он успевает участвовать, и его отношения с российским президентом. Странные критерии для оценки собственно художественной составляющей предложенного в Байройте прочтения.

Скверно другое – то, с какой жадностью российский истеблишмент подхватывает и смакует эти глупости. Мне самому далеко не всё симпатично и не всё интересно в интерпретациях В. Гергиева, но называть работу маэстро провальной только потому, что в 17-м такте увертюры оркестр переходит от кульминации к диминуэндо? Простите, а что там ещё можно сделать в 17-м такте этой увертюры? И дело не в 17-м такте, упоминание о котором создаёт манипулятивную иллюзию «профессионального разбора». Ведь практически все остальные просмотренные мной рецензии на дебютное выступление маэстро Гергиева в Байройте были трезвыми и в целом доброжелательными, потому что это была объективно захватывающая, интересная работа. Как написал один немецкий критик, «маэстро Гергиев облекает в сияющую золотом грацию неуклюже эротический вагнеровский пафос». Но эти рецензии наша окологрунтная тусовка не замечает. Ей клоуна Курентзиса за пультом подавай: чтоб руками махал, как мельница, и вертелся на подиуме, как она же. И в этой связи для меня открытым остаётся вопрос: у этих прекрасных людей с ушами проблемы или с совестью?

Как же всё-таки прозвучал гергиевский «Тангейзер». Прежде всего, это очень лирический Вагнер. В прочтении маэстро не было тягостности: даже драматичные пассажи звучали без истерики, с какой-то сентиментальной красотой и лучезарностью. Да, это Вагнер, продиржированный... Чайковским. Абсолютно небайройтское, не-немецкое прочтение. Это прочтение было не просто свежим или нарочитым; главное, это сказочно красиво.

Теперь о певцах. Абсолютным фаворитом премьеры стала исполнительница партии Елизаветы — Лиз Дэвидсен. Сильный, плотный, сияющий голос, практически эталонный вокал (гласные верхнего подъёма звучат слишком открыто, но это нюансы) и великолепная фразировка. Стефан Гульд в партии Тангейзера изнасиловал и себя, и Вагнера. Певец объективно устал, и слушать его уже очень тяжело. Маркус Эйхе в партии Вольфрама и прозвучал великолепно, и сыграл отменно. Венера в исполнении Елены Жидковой стала центральным самостоятельным манифестом представления: она и певица, и актриса, и авантюристка, и аферистка, и просто «оторва». Вокально это было удовлетворительно, но не более того. Визуально – фейерверк.

Визуально было всё карнавальным: негр-трансвестит, карлик с барабаном, Венера-убий-

ца-террористка-пущи-райот в «ситроене», клоун Тангейзер, суицидница Елизавета, интермедийные техно-трэш инсталляции в парке у Зелёного холма – полный бедлам. В общих же чертах, вот что представил нам режиссёр Тобиас Кратцер, увенчанный титулом «Режиссёр года 2018»:

1) Тангейзер – певец Байройтского фестиваля, решивший пожить цирковой жизнью;

2) Венера – перформанс-террористка, которая становится убийцей полицейского, переезжая его на своём «ситроене»;

3) Елизавета – певица Байройтского фестиваля с суицидальными наклонностями; когда

дник – это признак «Театра на Таганке» конца 60-х и «Ленкома» десятью годами позже. В XXI веке оставлять тыл сцены чёрным – значит, признать, что работать с пространством ты не умеешь.

Не заметить безграмотной работы режиссёра было невозможно уже по выстраиванию мизансцен и полному отсутствию пластической концепции спектакля: проработка пластики нулевая; всё немзыкально, шаблонно, замшело. Наверное, так двигались и делали что-то руками «на тятре XVIII века».

Эта беспомощность современной режиссуры перед её же собственными порывами что-то интересное и необычное показать, признаться, не

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

Тобиас Кратцер – 39-летний немецкий режиссер, уже сделавший себе имя в международном оперном сообществе... рассказал поверх оперного сюжета «Тангейзера» смешную и трогательную историю про бродячих комедиантов, колесящих по дорогам Германии. Их злоключения, убеждения, стиль жизни и ценности противопоставлены герметичному миру высокого академического искусства, центром которого становится современный Вартбург – Фестшпильхаус на Зеленом холме. Так средневековая легенда о рыцаре-поэте Тангейзере, угодившем в недра

«ТАНГЕЙЗЕР» В БАЙРОЙТЕ-2019

Мнения критиков



Байройт. Фестшпильхаус на Зеленом холме. Дирижирует Валерий Гергиев. Фото из архива театра

Тангейзера арестовывают за публичную сексуальную активность, она соблазняет Вольфрама и после вскрывает себе вены (причину опять же не понять);

4) Вольфрам – талантливый певец Байройтского фестиваля с кучей комплексов хорошо воспитанного человека, мешающих ему даже любимую женщину по-нормальному удовлетворить.

Зачем режиссёру понадобилось чудо коричневого цвета нестандартной ориентации под названием «Лё Гато Шоколад», я не понимаю: трансвестит и трансвестит; ну прикольно. Вагнер-то тут при чём? Правильно: Вагнер тут не при чём. Смотреть интересно. Зал смеялся. Видеотрансляция забавляла. Спецэффекты – не очень.

Прежде всего, оформление (сцену обрисовывал и всех одевал Райнер Зелльмаер): чёрный за-

перестаёт удивлять. Ну хочешь показать – так покажи; хочешь рассказать – расскажи внятно: не мямли, не бубни.

Нужно тебе пропедализировать-отпедализировать-пропердолить (не знаю, какое слово лучше) тему никому не нужного, но всеми угнетаемого ЛГБТ-комьюнити – ну ради бога: покажи, в чём его проблема, в чём беда и сложности. Неужели лишь в том, чтобы флажок шестцветный радужный перед финалом II акта на сцене вывесить и трансху в платье пёстром показать?

Ребята, да вы клоуны просто какие-то, а не революционеры от искусства. Показывать эту самодельность пущи-райотную за бешеные деньги как-то несколько «не комильфо», немного бестактно по отношению к тем, кто вам верит и кто вас содержит.

Belcanto.ru

Венусберга (Венериной горы), превращается в трагедию певца-одиночки, разрывающегося между свободой, понимаемой как вседозволенность, и тоской по возвышенному и строгому миру, который воплощает консервативный вагнеровский Байройт.

Дилемма греховной и возвышенной любви, терзающая оперного Тангейзера, оборачивается неразрешимым выбором между высокой и низкой культурой, между нищим, но развеселым театром-фринджем – и стационарным, но замшелым, закоснелым в мертвых традициях театром-домом.

Но не только. Главный выбор, который приходится делать Тангейзеру, – это выбор между свободой самовыражения, понимаемой в том числе и как свобода от всяческих норм, и самоограничением серьёзного художника, служащего высокому искусству. «Свободен в желаниях, свободен в действии, свободен в наслаждении!» – тройной девиз бакунинского толка был выдвинут молодым Вагнером во времена, когда писался «Тангейзер». И компания фриков – карлик Оскар, персонаж из романа нобелевского лауреата Гюнтера Грасса «Жестяной барабан», чёрный трансвестит Le Gateau Chocolat (Шоколадный Торт) и стервозная решительная блондинка, зятая в блестящее черно-зеленое трико, – размахивает постерами с девизом и разбрасывает листовки.

Спектакль Кратцера произвел настоящий переворот в умах и поведении завсегдатаев Байройта. Никогда еще зал так не смеялся; никогда еще действие не развивалось столь стремительно, легко, весело. ...Большинство режиссеров, берясь за вагнеровские оперные кирпичи, впадают в ступор, не зная, как вообще ставить эти бесконечные монологи, рассказы и дуэты, длящиеся по 40–45 минут. Они теряются в огромных пространствах вагнеровских партитур, не умея насытить их действием, – и пытаются прибегнуть к уловкам, подчас забавным, но чаще нелепым, чтобы как-то оживить высказывание стоящего на авансцене героя, пуская вторым планом балет или миманс.

Но не таков Тобиас Кратцер – «царапина» (так переводится его фамилия с немецкого). Кратцер расцарапал гляцевую поверхность официального Байройта довольно основательно, показав, что ни в грош не ставит ту свинцовую

серьезность, с которой здесь относятся к традициям, сакральному ореолу места и самому Вагнеру, почитаемому как божество.

Первые смешки раздался в зале еще во время увертюры: в реалистично снятом видеофильме, идущем на большом экране, цирковой фургончик пронесся мимо почтенного работника, который стоит на пыльном проселке у доски объявлений с надписью «газовая станция» и клеит поперек нее «закрывать в связи с отсутствием спроса». Тут-то зал и грохнул: всем памятна предыдущая унылая постановка «Тангейзера» Себастьяна Баумгартнера, в которой действие разворачивалось в малоэстетичном помещении с котлами и трубами газовой установки. Того «Тангейзера» сняли с проката ранее запланированного срока. И Кратцер не преминул подпнуть шпильку неудачливому предшественнику.

Вот только не надо заводить песню о том, что все вышеописанное – не то, что Вагнер написал

(или прописал). Это именно то. Ведь его опера – о трагической невозможности совместить реальное и идеальное, Венеру и Елизавету, чувственность и возвышенную платоническую любовь, грех и святость. Дилемма Тангейзера – настоящего романтического героя – неразрешима. И Тангейзер в образе рыжего клоуна, у которого один глаз плачет, а другой смеется (цитата из другого великого произведения немецкой литературы – романа Генриха Бёлла «Глазами клоуна»), есть современная метаморфоза того самого романтического героя: художника, артиста, не находящего себе места ни в одном из миров.

... Но почему «звездного русского дирижера» – так характеризует Гергиева немецкая пресса – постигла неудача? Не потому, что он плохо провел спектакль: увертюра прозвучала блестяще, тон был взят возвышенно-приподнятый, истинно романтическая полетность и эффектная театральность очень шли вагнеровской музыке. И после

увертюры оркестр продолжал играть очень хорошо, особенно когда доходил до чисто оркестровых фрагментов. Звучные бархатные басы, влажный блеск струнных, объемный, разнообразный по динамическим градациям звук... хотя, пожалуй, иногда Гергиев чересчур понижал динамику, чтобы голоса певцов были лучше слышны, особенно в моменты речитативов. И чаще выбирал спокойные, нерискованные темпы.

Вообще чувствовалось, что в сложных и непривычных акустических условиях Фестшпильхауса с его особой конструкцией оркестровой ямы Гергиев проявляет большую осторожность, чем это ему обычно свойственно. ... И хотя Гергиев знаком с партитурой оперы «на все сто» – зря, что ли, в июне поставили «Тангейзера» в Мариинском театре, – ему приходилось быть особенно аккуратным.

Важная претензия: благородно-возвышенная интерпретация Гергиевым вагнеровской

партитуры никак не сходилась по смыслу с предложенной Кратцером визуализацией «Тангейзера» и его озорной игровой концепцией.

Предубежденность против дирижера витала в воздухе. Ведь только самый ленивый не помянул его опоздания на репетиции. Ведущий критик FAZ начал свою статью с описания прибытия Гергиева в Байройт на вертолете, не преминув указать точное время: 13:19. Статья другого, не менее известного, критика в Die Welt называлась «Друг Путина». Ну и вишенка на торте: кумиром байройтской публики и официальным музыкальным руководителем вагнеровского фестиваля является Кристиан Тилеманн, который когда-то со скандалом ушел из оркестра Мюнхенского филармонического. А через некоторое время его преемником на этом посту стал Валерий Гергиев. Есть еще вопросы?

Colta.ru

Польский бас-баритон Томаш Конечный выступил в роли Януша в премьерной опере «Галька» Станислава Монюшко в режиссуре Мариуша Трелиньского в венском театре «Ан дер Вин», а незадолго до этого исполнил партию в «Польском реквиеме» Кшиштофа Пендерецкого на закрытии фестиваля «Эвфония» в Варшаве. Любители оперы знают о его участии в постановке «Лоэнгрин» в дрезденской Земперопер вместе со своим соотечественником Петром Бечалой в титульной роли и Анной Нетребко в партии Эльзы под управлением Кристиана Тилемана. Начавший свою карьеру в операх Вагнера и Рихарда Штрауса, сегодня Томаш мечтает о русской опере, поет много камерных концертов и убежден в том, что без постоянного самосовершенствования не может быть речи ни о творчестве, ни о карьере.

– Вы начинали свою карьеру с одним из лучших дирижеров современности – Францем Вельзер-Мёстам.

– Да, и есть еще несколько дирижеров, которые очень помогли мне в становлении. Франц Вельзер-Мёст – превосходный дирижер, был художественным руководителем Венской оперы, когда я начинал там. Свое первое «Кольцо нибелунга» в Венской опере я готовил именно с ним. Франц давал мне очень много советов в работе над разными ролями, способствовал моему интенсивному развитию. Он же помог мне и когда я впервые выступал на Зальцбургском фестивале. Есть еще несколько дирижеров, с которыми я бы очень хотел продолжать работать. Если говорить о немецком репертуаре, то это, конечно же, Кристиан Тилеман, с которым я осуществил четыре проекта и Адам Фишер, которому я благодарен больше всего. В Мангейме с ним я проходил науку всех моих немецких партий. Появляются и новые дирижеры, молодое поколение, которому есть что сказать. С Кириллом Петренко была возможность однажды поработать в Мюнхене и очень надеюсь, что представится еще не один случай. Кирилл – фантастический музыкант. В оперном мире Европы и Америки происходит немало интересного, есть возможность наблюдать за достижениями талантливых исполнителей и в Ла Скала, и в Венской опере, и в Метрополитен Опер.

– А кто ваши любимые режиссеры?

– Эрих-Свен Бехтольф, в постановке «Кольца» которого я имею привилегию выступать вот уже семь лет. Вообще, в тетралогии Вагнера я пою уже одиннадцать лет, из которых семь – в Вене. Также обожаю и его постановку «Арабеллы» Штрауса, «Кардильяка» Хиндемита. В декабре я работал над постановкой «Гальки» Монюшко с Мариушем Трелиньским, с которым у нас давно очень хорошее взаимопонимание. Не могу сказать, что мне все у него нравится, но мы общаемся открыто, я говорю ему напрямик, если что-то не по мне. Мариуш – очень конструктивно мыслящий художник, точно знает чего хочет и последовательно воплощает задуманное. Еще мог бы назвать Алвиса Херманиса – великолепного режиссера, хотя ему тоже не всегда всё удается, но его постановка «Солдат» Циммермана в Зальцбурге стала выдающейся без малейшего преувеличения. Был еще случай поработать с ним над «Любовью Данаи» Штрауса и это тоже было очень ценно. Люблю работать с Робертом Карсеном, который иногда грешит китчем, но его трудно упрекнуть и заподозрить в поверхностности, потому что он умеет развивать ситуацию и также открыт для дискуссии. «Женщина без тени» в постановке Кшиштофа Варликовского мне очень понравилась, но Кшиштоф тоже не очень ровный. Но такова жизнь. Я и как певец знаю, что в какие-то моменты мы прекрасны, а иногда, когда попадается сложная партия, мы можем потерпеть поражение. Но все мы учимся на ошибках. Это все – очень человеческое.

– Вы считаете себя вагнеровским певцом?

– Моя исполнительская судьба действительно складывалась так, что я начал петь немецкий репертуар. Мой голос ложится хорошо на немецкую музыку. Но вряд ли я могу считать себя только вагнеровским. С одной стороны, это не мой основной культурный источник, я не германец, не исландец, не швед, я – выходец из совершенно другого культурного мира. Однако германская мифология меня восхитила, поглотила, немецкая культура – написанная, нарисованная

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ ТОМАША КОНЕЧНОГО



Фото: Igor Omulecki

– впечатлила. И меня очень затягивает приключение с Вагнером. Его оперы – безграничный материал, внутри которого можно создавать целые миры. Последний раз мы говорили на тему вагнеровского и не только репертуара с моим другом и соотечественником, тенором Петром Бечалой. Он советовал мне расширять репертуар в разных направлениях, и я занимаюсь этим в данный момент. Я пою много сольных концертов с пианистом Лехом Напералой – от Шуберта до Малера. И поиски продолжаются. Не скрою, что мечтаю о русском репертуаре, которого в моем багаже пока очень мало. Больше всего мечтаю об «Алеко» или «Князе Игоре», о «Борисе Годунове». Мой голос чуть более высокий для Бориса, но существует традиция исполнения его не только очень низкими басами, но и более высокими. Борис – огромный мир, очень близкий моему сердцу. Так что я надеюсь, что впереди у

меня еще очень много разных партий.

– Вы выступали на фестивале в Байройте?

– Да, дважды. На мой взгляд, сейчас не самый лучший период в истории этого фестиваля. Речь в данном случае не столько о художественном и музыкальном уровне, который в целом очень высокий. Я говорю о некоторых ошибках в понимании значения этого места в контексте мировой культуры, об атмосфере фестиваля, который варится в собственном соку. Я восхищен байройтским театром, маэстро Кристианом Тилеманом, но разочарован царящей там атмосферой. Повторюсь: я не причисляю себя к миру вагнеровских певцов, но к знатокам творчества Вагнера могу быть отнесен вполне, у меня было много встреч с музыкой Вагнера – с «Кольцом», «Летучим голландцем», «Лоэнгрином». В большинстве случаев это были лучшие постановки. Поэтому встреча с Байройтом «изнутри» меня

разочаровала.

– А не заходила речь о том, чтобы в Национальной опере в Варшаве, наконец, поставить «Кольцо нибелунга»?

– Да, этот вопрос давно назрел. Я все время говорю об этом Мариушу Трелиньскому, художественному руководителю Национальной оперы в Варшаве. Вот и работая над постановкой оперы «Галька» Монюшко в Вене я периодически поднимал эту тему. Но, конечно, каждая из четырех опер этого цикла – вызов для любого театра в мире. Все «Кольцо» надо планировать на три-четыре года вперед. А планирование – слабое звено в этом театре, особенно когда дирекции меняются слишком часто. Но я продолжу уговаривать и убеждать, потому что считаю, что польской публике не хватает этого репертуара.

– Проблема постановки опер Вагнера наверняка продолжает оставаться так или иначе связанной с отрицательными сторонами мифа о нем?

– Да, Вагнер все время ассоциируется с политическими мотивами, особенно сейчас, когда эта тема спекулятивно обсуждается, вместо того, чтобы признаться в том, что музыка великого композитора отсутствует у нас в репертуаре. Что не ставятся и оперы Мусоргского, «Русалка» Дворжака, а Яначек вообще считается «трудной музыкой». Почему на афише нет Рахманинова? Штрауса? И почему вообще мы не можем их исполнять? Политический климат, царящий сегодня в Польше, не позволяет сделать многое. Я не разделяю стратегию современных властей в Польше, которые во всем готовы видеть антипольские настроения. Это нельзя назвать ничем иным как подстрекательством. А это никогда не шло на пользу искусству.

– Вы упоминали работу над премьерной постановкой оперы «Галька» Монюшко в Вене. Насколько трудно продвигать национальную оперу на европейскую сцену?

– Очень трудно. Станислав Монюшко – не тот композитор, который сочинял планомерно и безукоризненно. В «Гальке» очень много прекрасных мелодий, но есть и слабые моменты в драматургии крупной оперной формы. Мы попробовали с Мариушем и дирижером Лукашем Боровичем как-то сгладить это. Нам способствовали прекрасный состав солистов во главе с Петром Бечалой и превосходная режиссура. Может быть, настал момент, когда Монюшко поправится Европе.

– Каким вы воспринимаете свой голос?

– А я продолжаю его искать, это бесконечный процесс. Я верен принципу, который мне в свое время внушил профессор вокала Кристиан Эльснер: «Пробуй голос во всевозможных направлениях. Ищи в разных ариях». Это не так легко, когда тебя держит преимущественно вагнеровский репертуар. Вот очень бы хотел взяться за русские оперы. Я знаю, что мой голос – определенно сильный, с большим количеством «металла», скорее героический, а не лирический, но может быть и специфически характерным, однако всегда приятным для уха. Конечно, мой голос вовсе не такой износостойкий, каким слывет у окружающих. Но голос, действительно готовый к нагрузкам, недаром же ему поддается вагнеровская музыка. И я хочу дальше развиваться, искать другие краски, оттенки. Мне уже предложили партию Воццека в Чикаго. Меня привлекают партии Макбета, маркиза ди Поза, Яго; Скарпиа тоже забрежил на горизонте...

– На Втором международном фестивале «Эвфония» в Варшаве вы исполнили сложнейшую партию в «Польском реквиеме» Кшиштофа Пендерецкого.

– Да, в моем послужном списке есть и партии в ораториях. Кшиштоф Пендерецкий очень ярко и крепко вписан в польскую историю и культуру, но свой реквием сочинил, на мой взгляд, в немецкой традиции. Для меня это язык узнаваемый, но очень непростой. Он требует колоссального диапазона, хотя написано в целом очень удобно. Пендерецкий – композитор, которому удалось описать целый период истории Польши в своей музыке. Его музыка неслучайно является символом перемены. Лет через двадцать роль, которую он играет в польской культуре, оценят еще выше. Жаль, что он так мало сочинил песен для моего голоса, а очень бы хотелось посвятить им целый сольный концерт.

Беседовал Владимир Дудин

На музыке вступления зрителям показывают фильм, в котором группа бродячих артистов цирка путешествует на старом фургоне «ситроен». За рулем сидит белокурая Венера, рядом с ней клоун Генрих Тангейзер. Вместе с ними едут лилипут Оскар и чернокожий бородастый Drag Queen Шоколадный торт (Le Gateau Chocolat). Венера одержима вагнеровским высказыванием времен его революционного прошлого: «Свободен в желании. Свободен в действии. Свободен в наслаждении». По дороге компания веселится, нюхая кокаин, сливая бензин на автостоянке и расплачиваясь фальшивой кредиткой в «Бургер Кинге». Вставшего на их пути полицейского Венеры без тени сомнения сбивает насмерть. С таким пониманием свободы Тангейзер не может согласиться. Когда-то оперный певец Генрих Тангейзер имел успех в байройтском театре на Зеленом холме, но покинул его в знак несогласия с царящей там рутинной, примкнул к мятежной Венере и стал клоуном, однако партитуру «Тангейзера» он так и носит в своем мешке. Происшествие заставляет Генриха покинуть Венеру и вернуться в Байройт.

За время вступления режиссер Тобиас Кратцер успевает многое рассказать о героях, их взаимоотношениях и задать спектаклю определенный тон. Он обращается к знаниям и переживаниям публики, полученным через иные области культуры. Самая прямолинейная из его цитат это Оскар – герой романа нобелевского лауреата Гюнтера Грасса «Жестяной барабан», мальчик, переставший расти в знак протеста против законов и правил, по которым живет окружающее его общество взрослых. Попав на крючок образных ассоциаций, дальнейшие зрительские аллюзии приходят сами собой. Кратцер собирает вокруг Венеры тех, кто «другой», кто не укладывается в понятие истеблишмент, понимая под этим и отношение к жизни, и отношение к искусству, но еще и тех, кого легко обидеть за физическое несовершенство, одежду, манеры, цвет кожи. Последовательность этих реминисценций с самого начала вносит в спектакль элемент трагизма. Как бы смешно, подчас нелепо, ни вели себя Венера, Оскар и Торт, это не дает забыть об уязвимости каждого из них.

Второе действие разворачивается на сцене вымышленного Фештшпильхауза, где дают традиционную постановку «Тангейзера», ведущая партия в которой отдана недавнему клоуну. Торжественная декорация, цитирующая мотивы церемониального зала Вартбургского замка, контрастирует с чернобелым видео над ней, параллельно показывающего обыденность происходящего за кулисами: будничные разговоры, смех, пиво. Трансляция с камер за сценой сменяется фильмом про то, как Венера и ее спутники проникают в здание театра, чтобы вызволить Генриха Тангейзера. Заперев в туалете одну из хористок, Венера переодевается в ее костюм и появляется на сцене. Наступает череда смешных ситуаций, когда она не зная ни слов, ни режиссуры, пытается следовать общему течению спектакля, а Оскар и Торт путешествуют по закулисам. Идея спектакля в спектакле позволяет Кратцеру развить сразу несколько метафор: показать характерное для буржуазного истеблишмента разделение на жизнь фасадную и жизнь закулисную, а также противопоставить динамичный мир Венусберга статичному существованию Вартбурга. Кульминация действия наступает, когда Венера, Оскар, Торт и Тангейзер демонстративно выходят из декорации Вартбурга и смотрят в зрительный зал. Их безмолвное общение с аудиторией разрушает зеркало сцены и превращает спектакль из разряда вымышленных историй в реальность, происходящую здесь и сейчас. Столкновение двух миров выражено здесь в противостоянии публики, сидящей в зале, представляющей в своей массе тот самый гомогенный истеблишмент, и таких разных характерных индивидуальностей, как Венера, Оскар и Шоколадный Торт.

В третьем действии зрители видят брошенный пустырь, где стоит развалившийся «ситроен» – в нем живет одинокий Оскар. Сюда приходит сходящая с ума Елизавета. Пытаясь как-то ее развлечь, Вольфрам надевает клоунский костюм Тангейзера, что вызывает в ней бурную радость. Она недвусмысленно увлекает его в фургон. Не веря удаче, он снимает парик клоуна, но Елизавета одевает его обратно – не Эшенбах она хочет сейчас видеть перед собой. Тангейзер найдет тело Елизаветы в фургоне. Она умерла, вскрыл себе вены. В финале на экране «ситроен» со счастливыми Елизаветой и Генрихом несется по дороге навстречу солнцу.

Спектакль Кратцера наполнен глубокими подтекстами, но в нем так же есть все для того, чтобы увидеть если не романтическую историю, то повествование с изрядной долей сатирности. Придуманные режиссером спутники Венеры – Оскар и Шоколадный Торт – характеризуют Венусберг, как нечто отличное от определенности – мир, в котором размыты очертания пола, где гораздо больше разнообразных вариаций существования. В то же время этот мир превращен в некое подобие семьи для Тангейзера. Оскар и Торт

необыкновенно обаятельные персонажи, трогательно привязанные к главному герою. Любовь Елизаветы к Генриху никак не связана с верой в бога, даже если этот бог Вагнер. В общечеловеческом понимании она любит Тангейзера сильнее, чем Венера. Когда Елизавета с вызовом показывает Венере шрамы от вскрытых когда-то вен, та явно смущается – ей нечего на это ответить, потому что она так никогда не поступит. Вызывающе откровенное поведение Венеры в этой сцене продиктовано ее желанием доказать всем, что как мужчина, Генрих принадлежит только ей.

Сложная, насыщенная амбивалентными смыслами, система взаимоотношений между героями выстроена Кратцером на базе сразу всех четырех системообразующих сюжетов любого повествования, определенных в свое

диапазоне голос, который кроме внушительной величины, обладает достаточной пластичностью, что дает возможность убедительно передавать богатую гамму чувств. Органично вписывается в ансамбль голосов исполнитель Вольфрам, завсегда Байройта Маркус Айке, он – крепкий середняк который если и не вызывает восторга, то, самое главное, ничем не портит впечатления от исполнения. Безмолвные спутники Венеры тоже далеко не простые персонажи. Оскар – известный немецкий киноактер Манни Лауденбах, а Drag Queen Шоколадный Торт (нигде не фигурирует его настоящее имя – Джордж Айкедаши) не только один из самых высокооплачиваемых артистов своего жанра в Великобритании, но и солист небольших оперных компаний Лондона.

но едущий «ситроен», оркестр вдруг уходит в почти что сакральное, еле слышное звучание. В эти секунды кажется, что по дороге движется автомобиль похоронной процессии – так в конце концов и окажется, в финале в этом фургоне сведет счеты с жизнью Елизавета. Как только «ситроен» набирает скорость, стремительные скрипки летят вместе с ним. Гергиевым точно найдена динамика партии Тангейзера. Многие дирижеры играют сцены спора героя с Венерой, а затем с участниками состязания певцов неоправданно быстро, отчего слова Генриха и в том и в другом случае кажутся ироничной издевкой. У Гергиева, благодаря медленному темпу, в этих сценах нет никакой иронии, наоборот, все о чем говорит Тангейзер, по-настоящему им прочувствовано. Герой Кратцера не может сделать выбор,

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

КЛЮЧИ ШИФРОВАНИЯ

«ТАНГЕЙЗЕР» ВАЛЕРИЯ ГЕРГИЕВА И ТОБИАСА КРАТЦЕРА В БАЙРОЙТЕ



«Тангейзер». Сцена из спектакля.
Фото: Enrico Naurath

время Борхесом как дорога, поиск, сражение и самоубийство бога. Режиссер не поддерживает явно ни одну из сторон, он говорит, что инстинктивно сочувствует миру «других», но не стал бы слишком поспешно отвергать общество Вартбурга, как просто бессмысленное регулирование. Сторону главного героя режиссер так же не принимает. «Лучший друг Тангейзера, – говорит Кратцер, – это Фальстаф: как бы он ни кутил в кабаках, каждую ночь он проводит дома в теплой, уютной постели». Даже когда герой участвует в протестном движении Венеры, у него всегда есть возможность вернуться в тот мир, из которого он бежал. Финал спектакля, где ситроен мчится навстречу закату солнцу, это не успокоительный луч надежды, как может показаться сентиментальному зрителю, а скорее последнее видение умирающего героя – его очередная попытка выбора, который он так и не успел сделать.

Стивен Гулд недавно исполнил своего соотечественника. Партия им влетает до автоматизма, но никакой рутины ни в его пении, ни в его актерской игре не чувствуется. Гулду пятьдесят семь, он сходит с пика вокальной формы, но его полновзвучный тенор еще обладает достаточными ресурсами, чтобы публика благодарно приняла его исполнение и верила его образу. Новую постановку трудно представить без Елены Жидковой и ее характерной Венеры. Фанатичная в своих убеждениях героиня заполняет собой не только пролог, но и значительную часть второго действия. При минимальных недочетах вокала феерическая актерская игра Жидковой один из элементов, обеспечивших успешной постановке. Лиз Девидсен успешно контролирует свой большой, чистый во всем

Реакция публики и прессы на результат байройтского дебюта Валерия Гергиева оказалась неоднозначной. Трудно сказать, насколько в это отношение вмешались политические или ревностные мотивы – в то же самое время Гергиев выпустил премьеру «Симона Бокканегры» в Зальцбурге, а Байройт всегда с особой чувствительностью относился к участникам фестиваля, совмещающим выступления в Фештшпильхаузе с другими проектами. Недовольные ставят в вину Гергиеву подчас противоположные упреки. Одни говорят об отсутствии у дирижера концепции, другие, наоборот, считают его работу в «Тангейзере» излишне концептуальной. Удивляет, что многие сошлись во мнении о противоречии между серьезной музыкальной трактовкой Гергиева и игривой режиссурой Кратцера. На самом деле, «Тангейзер» Кратцера это очень сложная, грустная, а иногда даже тяжелая постановка. Режиссер действительно придумал достаточно смешных гэгов для своего спектакля. Он говорит: «Вы можете плакать только над теми героями, над которыми вы смеялись», но «плакать» – это его конечная цель. Серьезность намерений Кратцера не может вызывать сомнений и музыкальную трактовку Валерия Гергиева нельзя рассматривать вне режиссерской концепции. Это и есть во многом тот самый вагнеровский гезамкунстверк с единением музыки и сценического действия. Переменчивое настроение оркестра во вступлении точно отражает богатое на события повествование демонстрируемого кинофильма. Величественность духовых, сопровождающих изображение Вартбургского замка, сменяется спокойной торжественностью мелодики лесного массива. Когда зрителям показывают вид с высоты птичьего полета на медлен-

но он искренен в своем поиске – именно таким рисует его дирижер. Оркестр во всем совпадает с замыслами режиссера – будь то сверкающее холодной чистотой вступление ко второму действию, характеризующее упорядоченный мир Вартбурга, или нервная смена ритмического рисунка, описывающая нетерпеливость Елизаветы, ожидающей появления Генриха в начале третьего действия. Вместе с тем музыкальная концепция Гергиева лишена необоснованных «красивостей». Если у него нет чувственной прелести томной неги Венусберга, так и самого Венусберга в спектакле нет, а есть убийство полицейского и выяснение отношений в дороге. Если у него нет привычной романтической окраски «O du, mein holder Abendstern» Эшенбаха, так после всего, что произошло между Вольфрамом и Елизаветой в фургоне, романа в этой сцене не может быть в принципе. Общая динамика прочтения партитуры нигде дирижером не нарушена, все темпы оправданы смыслом постановочных решений, оркестр цельный, с прекрасно выстроенным балансом. Серьезная, временами сумрачная интонация, выбранная Гергиевым для спектакля Кратцера, кажется не просто приемлемой, но единственно возможной. Это никакое не противоречие, а необходимый в данном случае контрапункт. Пусть дирижер в прямолинейную иллюстрацию смешных сцен, сделай музыкальную ткань партитуры легкой, воздушной – и многие значения этой крайне достойной режиссерской работы пропали бы бесследно. Кратцер и Гергиев подбирают к «Тангейзеру» необычные, чрезвычайно интересные ключи, открывают произведение с неизвестной стороны и возможно создают новый канон прочтения оперы Вагнера.

Английская национальная опера (English National Opera), созданная сразу после Второй мировой войны как самостоятельный коллектив при театре Сэдлерс-Уэллс, в 1968 году обосновалась в здании лондонского Колизея начала XX века рядом с Трафальгарской площадью. Она долгое время занимала второстепенное положение по отношению к Королевской опере Ковент Гардена, однако сегодня обе они стали равноправными оперными театрами по качеству спектаклей с участием превосходных артистов и дирижеров. «Национальный» характер Оперы проявляется в том, что в ней чаще ставятся оперы английских композиторов, и что она много гастролирует по Англии; кроме того, в наше время, когда нормой стало исполнение опер на языке оригинала, здесь они звучат в английском переводе, как правило, высокопрофессиональном и художественном. В целом здесь также находится больше места для эксперимента, тогда как Королевская опера более консервативна.

Этой осенью Национальная опера отличилась очередной беспрецедентной инициативой. В октябре-ноябре здесь шли сразу четыре оперы на мифологический сюжет Орфея и Эвридики: это опера Глюка, «Орфей» Филипа Гласса, «Орфей в аду» Оффенбаха и, наконец, опера английского композитора-ветерана сэра Харрисона Бёртуисла «Маска Орфея», ставившаяся в том же театре в 1986 году. Древнейший мотив запрета на оглядку при встрече с сакральным, при общении с богами или с потусторонними силами, или при магических действиях, отражен в наиболее известных мифах о Лотовой жене и об Орфее и Эвридике. Этот последний миф, обогащенный мотивами всепобеждающей магии музыки и силы бессмертной любви, вдохновлял многих композиторов: наряду с названными – Монтеверди, Шютца, Люлли, Рамо, Гайдна, Листа, Мийо, Стравинского (на чью музыку поставил балет Баланчин, как и танцевальные эпизоды в парижской постановке Рене Клера оперы Глюка в 1973 году) – известно 60 опер на этот сюжет; вдохновлял этот миф и множество художников и поэтов от Овидия и Вергилия до Рильке и Ахматовой. Если композиторов привлекал прежде всего образ Орфея-певца, полу-бога, наделенного божественным даром, чьему искусству покорялись все и вся, включая богов, то поэты воспевали силу его любви к Эвридике – любви, неподвластной смерти.

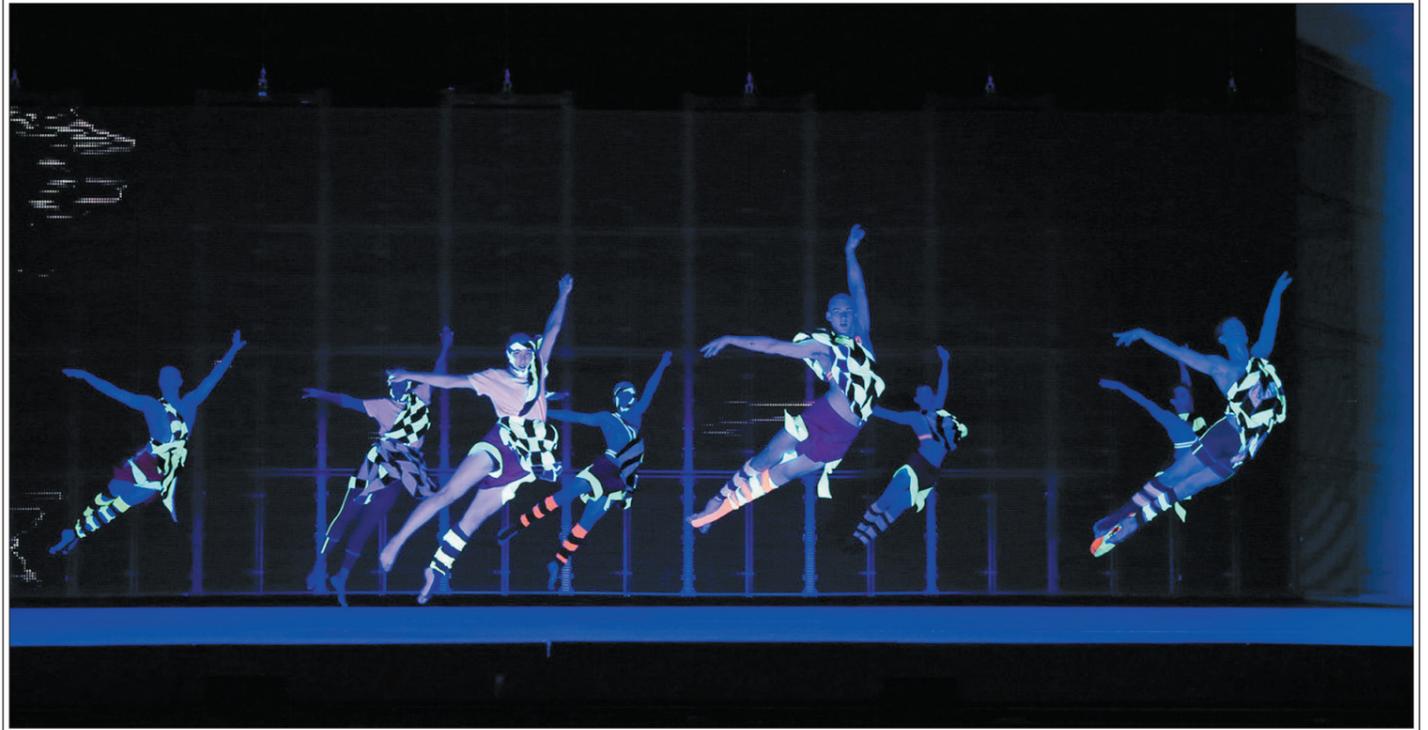
О первых двух из названных спектаклей, которые я успел посетить, я расскажу подробнее, начав, конечно, с новой постановки «Орфея и Эвридики» Глюка в так называемой парижской редакции Берлиоза, расширившего оркестр и ради Полины Виардо заменившего контр-тенор Орфея на меццо-сопрано. Постановку осуществил Уэйн МакГрегор, назначенный недавно художественным руководителем Национальной оперы. Знаменитый «хореограф-интеллектуал» хорошо известен в России: в 2014 году он поставил в Мариинском театре балет «Infga», до этого в Большом театре свой балет «Chroma», а два года назад здесь в Петербурге показал на фестивале «Дягилев P.S.» свой недавний балет «АвтоБИОграфия», где присущие его творчеству вопросы жизни ставятся, по его объяснениям, на основе расшифровки его собственного генетического кода, предоставленной ему учёными.

Как оперный постановщик, МакГрегор поставил восемнадцать опер, первой из которых как раз была «Орфей и Эвридика» в Шотландском оперном театре с тем же, что и сейчас, дирижёром Гарри Бикетом. В новой его постановке спектакль обогащён балетным участием четырнадцати танцовщиков из собственной труппы хореографа, что вписывается не только в старинную оперную традицию, но и в новую – балету нередко поручается исполнение Пляски фурий, а так называемый «Танец блаженных духов» в постановке Фредерика Аштона (конец второго акта, когда Орфей приходит в Элизиум теней), обошёл европейские оперные сцены и часто исполняется как отдельный номер. Значительным было участие балета (хореография Фокина) в легендарной мейерхольдовской постановке оперы с декорациями Головина в 1910 году в Мариинском театре. Как «опера-балет» или «танцопера» «Орфей и Эвридика» ставилась не раз – в том числе Пиной Бауш, Люсиндой Чайльдс, в последний раз Джоном Ноймайером по его оригинальному либретто, переносящему действие в наши дни. Более чем выразительная хореография МакГрегора великолепно дополняет действие, насыщая танцем обширные оркестровые фрагменты, изначально для балета и предназначенные, но, благодаря введению балетных двойников главных героев, сплутствует и вокальные эпизодам.

Что касается важнейшей стороны – музыкального воплощения оперы, то оно приближается к безупречному. Многие были разочарованы, узнав, что заболел после первых спектаклей Элис Кут (Орфей, в редакции Берлиоза меццо-сопрано) заменит ничуть, впрочем, ей не уступающая Кэтрин Карби. Кое-кто помнит еще особый драматизм, с каким прозвуча-

МИХАИЛ МЕЙЛАХ

ЧЕТЫРЕ «ОРФЕЯ» В АНГЛИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЕ



К.В. Глюк. «Орфей и Эвридика». Сцена из спектакля.
Ф. Гласс. «Орфей». Сцена из спектакля.
Фото: Д. Купер, Кэтрин Симор

ла та же партия в исполнении Элис Кут на премьеры предыдущей постановки оперы в том же театре восемнадцать лет назад, совпавшей с падением башен-близнецов в Нью-Йорке. Мне же памятна декорация из огромных, высотой во всю сцену движущихся зеркал в постановке Гарри Купфером оригинальной редакции Глюка в Королевской опере, с изумительным контр-тенором Йохеном Ковальским.

Наименее удачной стороной спектакля представляются декорации Лиззи Клечан, оформившей все четыре спектакля. Коробка сцены из голых, кажущихся картонными кулис – едва ли подходящее оформление для барочной оперы (на этом фоне костюмы Луизы Грей кажутся, напротив, чересчур экстравагантными), но таким образом сцена полностью освобождена для танцовщиков – даже хор, в меру своих возможностей подтанцовывающий в некоторых постановках, перемещен в ближайшие к сцене ложи, утрачивая, однако, при этом роль действующего лица оперы.

Напротив, стиль Лиззи Клечан оказался вполне уместным в постановке Нишей Джонс «Орфея» Филипа Гласса (1991) – это третья опера Гласса, поставленная в Национальной опере после более ранних «Сатьяграхи» (1979) и «Эхнатона» (1983). В оперном жанре знаменитый минимализм Гласса (сам композитор предпочитает термин «музыка с повторяющейся структурой») выражен в меньшей степени, чем во многих других его сочинениях, зато в высшей степени выявляется его мастерство, вдумчиво переданное дирижером Джоффри

Патерсоном, в полной мере владеющим оркестром и добивающимся предельной точности исполнения вокальных партий.

Опера представляет собой музыкальное и сценическое переложение одноименного фильма Жана Кокто (1950) по его же пьесе 1926 года. Фильм этот – вторая часть «Орфической трилогии» Кокто, включающей «Кровь поэта» (1930) и «Завещание поэта» (1960). Отмечу, что к этому сюжету Гласс обратился после внезапной смерти своей жены в 1991 году. Согласно либретто, утративший творческий импульс поэт Орфей, случайно замешанный в смерти молодого поэта Сежеста, одержим идеей достижения бессмертия. Будучи женат на Эвридике, на которую он обращает мало внимания, он влюбляется в загадочную «принцессу» – посланницу смерти, а она в него, и они перемещаются через зеркала между мирами живых и мертвых, а её «водитель» по имени Эртебиз влюбляется в Эвридику. Желая соединиться с Орфеем, принцесса решает его убить, но по ошибке, сбивая таким же мотоциклом, как Сежест, погибает Эвридика. Эртебиз ведет Орфея на поиски жены в потусторонний мир зазеркалья, где они попадают на судебное разбирательство – принцессу судят за своеволие, и только когда та жертвует собой, чтобы Орфей получил бессмертие, он может воссоединиться с Эвридикой, которую он приводит обратно в свой дом. Чтобы она оставалась в живых, он не должен отныне на неё смотреть, и их жизнь становится невыносимой, но однажды их взгляды пересекаются, опять-таки, в зеркале, и Эвридика умирает; за-

стрелен поклонниками Сежеста и Орфеем. Всё это, однако, оказывается лишь страшным сном, приснившимся им обоим.

Обращение к античным и мифологическим сюжетам, характерное для литературы и театра XX века, часто давало прекрасные результаты, – например, в пьесах Жироу («Троянской войны не будет», 1935, «Электра», 1937) и Ануя (опять же, «Эвридика», 1941, «Антигона», 1942, «Медя», 1946), не говоря об «Улиссе» Джойса. Перенесение же их в современность, в особенности в театре, редко бывает успешным: недавний пример – «Тристан и Изольда» Чернякова в Берлинской опере, где такой перенос не только выглядит нелепо, но и сводит действие оперы к банальному адюльтеру и утрате важнейших мифологических значений (за несколько лет до «Орфея» Кокто написал сценарий фильма «Вечное возвращение», сюжет которого основан на мифе о Тристане и Изольде, а название связано с еще одним важнейшим мифом культурной истории человечества). Что касается художественно совершенного фильма «Орфей», его сюжет настолько далеко ушел от мифологического, а фильм настолько перегружен смыслами, что конечный их синтез с орфическим мифом о метафизической природе поэтического дара, преодолевающей смерть вопреки нарушению запретов, воспринимается почти как неожиданность. В опере же Гласса достижение подобности синтеза облегчается благодаря музыке, но одновременно и затрудняется чрезвычайно усложненным визуальным рядом с его бесчисленными зеркалами и проекциями, в том числе из фильма, тоже нелегкого для понимания, но где визуальный ряд, напротив, совершенно прозрачен. Однако я не уверен, что зритель, не видевший фильма и не изучивший либретто оперы, сможет, несмотря на английские субтитры, проникнуть во все перипетии и метафоры, происходящие в этом спектакле. В целом следует согласиться с постановщиком оперы, что и фильм, и сама опера – прежде всего о самом Камю, одной из центральной фигур парижской художественной богемы, с его одержимостью мыслями о смерти и бессмертии, славе и мирской славе, любви и потере любимых.

«Орфическая» тетралогия в Английской национальной опере, представившая две выдающиеся музыкальные обработки сюжета: лучшую барочную оперу (Глюка) и наиболее интересную современную (Гласс – Кокто) – несомненная удача театра. От двух же других спектаклей я предпочёл уклониться: от «Орфея в аду» из нелюбви к оперетте, а от оперы Бёртуисла – по той причине, что, цена его аранжировки ранней европейской музыки, лет шесть назад я прослушал в Байройте его «Гавейна» в постановке Херманиса, и на этот раз счел за благо последовать примеру Бриттена, который на премьеры оперы Бёртуисла «Панч и Джуди» покинул зал, не выдержав брутальности её звучаний.