



# МАРИИНСКИЙ ТЕАТР



№ 1-2

2020



Ольга Пудова – Снегурочка, Анна Кикнадзе – Весна-красна. Фото: Наталья Разина

# «МАРИНСКОМУ ТЕАТРУ» – БЫТЬ!

З аглавие не должно вводить в заблуждение. Речь идет, понятно, о газете, одной из именной с великим театром, светлое будущее которого вне сомнений.

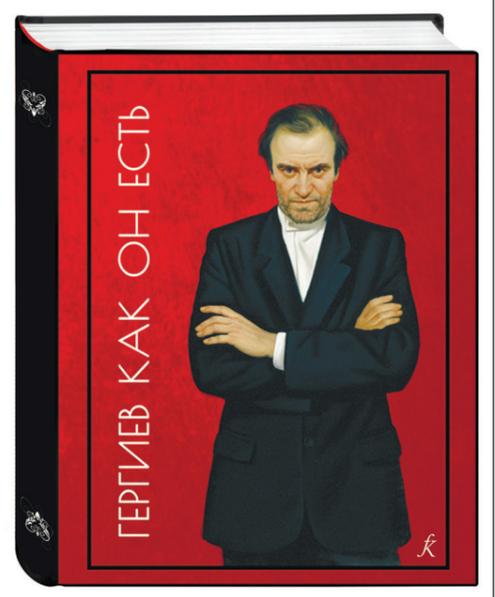
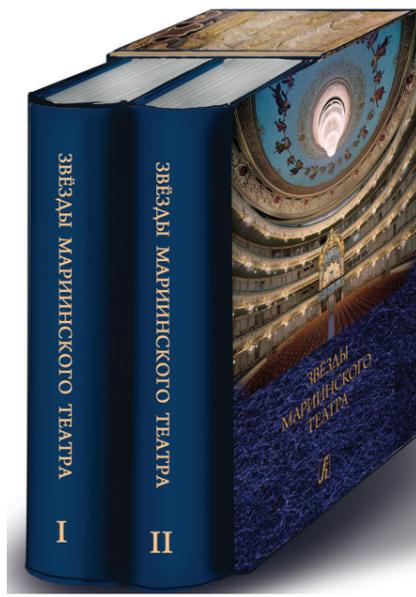
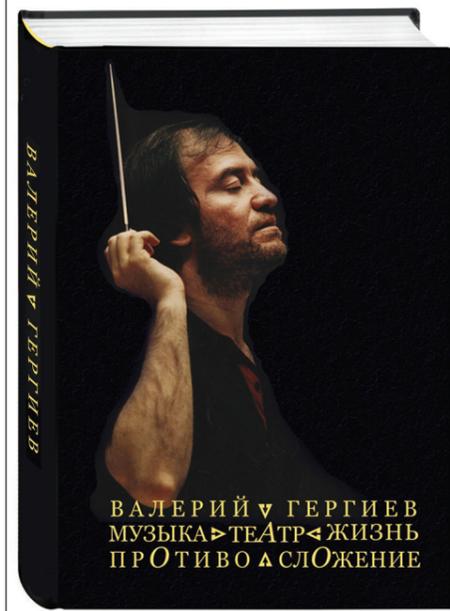
А, вот существование газеты – подчеркнем, бумажной газеты – в цифровую эпоху вызывает сильные опасения: они усугублены вдобавок финансовым кризисом, вызванным пандемией.

К тому же, сегодня и единственная городская, и все центральные газеты уделяют немалое место культурной хронике, рецензиям и музыкальным обзорам. А для занятых меломанов и музыкантов есть различные профессиональные печатные органы – «Музыкальная жизнь», «Санкт-Петербургский театальный журнал», «Музыкальное обозрение», «Театр», «Музыкальная академия», ... Да и всевозможные гламурные издания, журналы РЖД и авиакомпаний выполняют свою культурную миссию, зовут на спектакли и концерты прибывающих в Петербург туристов. Там рядом с рекламой парфюмерии, модных платьев и украшений помещают статьи о предстоящих премьерах или интервью, взятые у звезд сцены.

Но у «Маринского театра» есть, как теперь говорят, своя ниша. Мы издаем серьезную аналитическую (при этом популярную, обращенную к широкой образованной публике) газету, по объему приближающуюся к журналу. Мы не просто рекламируем «продукцию» театра, а воспитываем новую слушательскую аудиторию. А это не сиюминутная тактика, вызванная заботой о продаже билетов, а капитальная стратегия, нацеленная, как вся деятельность театра, на расцвет музыкальной культуры в стране. К слову сказать, наша газета как музыкально-критический орган возникла по инициативе Валерия Абисаловича Гергиева и лично им приглашенного первого редактора газеты Дмитрия Морозова. Что же до информационно-анонсной хроники, то ее можно размещать как на сайте театра, так и в более частых, оперативных приложениях к газете.

Свыше 150 выпусков газеты, отразивших на своих страницах последние три десятилетия жизни театра, выполняют ту же функцию исторических анналов, что и знаменитый «Ежегодник императорских театров» в давнее дореволюционное время. Назрела необходимость оцифровки огромного комплекса музыкально-критических материалов, опубликованных в газете с тем, чтобы доступ к ним был предельно облегчен. Об этом постоянно просят читатели и авторы газеты. И сделать это легко, так как, кроме самых первых нескольких лет существования газеты, большинство выпусков сохранилось в электронном виде. Кстати, объемистая, хорошо иллюстрированная книга «Гергиев. Музыка. Театр. Жизнь. Противосложение» (СПб., 2007) и двухтомник «Звезды Маринского театра» (СПб., 2013), вышедшие в издательстве «Композитор» Санкт-Петербург (автор-составитель Виталий Фиалковский, ответственный редактор И. Райскин), в значительной части основаны на материалах газеты «Маринский театр». В том же издательстве впервые печатается полная документированная биография маэстро: «Гергиев как он есть» (автор В. Фиалковский, редактор И. Райскин), с использованием богатейшего архива газеты. На той же основе подготовлена развернутая статья для энциклопедии «Театр XXI века».

Газета завоевала авторитет среди читателей (о чем говорят многочисленные письма), среди музыкантов в России и за рубежом. Об



этом говорят премии, награды, дипломы, полученные газетой, как «лучшим корпоративным изданием в области культуры». Вот немногие строки из читательских писем.

«Фонд Эмиля Гилельса знает и любит газету «Маринский театр»... Надеемся, что газета сохранится как летопись музыкальной жизни великого города». Кирилл Гилельс.

«Эта газета – уникальный бонус к собственному постановочной деятельности Маринского театра. Для меня она стала неотделима от его спектаклей, его концертов, от его стен». Татьяна Васильева.

К юбилею главного редактора пришло поздравление!

«Юбилей!!! 85 лет Иосифу Генриховичу Райскину! Музыковеду, литератору, журналисту, человеку энциклопедических знаний, поразительной энергии созидания!

Что такое газета? Бабочка, живущая один день, сиюминутная фиксация уходящих мгновений. Но почему каждый номер газеты «Маринский театр», читанный до дыр, хранится счастливыми обладателями, как программы спектаклей, оставшихся в памяти на всю жизнь, как любимые книги, с которыми не можешь расстаться?

Когда-то в девяностые, после потрясающих спектаклей Маринки, хотелось делиться впечатлениями, слышать мнение других зрителей, компетентных и тонких

критиков, сверять свои ощущения, снова и снова переживать волнующие мгновения... Это оказалось возможным, как только, в первый раз, был куплен номер «Маринского театра», газеты, бывшей в советское время многотиражкой с трафаретным названием, и вдруг неожиданно ставшей собеседником.

Предлагалось не одно, обязательное и официальное, мнение – нет! На страницах «Маринского театра» звучали разные голоса, газета оказалась настоящим клубом знатоков музыкального театра! И это еще не все! Читателю было предложено окно в огромный мир, кажется, охватывающий все музыкально-театрально-концертное пространство.

Чтобы получить более полное представление, перечислим лишь некоторые регулярные рубрики издания: «Мнения о премьере», «Фестиваль», «Концертный зал», «Дебют», «Интервью», «Полемические заметки», «Книжная полка», «Юбилей», «In Memoriam», «Московские новости», «Окно в Россию», «Окно в Европу»...

Нынешний «Маринский театр» – самостоятельное периодическое издание для культурных людей, лицо Петербурга. Вот только знают о ней не во всей нашей стране... Какое-то время газету можно было выписывать (что нами и делалось), затем – покупать в столице (если знать места), но как оказалось, Иосиф Генрихович возил пачки газет в Москву, что называется, «на себе»... Если бы сейчас, в

век интернета, была электронная версия!

Иосиф Райскин вот уже пятнадцать лет редактирует еще одну интересную ежемесячную газету «Санкт-Петербургский Музыкальный вестник», каждый раз доказывая, как много может человек, полный творческого горения, идей и энтузиазма.

Ныне музыка, оперный театр вышли на встречу самой жизни. Потребность в таких изданиях огромна... Мы хотим говорить, слушать и читать о возвышающем душу: это всегда актуально! Мы хотим читать «Маринский театр»! Мы хотим читать «Санкт-Петербургский Музыкальный вестник»! Мы хотим читать филарманьяка Иосифа Райскина! С днем рождения! Многая лета!

© Мария Ярыгина.  
Музыкальное Зазеркалье@muzzaz

Маринский театр, усилиями всего коллектива и, в первую очередь, Валерия Гергиева, сегодня стал, как никогда прежде, – важной частью мирового музыкального процесса. К тому же, «маринский след» обнаруживается на каждом шагу в виде гастролей артистов театра по приглашению самых престижных концертных залов, оперных и балетных домов мира. Наша газета стремится быть зеркалом и одновременно активным участником музыкальной жизни планеты.

РЕДАКЦИЯ

ПРЕМЬЕРА

# ТЫСЯЧА И ОДНА ВЛАДИВОСТОКСКАЯ НОЧЬ

После многонедельного коронавирусного карантина жителей Владивостока восьмой сезон Приморской сцены Мариинского театра открылся премьерой балета Фикрета Амирова «Тысяча и одна ночь» в постановке Эльдара Алиева. И, похоже, этот проект стал первой полноформатной балетной премьерой России в условиях пандемии.

Большой двухактный спектакль стал первой ласточкой, символизирующей возвращение к нормальной жизни, хотя, конечно, приметы нового эпидемиологического существования напоминали о себе: строгий контроль наличия маски и перчаток на входе, рассадка зрителей в шахматном порядке, таблички на театральных креслах «Уважаемые зрители! Это кресло просьба не занимать», постоянные напоминания по трансляции о необходимости соблюдать социальную дистанцию.

Эльдар Алиев, в прошлом – премьер Кировского театра, а ныне – главный балетмейстер Приморской сцены, сочинил яркий и красочный спектакль, который объективно и выгодно представляет молодую балетную труппу как вполне самостоятельный и оригинальный творческий коллектив. «Тысяча и одна ночь» демонстрирует лучшие стороны приморского балета: большую, отлично выученную труппу, способную решать самые сложные творческие задачи, блестящую академическую школу танцовщиков, их исполнительскую свободу. Новый балет увлекает и восхищает: его прекрасную «ориентальную» музыку Фикрета Амирова тонко и проникновенно интерпретировал бакинский дирижер Эйюб Кулиев; Эльдар Алиев сочинил изысканную и необычайно изобретательную хореографию; Петр Окунев «одел» постановку в роскошные костюмы и создал восхитительные декорации. Словом, премьера «Тысячи и одной ночи» – это то художественное событие, которое определяет сегодняшний Владивосток культурной столицей Приморья.

Созданная в 1979 году партитура Фикрета Амирова вдохновляла многих хореографов бывшего Советского Союза. Но в последние десятилетия «Тысяча и одна ночь», к сожалению, не была частой гостьей театральных подмостков – балет не предполагает постановочного минимализма и лаконичности, это спектакль «большого стиля», требующий участия внушительного кордебалета, хора и сопрано (Анастасия Кикоть и Алина Михайлик) и, разумеется, крепких солистов. Во владивостокской постановке все правила игры в пышный императорский балет соблюдены. Более того, балетмейстер господин Алиев настоял на обязательном приглашении в оркестр музыканта (Рамин Азимов), играющего на таре, старинном азербайджанском инструменте; его лирические соло, словно голос рассказчика, занимают центральное место в партитуре и придают музыкальному повествованию чувствительный национальный колорит.

«Тысячу и одну ночь» можно назвать ориентальной «Спящей красавицей» – это пышный обстановочный балет, в котором занята вся труппа, с весьма драматическим сюжетом, увлекательным парадом восточных сказок в заключительном акте и с волшебными превращениями – чего стоит финальный полет ковра-самолета, вызывающий единодушный восторженный вздох зрительного зала и даже слезы умиления!

В первом акте рассказывается история ожесточения Шахрияра, превратившегося в бессердечного правителя после измены любимой жены Нуриды. Шахеразаде удается остановить поток бессмысленных казней, рассказывая волшебные истории про Синдбада-морехода, Аладдина и царевну Будур, Али-Бабу и сорок разбойников. Мастерство сказительницы делает свое дело: сердце Шахрияра под влиянием литературы оттаивает, царь вновь становится добрым и покладистым. Вывод: сказки спасают жизнь. Балетмейстер господин Алиев рассказал восточную сказку языком классического танца, снабдив его щедрым ориентальным орнаментом. В новом спектакле хореограф предстает профессионалом высочайшего класса, демонстрирующего крепкую спайку академических традиций императорского балета Мариуса Петипа и достижений советской симфонической хореографии из лучших примеров Юрия Григоровича. Балетмейстер использует всю разнообразную палитру выразительных средств, главным из которых остается технически сложный классический танец, грамотно распределяет пластические средства: сольные танцы сменяют кордебалетные ансамбли, классические дуэты и вариации – характерные и жанровые эпизоды.

В дуэтах Шахрияра и Нуриды, рисующих безоглядную влюбленность и счастливое супружество, доминирует спортивный, на грани акробатического риска, классический танец, окрашенный витиватой ориентальной пластикой. Танцевальные диалоги Шахрияра и Шахеразды проходят пластическую эволюцию: от первого адажио, агрессивного по характеру, построенного на высоких подержках (с участием шести танцовщиков) – к финальному дуэту с преобразенным Шахрияром, в котором резкость и порывистость царя сглаживаются гармонической вязью партнерных, «перетекающих» одна в другую, поз. Оргия же Нуриды и Раба (Тилерме Джунио, Юрий Зинну-



«Тысяча и одна ночь». Сцены из спектакля.

«Тысяча и одна ночь». Сергей Уманец – Шахрияр, Лилия Бережнова – Нурида.  
Фото из архива театра

ров), которую так соблазнительно поставить в стиле фокинской «Шехеразды», счастливо избегла пластических параллелей с прообразом. Сексуальные излишества «Тысячи и одной ночи» лишены восточной томности и очарования, они жестоки и похотливы, а порой вызывают ассоциации с якобсоновским «Клопом». Здесь тела людей-насекомых сплетаются, соединяются, обвиваются с разнообразной пластической долей распушенности, этот неистовый танец кажется ориентальной вариацией на тему средневековых плясок смерти, приводящий к единственно возможному финалу – гибели души и тела.

Второй акт состоит из мини-сюиты трех самых знаменитых сказок «Тысячи и одной ночи». Каждую сказку балетмейстер наделяет оригинальным пластическим решением. Классика доминирует в истории о Синдбаде-мореходе (Аслан Алиев, Юрий Зиннуров, Виктор Мулыгин) и спасении прекрасной девушки (Катери-

на Флория, Лилия Бережнова, Дарья Тихонова) из когтей птицы Рухх (Шизуру Като, Сергей Аманбаев) которая в интерпретации господина Алиева становится восточным парафразом «Лебединого озера». Добрым юмором пронизана сказка об Аладдине (Тилерме Джунио, Сергей Аманбаев, Шизуру Като) принцессе Будур (Анастасия Балуда, Дарья Тихонова, Каролин Мачадо) и злом волшебнике. Характерный эпизод многоголосого и пестрого восточного базара сменяет тихий и чуткий дуэт героев; очаровательный деми-характерный герой в комическом танце завоевывает симпатии зрительного зала, а царевна Будур в ломком танце «рисует» хореографический портрет идеальной принцессы. Сочный гротеск и нарочито-грубоватый «тон» танцевального повествования сопутствует сказке об Али-Бабе и сорока разбойниках, безусловной героиней которой становится разбитная Марджана (Наталья Демьянова, Каролин Мачадо) соблазняющая упоительным танцем

живота не только представителей криминального сказочного мира. Замечателен в сюите сказок образ книги, созданный художником-постановщиком Петром Окуневым: на «перебивках» между волшебными историями сцену пересекают плоскости-панели, украшенные ажурным рисунком – словно герои перелистывают старинный манускрипт...

Неоспоримое достоинство «Тысячи и одной ночи»: участие в спектакле всей балетной труппы, которая продемонстрировала себя в полной боевой готовности. Господин Алиев сочиняет массовые сцены с большим вкусом и фантазией. Особенных аплодисментов удостоился прекрасный мужской кордебалет в сцене охоты – отличная слаженность 24 высокопрофессиональных танцовщиков в технически сложном ансамбле восхитили не на шутку. Удивительной красоты восточные узоры расцветают в танце обреченных девушек – жертв жестокосердного Шахрияра. А в финале балета все участники (кроме, конечно, повесной жены и ее раба) сливаются в очаровательном балабале, воскрешающем образы старинных балетов Мариуса Петипа. Владивостокский театр может гордиться своим кордебалетом!

Три премьеры станцевали три состава солистов – и в этом также видна сила театра. Шахрияр Сергея Уманца в дуэте с соблазнительной Лилией Бережновой (Нурида) предстал изысканным восточным правителем, умным и романтичным, чья личность практически разрушает предательство возлюбленной, и которого возвращает к жизни лишь тихая верность Шахеразды Анны Самостреловой. Выступавшая во втором составе Катерина Флория (Нурида) сделала героиню равной своему повелителю: любовное адажио она танцевала так, словно принимала участие в церемонии коронации, ее царя в полной мере была достойна трона Шахрияра (Канат Надырбек). Исполнительница партии Шахеразды Саки Нисида станцевала роль очень тактично, по-восточному вежливо, не рискуя выйти из тени темпераментного господина Надырбека. В третьем спектакле на сцене царил «петербургский десант», который прибыл во Владивосток незадолго до премьеры: Роман Беляков (Шахрияр), Екатерина Чебыкина (Нурида) и Рената Шакирова (Шахеразада). Герой Романа Белякова прямолинеен и бесхитроуен, он живет одним мгновением, и лучшее для него мгновение – любовь, а не охота и чтение книг, пусть даже в аудиоформате в исполнении Шахеразды; вероятно, поэтому вся его танцевальная энергия сосредоточена на многочисленных и сложнейших адажио, в которых господин Беляков выступает надежным исполнителем. Величавая Екатерина Чебыкина соединила в образе Нуриды черты Зобеиды и Мехмене-бану. Миниатюрная Рената Шакирова провела свою героиню всеми ступенями взросления: от беззаботной смешливой девушки, внезапно прозревшей и увидевшей близкую смерть – к мудрой жене, сумевшей умиротворить бушующего в слепой ярости Шахрияра, и не забывающей о вечных ценностях самообразования.

«Тысяча и одна ночь» Приморского филиала Мариинского театра мгновенно сделалась самым популярным спектаклем: на сентябрьский показ билетов уже нет. Общее зрительское мнение выразил неизвестный посетитель, сидевший в соседнем ряду и скандировавший на финальных поклонах «Ура!» и «Мужики!».

Ольга ФЕДОРЧЕНКО

ИРИНА МУРАВЬЕВА

На новую сцену Мариинки-2 перенесли спектакль Пражского Национального театра. Именно для этого спектакля Родион Щедрин сделал новый вариант партитуры оперы, написанной по роману Владимира Набокова, сократив ее первоначальную структуру «grand opera в трех актах» в двухчастную версию. Режиссер-постановщик — Слава Даубнерова, художники Борис Кудличка и Наталия Китамикадо. Музыкальный руководитель в Мариинском — Валерий Гергиев.

Вопрос, о чем на оперной сцене может ставиться «Лолита», освобожденная от подробностей сложного набоковского текста, с его аллюзиями и ссылками, элементами психоанализа, пародии и идеальной красотой литературного языка? Родион Щедрин идеализировал, прежде всего, сам образ Лолиты как сущности женственности и женской красоты, но, как и в романе, создал в музыкальном поле своей партитуры сложную комбинацию триллера, едкого юмора, гротеска и этики (суда совести), выведя на поверхность тему преступления и наказания. Постановщик же спектакля Слава Даубнерова напрямую обратилась в «Лолите» к проблеме насилия взрослого мужчины над девочкой, поскольку эта проблема не является «эксцессом» Гумберта, она актуальна для общества во все времена. И мрачный распев в партитуре Щедрина, напоминающий католический Dies Irae («День гнева»), с которым в спектакле люди в шляпах обступают Гумберта, — это в спектакле голос общественного и высшего суда, преследующий и настаивающий на насилии.

Но режиссер открывает в спектакле и другие уровни партитуры, причем ставит действие с продуманным балансом прямолинейности и деликатности: почти животное убийство развратника Куильти, корчащегося от выстрелов Гумберта, и сцена насилия Гумберта над Лолитой, откровенность которой прикрывается корпусом разворачивающегося дорожного фургона.

Сцены спектакля движутся, как кадры фильма, «монтаж» следует за быстрыми поворотами драматургии партитуры. Музыка Щедрина зачаровывает с первых звуков: в Интродукции, где Лолита разглядывает себя в зеркало, а Гумберт украдкой снимает ее на видеокамеру — и на экране проецируются ее глаза, губы, гольфы, детские туфли с ремешками, оркестровый звук плывет как мираж на тончайших вибрациях арфы и струнных, в хрупком контуре флейты пикколо. Этот щедринский образ Лолиты создает воздушность, прозрачность музыкальной ткани, пробитой резкими контрастами, эмоционально взвинченным тоном вокальных партий. И эта впечатляющая работа оркестра, хора и солистов над партитурой, где, с одной стороны, нарастает приближение катастрофы — давление низких струнных и взрывающиеся внезапными раскатами ударные, истерические речитативы Клэра Куильти (чешский тенор Алеш Брисцейн), мужские обвинительные хоры: «Вы совершили развратное сожительство», с другой — разворачивается гипнотическая красота с пением девочек в теннисных юбочках и гольфах: Sancta Maria, o garro pobis («Мать Божья, Св. Мария, молись за нас»), заполняющих дом Лолиты, являющихся в большом воображении Гумберта. В диапазоне спектакля и набоковский гротеск — блестяще актерски воплощенные образы Шарлотты, кокетливой блондинки с алой помадой, в цветастых нарядах (Дарья Росицкая), Мисс Пратт, начальницы гимназии с выгнутой спиной и быстрыми движениями (Злата Бульчева), служанки Шарлотты (Марина Марескина), собутыльников Куильти и других, а также острая щедринская пародия на американскую рекламу — заставки на экране с поющими комическим канонном искусственным микрофонными голосами пышнотелыми блондинками, рекламирующими все подряд — от презервативов до пылесосов. Но работы Пелагеи Куренной и Петра Соколова в партиях Лолиты и Гумберта — труднейшие в спектакле и по вокальным параметрам (герои практически не покидают сцену), и по актерским задачам, где любая неточность может обернуться абсолютной фальшью. Задиристая, порывистая Лолита Куренной и внешне закрытый, замороженный Лолитой, снимающий каждое ее движение на камеру, с резкими тяжелыми вспышками темперамента Гумберт Соколов существуют на сцене так естественно и так свободно вокально, что порой забываешь о страшной сути их дуэта. В финале, когда хор девочек поет Колыбельную («Мать Божья, молись о нас») и Лолита появляется на пустой, «потусторонней» сцене в подвенечном платье с беременным животом, проходя мимо умершей матери, а голос Гумберта читает ей свое последнее наставление: «Будь верна своему Диду. Не давай другим касаться себя...», вдруг веришь, что в конечном счете свет и красота в человеческой душе одерживают победу, даже если уже в самой жизни ничего изменить нельзя. В этом — катарсис «Лолиты» Щедрина, ее сокровенная и не ускользающая красота.

«Российская газета»

## ПРЕМЬЕРА

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Многим русским композиторам было свойственно облагораживать литературных героев. Щедрин продолжает эту линию: опера человечнее романа. Ее героиня — жертва примитивного отупляющего социума.

Третья опера Щедрина значительно отличается от его прежних опытов — и не только своеобразием литературной основы. Частушечья «Не только любовь», повествовавшая о советском колхозном быте, свидетельствовала об интересе композитора к фольклору и глубоком знании его, «Мертвые души» — талантливое преломление русской классической литературы в музыке и умение работать с крупной

искренним любовником, а уж как обелил Шостакович серийную убийцу Катерину Измайлову — и говорить нечего. Щедрин продолжает эту линию: его опера человечнее романа. При неукоснительном следовании набоковской фабуле, у композитора — своя драматургия, свои акценты.

Его героиня, которую характеризуют нежные звучания струнных и флейты, чиста и проста — демонизм ей приписывает только воспаленное воображение Гумберта. А еще она жертва примитивного, отупляющего социума, за него отвечают периодически вторгающиеся в ткань оперы рекламные паузы, умело пародирующие обычную уже для нас промывку мозгов, льющуюся на современного человека бес-

буквально повергающий публику в оцепенение.

Чешская команда постановщиков (режиссер — Слава Даубнерова, сценограф — Борис Кудличка, костюмы — Наталия Китамикадо, свет — Даниэл Тесарж, видео — Якуб Гуляс и Доминик Жижка) дает убедительное реалистическое прочтение оперы, избегая излишнего натурализма: на афише стоит «18+», но, как и пообещал на брифинге Гергиев, спектакль абсолютно лишен чего-то «грязного и непристойного». Все сделано честно: убедителен образ юной героини, поющей «пионерские» речевки и прыгающей по-детски непосредственно (сопрано Пелагея Куренная); Гумберт получился грубоватым и простым, едва ли утонченным европейским интеллектуалом, скорее все же явным сексуальным маньяком (баритон Петр Соколов); мать Лолиты Шарлотта отработала

## «ЛОЛИТА» мнения критиков



«ЛОЛИТА». Опера в двух действиях, либретто композитора. По одноименному роману Владимира Набокова. Музыкальный руководитель и дирижер Валерий Гергиев, режиссер-постановщик — Слава Даубнерова, художник-постановщик — Борис Кудличка, художник по костюмам — Наталия Китамикадо, художник по свету — Даниэл Тесарж, художники по видео — Якуб Гуляс, Доминик Жижка, дирижер-ассистент — Сергей Неллер, ответственный концертмейстер — Ирина Соболева, концертмейстеры — Мария Ралко, Леонид Золотарев, хормейстер — Павел Теплов, режиссеры-ассистенты Ян Адам, Анна Шишкина, Михаил Смирнов, режиссер, ведущий спектакль — Александра Молчанова. Действующие лица и исполнители: Лолита — Пелагея Куренная, Гумберт Гумберт — Петр Соколов, Клэр Куильти — Алеш Брисцейн, Шарлотта, мать Лолиты — Дарья Росицкая, Чернокожая служанка — Марина Марескина, Мисс Чатфильд — Майрам Соколова, Мистер Чатфильд, ее муж — Виталий Янковский, Мисс Пратт, начальница гимназии — Злата Бульчева, Соседка с восточной стороны — Татьяна Кравцова, Учительница музыки — Ирина Ванеева, Церковный служитель — Дмитрий Колеушко, Красный свитер — Денис Беганский, Собутыльники Куильти — Артем Мелихов, Юрий Власов.

«Детский хор», судьи. Ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов Мариинского театра. Соло из хора — Анастасия Вязовская.

Артисты миманса Мариинского театра

Фото: Наталья Разина

литературной формой. «Лолита» же — единственная опера мастера, основанная на сюжете из нерусской жизни (написанном русским писателем, но первоначально по-английски), совершенно лишена национальных черт, зато представляет собой невероятное погружение в толщу психологии персонажей, удивительный своего рода психоаналитический эксгибиционизм, воплощенный в звуках.

Валерий Гергиев, конечно, не мог пройти мимо этой премьеры — удивительно, почему «Лолита» раньше не появилась в репертуаре главного петербургского театра, имеющего в своей афише все оперы композитора (теперь их там семь). На брифинге в Мариинке-2, предваряющем премьеру, мастер подчеркивал свой пиетет перед Родионом Константиновичем и его творчеством, протянув прямую нить от Глинки и Римского-Корсакова к классике наших дней.

Столь обязывающее сравнение оправданно: музыкальный мир Щедрина тонок и по-настоящему возвышен. Многим русским композиторам было свойственно облагораживать литературных героев: незадачливый политический авантюрист Игорь Северский у Бородина превращается в олицетворение национальной объединительной идеи; мы сочувствуем таким оперным негодям, как Григорий Грязной или Андрей Хованский, расчётливый немец Герман из «Пиковой дамы» становится

конечным потоком. Жертва и Гумберт — своей патологической страсти: в финале он осознает свою вину, понимает ужас содеянного с Лолитой.

Набоков утверждал, что он далек от «дидактической беллетристики», а вот для Щедрина, как автора оперы — искусства возвышенного, романтического в своей основе, — так естественно оправдывать своих героев и перекладывать вину на жестокий внешний мир, искореживший их судьбы и жизни. Именно поэтому у него звучат католические молитвы, а финальный хор, словно в «Фаусте» Гете — Луно, тихой колыбельной провозглашает загубленной душе Лолиты — прощания!

Это не означает упрощения или искажения литературного источника, скорее, его переакцентировку. Но наряду с этим композитор мастерски передает тревожный, душевный мир этой истории, играя с вязкими тембрами виолончелей или деревянных духовых, растягивая томительные речитативы у вокалистов, он словно усиливает ощущение изначальной безнадёжности и беспросветности, царящей в романе. Его музыка гениально раскрывает тему, оказывается абсолютно равновеликой сложной семантике набоковского языка. Тонкость, образность, богатство щедринской партитуры оркестр Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева высвечивает с невероятной силой, создавая выразительный звуковой мир,

ваит американский стандарт женщины-мечты середины прошлого века — вылитая Мэрилин Монро (мечто Дарья Росицкая); эпатажный, нервный и визгливый порнограф Клэр Куильти отталкивает — в нем нет даже и тени пусть отрицательного, но обаяния (тенор Алеш Брисцейн). Труднейшие вокальные партии озвучены филигранно, ритмически точно и интонационно безупречно, и этот адский труд подается артистами непринужденно, что говорит о высочайшем уровне мастерства.

«Культура»

INNER EMIGRANT

Свою оперу Щедрин писал о грехе. У него нет раскаяния и искупления, но есть наказание — либретто построено как воспоминания насильника-педофила на судебном процессе. Эту отстраненность и переключение на возвышенные материи режиссер отлично дополнила подробными бытовыми сценами с тщательным проработанным психологизмом — от насилия и растления до инцеста и шантажа.

Поразительно, но факт: несмотря на все бытовые подробности, в спектакле нет ничего непристойного и эпатажного. Обнаженное тело аккуратно прикрыто. Провокационные фразы — дословные цитаты из Набокова. Это спектакль свободных людей, затрагивающий актуальные проблемы подростковой сексу-

## ПРЕМЬЕРА

ализации, домашнего насилия и токсичного замалчивания. И, пожалуй, это самое смелое и самое интересное произведение Щедрина. У каждого персонажа свой узнаваемый мотив. Резкие изменения настроения и тона способствуют развитию сюжета и поддержанию вниманию. Партитура раскрашена изобретательным набором необычных инструментов (здесь и тенор-саксофон, и челеста, и клавиш, и колокольчики, и погремушки, и бонго). А случайные звуковые эффекты, такие как звонок телефона, привносят элементы юмора.

Дирижер Валерий Гергиев внимателен и дотошен — к партитурам Щедрина он всегда подходит с особой щепетильностью. Баритон Петр Соколов в роли Гумберта Гумберта демонстрирует сильный голос и поразительную выносливость. Ему удалось крайне убедительное изображение одержимого, измученного внутренними демонами, больного человека. Энергичная сопрано Пелагея Куренная в роли Лолиты впечатляла прекрасной и деликатной колоратурой. Ей со зловещей легкостью поддался образ 12-летней непоседливой девочки. Меццо Дарья Росицкая предстала очаровательной и очень характерной Шарлоттой (матерью Лолиты), немного наигранной в своих эмоциях, переменчивой в желаниях, и отлично переключающейся от милой и трогательной до возмущенной и раздражающей. Еще одним открытием спектакля стал совсем молодой тенор Александр Михайлов в роли Клэра Куильти. У него явный артистический талант, отличное владение голосом и гарантированно большое будущее. Успейте, что называется, услышать, пока еще это очень легко сделать.

Хотя опера может показаться пугающей и отталкивающей, она определенно заслуживает внимания и на сегодняшний день является одним из лучших оперных спектаклей Петербурга. В ней есть место как традиции, так и инновации. Это бесстрашная работа пусть о неприятном, но чрезвычайно актуальном и важном. Спустя полвека опера остается требовательной как к исполнителям, так и к публике. И тут остается только похвалить Мариинский театр за смелость.

«Ваш досуг»

<https://www.vashdosug.ru/spb/theatre/article/2570727/>

КИРА НЕМИРОВСКАЯ

В Мариинском театре состоялась премьера «Лолиты» Родиона Щедрина. Постановкой оперы по роману Набокова театр завершил составление полного собрания оперных сочинений живого классика. За дирижерским пультом был Валерий Гергиев, в ложе «Д» — автор. Рассказывает Кира Немировская.

Родион Щедрин никогда не боялся работать с шедеврами русской литературы, у него есть балеты «Анна Каренина» и «Чайка», оперы «Мертвые души», «Очарованный странник» и «Левша». «Лолита» в этом ряду выделяется: не XIX, а XX век, действие происходит в Америке и содержание совсем не для школьной программы — растление, изнасилование, убийство. Щедрин выступает не просто как «внимательный читатель», которого так часто помнил Набоков, но читатель, относящийся к роману горячо и пристрастно. Его Гумберт Гумберт то напрямую обращается к слушателю, то переходит в «третье лицо»: сцены оперы оказываются страницами его «исповеди», и, как и в романе, мы с первых нот знаем, что главный герой — убийца и обречен на казнь. Вставки, придуманные либреттистом, — жутковато-смешные видео с курлякающим женским дуэтом, рекламирующим презервативы, замки, сигареты Quilty Taste, которые создают своеобразный китчевый синопсис сюжета.

Главное, в чем Щедрин расходится с Набоковым, — это наличие морали и катарсиса. В оперу введены мужской и «детский» хоры (кавычки образовались вследствие грифа «18+» — вместо хора мальчиков в Мариинке поют совершеннолетние вокалистки). Первый — присяжные, но еще и «греческий хор». В ключевые моменты действия он заполняет сцену, осуждает, выносит вердикт Гумберту: «Мразь». Второй — компания «лолит небесных», безгрешных и безмятежных, поющих латинские молитвы Богоматери. В финале оперы оба хора оказываются на сцене, их голоса сливаются в апофеозе-колыбельной, баюкающей мученицу Лолиту и ее кающего мучителя. «Грех мой», многократно повторенное в партии Гумберта, совершенно вытесняет «огонь моих чресел». Словом, тут все как-то более четко и просто, чем в набоковской «затейливой прозе».

Если либретто Щедрина отличают драматургическая острота и яркое ритмическое чувство, то музыка «Лолиты» смущает своей монотонностью и герметичностью. Ждешь набокованского остроумия и игры, получаешь же суровую медленную «современную музыку» без всяких подсказок и поблажек для слуха. Вся музыкальная ткань оперы подчинена каким-то не очень проницаемым для слуха законам. Мы слышим сквозные темы, но не чувствуем их семантики, а мелодическое строение вокальных партий только приблизительно соотносится с логикой речи.

Музыкальный текст оперы требует напряжения и преодоления, зато театральная сто-

рона нового спектакля по-настоящему захватывает. Бесконечные повороты сценического круга, на котором в первом действии выстроен дом Шарлотты Гейз, а во втором — мотель с трейлерами, передает тошнотворную масть скитаний Гумберта и Лолиты. Декорация-инсталляция, где все — от бензоколонки и автомобиля до плиты и одеяла — настоящее, служит сценой, на которой история погубленной девочки разыгрывается с будничной достоверностью, перерастающей в сюрреалистическую жуть. Певцы на премьере выступили с замечательной отвагой и уверенностью как в актерском, так и в вокальном плане: кроме квартета главных героев Пелагеи Куренной (Лолита), Петра Соколова (Гумберт), Дарьи Росицкой (Шарлотта) и Алеша Брисцейна (Куильти), отметим Злату Булычеву в гротескной партии учительницы.

Думая о том, как Мариинский театр расширяет свой репертуар в этом сезоне, понимаешь, что здесь к зрителю предъявляют высокие требования. Приходи в оперу не развлекаться и получать удовольствие, никакого тебе бельканто,

жанр для «Лолиты». В опере, с ее неизбежной условностью, есть глубина, сравнимая «с бездонностью книги»...

Действие происходит на поворотном круге, где калейдоскопом, как пейзаж за окном автомобиля, крутятся-вертятся мизансцены (сценограф Борис Кудличка): мещанский, в цветочках, дом матери Лолиты, салон микроавтобуса, номер в дешевом мотеле, раздражающее мигание желтого на светофоре, очередная заправка на дороге. И наконец, дом уже замужней нимфетки, где она предстает Гумберту в облике беременной невесты.

Лолита (Пелагея Куренная на редкость хорошо, в том числе и вокалом, совпала с образом невинной порочности) поет «Ло-ло-ло барахло», дрыгает ногами в спущенных гольфах, подолгу смотрит в зеркало — и неведомо для себя доводит Гумберта до безумия. Это очень точный образ — «Ребенок-демон», как ее называет липовый папа Гумберт, но при этом «обыкновенная американская девочка, любящая мороженое, жвачки, модные журналы».



«Лолита». Лолита — Пелагея Куренная, Гумберт Гумберт — Петр Соколов.  
Фото: Наталья Разина

знаменитых мелодий, мишуры и блеска, шума и ярости. Зритель должен напряженно и сосредоточенно сострадать, раз за разом наблюдая надругательства над чистотой и невинностью...

«Коммерсантъ»

МАЙЯ КРЫЛОВА

У композитора особые отношения с Гергиевым. Если б в Мариинском театре была официальная должность композитора-резидента, ее наверняка занимал бы Щедрин. Здесь шли почти все его оперы, в списке не хватало этой. И надо отдать должное руководителю Мариинки в настоящее время никто, кроме него, не осмелился бы принять к постановке оперу по «педофильскому» роману.

В стране, где тема или табуирована, или однозначно выбрасывается за борт любые попытки осмыслить и разобраться, хотя бы путем искусства, раз уж это есть в человеческой цивилизации, а желать — в природе человека, и Набоков гениально предвидел понятие «машина желаний». Но положение и статус Гергиева в России позволяют ему не бояться потенциально оскорбленного «общественного мнения» и криков о безнравственности. Ну, для пылких ревнителей дирижер сказал прямым текстом:

«Мы никогда бы не пошли на что-то грязное и непристойное».

Театр, со своей стороны, принял меры предосторожности. Возрастная маркировка спектакля — 18 плюс. На сайте Мариинки написано, что если придут лица моложе, их точно не пустят.

Композитор дает интервью, в которых прозрачно объясняет, почему «Лолита»: для Щедрина это не эротика ради эротичности, а великая вещь, полная противоречиво трагической подоплеки: «Там философия, глубина... грех, и осуждение, и кара... колдовская книга».

Автору музыки «важно, чтобы люди правильно отнеслись к этой опере, подошли к ней не однобоко, с открытым сердцем — так же как книжку эту надо читать, не слушая, что тебе рассказывал сосед по парте».

Режиссер Слава Даубнерова вслед за Щедриным думает, что опера — наиболее подходящий

Гумберт же (Петр Соколов) тут не блещет ни внешней, ни внутренней значительностью, нервно глядя на мир сквозь очки. Он скорее однозначный маньяк, чем сложный страдалец: обладает дергаными жестами и крадущейся походкой, садистки связывает Шарлотту садовым шлангом и снимает секс с Ло на камеру, потом мы видим съемку на экране — там же, где мелькает пошлая американская реклама. А короткие реплики Гумберта про великую любовь — видно, дань профессии писателя.

Мамаша Шарлотта (Дарья Росицкая) отменно поет и намерена покорять окружающих тщательным наведенным сходством с Мерилин Монро (хотя желчный Гумберт называет ее «слабым раствором Марлен Дитрих»). Куильти (Алеш Брисцейн) похож на донельзя избалованного, противного ребенка в образе взрослого, изъясняется пронзительным блеющим тенором импотента, а убивают бывшего кумира Лолиты в ванне, где он лежит почему-то в пальто.

Оркестр Валерия Гергиева внятно и выпукло решал задачи по изменчивым темпам и тональностям, не образуя при этом у Щедрина драматической изменчивости. (Видно, композитору было важно погрузить зрителей в атмосферу ровно наступающей неизбежности). Передал трепещущий, идущий «наверх», порыв Лолиты — и ее же «девочковые» междометия. Темный раздрой Гумберта (вязкий, диссонансный рокот контрабасов и фаготов). Вердикты судей — с «оружиями» тромбонами и литаврами.

Гергиев и оркестр (с ксилофоном, челестой, арфой и деревянными духовыми) выстраивали прозрачные слои в хоровой финальной молитве, небуквально взывающей к церковной службе. И обволакивали слух массой тягучих, «оцепенелых», как заметили музыковеды, звуков, в целом характерных для музыки...

Спектаклю, на мой взгляд, не хватает холодной отстраненной наблюдательности, характерной для романа. Исповедь Гумберта перед казнью предполагает, конечно, кроме любования собственным умением писать, какую-то пылкую сокровенность эмоции. Но Щедрин и режиссер сочли нужным прибавить

этикетной этики и нравственной декларативности, чуждой Набокову. Об этом — в унисон порицающие хоры отряда мужчин-судей (оно же общественное мнение, громко кричащее «мразь!»)...И мелькание доверчивых беззащитных личиков на экране (мол, детей нужно беречь) как и периодически запеваемое «Дева Мария, молись за нас», особенно в финале, когда возвышенный хор мальчиков вместе с окровавленной Лолитой в белом, повторяет слова «Sancta Maria, ora pro nobis», привлекая внимание общества к проблеме загубленной невинности.

Classical Music News.ru

ОЛЬГА КОМОК

Не будем уподобляться пристрастному комментатору «Евгения Онегина» и судить один жанр через совсем другой. Искать набоковскую многосложную прозу в опере, пожалуй, ни к чему, хотя Родион Щедрин, самолично составивший либретто, признается в стародавней любви к роману с его, цитирую, «нежностью и гипнотическим языком». Перед петербургской премьерой композитор также заявлял, что «Лолита» — не материал для кино, что все экранизации неадекватны, а подлинное перевоплощение романа возможно только в опере — жанре максимально условном и позволяющем выйти, снова цитирую, «в другую плоскость человеческого самовыражения».

Между тем — еще один поворот сюжета — «Лолита» Щедрина похожа на кино уже на уровне либретто и музыкального текста. Тем более кинематографична постановка молодого словацкого режиссера Славы Даубнеровой (она так понравилась композитору, что тот привез в Национальный театр Праги Валерия Гергиева и убедил в необходимости именно этого, и никакого другого, спектакля в маринской коллекции его опер).

Муторная «исповедь светлогоже вдовца» Гумберта Гумберта начинается и заканчивается энергичнейшими воплями в сцене убийства его мерзавца-двойника Куильти. Внутри этой драматичной обертки — бытописательски дотошные 1950-е, построенные сценографом Борисом Кудличкой на поворотном круге. Перед глазами кружатся умильный интерьер в цветочек (хозяйка дома Шарлотта сливается с антуражем); садик, требующий поливки, — и садовый шланг, который превращается в орудие садомазо-секса; потрепанный трейлер на заштатной заправке, целомудренно скрывающийся за бортом сцену растления; светофор, пол-оперы тревожно мигающий желтым. Вместо монтажных склеек — хор присяжных, выносящий свой однообразный вердикт на судебном канцелярите: «Вы совершили развратное сожительство...» — после каждого нового нисхождения Гумберта по лестнице греха и вины. Крупные планы на видео — Гумберт снимает Лолиту на камеру вместо того, чтобы писать в дневник (хотя по клавишам печатной машинки стучит исправно).

Пелагея Куренная блестяще справляется с ролью «демона в образе девочки» и с непростой партией, в которой лирические высоты соседствуют с морем разлитым бытовой пошлости, скрупулезно зафиксированной в музыке Щедрина. В ядовито-комических сценах болтовни с соседями и любовных признаний (пародия на «Письмо Татьяны», разумеется), в отчете школьной учительницы и чирлидерских кричалках, в заранее записанных аудиовидеосюжетках «рекламных пауз» композитор по-набоковски брезгливо, отстраненно и точно живописует мелкие заводы жизни «простых американцев» и их глубокое равнодушие.

В этих сценах особенно хороши Дарья Росицкая (Шарлотта) и все что ни на есть солисты Мариинского театра в ролях второго плана. Александр Михайлов, которому доверили истерически-высокую теноровую партию Куильти на втором премьерном показе, дает почти клоунского жару. Выпускнику Гнесинки Петру Соколову в партии Гумберта приходится куда сложнее. В его вязких вокальных признаниях, в густой плоти оркестровых комментариев всякая «живая жизнь» тонет как в болоте — несомненно, не по недосмотру, а со специальным композиторским умыслом.

Надо сказать, сейчас — в эпоху новых пуритан, будь то отечественные «скрепоносцы» или западные ревнители движения #metoo, — «Лолита» поворачивается к зрителю сторонами, которые едва ли планировались 25 лет назад, когда Родион Щедрин взялся за Набокова по совету Мстислава Ростроповича. Между тем композитор как будто бы все знал и подстелил соломки. Кинематографически обостренную подачу сюжета (о да, все-таки сюжета, а не набоковских оличностей) «обнимают» не только хоры присяжных, напоминающие теперь о легионах фейсбучных морализаторов, но и девичьи хоры непорочных Лолит с молитвой Богоматери. Словно этого мало, в финальной ога pro nobis Слава Даубнерова демонстрирует видеопортреты современных девочек, чья нравственность и чистота не должны быть поколеблены ни делом, ни словом, ни помыслом. Ни, боюсь, романом или оперой.

«Деловой Петербург»

## ГЕОРГИЙ КОВАЛЕВСКИЙ

Присыпанная белым снегом черная земля, чаепитие на фоне голубого глобуса, распевающая на роликах героиня, въезжающий, подобно Козлевицу, на машине «Антилопа-Гну» герой, восседающий, как Емеля на печи, потешный безбородый старичок в одеждах царских, костер, среди избы горящий, и апокалипсис в финале — таков антураж новой версии оперы Римского-Корсакова «Снегурочка», прошедшей в Мариинском театре в начале сентября.

Спектакль стал первой крупной премьерой Мариинского театра на новой сцене в столь непростой для искусства 2020 год. Заявленная на апрель «весенняя сказочка» из-за спутавшей все планы пандемии переехала на начало осени (4, 7 и 8 сентября), став одновременно завершением предыдущего, 237-го, и началом нового 238-го сезона. В Мариинке это уже четвертая постановка любимого детища Римского-Корсакова.

Спектакль получился ярким и пестрым, с интересно найденными остроумными мизансценами, элементами карикатурности и китча, использованными вполне осознанно как часть постмодернистского дискурса. Впрочем, ассоциативный ряд обращался не только к семейным новогодним комедиям (Анна написала сценарий к нескольким частям шедшего в первой половине 2010-х годов сериала «Елки»), но и к стилистике первых компьютерных игр, с их двухмерной неприятельской графикой, поражавшей в 1990-е годы воображение юных игроманов. Уже в прологе, когда стоящая за занавесом темная «бревенчатая» стена стала расходиться в стороны по диагонали, представляешь себе вслед за ней характерную светящуюся надпись «Level 1». На эстетику 90-х годов намекает также и стоящий весь спектакль в левом углу квадратный черный «рогатый» телевизор, к которому периодически подбегала главная героиня.

Идею своего спектакля постановщик обозначила как «противопоставление Снегурочки сообществу людей», сделав укор современному обществу, «настроенному на потребление» и неспособному «видеть истинную красоту человеческих отношений». Эта концепция прекрасно подошла бы к мелодраматическому сюжету, но именно в этой опере Римского-Корсакова он меркнет перед более важными составляющими, а именно сказкой и мифом, разметающими попытку поставить грустную назидательную мелодраму на мелкие осколки. «Снегурочка» — это произведение не о том, что «мы выбираем, нас выбирают, как это часто не совпадает» (Снегурочка любит Леля, Купава — Мизгиря, но те делают обратный выбор), и уж, конечно, это не детская «сказочка» (хотя советские методисты зачем-то именно эту оперу поставили в курс музыкальной литературы для ДМШ). Эта вещь, как и многое у Римского-Корсакова, о невыразимой тоске о небесной, идеальной красоте, и о ее принципиальной невозможности существования на нашей земле, так же как невозможно, чтобы на улице царил вечный май. На смену весенним цветам приходят плоды, и бог Ярило «жесток» ровно настолько, насколько жестоко время с его неумолимым ходом. Хоровые обрядовые сцены, с этнографической тщательностью выписанные композитором, в опере как раз символизируют узловые точки смены времен года, от зимы к весне и от весны к лету. Мужская пара героев-любовников в «Снегурочке» — Лель и Мизгирь — прямые противоположности друг другу. Один из них практически андрогин, дитя природы, поющий роскошным низким женским голосом, другой — пришелец извне, не признающий законов природы и мира, где он находится, наделенный драматическим баритоном. В постановке Анны Матисон оба персонажа шаржированы: одетый в длинную бесформенную рубаху Лель (замечательное по своей музыкальной выразительности воплощение этой роли контрактором Артемом Крутько) и щегающийся в пижонистом кафтане Мизгирь (брутальный Гамид Абдулов), который буквально въезжает в действие на смешном ретроавтомобиле с клаксоном (вполне себе уместным в итальянских комических операх, но никак не у Римского-Корсакова), а в финальной сцене нелепо прыгает навзничь спиной в оркестровую яму, падая на предусмотрительно постеленные маты, лежащие весь спектакль посреди музыкантов). Толпой берендеев Мизгирь манипулирует, заставляя своих помощников подбрасывать вверх купюры и выносить из автомобиля сверкающие подарочные бутылочные пакеты. Его приставания к Снегурочке исполнены решительной силы, что при подростковом образе героини в белом платьице читались в современном контексте весьма неоднозначно. Символом чистой души Снегурочки становится белый надувной шарик, который виден в самом начале еще при закрытом занавесе. С этим шариком похожая на обиженного ребенка героиня ходит на протяжении всей оперы вплоть до последней сцены, где в сцене ее смерти шарик взмывает ввысь. В Прологе оперы, где Снегурочка прощается с родителями под лучами

прожектора, шарик и платье вдруг окрашиваются кроваво-красным цветом, что вызывает в памяти заключительную сцену сумасшествия героини из «Лючии ди Ламмермур» (итальянские оперы, надо сказать, очень даже неплохо питали воображение русских композиторов). В противоположность белому наряду Снегурочки платье Купавы пестрит многоцветием, а сам персонаж больше напоминает расфуфыренную куклу. Художник по костюмам Ирина Чередникова детально продумала наряды для каждого из персонажей, смешав стили и эпохи, в результате Дед Мороз (харизматичный Андрей Серов) в длинном кожаном пальто с меховыми отворотами стал напоми-

уже случились в период карантина, а сегодня Валерий Гергиев набрал привычный для себя темп и ведет свой корабль к новым вершинам. «Снегурочка», кстати, это долг с сезона предыдущего — ее премьера должна была состояться еще в мае, но, увы, новую версию весенней сказки Островского — Римского-Корсакова публика смогла оценить только в сентябре.

Родившись в 1882 году именно в этом театре, любимая опера композитора ставилась до революции здесь трижды, а потом, после 1917 года случилась пауза почти в девяносто лет. Такую несправедливость по отношению к «Снегурочке» в «доме Римского-Корсакова», как нередко называют Мариинку за обилие

го-Корсакова, — деконструкция и дистанцирование от традиции. Другими словами, надо во что бы то ни стало уйти подальше от жанровой сущности этих опусов и доказать, что сказки эти — вовсе и не сказки, а чтобы это выглядело более-менее убедительно, сказки эти надо разобрать по ниточке и вытянуть оттуда что-то такое диковинное, чего раньше никому, в том числе и ее создателям, и в голову не приходило.

Хотя если бы любой из таких новаторов-экспериментаторов задался вопросом, для чего композитор, ставя сложные экзистенциальные вопросы, облекает их в форму почти детской истории, поэтизируя сюжет и при этом продолжая оставаться на условной территории притчи-ритуала, то он бы наверняка ответил: простая незатейливая форма не-

## «СНЕГУРОЧКА» мнения о премьере



### «СНЕГУРОЧКА»

Опера в четырех действиях с прологом, либретто композитора по одноименной пьесе Александра Островского.

Музыкальный руководитель и дирижер Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик — Анна Матисон, художник-постановщик — Александр Орлов, художник по костюмам — Ирина Чередникова, художник по свету — Денис Солнцев, художник-видеограф Вадим Дуленко, хореографы — Раду Пожлитару, Илья Живой, ответственный концертмейстер — Ирина Соболева, концертмейстеры — Екатерина Ильина, Александр Рубинов, хормейстеры — Константин Рылов, Никита Грибанов, дирижер-ассистент — Заурбек Гукчаев, режиссеры-ассистенты — Екатерина Малая, Сергей Богославский, режиссер, ведущий спектакль — Анастасия Янсон.

Действующие лица и исполнители: Весна-красна — Анна Кикнадзе, Дед Мороз — Андрей Серов, Девушка Снегурочка — Ольга Пудова, Леший — Василий Горшков, Масленица — соломенное чучело — Глеб Перязев, Бобиль Бакула — Денис Закиров, Бобылиха, его жена —

Любовь Соколова, Царь Берендей — Евгений Акимов, Бермята, ближний боярин — Евгений Чернядьев, Лель, пастух — Екатерина Сергеева, Купава, молодая девушка, дочь богатого слобожанина — Екатерина Санникова, Мизгирь, торговый гость из посада Берендеева — Владислав Кутрянов, Бирючи — Виталий Дудкин, Александр Герасимов, Царский отрок — Светлана Капичева, Берендей обоюбого пола и всякого возраста, скамоухи, птицы — артисты хора, балета, миманса Мариинского театра.

Соло в оркестре: Леонид Векслер — скрипка, Динара Муратовна — альт, Виктор Кустов — виолончель, Софья Виланд — флейта, Георгий Романашин — английский рожок, Иван Столбов — кларнет.

Фото: Наталья Разина

нать вагнеровского Вотана, Леший (блистательный Василий Горшков) в черном тулупе — гоголевского черта, а Весна-красна (Анна Кикнадзе) в красном платье — статусную даму. Эпизод прощания Весны и Снегурочки в заключительном действии оперы в визуальном плане получился, наверное, самым удачным в плане внешней красоты. Художник по свету Денис Солнцев окрасил сцену в мягкий фиолетовый цвет, что в сочетании со стелющимся дымом смотрелось завораживающе. Красная лента, один конец которой был у Весны, а другой — у Снегурочки, может читаться как символ пуповины, связывающей Снегурочку с ее матерью, которая вот-вот оборвется.

«Музыкальная жизнь»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Первая премьера нового сезона в Мариинском театре — в постановке режиссера из мира кинематографа Анны Матисон — озадачила зрителей нарочитой концептуальностью.

Мариинский театр завершил 237-й сезон и одновременно 28-й фестиваль «Звезды белых ночей» необычайно поздно — 6 сентября. А уже на следующий день премьерой «Снегурочки» открылся сезон следующий: никакой передышки, никакой дистанции. Все паузы

опер композитора в репертуаре (сегодня их двенадцать — почти все!), маэстро потерпеть, конечно же, не мог, и в 2004-м состоялась долгожданная премьера.

Тот спектакль Александра Галибина и Георгия Цыпина был выдержан уже в новых веяниях и напоминал не детский утренник (чем нередко славились постановки сказочных опер классика в советское время), а скорее языческое обрядовое действо, хотя и сказочный элемент в нем присутствовал. Он счастливо прожил здесь до прошлого года. Другими словами, партии солистам давно спеты, а партитура — в пальцах оркестрантов. Правда, в нынешней премьере открыли все купюры, и дивная музыка Римского-Корсакова прозвучала целиком: наслаждаться ею публика продолжала целых четыре часа, при всего одном антракте.

Режиссер из мира документального кино и телевидения Анна Матисон работает в Мариинке уже в третий раз. С прошлым годом «Пеллеасом» утонченного француза Дебюсси ее постигла скорее удача, а вот «дружба» с опусами главы петербургской композиторской школы, судя по всему, пока не заладилась — дебютный «Золотой петушок» (2014) рождал устойчивое ощущение балагана и капустника, и не менее противоречивое впечатление оставляет и новая работа.

Идея-фикс почти всех современных режиссеров, берущихся за оперные сказки Римско-

обходима ему для более выпуклой подачи глубоких смыслов, чтобы привычный контекст сказки не отвлекал от сути. Всякое толмачество, нарочитое разжевывание этих смыслов, гипертрофированное утрирование в их подаче здесь излишни.

«Современное общество, настроенное на потребление, зачастую не способно видеть истинную красоту человеческих отношений. Невыгодно быть не таким, как все. Сегодня даже попытки выделиться должны укладываться в тренды, иначе — жесткое неприятие», — пишет в буклете к спектаклю Матисон. На это социологическое открытие хочется задать встречный вопрос: а в каком обществе выгодно быть белой вороной? Может быть, в коллективистском советском социалистическом это поощрялось? Или во времена Островского и Римского-Корсакова плыть против течения, выбиваться из заданных страт, не каралось как минимум общественным осуждением?

Отталкиваясь от этой наивно претендующей на оригинальность посылки, Матисон предлагает читать историю Снегурочки как противостояние личности и толпы, коллектива и индивидуума, привнося в оперу мотив, который там едва ли заложен; по крайней мере, музыкальные характеристики титульной героини точно не выявляют в ней фигуру протестанта-революционера. Но режиссер,

## ПРЕМЬЕРА

придумав концепцию, естественно ее отработывает, пусть даже музыкальный материал и сопротивляется, — таковы правила современного постмодернистского театра. Поэтому противостоящий Снегурочке социум показан крайне агрессивным, наделенным всеми мыслимыми грехами — добрыми «счастливых берендеев» не повернется назвать язык даже у закорюченного оптимиста.

Анна Матисон обращается не только к социологии, она начитанна и насмотренна. В результате ее постановка перегружена всевозможными цитатами и аллюзиями из мира литературы, живописи, театра (в том числе оперного), видеоарта, но особенно кино. Такое впечатление, что спектакль сделан не для широкой публики, а для музыкальных критиков, театроведов и культурологов, которые в силу квалификации способны считать множество «месседжей», обильно посылаемых режиссером. Прекрасно, что авторы спектакля так высоко оценивают искушенность публики, однако представляется, что большинство зрителей увидит в спектакле прежде всего лубочных «бурановских бабушек» всех мастей в расписных сарафанах (костюмы Ирины Чередниковой) — ту самую пресловутую клюкву «а ля рюс», детскую сказочку про девочку-снеговичку, которой так чурается сегодня концептуальный театр. Впрочем, возможно, Матисон этой двуслойности и хотела — ведь театр ей «поручил сделать детскую версию спектакля».

Музыкально продукт еще будет дозревать. Но уже сейчас есть замечательные достижения. Прежде всего, это трогательная Айгуль Хисматулина в титульной роли, спевшая героиню поэтично, нежно, звонким, культурным звуком и с необыкновенной, редкой для высоких сопрано ясностью дикции. Ей противопоставит яркая во всех отношениях Мария Баянкина — Купава, чье пение наполнено бурлящей энергией. Колоссальное впечатление оставляет Алексей Марков в роли Мизгирия — красавец-голос легко заполняет зал, вокально создавая образ властного, уверенного в себе нувориша. Интересно прозвучал в партии Леля контратенор Артем Крутько — обычно подобного рода эксперименты вызывают лишь скепсис и ухмылку, однако этот певец обладает голосом достаточной силы и яркости, чтобы вписаться в отнюдь не барочную стилистику одного из шедевров русского романтизма.

«Культура»

## МАРИНА ГАЙКОВИЧ

Сезон в Мариинском театре открылся премьерой оперы Римского-Корсакова «Снегурочка». Анна Матисон поставила жестокий спектакль об отношениях общества и личности, о человеческом и бесчеловечном, о душе чистой — и душевной слепоте, о Снегурочке как о девочке одинокой, лишенной любви.

Ее бесконечно жаль — эту милую, хрупкую девочку, вся жизнь которой — в уголке, на авансцене, с маленьким телевизором и несколькими куклами: мама, папа, Лель... в руке ее — белый шарик, который улетит на небо в момент таяния. Там же она и упокоится — в своем уголке, свернувшись клубочком.

Папа (художник по костюмам Ирина Чередникова наделила его внешностью Сергея Дягилева) и мама-примадонна в ярко-красном атласном платье, в кармашках которого обязательная пудреница, откупаются дорогими подарками. Когда она хочет только одного — чтобы ее приглубили. Чтобы ей спели песню. Ее же — в силу обстоятельств — отправляют к берендеев. Осознанно на погибель.

Те представлены в спектакле как жертвы эпохи потребления. Шубка Снегурочки достается Бобылихе, машина и пальто Мизгирия — Лелю, он же вместе с Купавой до последней купюры соберет и денежные купюры, рассыпанные Лешим. Одного поля ягоды Лель и Купава. А вот Мизгирия как раз преобразается: он — единственный, кто смог почувствовать очищающую силу Снегурочкиной любви (изначально, не то что растопила в ней Весна): потому и ужаснулся действительности, и не принял ее, нырнув в оркестровую яму.

О любви в постановке Матисон тоже, к слову, сказано: Весна и Мороз, несмотря на разногласия политические, тянутся друг к другу (и очевидно это именно в момент появления темы таяния, тема любви), а затем их нежные отношения мелькнут, как в кадре, в одном из окон избы. Даже Бобыль и Бобылиха не лишены амурных чувств: Бобыль заслоняет супругу от Леля, когда тот ищет избранницу для поцелуя.

Сказано — более чем ясно — и о любви корыстной: Купава, поймав интерес Берендея, свою жалобу на Мизгирия превращает в сцену соблазнения, а потом и вовсе представляет себя Царицей Берендеевой, да только избранник оказался прозорливее, отправив «невесту» к Лелю, а Снегурочку, цинично, безжалостно — под лучи Ярилы, просчитал, как в шахматах, все ходы.

Только боги оказались справедливы: они приняли жертву, но наказали людей. Пришло к Берендеям, изголодавшимся по солнечным лучам, лето. А вместе с ним и погибель: не простили боги людям потребительского отноше-

ния к Снегурочке. И выжгли землю. И посыпали ее пеплом.

Сценография (Александр Орлов) спектакля сделана неровно: изба — символ русского крестьянства, давит размерами и отсутствием уюта. Это скорее сруб с разной величины «окнами» (дырами). Пестрые костюмы берендеев, каждый из которых наверняка можно разглядывать по отдельности, в ансамбле создают впечатление винегрета — все это вместе (сюда же и изба) не выглядит стильно. Отчасти появление этих декораций оправдывается тем, что из взрослой «Снегурочки» постановщики должны были сделать сокращенную версию для детей, где такой визуальный стиль уместен. Правда, есть сцены очень красивые, в основном благодаря искусно решенному свету (Денис Солнцев): например, сцена встречи Снегурочки и Весны в третьем действии по-настоящему завораживает. Есть и объединяющий момент в сценографии: огромный белый шар, занимающий большую часть сцены в прологе. Сюда же — холодный свет луны, белый шарик Снегурочки. Ровно как чеховское ружье,

Корсакова в постановке Анны Матисон. 4-го сентября практически закрыли новым спектаклем сдвинутый во времени фестиваль «Звезды белых ночей», а 7-го вторым премьерным представлением открыли сезон 2020-21.

Поэтическая сказка предстала в неожиданном облике: тяжелая бревенчатая конструкция нейтральных тонов и аскетичный, больше намёком, графичный образ леса (сценограф Александр Орлов); на этом фоне сочные цветовые тона костюмов, динамичные пластические композиции, броские бытовые детали, выхваченные из действительности, ирония, пародийность, неожиданные характеры и шокирующе жесткий финал. Может быть, не идеально подготовленный всем ходом спектакля, но впечатляющий и отлично сработанный.

В режиссёрском прочтении Анны Матисон Снегурочка, очаровательное чудо природы, нечаянное дитя беспутных полубожеств — вообще никому не нужна: не зная, что с ней делать, родители «сбагривают» её к людям. Папамороз ещё как-то беспокоится, даёт советы,



«Снегурочка». Владислав Куприянов — Мизгирия, Ольга Пудова — Снегурочка, Екатерина Санникова — Купава. Фото: Наталья Разина

шар этот вернется в финале — Ярило придет с ним, уже огненным, Солнцем, к берендеев.

Матисон во второй раз (после прошлогодней постановки «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси) работает с некоторыми молодыми солистами Мариинки. Среди них — безупречная Анна Денисова, которая и вокально, своим ледяным хрустальным тембром соответствует Снегурочке, но еще больше — артистически. По-детски хрупкая и невероятно пластичная, она потрясающе вписывается в придуманный режиссером образ воздушной хохотушки-девочки, которую родители отправили на Голгофу. Меняется ее взгляд, меняется ее пластика: в одной из сцен она точно как русская березка, в струящемся платье и платком на белых волосах (и движется как артистка одноименного ансамбля — подобных культурологических ассоциаций спектакле немало). Второй герой постановки — Артем Крутько, виртуозный контратенор, блистательный Лель, в силу искусства которого вершился с первой фразы. Очень выразительная Купава — Екатерина Санникова, пробивший зал на брависсимом тенор Александр Михайлов — царь Берендей, артистичный Амиод Абдуллоев — очень ярко обыгравший свое преображение Мизгирия, наконец, Весна — Анна Кикнадзе с характерными царственными оттенками в голосе и властный Дед Мороз — Андрей Серов.

Валерий Гергиев в своей стихии — его «Снегурочка» многолика, она трепещет вместе с героиней, рвет на себе рубаху на Масленице, неотвратимо несет смерть в последней сцене (вопреки традиции он звучит страшно, а не торжественно). Но более всего маэстро выводит Снегурочку на художественный пласт своего времени, подчеркивая в ней вагнеровские интонации, фатальные, роковые, возвышая сказку — до мифа, как, собственно, и Римский-Корсаков.

«Независимая газета»

## НОРА ПОТАПОВА

На перепутье двух сезонов, которое вынуждено случилось в первую неделю сентября, сыграли премьеру: «Снегурочку» Римского

Вот такие они, окружающие Снегурочку: красивые в фантазийных костюмах сочных тонов от модельера Ирины Чередниковой, динамичные в руках хореографа Раду Поклитару. И приземленно-практичные.

Возникает вопрос: а где же Римский-Корсаков с его поэтичным пантеизмом? Нужно признать, что он вовсе не потонул в яркой пестроте условных бытовизмов. Да Гергиев за пультом этого бы и не допустил. Но поэтическая составляющая спектакля уступает жанрово-бытовой лихости. И сарказму, и насмешке. Чего стоит явление жениха Мизгирия в открытом красном авто. Или торжественный въезд Царя Берендея на печи, аки Емеля. Царь, творческая натура, ещё и на пыльках вышивает, да похвалится своим сомнительным произведением искусства. Что не мешает Евгению Акимову с чувством петь знаменитую арию, хотя ирония явно просачивается в его интонацию.

Праведно-поэтическая аура сцен в царских хоромах снята изначально: былинные гусяры — жалкая стайка слепцов, грубо понукаемая блюстителями порядка, беспомощно мыкается по дворцовым хоромам; царь-государь у Акимова сильно смахивает на Додона, а в исполнении Андрея Попова — на другого, очень современного царя. Страждущая девушка Купава предстаёт пред светлые царские очи в мехах, полная амбиций и явных намерений заслужить мужское расположение престарелого монарха. И ей, Купаве Екатерины Санниковой это удаётся весьма: ярко и актёрски, и певчески.

Те есть, режиссёрские стрелки с поэтичной лирики до поры до времени переведены в комедийно-гротесково-бытовую тональность. Пока в спектакле не обживётся Снегурочка. Особенно героиня Айгуль Хисматулиной, свою детскую непосредственностью так отличающаяся от всех, что кажется просто блаженной. Доминанта этой Снегурочки — инакость, качество, не прощаемое толпой. И так поразившее выдавшего виды Мизгирия! Очень хрупкая, пугливая и доверчивая, естественная в проявлении неосознанной женственности и не потерянной ребячливости, с нежным, звонким, выразительным голосом и ещё не проснувшимся сердцем, эта Снегурочка обречена. Попытки встроиться в человеческий мир с его кульгом правильной тёпленкой благостности, прикрывающей обычную корысть, ничем хорошим не кончаются. Да и кумир Берендеев Ярило-солнце время от времени своим агрессивным пеклом погупивает — то её добрые люди к тёплой печке прислонят, и совсем плохо девушке станет, то костёр масленичный жаром полыхнёт. Уж очень Снегурочке хочется быть «как все», тоже палки тяжёлые к кострищу тащить, а её отталкивают. Талисман Снегурочки, её хрупкая жизненная подпитка — белый воздушный шарик. Её мирок — маленькая снежная полянка на краю сцены. Здесь детско-подростковые вещицы, куклы, как оказывается, копии обожасмого Леля, папы-Мороза, мамы-Весны. И... маленький телевизор, без которого вполне можно было бы обойтись, так как само собой понятно: драма брошенного ребёнка — это во все времена драма.

На этой маленькой заснеженной полянке и заканчивает свою жизнь Снегурочка, свернувшись калачиком и словно растворившись в снежинках.

Тут случается прорыв сценических эффектов. Мизгирия (молодой Владислав Куприянов или мастеровитый вокалист Алексей Марков), блеснувший многими гранями характера — победительно беспечный, безжалостный, раненый страстью, почти обезумевший — жить в обманном мире больше не хочет, но и умереть ordinarily тоже не желает: в отчаянном бесстрашии кидается с бортика авансцены в реку (в оркестр) спиной. Очень эффектно. Но прибережённый к финалу катаклизм ещё круче. Из далёких глубин новой Мариинской сцены быстрым деловым шагом приближается некто в светлом балахоне, а за ним, под музыку гимна солнцу, на экстатически восторженных берендеев надвигается огромный огненный шар.

Всех сжёт свирепый языческий бог Ярило (а имя-то какое — яростный!). Снегурочку растопил так, за одно — нечего мутантам по выжженной земле шастать...

За что пожёт — догадайся сам. Берендей вели себя не с тем масштабом пакоственности, чтобы устроить им апокалипсис. А большей пакоственности, пожалуй, музыка Римского-Корсакова никак не позволяла. Вот тут концы с концами не очень сошлись.

Впрочем, обобщение, послание человечеству, конечно, понятно. Даже без предпосланного спектаклю — задолго до музыки — чёрно-белого коллажа кинохроники, соединившего ужасы войны и кадры урбанистических катастроф с очаровательными улыбками знаменитых советских кинозвезд и сценками беспечного веселья. Тем более, что подобный ход в театре и кино уже давно оброс бородами. Но постановщики, очевидно, посчитали: не вред ещё раз напомнить человечеству, что людские пакосты небесными вседержителями — читай природой — не очень поощряются.

«Музыкальные сезоны»

АННА ГАЛАЙДА

Вечер балетов Ратманского еще весной должен был стать взводом фестиваля балета «Мариинский», традиционно включающего звонкую премьеру. Но мартовские планы по известной причине сорвались. Теперь же возвращение на сцену «Лунного Пьеро» и «Concerto DSCN» вместе с российской премьерой «Семи сонат» выглядит еще более своевременным выбором — спектакли коротки и рассчитаны на небольшой состав исполнителей.

«Concerto DSCN» с его воспоминанием о советской эстетике давно любим публикой. «Лунному Пьеро» зрительский успех был обеспечен благодаря неизменному участию Дианы Вишневой, для которой он и был создан. На этот раз в главной партии выступила Виктория Терешкина — не многогранная клоуна, а эталонная классическая балерина. Но спектакль обнаружил легированную сталь конструкций: хореографические комбинации, лишившись прихотливой игры настроений и линий, обрели предсказуемую организованность рисунка.

А центром вечера стали 35-минутные «Семь сонат» на музыку Доменико Скарлатти. Созданные почти одновременно с «Лунным Пьеро» и «Concerto DSCN» — премьеры 2008 года, — они в то же время по разные стороны водораздела. Того, что отделил плодотворный московский этап от еще более интенсивного американского периода творчества Ратманского. «Семь сонат» были поставлены в 2009 году для его новой компании, Американского балетного театра. Они отсылают к неоклассической американской традиции — балетам Баланчина и особенно Джерома Роббинса, его «Танцам на вечеринке», «В ночи», «Другим танцам». И в то же время они наполнены той ликующей спонтанностью, воздухом, непредсказуемостью и легкостью духа, которые он не мог себе позволить в академических рамках наших театров.

В «Семи сонатах» Ратманский выбирает конфигурацию, многократно апробированную Роббинсом и его последователями. Три пары он сначала соединяет вместе, затем представляет четырех участников в вариациях, устраивает дуэты, четыре па де трау и возвращает на сцену всех участников в общем финале. Танцовщики унифицированы одинаковыми белоснежными костюмами (художник — Холли Хайнс), пуантовой лексикой и узнаваемыми любимыми хореографическими знаками Ратманского — внезапными обморочными опаданиями, позами с отяжкой, застывающими в воздухе прыжками.

Мерное раскачивание танца на волнах невозмутимого ритма Доменико Скарлатти (партия фортепиано — Александра Жилина) точно передают Екатерина Кондаурова и Роман Беляков, Мария Хорева и Филипп Степин, Алина Сомова и Роман Малышев. Но только на первый взгляд эта хореография кажется обезличенной: каждая партия в балете носит индивидуальный, портретный характер, каждый дуэт или трио — это тонкая вязь невысказанных эмоций и отношений, ненавязчивых, дружеских, платонических, тиранических.

Здесь и обнаруживается подвох заочной работы с хореографом. Если Екатерина Кондаурова, на протяжении двадцати лет участвовавшая во всех постановках Ратманского в Мариинском театре, при поддержке Романа Белякова насыщает свою партию собственными экспрессией и драматизмом (пусть несколько избыточными для этой воздушной хореографии), если временами находит проникновенную лирическую интонацию Алина Сомова, то Мария Хорева и Филипп Степин остаются в рамках честного экзерсиса. И никто из исполнителей, за исключением Романа Малышева, не распознает легкой иронии.

Теплый свет иронии всегда окутывает постановки Ратманского, но, вероятно, не подлежит передаче через зум.

«Российская газета»

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Еще в прошлом сезоне труппа Мариинского театра готовилась к показу балета Алексея Ратманского «Семь сонат» в рамках традиционного балетного фестиваля. В нем два вечера были полностью посвящены творчеству этого балетмейстера (об одном из вечеров газета писала 17 марта). «Семь сонат» входили в программу второго вечера, который, увы, не состоялся из-за пандемии.

Постановка была создана Ратманским в 2009 году для Американского балетного театра. Хореографический текст артисты Мариинского разучивали под руководством ассистента балетмейстера и одной из участниц спектакля Стеллы Абрера. Как в прошлом сезоне, так и перед премьерой балетмейстер был вынужден внести коррективы по видеосвязи из Нью-Йорка.

Алексей Ратманский ставил не только большие «повествовательные» балеты, как «Анна Каренина» или «Конек-Горбунок», но и более камерные описи. На создание «Семи сонат» его вдохновили клавирные сонаты итальянского композитора XVIII века Доменико Скарлатти, всю жизнь писавшего сонаты для испанской

ПРЕМЬЕРА

ОЛЬГА КОМОК

королевы. В совершенно «небалетной» музыке Скарлатти хореограф уловил непрекращающийся диалог между мужчиной и женщиной. Умение воплотить в танце отклик на музыку отличает искусство Ратманского. От этого рождается ощущение импровизационности и естественности. Балетмейстер освободился от сценографии, достигая живописности действия с помощью пластики, танца, непрерывного чередования вариаций, дуэтов, трио.

Балет может показаться бессюжетным, но, как говорил великий мастер бессюжетного танца Джордж Баланчин: «Если на сцене мужчина и женщина — это уже сюжет, а если действуют две женщины и один мужчина — это уже драма».

Три одноактных балета Алексея Ратманского — «Семь сонат», «Лунный Пьеро» и «Concerto DSCN» — трижды явились вместе в афише Мариинского театра. А значит, есть надежда, что эта программа утвердилась в репертуаре, несмотря на репетиции с хореографом по «зуму» и прочие пандемийные страсти. И это очень духоподъемная новость.

Все балеты переехали в Петербург из США. Все три сочинены довольно давно. «Concerto DSCN» — эффектный экзерсис на темы советского конструктивизма и музыку Второго фортепианного концерта Дмитрия Шоста-

козкому диалогу не прилетают посторонние материи — философские концепции, бурления эмоций или, упаси господи, сюжет. Но опять же это только так кажется: персональные, даже интимные нюансы хореографических рисунков, чуть разных у каждого из шести танцовщиков, составляют соль балета. Личные истории, микродрамы притяжения-отталкивания нисколько не теряются в коллективном «уроке» — это даже детали костюмов подчёркивают.

В «Лунном Пьеро» разговор хореографа с композитором ведётся ещё более открыто. Благо материал невероятно красноречив.

Декадентский вокальный цикл молодого Шёнберга на сентиментально-ироничные стихи Альбера Жиро со своим знаменитым

## «БАЛЕТЫ РАТМАНСКОГО» мнения о премьере



«СЕМЬ СОНАТ»

Музыка — Доменико Скарлатти. (Клавирные сонаты К 30, 39, 198, 450, 474, 481, 547)

Хореография — Алексей Ратманский. Ассистент хореографа — Стелла Абрера. Художник по костюмам — Холли Хайнс.

Художник по свету — Бред Филдс. Репетиторы — Яна Селина, Данила Корсунцев.

Екатерина Кондаурова, Роман Беляков, Мария Хорева, Филипп Степин, Алина Сомова, Роман Малышев. Партия фортепиано — Александр Жилин.

«ЛУННЫЙ ПЬЕРО»

Музыка Арнольда Шёнберга (вокально-инструментальный цикл «Лунный Пьеро» на стихи Альбера Жиро в переводе на немецкий Отто Эриха Хартлебена). Хореография Алексея Ратманского. Сценография и костюмы Татьяны Черновой. Ассистент художника Ольга Александрова.

Художник по свету Тони Маркес. Ассистент художника по свету Александр Наумов. Репетиторы — Эльвира Тарасова, Ислам Баймурадов.

Виктория Терешкина, Александр Сергеев, Кимин Ким, Константин Зверев.

Дирижер — Арсений Шупляков. Юлия Маточкина — меццо-сопрано, Людмила Чайковская — скрипка, Михаил Аникеев — альт, Екатерина Ларина — виолончель, Мария Арсеньева — флейта, Василий Жученко — кларнет, Андрей Безручко — бас-кларнет, Людмила Свешникова — фортепиано

CONCERTO DSCN

Музыка — Дмитрий Шостакович (Концерт № 2 для фортепиано с оркестром). Хореография — Алексей Ратманский.

Ассистент хореографа — Татьяна Ратманская. Художник по костюмам — Холли Хайнс. Художник по свету — Марк Стенли.

Репетиторы — Эльвира Тарасова, Ванда Лубковская, Владимир Ким, Максим Хреbtов.

Мария Ширинкина (первое выступление), Ксандер Париши, Надежда Батоева, Кимин Ким, Филипп Степин, Шамала Гусейнова, Ярослав Пушков, Виктория Брилёва, Руфат Мамедов, Виктория Краснокутская, Артем Келлерман, Анастасия Никитина, Максим Измestьев, Александра Ламтика, Вячеслав Гнедчик, Светлана Тьчина, Павел Михеев, Тамара Гимадиева, Павел Остапенко.

Симфонический оркестр Мариинского театра. Дирижер — Арсений Шупляков. Филипп Копачевский — фортепиано.

Фото: Наталья Разина

Шесть танцовщиков создают из знакомых па классической лексики постоянно меняющиеся композиции, предельно выразительные, создающие впечатление вечного движения. Поначалу, словно эпиграф к произведению, все шесть исполнителей предстают перед зрителями в единой линии, которая через мгновение рассыпается на отдельные дуэты, в каждом из которых — свое настроение, свой эмоциональный порыв.

В напряженном диалоге Екатерины Кондауровой и Романа Белякова угадываются мотивы тревоги, недоверия, любовные признания сменяются размоlvками. Тонкая фактура и изумительная чистота линий танцовщиков сочетаются с энергией и силой, а динамизм — с прозрачной легкостью.

В мир беззаботной юности переносит нас дуэт Марии Хоревой и Филиппа Степина. Их герои предаются игре-забаве, словно соревнуясь в виртуозности и умении прочертить в пространстве каждую позу, придать отточенную красоту мимолетным хореографическим пассажам.

Теплотой и душевной мягкостью окутан дуэт Алины Сомовой и Романа Малышева. Диалог героев напоминает сонет, где в каждой строке — признание в любви.

Неотъемлемой частью спектакля, его музыкальной основой стала Александра Жилина, тонко, с изысканной нюансировкой исполнявшая сонаты Скарлатти. Свообразным обрамлением «Семи сонат» стали два балета Алексея Ратманского — «Лунный Пьеро» на музыку Шёнберга и «Concerto DSCN» на музыку Шостаковича.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ковича — поставлен для New York City Ballet в 2008-м, перенесён на сцену Мариинки в 2013-м и уже хорошо знаком балетной публике.

«Лунный Пьеро» на одноимённый вокальный цикл Арнольда Шёнберга создан в том же 2008 году для Дианы Вишневой и её программы «Красота в движении». В собственной маринской версии его показали лишь раз на фестивале балета «Мариинский» — это случилось 17 марта сего коронавирусного года, а 18 марта все театры страны окончательно ушли на карантин.

«Семь сонат» на музыку Доменико Скарлатти, постановку 2009 года для American Ballet Theatre, в Мариинском театре репетировали к апрелю, но показать смогли только в конце сентября. Алексей Ратманский следил за премьерой из Нью-Йорка посредством прямой видеотрансляции и, говорят, остался доволен.

На втором и третьем показах всё сложилось окончательно прекрасно. «Семь сонат» поставили первыми в программе, и их неоклассическая холодноватость заиграла как надо — как разминка, вводная лекция об азах стиля Ратманского.

Хрестоматийные сонаты Скарлатти, исполненные на академическом роляе и лишённые «исторически информированной» барочной терпкости, словно бы диктуют свою педагогическую волю ученикам — трём парам танцовщиков: повтор, ещё повтор, поворот, новое па...

Так, разумеется, только кажется. Хореограф выступает со Скарлатти в равноправный разговор, причём на сугубо профессиональные темы — движению клавиш отвечает или

полуговором-полупением (sprechgesang) когда-то пугал Диану Вишневую мифической сложностью и мрачностью.

В великолепном исполнении инструментального ансамбля и меццо-сопрано Юлии Маточкиной никакого сражения с трудной партитурой не заметно — лёгкость, ирония, лукавство выходят на первый план. Вот и на сцене тоже: три Пьеро и Луна заняты очень насыщенной, хореографически плотной, при этом словно бы необязательной забавной игрой, в которой насмешки над собой и друг другом куда больше, чем меланхолия.

Если роли Пьеро оказались заменяемы, то Луна, как выяснилось, может быть только одна. На премьерном показе в марте партию исполнила Рената Шакирова, но осенью в «Лунном Пьеро» блистает исключительно Виктория Терешкина.

Она не просто выдерживает сравнение с «хозяйкой» балета Дианой Вишневой, но сменяет его, находя идеальный баланс между точной «ратманской» пластикой и лёгкой артистической манерностью, и превращает всего новенького маринского «Лунного Пьеро» в истинный шедевр.

В компании братьев-балетов, созданных Алексеем Ратманским 11–12 лет назад, «Concerto DSCN» тоже играет как новенький.

Вместо яркой иллюстративности, эффектной картины «светлого советского будущего», в нём видится игра чистых линий и форм. А диалог со Вторым фортепианным концертом Шостаковича (написанным вообще-то в отнюдь не конструктивистском 1957 году) обретает глубокие обертона. Кажется, что ведётся он на эзоповом языке.

«Деловой Петербург»

## ПРЕМЬЕРА

Концертный сезон Мариинского театра был прерван в те дни, когда начались премьерные спектакли оперы Родиона Щедрина «Лолита». Интерес к ней был высок, но теперь, надолго лишенные живых впечатлений, мы можем припоминать и обдумывать увиденное, в надежде через какое-то время вновь погружаться в эту музыку и сверить ощущения.

Обозначение жанра, данное композитором («grand opera в трех актах», в постановке Мариинского это два действия, соответствующие двухчастному членению романа), — уводит на ложный путь. На самом деле это моноопера с расширенным составом исполнителей. Все происходящее в ней — лишь внутренний монолог Гумберта, его путающиеся воспоминания, исповедь-оправдание и одновременно суд над собой.

Рядовому зрителю привычна схема, в которой единый сюжет представлен в чередовании контрастных музыкальных образов. Здесь же — единство музыкальной ткани при почти кинематографической смене эпизодов, не всегда образующих связанное повествование. Это паутина памяти Гумберта, блуждающего по закоулкам дома в поисках Лолиты, колесящего по американским дорогам от мотеля к мотелю, мчущегося в поисках пропавшей нимфетки. Душная атмосфера мучительных, неотвязных мыслей — «лиловая и черная Гумбрия».

Перед нами очень бережное прочтение романа. На разных уровнях спектакля, как в его общей конструкции, так и в деталях — почти буквальное следование за первоисточником (будем в дальнейшем иллюстрировать связь оперы с набоковской прозой, приводя в скобках некоторые цитаты.) Одна из важнейших характеристик этого текста — сопряжение высокого и низкого: святости и греха, возвышенного и пошлого. Нередко смена регистров происходит в одной фразе («Лолита, грех мой, душа моя», или: «у родственников слабейшее бурчание в желудке имеет тот же музыкальный тон»). Одна из музыкальных проекций этих перепадов — соединение чуть ли в каждом эпизоде высокого и низких регистров. Фраза может начинаться шелестящими звуками флейты, скрипок, челесты, а затем перейти к утробному рокоту контрабасов, контрфаготов, литавр.

Столь же буквально музыкальная характеристика главного героя. Он мнит себя изысканным интеллектуалом («Я смекнул, что у меня есть хороший мозг, что работает он великолепно и что следует этим воспользоваться»). По законам жанра лейтмотив Гумберта должна быть яркой, узнаваемой, но Щедрин формирует ее из секунд. Они сцепляются в последовательности, где за восходящей чаще всего следует нисходящая. То вниз — то вверх они, как бы кружа, заполняют весьма узкий мелодический объем. Возникающие в этих перестановках очертания известных музыкальных монограмм (герой Набокова также насыщает свой текст отсылками к известным литературным произведениям) затуманеваются вязкой, плотно ложающейся полифонией.

Продолжение или, вернее, порождение этой темы — трехзвучный нисходящий ход — лейтмотив имени («кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та»). Впрочем, иногда Гумберт произносит имя с восходящей интонацией и с ударением на последний слог — на французский манер. Лейтмотив имени томительно-неустойчив (секунда и тритон). Его повторение в сцене с яблоком — сцене «невинного грехопадения» — звучит властным контрапунктом к мелодии «Кармен, Кармен», которую лихорадочно напевает Гумберт («я все повторял случайные, нелепые слова — Кармен, карман, кармин, камин, аминь, — как человек, говорящий и смеющийся во сне»). В романе «глупая песенка, бывшая в моде в тот год», раздается с любимой пластинки Лолиты, но Щедрин заменил ее интонациями «Хабанеры», подчеркивая параллелизм характеров и судеб своих героев с героями Бизе. Девочка подхватывает пение, уверенно достраивая первую партию.

Темой главной героини выступает хрупкий, тянущийся вверх стебелек натурального звукоряда, еще «неокультуренного», не усложненного хроматикой, не оформившегося в настоящую мелодию. Это характеристика не самой Лолиты, а того, какой ее видит Гумберт («более действительной, чем настоящая» и при этом «лишенная воли и самознания»). С настойчивостью лейтмотив повторяется в рассказе о разбившемся вымытых тарелок: устремляющийся ввысь голосок звучит как будто сквозь зевоту ребенка, утомленного дорогой.

Лолита — до-женщина — одновременно видится Гумберту воплощением чистоты и вместилищем порока, Лилит («смертоносный демон»). Ее вокальная партия многообразна и по ходу действия трансформируется, отражая происходящие перемены. В первой половине оперы она в основном строится на бойких речитативах. В них задают тон восходящие интонации, и когда девочка заигрывается, ее голос в каком-нибудь восклицании вырывается в нетемперированную высь. Еще одной ее лейт-темой становится звонкий, почти воинственный клич «Бронксовское ура!», в который Щедрин превратил так называемый „Bopx cheer“ — немзыкальный, неприглядный звук,

издаваемый нимфеткой в знак протеста.

После сцены в мотеле «Привал зачарованных охотников» мы больше не слышим ни хрупкой восходящей мелодии, ни оживленной «болтовни». Происходит слом. «Надо было вызвать полицию», — говорит Лолита, и мелодическая линия, едва поднявшись, резко уходит вниз, припечатывая последнее слово.

Наконец, в последней сцене герой умоляет возлюбленную вернуться. Оркестр вычерчивает никнущие линии, рифмующие финал оперы с окончанием первой части (сценой гибели Шарлотты). Они будто родственны «теме имени», но в них слышны не томление и возбуждение а обреченность. На этом фоне звучит отказ

так и в сценическом плане является партия Клэра Куильти. В романе он очевидный двойник Гумберта, его «Хайд» или, вернее, «Джекилл». Все черты главного героя в нем доведены до максимума. В то же время, Куильти, в отличие от Гумберта, реализовал свои планы: он — автор множества пьес и романов (тогда как Гумберт все не допишет сравнительную историю французской литературы). Куильти преуспел, он богат и известен, его лицо появляется на рекламных плакатах и пачках сигарет, у него в добровольном подчинении — десятки лолит. Лишь в одном Гумберт преуспевает: он полон безудержной сексуальной мощи, которой напроць лишен соперник.

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

## НА ТЕМНОЙ СТОРОНЕ ЛЮБВИ



«Лолита». Сцена из спектакля.

«Лолита». Пелагея Куренная — Лолита, Петр Соколов — Гумберт Гумберт.

Фото: Наталья Рязина

Лолиты: «Нет... нет», — повторяет она на одном тоне как бы в оцепенении.

Шарлотта, мать Лолиты, неинтересна Гумберту. Ее оживленное щебетание сливается с голосами пришедших соседей и воспринимается им как досадная помеха. Однако в сцене ссоры, предшествующей ее гибели, в ее вокальной партии мы как будто слышим обращение темы Лолиты. Шарлотта почти выкрикивает оскорбительные эпитеты, вычитанные в дневник — фразы низвергаются с вышины к самым нижним нотам ее диапазона.

Невероятно выигрышной как в вокальном,

Кто же из них злодей? Гумберт вырывает девочку из привычного мира, превращает в сексуальную рабыню, запирает, беспощадно унижает и мало тревожится тем, что она каждую ночь всхлипывает, когда он притворяется спящим. В отеле «Привал зачарованных охотников» Гумберт насилует несовершеннолетнюю падчерицу, а Клэр — пишет пьесу.

Куильти вывозит Лолиту и не удерживает, когда она решает уйти (она же потом говорит, что любила именно его, Клэра Куильти). Гумберт Набокова, занятый выслеживанием беглянки, признает, что в некоторых чертах,

«в тоне ума» соперник сродни ему самому. Он сокращает свое имя до аббревиатуры «ГГ», ставя рядом такую же — «КК» — своего двойника. В этой паре яркая, публичная сторона жизни принадлежит Куильти (чье имя Клэр переводится как «яркий»), а мрак, одиночество и преступления — Гумберту. Даже убить Куильти (своего внутреннего двойника?) он не может. Выстрелы: один, другой, и еще, и еще. И все же ненавистный Куильти что-то отвечает собутельникам, по-своему истолковывающим его предсмертные слова.

Этим образам соответствуют и партии персонажей: эффектная теноровая у Куильти, в некотором роде становящегося наследником Спортинг Лайфа, и баритоновая, как бы стертая интонационно — у Гумберта. Однако в опере мы видим Куильти глазами писателя. Он предстает окарикатурным и в конечном счете олицетворяет болезненный страх самого Гумберта, во всех видах опасностей.

Перенесенная в Мариинский театр пражская постановка проявляет заложенные в опере контрасты через оформление сцены и ее освещение: сопоставление света и глубокого сумрака из которого выступают одинокий фонарь, вывеска очередного мотеля и телефонная будка. Один из центральных элементов декорации — ванна (аллегория чистоты) — по ходу действия претерпевает метаморфозы, оскверняется. В белой ванной комнате, с кафелем и белой занавесью мы впервые видим фигурку Лолиты — девочки в белоснежном белье. Но дальше здесь же происходит первое прикосновение к ней Гумберта (извлечение из глаза соринки). Потом неожиданно исчезают зеркало и кафель, — в ванне оказывается (чудится главному герою?) Куильти и срывает белую занавеску. В ней же его настигают пули, выпущенные Гумбертом.

Параллельный текст разворачивается на видеозэкране. В нем контраст образуют красочные «рекламные вставки» с пышнотельными красавицами и кадры с образом Лолиты. Гумберт напоминает мельчайшие детали ее облика. В спектакле он снимает девочку на камеру, но выведенные на экран кадры не соответствуют тому, что должно бы попадать в объектив. Мы оказываемся в смутном пространстве, которое Гумберт назвал «проекционной камерой своего отчаяния»: глаза, родинка, ножка в детской туфельке и белом гольфе, трогательная (еще один контраст!) дохлая крысу... («Я, конечно, видел перед собой Лолиту с близкой к галлюцинации ясностью», — писал в романе Гумберт-Набоков, — ...закрываешь глаза и мгновенно вызываешь на темной внутренней стороне век объективное, оптическое, предельно верное воспроизведение любимых черт»). Продолжая череду контрастов, размашистые интонации «рекламных роликов», изложенные канонами, противопоставляются полифоническому гумбертовскому тематизму с его тесно положенными хроматическими «мазками».

Финал оперы решен композитором как тихий катарсис. Кружение прекратилось, мрак рассеялся. На мягко освещенной сцене собраны все персонажи. Вынесение смертного приговора воспринимается избавлением. Сливаются вместе «хор судей» (или совести?) и детские голоса. Тихая музыка, как будто омывает пространство, уносит боль и грязь.

Состоялось лишь несколько спектаклей. Публика не успела насытиться оперой, оценить трактовки ее персонажей разными исполнителями. Задающие тон первый и второй показы шли в исполнении певцов, участвовавших в пражской постановке и уже хорошо освоившихся в своих ролях: Пелагеи Куренной (Лолита) и Петра Соколова (Гумберт). Их существование на сцене, их интонирование были в высшей степени органичны, практически исключали «шероховатости», часто сопровождающие премьеры.

Почти сразу в спектакль стали входить и другие солисты Мариинского театра. Светлый легкий голос Кристины Алиевой подходит для образа взыскательной нимфетки, а вот гольфы разной длины выйдут нарочито. Гумберт Владимира Мороза пока излишне деловит. Он именно действует, а не напоминает некогда произошедшее, отчего ситуация приобретает натуралистическое звучание. Замечательно смотрится Алексей Михайлов в роли Куильти: певец сумел показать тот лоск, который привлекал Лолиту. Эта же роль в исполнении Станислава Леонтьева приближалась к гротескно-клоунадной. В высшей степени хороша Шарлотта Дарья Росицкой. У Варвары Соловьевой она выглядела чуть менее уверенно, но вот квартал с Гумбертом-Морозом, а также Мариной Марескиной и Глебом Перязевым (миссис и мистер Чатфильд) был исполнен блестяще.

На третьем спектакле Валерия Гергиева сменил за дирижерским пульсом Сергей Неллер, что не отразилось на темпах и тщательно выверенной игре оркестровых тембров. Качество звучания хоров, мужского и «детского» (составленного из девушек-артисток), по-видимому, будет колебаться в зависимости от задействованных в них в конкретном спектакле артистов Академии молодых певцов. На первых спектаклях оно было почти идеальным.

XIX Международный фестиваль «Мариинский» войдет в историю уже потому, что в дни его проведения случилось нечто беспрецедентное. В разгар танцевального праздника разразилась эпидемия коронавируса. Мариинский, как и все другие театры, был закрыт на карантин. «Творческая мастерская» стала последним спектаклем фестиваля. «За бортом» остались «Жизель» с Ольгой Смирновой, «Анна Каренина» с Дианой Вишневой, Вечер хореографии, созданной в труппе Дягилева – «Шехеразада» с Викторией Терешкиной и Кирином Кимом, «Весна священная» с Татьяной Ткаченко (Избранница), Вечер хореографии Алексея Ратманского и Гала-концерт с участием звезд балета. Хорошо, что несостоявшиеся спектакли театр обещает перенести на лучшие времена. Тем не менее, первая половина фестиваля преподнесла немало интересного.

#### КЛАССИКА

По традиции были даны шедевры классики в исполнении ведущих солистов театра: «Баядерка» с Алиной Сомовой, Анастасией Матвиенко и Тимуром Аскеровым, «Лебединое озеро» с Надеждой Батоевой и Филиппом Степиным. В двух спектаклях наши премьеры выступили с иностранными гостями. Принцессой Авророй в «Спящей красавице» с Дезире Ксандером Паришем была Лорен Катбертсон (прима-балерина Ковент Гарден). Принцем Зигфридом с Одеттой-Одиллией Оксаной Скорик – Жермен Луве (этуаль Парижской оперы).

Оба гостя продемонстрировали отточенное мастерство. Для английской балерины это был еще и своего рода реванш за несостоявшееся из-за внезапной болезни выступление в «Спящей красавице» на прошлогоднем фестивале. Накануне она с изумлением и радостью осваивала с репетитором Еленой Евтеевой русскую исполнительскую манеру – пластические нюансы в работе корпуса и рук, привычные для наших балерин. В течение года после несостоявшегося Мариинского дебюта балерина продолжала работать над партией, и результаты не замедлили сказаться. Дуэт английской гостьи с ее соотечественником К. Паришем звучал «по-русски».

Представителю французской школы, идеально сложному, аристократичному Ж.Луве не требовалось усилий, чтобы предстать романтическим принцем. Его герой – утонченно-красивый, благовоспитанный, неприкосновенный в общении с друзьями и придворными, был сдержанно нежным с Одеттой, в меру влюбленным с Одиллией. Артист словно ждал кульминации роли – вариацию в сцене бала – и станцевал ее идеально, избрав самый сложный вариант. К примеру, в средней части он исполнил комбинацию, практически, исчезнувшую на нашей сцене (тур в воздухе a la seconde, jete entrelace с остановкой в первом арабеске на полупальцах), и повторил комбинацию трижды, а не дважды, как принято у нас. Пример, достойный подражания!

Перед началом спектакля я оказалась за кулисами и видела, как артист до последней минуты выверял во многом новый для него рисунок роли. Во время действия он не допустил ни одной ошибки в мизансценах и танцах. А после спектакля на мой вопрос о его партнерше О. Скорик с воодушевлением ответил, что такой сказочно прекрасной Лебеди ему еще не доводилось встречать.

Как обычно бывает на фестивале, артисты всех рангов танцевали с подъемом. Ведущие солисты радовали мастерством. Отдельной похвалы заслуживает женский кордебалет, на плечи которого легла основная нагрузка (репетитор – Нина Сухова – ветеран труппы, бескомпромиссный хранитель лучших традиций петербургской исполнительской школы).

#### АЛЕКСЕЙ РАТМАНСКИЙ

По обыкновению с особым интересом ожидалась новая работа труппы, подготовленная специально к фестивалю. Первая из них – Вечер хореографии Алексея Ратманского, открывший фестиваль 11 марта. Правда, основная часть программы уже была опробована ранее, но теперь в некоторые номера вельсь новые исполнители.

Открыл вечер одноактный балет «Лунный Пьеро» – стильный пластический парафраз вокально-инструментального опуса Шенберга. Оригинальность решения в том, что Пьеро изображают три танцовщика – Александр Сергеев, Максим Зюзин, Константин Зверев. Зачарованные лунным светом, они то вместе, то поочередно грезят о любви прелестной девушки – Ренаты Шакировой (это ее дебют), ревнуют, ссорятся, мирятся. Красавица тоже подвержена чарам луны, она переменчива и капризна. Балетмейстер передал ощущение зыбкости происходящего – на грани реальности и воображения. Артисты в полной мере освоили предложенные «правила игры», элегантно воспроизвели причудливый рисунок хореографии. Странное действо, явно не рассчитанное на эмоциональный отклик зрителей, интриговало недосказанностью, своеобразием стиля, слегка окрашенного иронией.

#### ФЕСТИВАЛЬ

Второе отделение составили три дуэта из балетов Ратманского: Надежда Батоева и Андрей Ермаков были Золушкой и Принцем («Золушка»), Алина Сомова и Алексей Тимофеев – Царь-девицей и Царем («Конек-горбунок»). Оба балета давно идут в Мариинском. Не удивительно, что обе пары танцевали свободно, выразительно, не замечая технических трудностей. Сюрпризом стало выступление Дианы Вишневой и Владислава Лантратова (гость из Москвы) во фрагменте из балета «Утраченные иллюзии», поставленного много лет назад в Большом театре. Дуэт представителей разных театров получился слаженным и в движениях, и в чувствах их

романтических героев – танцовщицы и музыканта.

Завершил вечер одноактный балет «Concerto DSC» на музыку Второго концерта Шостаковича для фортепиано с оркестром. Эту работу, без преувеличения, можно признать шедевром Ратманского. Хореографическая композиция не только до микрона слита с музыкой, с ее безостановочным движением в первой и третьей частях и прозрачной, слегка затуманенной грустью лирикой в средней части. Оперирова в массовых сценах приемами контрапункта и унисона, балетмейстер сотворил нечто вроде движущейся мозаики, вновь и вновь изумляющей динами-

ОЛЬГА РОЗАНОВА

## ФЕСТИВАЛЬ «МАРИИНСКИЙ»-2020



«Лебединое озеро». Оксана Скорик – Одиллия, Жермен Луве – Принц Зигфрид.  
«Спящая красавица». Лоран Катбертсон – Принцесса Аврора, Ксандер Париш – Принц Дезире.  
«Palimpsest. Заново написанный». Владимир Шкляров.  
Фото: Наталья Разина

кой и разнообразием форм. В танцевальный поток искусно вплавлены точно найденные бытовые жесты, пластические подробности, создающие вполне конкретный образ молодежи советской эпохи.

Напомним, что концерт был написан Шостаковичем в 1957 году – во времена «оттепели», начавшейся после XX съезда КПСС, разоблачившего культ Сталина. Это было время надежд, веры в лучшее будущее. Ратманский услышал в музыке концерта этот оптимистический настрой и передал его изобретательно, остроумно, талантливо.

Замысел хореографа с блеском воплотили исполнители. Ансамбль танцовщиков, не спавший перед множеством технических трудностей, выплеснул в зал заряд энергии, юмора, непринужденного веселья. Дружные действия ансамбля подхлестнули азарт солистов. «Двойка» виртуозов Ким Кимин – Филипп Степин танцевальными подвигами доказывала право на внимание «дамы» – Надежды Батоевой, но та предпочитала дружеское трио.

Экспрессию коллективных сцен оттенил лирический дуэт центральной пары. Обилие поддержек не помешало Екатерине Кондауровой и Андрею Ермакову передать зарождающееся взаимное чувство. Лирическое взаимодействие на время притормозило общее движение. Но в финале участники балета вновь объединились в брызжущем весельем коллективным действе.

ВЛАДИМИР ШКЛЯРОВ  
И ЮРИЙ СМЕКАЛОВ

Важным событием фестиваля планировался Творческий вечер премьеры театра Владимира Шклярова. Программа отразила разносторонность талантливого танцовщика: центральная роль в новом балете Юрия Смекалова «Palimpsest. Заново написанный», Юноша в балете Р. Пети «Юноша и смерть», Солист в «Бриллиантах» (третья часть балета Д. Балланчина «Драгоценности»). Иначе говоря, Шкляров показал себя в экспериментальной работе, драматической роли и в неоклассике. Нужно прибавить еще и его весьма удачный дебют в разговорном жанре.

Речевым монологом героя начинался и заканчивался балет «Palimpsest. Заново написанный» (на основе рассказа Александра Цыпкина). Словесный комментарий оказался не оригинальным дополнением к танцевальному действию, но необходимым разъяснением самого термина «палимпсест» (проявление написанного прежде через новый текст), а также – намерений автора балета. «Эффект палимпсеста» призван был показать, «как прошлая жизнь влияет на нас сегодняшних», то есть перейти в плоскость человековедения.

Для осуществления задачи была выбрана экспрессивная «Музыка для ударных, струнных и челесты» Бельи Бартока. Хореография Смекалова отразила напряженный эмоциональный строй музыки, острую ритмику второй части, но заявленную программу затронула лишь косвенно. Сценическое действие довольно прямолинейно иллюстрировало эффект палимпсеста и только.

Нервно-взвинченные монологи героя, где движения из арсенала классики обильно прослаивала загадочная пластика, чередовались или совмещались с «массовками». Именно массовые сцены демонстрировали эффект палимпсеста. Десять танцовщиков в черном, то повторяя вразнобой движения из монолога героя, то собираясь в причудливые группы, материализовали его воспоминания. По ходу действия В. Шкляров подходил к микрофону и, несмотря на сбившееся после танца дыхание, отчетливо и выразительно излагал суть происходящего.

Желание героя забыть прошлое и начать все с «чистого листа» показано сугубо театральным способом. В конце первой части висевший над сценой светящийся куб опустился на планшет. Внутри него герой совершал некие телодвижения. Видимо, меняя облачение, поскольку в следующей части он был без длинного черного плаща, в камзоле с отрезанными рукавами. И очень кстати: обнаженные руки позволили отличить главного героя от окружения.

На сцене от начала до конца царил тьма, потому облаченные в черное исполнители частично терялись из вида. Исключение – начало второй части, где танцовщики образовали плотную группу в освещенном центре сцены. В калейдоскопической смен позировок промелькнули интересные по рисунку композиции. Пожалуй, это было лучшее место в спектакле, но, увы, оно продлилось мгновение. В остальное время танцовщики бродили, шагали или бегали по сцене, принимали странные позы (из «словаря» героя), иногда прыгали и куврыкались. Нельзя сказать, чтобы физические действия, демонстрирующие сноровку исполнителей, вызвали интерес. Ощутимо не хватало танца – ритмически организованных, повторяющихся и развивающихся комбинаций движений, формирующих определенный образ.

Особенно тягостное впечатление произвела третья часть, последовавшая за рассказом

героя о матери, не желавшей его появления на свет. По сцене медленно двигались или ползали мужеподобные женщины в длинных красных платях. Их головы вместе с лицами скрывала черная ткань. Одна из «женщин» укладывалась на лежащего на полу героя, ползала и перекачивалась по его телу. По-видимому, хореограф намеревался отразить нехорошие слова матери, но сделал это без умственных затрат.

В плюс балетмейстеру можно зачесть обращение к музыке Бартока, притом – к одному из его лучших произведений. В минус – заведомо обреченную идею превратить антибалетную тему в балет и те способы, которыми это осуществлено. Под занавес герой балета делает глубокомысленное признание: «Не стирайте ничего, что на душе написано!». Но ничего, что подтвердило бы эту и другие сентенции, в балете не было, как не было вообще никаких действий: ни поступков героя, ни его взаимоотношений с другими персонажами, ни его «души». А что же все-таки было? Были слаженные физические действия десяти послушных воле балетмейстера танцовщиков и совершенное мастерство В. Шклярова, к тому же, прекрасно произносившего словесный текст.

Что ж, будем считать «Палимпсест» не зашедшим, но поучительным экспериментом неумолимого, щедрого на выдумку Смекалова. Еще одно свидетельство этой щедрости – открывший вечер фильм-заставка, где Смекалов интервьюирует своего любимого танцовщика Шклярова, для которого сочинил уже несколько балетов.

Но можно ли не любить блестящего танцовщика, поднявшегося на вершины мастерства? Можно ли не восхищаться его умением войти в образный мир спектакля, передать суть и стиль хореографии, вкладывая в роль всего себя без остатка? Это умение Шкляров явил на своем Вечере в двух полярных по всем статьям балетах. В «Юноше и смерти» его герой прожил последние минуты жизни на пределе нервного напряжения, проваливаясь в бездну отчаяния, цепляясь за надежду, упиваясь миражем счастья. А в «Бриллиантах» артист преобразился в идеального «классика», рыцаря прекрасной дамы, демонстрирующего преклонение перед ней благородством манер и одушевлением безупречного по форме танца.

Итак – психологическая драма и бессюжетная неоклассика, музыка И.-С. Баха и П.И. Чайковского и две партнерши – две примы Мариинского театра – Екатерина Кондаурова и Виктория Терешкина. С каждой из этих блистательных балерин их равновеликий партнер составил подлинно художественный дуэт.

#### МОЛОДЫЕ ХОРЕОГРАФЫ

Программа «Творческой мастерской молодых хореографов» оказалась столь обширной, что разговор о каждом из семи представленных балетов потребовал бы специальной рецензии. Поэтому ограничимся общими соображениями. Начнем с положительных моментов.

– Первое, что нужно отметить: разнообразие музыки. Кроме неперемного Филиппа Гласса, звучали Рахманинов, Глинка, Сезар Франк, а также молодые петербургские композиторы – Александра Капова, Дмитрий Селипанов, Настасья Хрущева.

– Второе: окрепшая потребность пользоваться классическим танцем в его современных формах, с явным предпочтением дуэтных композиций, правда, часто перегруженных изощренными поддержками.

– Третье: похвальное стремление донести до зрителей смысл композиции.

– Четвертое: готовность ограничиться самыми необходимыми постановочными средствами, поясняющими смысл балета.

– Пятое: превосходное исполнение всех балетов, напрямую связанное с умением балетмейстеров увлечь артистов поставленными задачами. Примечателен и состав участников. Назовем их имена в порядке выхода на сцену. Это премьеры и ведущие солисты труппы Е. Кондаурова, О. Скорик, Е. Евсеева, Н. Батоева, К. Париш, А. Ермаков, К. Зверев, Ф. Степина. Это артисты разных рангов, включая дебютантов «Мастерской» – М. Хорева, В. Бородулина, В. Селиванова, З. Ялинич, В. Брилева, В. Краснокутская, С. Тычина, А. Ярошенко, М. Ильюшкина, Е. Андросова, С. Савельева, А. Хитеева, Р. Беляков, М. Зверев, В. Ткаченко, А. Недвига, М. Измествев, Я. Пушков, А. Белобородов, В. Щербаков, Я. Байбородин.

– И, наконец, последнее: многообразие жанров: балеты с внятной программой или тяготеющие к сюжетности, психологические и абстрагированные описания и даже спектакль-игра.

А вот что вызвало сомнения. Сначала замечание общего порядка – как пожелание на будущее.

Некоторые авторы, называя свои работы, предпочитают родному языку иностранный, но не утруждают себя переводом. Это дает повод заподозрить их в неуважения к значительной части аудитории, не владеющей английским и французским, а заодно – осво-

#### ФЕСТИВАЛЬ



«Touch The Light». Хореограф Илья Живой.  
«Ускользающий свет». Хореограф Алина Красовская.  
«Morceaux de Fantaisie». Хореограф Дмитрий Пимонов.  
«Фарфор». Хореограф Александр Сергеев.  
Фото: Валентин Барановский, Наталья Разина

бождает от необходимости точно сформулировать по-русски название опуса.

В программке к «Мастерской» подробно рассказано о каждом авторе: профессиональное образование, служебная биография – исполнительская и постановочная деятельность, награды и поощрения. Жаль, что составители программы ограничились этими сведениями. Было бы интересно и полезно узнать о замысле балетмейстера, идее его сочинения, выборе музыки и исполнителей. Тогда, возможно, нашлись бы ответы на возникшие вопросы. Например:

– Как связаны в «Touch the Light» Илья Живого эмоционально насыщенные дуэты и ансамбли трех пар с черными узорами на белом экране, лишенными каких-либо чувств?

– Для чего в психологическом этюде «Тише» Полины Митряшиной героиня – мужчина и женщина – постукивают кулачком друг по другу или смотрят в «бинокль», приложив к глазам закругленные пальцы рук? Уж не хотят ли они таким забавным образом достучаться до души партнера и увидеть будущее своих отношений? И не слишком ли расточительно (и утомительно для зрителей) начинать номер, построенный на немногословной пластике, почти двухминутным бездействием героев?

– Зачем Дмитрию Пимонову – автору почти сюжетного номера «Morceaux de fantaisie» («Пьесы-фантазии») понадобились предметы бутафории, никак не участвующие в действии? И без них услышанный балетмейстером в музыке Рахманинова лирический подтекст прочитывается ясно.

– Что хотел поведать о «Русских тупиках-2» Максим Петров? Две пары: молодая – современная и пожилая – из прежних времен танцуют поочередно и иногда вместе. Что их связывает, о чем их танец, остается загадкой. А главное – причем здесь тупик?

– Но самая странная затея – «Игра» того же М. Петрова. В начале номера две танцовщицы и два танцовщика определяют по картам, кто и с кем будет танцевать. Жребий выпадает танцовщицам. Пока они танцуют, их коллеги-танцовщики становятся зрителями. В этом их участие в балете и сам балет, к разочарованию аудитории, заканчиваются. И как не пожалеть о затраченных впустую трудах, ведь участники «Игры» подготовили танцы во всех возможных вариантах. Об этом говорят слаженные действия наугад выбранных танцовщиц, не допустивших ни одной поправки. Впрочем, если и оставшиеся неизвестными номера были бы таким же чисто формальным набором движений, без какого-либо смысла, то и сожалеть не о чем.

Досадно, что хореограф, уверенно заявивший о себе разнообразными по темам и стилистике работами на предыдущих мастерских, свернул в сторону с прежнего пути. На встрече со зрителями перед началом спектакля Петров объяснил свой выбор увлечением «теорией случайностей», придуманной американским композитором Джоном Кейджем. Одним из опытов применения теории стало его сотрудничество с хореографом Мерсе Каннингамом. Эксперимент состоял в том, что оба автора сочиняли каждый свое без всякого плана, без объединяющей идеи, и потому плод их трудов обернулся чаемой «случайностью», точнее говоря – полной абракадаброй. Пожелаем увлекателю и, безусловно, даровитому и умному Петрову, скорейшего выздоровления от «детской болезни левизны».

Каждый балет сопровождался долгими овациями зрителей, подношением цветов авторам и исполнителям. В компанию постоянных балетмейстеров «Мастерских», можно сказать, «ветеранов», вошли две дебютантки – «модернистка» Полина Митряшина и «классичка» Алина Красовская, а также авторы-композиторы, исполнившие партию фортепиано, – А. Карпов, Д. Селипанов, Н. Хрущева, пианисты Вера Иоффе и Эдуард Кипрский и чтец Владимир Кошевой.

В заключение отметим проявленное авторами-балетмейстерами владение основами композиции, стремление к своеобразию танцевальной речи, тягу к самовыражению. Нельзя не воздать должное их готовности пробовать силы в одной из самых сложных театральных профессий, зная, что путь к совершенству бесконечен. Пожелаем им и впредь искать, преодолевать всевозможные препятствия, учиться на собственных ошибках, трезво оценивать уже сделанное.

Если же подойти к Мастерской как к конкурсу, где мне довелось бы возглавить жюри, то три первых места разделили бы работы И. Живого «Touch the Light», Д. Пимонова «Morceaux de fantaisie» и А. Сергеева «Фарфор». Конечно, могут быть и наверняка есть другие мнения. Но все же не признавать удачей и по оригинальному замыслу и по театральному решению балет Сергеева «Фарфор», особенно наиболее интересную по хореографии первую часть, было бы несправедливо!

Остается пожалеть, что больше не проводятся открытые обсуждения «Мастерских», где возник бы подробный разговор о каждой работе, высказаны различные мнения. Это было бы полезно и балетмейстерам-авторам, и их сверстникам, пробующим силы в критике.

ОЛЬГА ВОКИНА

## МАРИНСКИЙ – ДЕТЯМ



Маринский театр традиционно уделяет большое внимание детской аудитории. Хотя нынче, в условиях пандемии, мы вынуждены временно прервать эту важнейшую просветительскую деятельность.

Обычно знакомство с Мариинкой дети начинают в возрасте около трех лет на небольших концертах-занятиях циклов «Пикколо в Мариинском» и «Музыка песчаных сказок», которые проводит музыковед, член международной ассоциации музыкальных психологов и психотерапевтов Ольга Пикколо. Цикл «Пикколо в Мариинском» прокладывает дорогу к будущим филармоническим знаниям. Помимо классического симфонического оркестра ребятам рассказывают про вибрафон, гитару, мандолину, виолу да гамба, русские народные инструменты, про человеческий голос! Дети знакомятся с устройством инструментов, слушают фрагменты произведений классической музыки, выходят на сцену вместе с музыкантами оркестра Мариинского театра, танцуют и пробуют играть на простейших инструментах. Главный секрет успеха этих чрезвычайно увлекательных не только для детей, но и для взрослых встреч – постоянное общение Ольги Пикколо с аудиторией. Ребята не отводят от нее своих заинтересованных глаз, для них она не просто ведущая, она – добрая фея, сказочница, сопровождающая в увлекательном путешествии по новому, волшебному миру музыки.

«Концерты «Пикколо» нельзя назвать концертами в привычном понимании этого слова. Это, скорее, ежесекундное взаимодействие между мной, артистами на сцене и маленькими слушателями. Дети вступают со мной в диалог, длящийся все 45 минут занятия. Диалог этот, как и музыка, становится мостом социализации детей... Так неожиданно для многих родителей дети раскрепощаются, идут на непривычный контакт, вызванный сказкой и словесной игрой», – рассказывает ведущая.

Еще один проект Ольги Пикколо, рассчитанный на самую юную аудиторию Мариинского театра – «Музыка песчаных сказок» – помимо волшебных историй и обязательного музыкального сопровождения включает в себя завораживающую песочную анимацию. Sand-художник Оксана Калинко создает удивительные песчаные иллюстрации прямо на глазах у зрителей. Полумрак камерного Зала Шедрина, мудрые и поучительные сказки, ненавязчивое музыкальное сопровождение создают удивительную атмосферу и приводят в восторг и детей, и родителей. После занятия, под впечатлением от увиденного, дети могут закрепить полученные знания и попробовать свои силы в рисовании песком под руководством опытного наставника.

Следующей ступенью для начинающих театралов могут стать небольшие постановки, которые идут в камерном Зале Прокофьева, на новой сцене Мариинского театра. Недлинные (от получаса) оперы и музыкальные сказки, созданные композиторами специально для юной аудитории, традиционно исполняются солистами Академии молодых оперных певцов Мариинского театра, которой руководит Лариса Абисаловна Гергиева.

Детская афиша Зала Прокофьева разнообразна и способна удовлетворить вкусы самых требовательных подрастающих меломанов. Здесь и произведения признанных классиков: «Великан» Сергея Прокофьева, «Бастьен и Бастьенна» Моцарта, «Маленький трубочист» Бенджамин Бриттена, «Про глупого мышонка» Дмитрия Шостаковича и другие. И наших современников, которым отведена значительная часть репертуара Академии. Среди них, в первую очередь, стоит выделить бесспорного классика детской музыки петербуржца Сергея Баневича. Композитор тонко чувствует законы восприятия малышей и умеет сочинять для них доступную, но профессионально сделанную музыку. Самым маленьким зрителям наверняка придется по вкусу его «Опера про кашку, кошку и молоко», написанная на основе сказки Дмитрия Мамина-Сибиряка. По словам композитора, «это опера-игра для младших зрителей: они здесь знакомятся с ариями, дуэтами, квартетами и другими оперными ансамблями». Еще одна его опера, рассчитанная на юных слушателей, – «Храбрый заяц». Это трогательная, динамичная и немного грустная история, в основе которой тоже лежит сказка Мамина-Сибиряка. Произведение, простое, изысканно лаконичное и находит живой отклик у аудитории. Ребятам чуть старше стоит обратить внимание на созданного композитором всего три года назад «Кота Мурыча» и проникновенную концертную оперу «Сцены из жизни Николеньки Иртышева», написанную по мотивам повести «Детство» – первой части трилогии Льва Толстого.

Неизменной популярностью пользуется у детворы и небольшая опера «Жемчужина Адальмины» другого петербургского композитора – профессора Санкт-Петербургской консерватории, многие годы преподающего в Академии молодых оперных певцов Мариинского театра, Грайра Ханеданьяна. Основанная на не слишком известной широкой аудитории французской народной сказке, она учит детей проявлять милосердие и заботу, убеждая, что доброе сердце и кроткий нрав намного важнее богатства и власти.



Абонемент Ольги Пикколо.  
Сергей Баневич. «Кот Мурыч». Сцена из спектакля.  
Театральный урок в Мариинском.  
Фото: Валентин Барановский

Еще один наш современник, ростовский композитор Леонид Клиничев, до недавнего времени был знаком лишь взрослой аудитории Мариинки. Однако не так давно он создал свое первое произведение, рассчитанное на юных слушателей. Им стала опера «Маленький принц». Либретто написала дочь композитора

Мадина Клиничева, взяв за основу сюжет знаменитой повести Антуана де Сент-Экзюпери. Вторым произведением Клиничева для детской аудитории стала опера «Терем-теремок». Либретто также написала дочь композитора. В сюжет сказки были внесены небольшие изменения, делающие ее более близкой и понятной

современным детям.

Молодой петербургский композитор Рустам Сагдиев, будучи солистом Академии молодых оперных певцов, сам играет во многих детских спектаклях, идущих на сцене Зала Прокофьева. Идея создания его первой оперы – «Репка» – принадлежит художественному руководителю Академии Ларисе Гергиевой. «Основной материал оперы – это песни из разных регионов России, несколько стилизованные, но все равно узнаваемые. В каком-то смысле эту оперу можно назвать хрестоматией русского фольклора для детей», – говорит композитор. Успех «Репки» вдохновил Сагдиева на создание второй оперы – «Приключения Кинтаро». Ее музыка и либретто основаны на разнообразных темах и образах японского фольклора. Калейдоскоп фантастических существ и героев, представленных в произведении, сочетается с поучительной историей о любви как величайшей ценности, которую главный герой чуть было не упустил.

Немалую часть детской афиши Зала Прокофьева составляют проверенные временем, произведения. Среди них «Мойдодыр» Юрия Левитина, ученика Дмитрия Шостаковича, – сочинение известное многим ребятам благодаря радиоверсии и грамзаписи. Музыкальная сказка Геннадия Гладкова «Бременские музыканты» вот уже больше полувека популярна среди людей самых разных возрастов. Одноименный мультфильм некогда принес композитору всеобщую известность. Понаблюдать за приключениями находчивых бродячих артистов во главе с Трубадуром и услышать знаменитые, всеми любимые песни в исполнении артистов Академии обычно собирается полный зал. Упомянем две недавние премьеры: «Белоснежку» Эдуарда Колмановского и «Лоскутик и Облако» Бориса Чайковского. Поставившая «Белоснежку» Алла Чепинова «переносит» историю про Молодого вождя побежденного, но непокоренного народа и альтруистичную Белоснежку в Средневековье. Постановку трогательной музыкальной сказки про Лоскутика и Облако осуществил Дмитрий Отяковский. Вместе с художником-постановщиком Ольгой Коваленко они придумали свою вселенную, существующую на границе яви и сна маленького мальчика, допоздна засидевшегося над домашним заданием, а включенные в сценографию мультимедийные эффекты актуализируют эту историю.

Еще одна поистине уникальная программа – «Мы – оркестр». Это совместный проект Мариинского театра и Немецкого культурного центра имени Гёте в Санкт-Петербурге «Культурное просвещение. Диалог России и Германии», цель которого – познакомить детей с инструментами симфонического оркестра, пробудить интерес к классической музыке и творчеству. Во время импровизированной репетиции, проходящей в Фойе Стравинско-

## ПЛАНЕТА ДЕТЕЙ

го, дирижер и артисты Симфонического оркестра Мариинского театра знакомят ребят с различными инструментами, их устройством и звучанием. Создавая под руководством оркестрантов звуки и шум, ребята становятся не просто свидетелями процесса: музыка рождается прямо у них на глазах при их непосредственном участии. В завершение программы «сводный» оркестр исполняет пьесу, как на настоящем концерте.

Концертный зал Мариинского театра традиционно предлагает обширный детский репертуар. Это и органные концерты для юных слушателей, и выступления детских коллективов, и серия концертов, основанных на синтезе рассказываемых актером-чтецом традиционных сказок того или иного народа и классической музыки в исполнении Симфонического оркестра Мариинского театра, и многое-многое другое.

Одной из самых востребованных программ этой площадки уже долгие годы остается «Академия юных театралов», возглавляемая бесценной ведущей Натальей Леонидовной Энтелес. На спектаклях-концертах «Академии» дети знакомятся с искусством оперы и балета, законами музыкального театра и узнают о театральном профессиях. Во время концертов ребята нередко выходят на сцену в качестве участников, что вызывает у начинающих театралов особенный восторг. После каждого концерта ведущая приглашает желающих продолжить встречу в фойе и отвечает любознательным академистам на их вопросы, часто способные поставить в тупик даже профессиональных музыкантов. В завершение годичного цикла проходит выставка рисунков, а всем слушателям «Академии» вручаются дипломы. Ребята, посетившие занятия первого года обучения, могут продолжить свое театральное образование в следующем сезоне. Программа второго «курса» составлена из лучших спектаклей театра, адаптированных для детского восприятия: из постановок отбираются наиболее яркие сцены, поэтому юные театралы легко выкидают в суть происходящего. Самые любознательные и неутомимые могут пойти еще дальше и посетить встречи Клуба юных театралов. Встречи Клуба проходят в камерной обстановке Зала Прокофьева и предполагают атмосферу общения и коллективного творчества. Под руководством все той же Натальи Леонидовны ребята знакомятся с репертуаром и историей театра, встречаются с артистами, режиссерами и представителями других театральными профессий.

Есть в Мариинском театре и два ежегодных фестиваля, ориентированных на юную аудиторию. Название первого – Фестиваль детских музыкальных театров-студий «Мариинский – детям: дети в Мариинском» – говорит само за себя. Основу программы форума, ежегодно проходящего в начале мая, традиционно со-



Занятие «Музыка песчаных сказок». Оркестр «Юные симфонисты». Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

ставляют детские оперы, мюзиклы и музыкальные сказки современных российских композиторов в исполнении молодых артистов коллективов Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Послушать начинающих исполнителей и приобщиться к миру театра собираются такие же юные зрители. Нередко бывает так, что тех, кто накануне сам сидел в зрительном зале, на следующий год можно увидеть на сцене, уже в качестве артистов. Еще один традиционный музыкальный смотр – Фестиваль детско-юношеских оркестров «Мариинский NEXT», собирающий лучших молодых музыкантов города и области, проходит в апреле – мае каждого года. Как известно, в это время в музыкальных школах и училищах наступает пора отчетных концертов. Программы, которые были отрепетированы и обыграны в течение года, в конце сезона выносятся на суд широкой публики. У участников «Мариинский NEXT» есть уникальная возможность сделать это в залах Мариинки. В завершение фестиваля проводится гала-концерт, в финале которого под управлением одного из дирижеров Мариинского театра выступает сводный струнный оркестр участников фестиваля.

По масштабу охвата и интенсивности содержания среди детских программ, реализуемых Мариинским театром, первенство, несомненно, принадлежит «Театральному уроку в Мариинском». В проекте, осуществляемом при поддержке Правительства Санкт-Петербурга, ежегодно принимает участие от 22 до 27 тысяч десятиклассников. «Театральный урок» состоит из экскурсии по закулисной части Мариинского-2, командного творческого задания – создания собственного макета театральной постановки, лекции о вечернем представлении и посещения оперного или балетного спектакля на одной из трех сценических площадок Мариинского театра.

Внутреннюю часть «взрослой» афиши Мариинского театра вполне можно рекомендовать ребятам, которые только начинают свое знакомство с удивительным, а подчас и загадочным, волшебным миром музыкального театра. Так отличным стартом для юного зрителя могут стать балеты классического наследия. Сюжеты «Жизели», «Спящей красавицы», «Лебединого озера», «Сильфиды» и многих других балетов наверняка будут понятны детям уже в возрасте шести-семи лет. Тем, кто больше тяготеет к оперному искусству, можно рекомендовать послушать «Волшебную флейту» Моцарта, «Гензель и Гретель» Хумпердинка или «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева. Готов ли ребенок эмоционально, морально, а иногда и физически (ведь некоторые спектакли длятся не один час) могут решать только его близкие. Бесспорно одно: впечатление от первого посещения театра останется у ребенка надолго, если не навсегда. В наших силах сделать так, чтобы оно было исключительно приятным и ярким.

## ОЧЕРЕДЬ НА СЦЕНУ

## «ЧАС ИОАННЫ ВНОВЬ НАСТАЛ»



«Орлеанская дева». Екатерина Семенчук – Иоанна. Фото: Валентин Барановский

После долгих лет забвения музыкальная драма Чайковского снова вернулась на подмостки Мариинки

В Концертном зале Мариинского театра свершилось грандиозное событие петербургского музыкального лета – прозвучала монументальная опера Петра Ильича Чайковского «Орлеанская дева».

Судьба национальной героини Франции Жанны Д'Арк – крестьянки из народа, принявшей мужественное решение возглавить войско и повести его на борьбу с врагом, волновала Чайковского еще с детских лет.

Композитор приступил к созданию сочинения ещё в конце 1878 года, сам составил либретто, заимствуя тексты драмы Фридриха Шиллера в переводе Василия Жуковского и пьесы Жюль Барбье. Чайковский отмечал, что «трагедия Шиллера хотя и не согласна с исторической правдой, но превосходит все другие художественные изображения Иоанны глубиной психологической правды». Композитор существенно сократил текст пьесы, сочинил новые стихи, и на материале трагедии Шиллера создал собственную «Орлеанскую деву». В основе музыкальной драмы господствует любовная история Иоанны и рыцаря Лионеля. Правда, в отличие от сюжета Шиллера, виновная дева погибает не в бою, а предает себя сожжению на костре. Иоанну мучают угрызения совести, она не в силах совладать с внутренними переживаниями и становится жертвой диких средневековых предрассудков. Будучи смертельно раненной, Иоанна не перестает призывать французские войска к победе. Большинство мистических эпизодов оперы сродни душевному гнету и мукам совести главной героини. Чайковский использует в отдельных хоровых сценах ангельские голоса, что отчасти сближает оперу с церковной мистерией.

Премьера состоялась зимой 1881 года на сцене Мариинского театра под управлением Эдуарда Направника. Впоследствии «Орлеанская дева» выдержала несколько сценических исполнений примерно до конца 60-х годов XX века, а затем в концертах исполнялись лишь отдельные ансамбли и арии. Опера чрезвычайно сложна ввиду своей масштабной музыкальной драматургии. Чайковский неоднократно делал редакции сочинения. Театральная

история «Орлеанской девы» тоже непростая, требуются немалые усилия в осуществлении постановки этой грандиозной оперы – большой хор, сложные мизансцены, внушительные декорации.

В Мариинском театре представлено практически всё оперно-балетное наследие композитора, звучит его симфоническая и камерная

музыка, однако «Орлеанская дева» появлялась в репертуаре дважды – в 1881 году, когда здесь состоялась его мировая премьера, и затем в 1945 году. Тогда на сцене Кировского театра в главной роли блистала незабвенная Софья Преображенская. Спектаклем дирижировал Борис Хайкин.

Маэстро Валерий Гергиев искренне верит

в сценическое воплощение оперного детища Чайковского. Пока же худрук Мариинки ограничился концертным исполнением «Орлеанской девы». Это его первое обращение к партитуре Чайковского. В год 180-летия со дня рождения композитора артисты Мариинского театра готовили свои партии в необычных условиях самоизоляции.

Валерий Гергиев: «У нас в Концертном зале Мариинского театра произошло важное концертное событие. Мы впервые для сразу нескольких поколений артистов Мариинского театра прикоснулись к партитуре оперы Петра Ильича Чайковского «Орлеанская дева». Мы почти все оперы композитора держим в репертуаре, показываем их по всему миру, записываем, снимаем и демонстрируем наши постановки в огромном мировом масштабе. Это первое обращение к музыке сочинения можно смело считать знаменательным событием не только для нас, но и для публики. Думаю, что впереди нас ожидает встреча с полноценной постановкой этой загадочной оперы. Надеюсь, что и в год 180-летия со дня рождения Чайковского и в следующем году, к 120-летию со дня премьеры «Орлеанской девы», мы уверенно и осторожно приблизимся к этой цели».

Мощнейший психологический образ Иоанны д'Арк блестяще создала на марининской сцене меццо-сопрано Екатерина Семенчук, считающая эту оперу живой и многогранной. Глубина и трогательность чувств были ощутимы почти в каждой ноте, мастерски исполненной великолепной певицей.

Достоинными партнерами Екатерины по сцене стали ведущие солисты прославленной петербургской труппы: Ирина Чурилова (кроткая Агнеса Сорель), Сергей Скороходов в роли легкомысленного и беспечного Карла VII, Станислав Трофимов (Архиепископ), Владислав Сулимский (Дюнуа), Роман Бурденко (мужественный Лионель), Евгений Никитин (фанатичный Тибо д'Арк) и другие.

Стихийная мощь и драматический накал эмоций в звучании оркестра Мариинского театра под импульсивным воздействием маэстро Валерия Гергиева усиливали градус напряжения энергетического воздействия музыки Чайковского.

Виктор АЛЕКСАНДРОВ

В афише событий XXVIII летнего музыкального фестиваля «Звёзды белых ночей» присутствие Николая Луганского воспринималось особенно неожиданно. Музыкант не так часто выступает с концертными программами в Мариинском театре. Но именно петербургская сцена стала первой для пианиста после нескольких месяцев вынужденного перерыва в концертной жизни.

С Николаем Луганским побеседовал Виктор Александров.

— Николай, сложно было реабилитироваться после продолжительной концертной паузы?

— В творчестве никаких перерывов быть не может. Мне вспоминаются слова Григория Соколова, когда его спросили о том, сколько он занимается? Он ответил, что не понимает этого вопроса. Подлинный музыкант занимается своим делом всегда! Затянувшуюся концертную паузу я воспринял скорее, как время для творчества: играл, что хотел, разучивал те произведения, которые, например, завтра не нужно исполнять на сцене, слушал музыку, созвучную внутреннему настроению...

— Вы жаждали концертов?

— Я очень рад после четырёх с половиной месяцев перерыва снова выступать перед публикой. С тех пор, как я принял участие в четырёх онлайн-концертах, прошло немало времени. Возвращение к живому звуку, с одной стороны, очень радостное событие, а с другой возобновление концертов после такого значительного перерыва в Мариинском театре, да еще вместе с Валерием Гергиевым, не очень то и просто. Поэтому такое внезапное возвращение в тонус творческой жизни, для меня еще и определенное испытание.

— Когда вы узнали об этом предложении от маэстро Гергиева?

— Я даже не представлял, как можно в нынешней непростой ситуации так быстро организовать подобное выступление. Впрочем, для Валерия Гергиева преград нигде и ни в чем никогда не существовало. Об этом спонтанном предложении от маэстро я узнал, когда находился в Большом зале консерватории во время записи своего нового диска с произведениями Бетховена. Меня очень обрадовала эта новость.

— На каком произведении остановили свой выбор?

— Я предложил Первый концерт Шопена, который играл пока не так много раз. Считаю это произведение одним из самых сложных в истории фортепианной музыки. К моему удивлению, Гергиев неожиданно согласился. Кстати, этот концерт не самый играемый в репертуаре симфонического оркестра Мариинского театра. Знаменитые дирижеры, на самом деле, часто стараются избегать фортепианных концертов Шопена.

— Почему?

— Любый дирижер обожает концерты с интенсивным симфоническим развитием как это мы слышим в концертах Бетховена, Брамса, Рахманинова, Прокофьева, Бартока. Кому-то из дирижеров больше нравится Второй фортепианный концерт Брамса, а Шопен остается в стороне. В музыке польского гения несравнимы роли пианиста и дирижера, который подчинен солисту. Ему необходимо подстраиваться под его характер. Большинство дирижеров это не любит. Гергиев в этом плане невероятно разносторонний человек.

— Чем вас пленяет музыкальный материал Первого концерта?

— Это вообще одно из самых трогательных произведений, созданных для фортепиано. Красота и трагизм первой части, безмятежная лирика второй и ликующая радость финала — всё вместе это неуловимо и так хрупко. Мне ещё с детства Первый концерт казался таким выдающимся, хотя я играл его очень мало.

— А Второй?

— Он тоже замечательный. Но здесь особняком выступает вторая часть — дивная по кантилене ария. А в Первом я больше всего люблю первую часть. О каждом из этих сочинений можно говорить бесконечно.

— Вы соскучились по слушателю? Согласитесь, ведь игра в пустом зале без публики для артиста неутешительна. Интернет-трансляции не заменят живой энергии зала?

— Я не вижу в этом какого-то отрицательного воздействия. Этот период ещё можно было воспринимать и как репетиции. Живой концерт с участием публики — важная и необходимая форма существования музыки. Онлайн-трансляции тоже необходимы. Идёт человек по улице и слушает в наушниках симфонию Брукнера. В этом же нет ничего плохого. А вот услышать её живьём в Концертгебау или в Большом зале консерватории на живом концерте еще лучше!

— Ваше выступление совпало с периодом фестиваля «Звёзды белых ночей». Какое место в вашей биографии занимает этот фестиваль Валерия Гергиева?

— Раньше я не особенно осознавал суть и предназначение фестивалей. Для того, чтобы обеспечить существование классической музыки в окружающем нас мире, необходимо огромное количество усилий с разных сторон.

## ИНТЕРВЬЮ

Я бы никогда в жизни не взялся за подобные вещи, даже если бы был дирижером. То, что Валерий Гергиев с его твердой непоколебимой волей способен осуществлять, организовывать и пробывать в наше беспокойное время такие культурные акции, как названный вами фестиваль, говорит о его невероятных личных качествах. Классическая музыка должна быть доступна большинству слушателей.

— Расскажите о программе своего сольного клавирабента. Какую идею преследовали в выборе исполняемых сочинений?

— В своей программе мне хотелось исполнить жизнерадостную музыку, наполненную светом и надеждой. Вечер открыла соната № 28, соч.101 — пожалуй, самая веселая и радостная в позднем творчестве Бетховена. Ко

(в концерте я играл только семь из них) созданы в счастливый творческий период жизни композитора. При всей пёстрой гамме настроений, образной тематике и форме каждая из этих миниатюр воплощает в себе мощь и энергию Рахманинова, находившегося в самом расцвете жизни.

— В период карантина у вас наверняка оказалась масса свободного времени для знакомства с новыми произведениями. Какие из них появились в вашем репертуаре?

— С каждым годом у меня усиливается желание всё чаще играть новые сочинения на сцене. Помимо упомянутых выше «Эстампов» Клода Дебюсси, я много играл самой разной музыки: Вторую сонату Александра Глазунова, пьесы Николая Капустина (к сожалению,

следующем сезоне планирую исполнить его в чешской Оставре, а затем еще несколько раз с другими оркестрами в Японии и США. Не исключено, что сыграю это произведение в Москве и Петербурге под управлением Александра Ведерникова. Из камерных ансамблей мне предстоит знакомство с виолончельной сонатой Дебюсси, фортепианным квартетом Форе. Также возобновило в своем репертуаре этюдкартины Сергея Рахманинова, которые в начале 1990-х поигрывал, а потом играл очень избирательно. Самым драгоценным моментом стала июльская запись в Большом зале московской консерватории поздних сонат Бетховена. Сначала этот проект был запланирован в южно-тирольском городке Доббьяко (Тоблах) на севере Италии. Там чудесный зал имени Густаво Малера, в котором я два года назад записывал диск с произведениями Дебюсси. Запись альбома Бетховена тоже планировалась в этом месте, но в июле стало понятно, что добраться туда невозможно. В итоге всё перенеслось на сцену Большого зала консерватории.

— Не жалеете?

— Нисколько. Я обожаю эту сцену. Редчайший случай, когда после реставрации, этот великий зал звучит для меня в чём-то лучше, чем прежде.

— Какие вы там записывали сонаты Бетховена?

— 28-ю, 30-ю и 32-ю. У каждой из этих сонат в моей жизни сложилась разная судьба. Ну а последняя соната Бетховена — это вообще новое для меня сочинение. Я очень надеюсь на выход компакт-диска осенью, когда бетховенский год еще будет продолжаться. Мне кажется, Бетховен сейчас самый пострадавший от пандемии композитор, ведь количество несъгранных запланированных сочинений этого композитора, очевидно, превосходит всё, что было раньше в истории (смеётся). Очень многие концерты в самых разных уголках мира оказались отменены. Я надеюсь исполнить эти сонаты в концертах с участием публики.

— Если говорить о фортепианных концертах Бетховена, вы наверняка не сторонник исполнения их в одном монографическом цикле?

— Отчего же, если кто-то из дирижеров предложит мне сыграть в два вечера пять концертов Бетховена, то я с удовольствием соглашусь. Все концерты в моём репертуаре есть. В последнее время я больше играл Четвёртый, затем Пятый. Меньше включал в программы Третий концерт. А в юности я часто исполнял Первый и Второй. Еще до начала карантина сыграл Четвёртый концерт Бетховена, заменяя Рудольфа Бухбиндера в Петербурге. Я обожаю это сочинение! Я подозреваю, что этот концерт к тому же, еще и самый сложный, в том числе, в ансамблевом плане. Потрясающая музыка, особенно трепетная по своей красоте вторая часть. Ведь это же творчество Бетховена среднего периода, там еще не такая внутренняя гармония. Больше в нашем представлении преобладают героико-патетические образы, как, например, в знаменитой Третьей симфонии, «Аппассionate», Крейцеровой сонате.

— Николай, этой осенью исполнится пятьдесят лет со дня кончины великой Марии Вениаминовны Юдиной. Насколько близко вы ощутили её творчество в своей карьере?

— Я часто слушал записи этой великой пианистки, читал книгу её воспоминаний и размышлений о музыке. Она была особой и даже какой-то эксцентричной женщиной. Я даже затрудняюсь в ответе, кого можно сегодня назвать её продолжателем? Почти любой последователь Марии Вениаминовны выглядел бы пародийно. Таких людей просто нет. А с другой стороны легко представить себе тех, кто пытается быть продолжателем на сцене Рихтера или Гилельса. Непростая личная судьба сделала её такой избранной и неповторимой. Её приход в жизни к христианству и православию наложил ошутимый отпечаток на личность и мировоззрение Юдиной. С самого детства помню её записи, в числе которых последняя соната Шуберта си бемоль мажор, а также 29-я и 32-я сонаты Бетховена. Её трактовка произвела на меня очень сильное впечатление. Я переслушаю юдинского Бетховена ещё раз!

— Кто ещё из великих музыкантов прошлого был для вас маяком творчества в бетховенской музыке?

— Я не могу не вспомнить имени своего легендарного педагога — Татьяны Петровны Николаевой, которая неоднократно исполняла в живых концертах все тридцать две сонаты Бетховена, в том числе в Москве. Это было такое свежее и живое восприятие музыки, рождающееся прямо на глазах. В этом плане она заметно отличалась от большинства других великих интерпретаторов музыки Бетховена. Бетховен настолько великий конструктор сонатной формы, что, какой-то элемент знания заранее, что произойдёт, всегда присутствует, неважно у кого — Рихтера, Шнабеля или той же Юдиной. У Татьяны Николаевой этот элемент принципиально отсутствовал. Под её пальцами музыка рождалась здесь и сейчас. Эту сиюминутную радость творения музыки Татьяна Петровна испытывала каждый раз, когда выходила на сцену.

## НИКОЛАЙ ЛУГАНСКИЙ: «С КАЖДЫМ ГОДОМ УСИЛИВАЕТСЯ ЖЕЛАНИЕ ИГРАТЬ НОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ...»



Николай Луганский.  
Фото: Jean-Baptiste Millot, Валентин Барановский

второму произведению — знаменитой органной „Прелюдии, фуге и вариациям“ Сезара Франка в фортепианной транскрипции Гарольда Бауэра я обратился недавно. „Эстампы“ Клода Дебюсси я вообще исполнил впервые. Пьесы цикла Дебюсси живописуют три национальные культуры: Китая, Испании и Франции. Десять прелюдий Сергея Рахманинова соч. 23

в начале июля он покинул этот мир), транскрипции Сергея Рахманинова («Муки любви» Крейсера и Прелюдию из Первой скрипичной партиты Баха), несколько этюдов Шопена, которые давно не исполнял. Сейчас изучаю Третий фортепианный концерт Николая Метнера — немислимой красоты сочинение с истинным воплощением русского духа. В

## ЮБИЛЕЙ

Марк Осипович Рейзен – грандиозная фигура в русском и мировом оперном искусстве, обладавший в вокальном мире авторитетом, быть может, самым высоким после Шаляпина. Его могучий, мягкий сочный бас, струившийся и разливавшийся в зале, словно бушующий океан, обладал, по-моему, каким-то стереофоническим эффектом. Певец придавал своему голосу различный характер. То широко разливая его, то собирая, концентрируя, что придавало тембру особую выразительность. Когда я слушал песню Варяжского гостя в «Садко», и когда он начинал петь, акцентируя раскатистую твердость своих согласных:

*О скалы грозные,  
Дробятся с ревом волны,*

то казалась, сама разбушевавшаяся стихия направляет эти волны режущего океана на скалы и зримо возникают эти волны, которые разбиваются, бурлят и «белой пеною крутятся, бегут назад». Всю эту звуковую картину усиливал грозный и суровый облик варяга – варяга огромного роста в кольчуге с устрашающе торчащими свисающими, словно крылья, усами, так что можно было представить, какой ужас внушал великан на поле брани. Это ощущение жуткой мистической силы усиливал коронный вокальный прием Рейзена – ферматное «раздувание» объемного звука на заключительном высоком «ре» от piano poco a poco crescendo до умопомрачительного fortissimo и в октаву вниз – внушительного «ре» первой октавы. Зал ревел от восторга. А Рейзену между прочим тогда уже было 58 лет! Да еще всезнающие меломаны в кулуарах Большого театра судачили, что после автострафы в 1935 году Рейзен уже не тот...

Вот и решайте сами...

Рейзен родился в 1895 году в украинской деревне Зайцево под Луганском в бедной еврейской семье, а закончив гимназию, принял участие в первой мировой войне, где был награжден двумя Георгиевскими крестами.

После окончания войны поступил в столичную Харьковскую консерваторию в класс итальянского профессора Бугмелли. Но последний через год отбыл на родину, уговаривая своего студента присоединиться к нему. В 1920 году Рейзен был принят в Харьковский оперный театр, где в течение без малого пяти лет сформировал свой основной репертуар. Его известность достигла обеих столиц, и в 1924 году он получил приглашение от обоих лучших театров России. Рейзен выбрал Ленинград.

Молодой артист начал выступать в прославленном театре спустя всего лишь два года после отъезда Шаляпина, оставившего невосполнимую брешь в прославленной им самим оперной сцене. И директор И.В. Экскузович и артисты театра, видя в Рейзене могучую творческую силу, по всей вероятности, надеялись найти хоть какую-то замену Шаляпину, оставившему неисполнимым весь свой репертуар. И Рейзен с присущей ему дерзкой отвагой начал петь шаляпинские роли одну за другой, словно вступил в заочное соревнование – Иван Грозный, Олоферн, Дон Кихот, Мефистофель, Нилаканта...

Критика доброжелательно отнеслась к дебюту молодого певца, но с Шаляпиным его не сравнивали. Интересно, что и артисты Мариинского театра на этот счет не оставили никаких свидетельств. Тем более, что это было время, когда и Шаляпин и его творчество подверглись политической обструкции, так что не только писать, даже говорить о Шаляпине было опасно.

Но сравнение с Шаляпиным Рейзен все-таки заслужил. В 1929 году он по личному распоряжению Луначарского был направлен в творческую командировку в Европу. Он приехал в Париж, а Шаляпин – из Парижа в Лондон. Рейзен приехал в Лондон, а Шаляпин уехал в Италию... Складывалось впечатление, что Рейзен хотел или увидеть или услышать Шаляпина, а быть может, выступить в его присутствии. Кто знает, какие намерения были у молодого певца... При знакомстве с Марком Осиповичем я посчитал излишним задавать ему вопросы на эту тему, да и вряд ли бы он согласился на них ответить спустя полвека.

Зато падкий на рекламу европейский импресарио Рауль Понсбург не упустил возможность организовать сенсационное соперничество молодого русского баса с его великим соотечественником. Он пригласил Рейзена выступить на сцене театра в Монте Карло в коронных шаляпинских партиях Мефистофеля в одноименной опере Бойто и Дона Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини, в которых Рейзен пел на итальянском языке.

Спектакли произвели фурор на всю Европу.

Шаляпин молчал, игнорируя слухи и прессу. Не умаляя гениальности Шаляпина, надо сказать, что Рейзен покинул Европу «со щитом».

Вслед за Понсбургом решил пригласить Рейзена в США всемогущий американский импресарио Сол Юрок, но Рейзен был связан обязательствами с советской Россией и не решился на американские гастроли, которые можно

сказать с уверенностью, принесли бы ему еще более значительный триумф. Наверное, он рассчитывал на повторный выезд из СССР, но «железные занавесы» опустились прочно и надолго.

Я познакомился с М.О. Рейзеном в 1969-м году по рекомендации И.С. Козловского. Хочу подчеркнуть это обстоятельство, потому что Рейзен, по словам Ивана Семеновича, не принимал корреспондентов и не давал никаких интервью. Я это почувствовал по тому пристальному оценивающему взгляду, с которым Марк Осипович и сидевшая за столом его жена Рашель Анатольевна бесцеремонно разглядывали меня. Понял, что Козловский далеко не случайно позвонил Рейзену. Марк Осипович

Он незаметно увлекся воспоминаниями, а такому замечательному артисту было, что вспомнить. Я естественно начал с комплиментов, вернее с искреннего восхищения его творчеством, его готовящейся к выходу книгой, о которой я знал от главного редактора журнала «Советская музыка» Е.А. Грошевой. Затем я спросил певца о его работе в театре.

Он рассказывал о своих дебютах в Мариинском театре, и это было интересно. Говоря, например, о премьере «Бориса Годунова» в 1928 году в авторской редакции и о страстном пропагандисте этой редакции Б.В. Асафьеве, Марк Осипович не без сарказма вспомнил и послевоенную постановку «Бориса» в Большом театре

– Когда я пел свою арию о клевете, – рассказывал Рейзен, – я подумал, что вот, приехала к нам в СССР европейская знаменитость, а чем ее удивить, чтобы она запомнила? Надо ведь поддержать престиж советского искусства. И я решил закончить свою арию предельно высоким для баса «соль». Чувствовал себя я прекрасно, был, что называется, в голосе и когда дошел до финала, ощутил внутренний подъем и на заключительном forte взял «соль», да еще закатил фермату! Закончил петь и вдруг слышу треск, как будто что-то рунится. Я испугался, инстинктивно втянул голову в плечи, подумав, что-то падает... И только через мгновение понял, что это зал взорвался таким аплодисментом... Подумал, что все-таки поддержал честь Мариинского театра.

Я спросил у Рейзена, как он перешел в Большой театр. Он рассказал, что в 1930 году он пел в Большом театре гастрольный спектакль «Севильский цирюльник». В антракте за кулисы пришел военный и сказал, что Рейзена просят в правительственную ложу прямо в костюме и гриме Дона Базилио.

Он был встречен доброжелательными улыбками. Члены Политбюро с интересом и с видимым любопытством разглядывали грим артиста. Его пригласили сесть. Он увидел прямо перед собой знакомых по портретам членов Политбюро, Ворошилова и самого Сталина.

...Начался непринужденный разговор о работе Рейзена в Ленинграде, о репертуаре и т.д.

Сталин спросил:

– А почему вы так редко выступаете в Большом театре?

– Так ведь, товарищ Сталин, я постоянно работаю в Ленинграде, в бывшем Мариинском театре, а в Большом театре пою только наездами.

– А нельзя ли сделать так, чтобы вы работали в Большом театре, а в Ленинграде пели наездами?

– Так там же моя работа, товарищ Сталин, там я живу, а пересечь в Москву очень сложно. К тому же в Москве трудно с квартирами.

– Ну, что ж, попробуем вам помочь, – закончил разговор Сталин.

На следующий день к нам с женой в гостиницу, – рассказывал Рейзен, – приехал военный и доложил, что ему поручено показать товарищу Рейзену несколько квартир на выбор.

Они приехали в громадный особняк в районе Воробьевых гор.

– Я даже испугался, – рассказывал Марк Осипович, – и спросил, нельзя ли получить не дом, а квартиру в городе.

Они приехали в огромную квартиру в центре Москвы, в которой было комнат десять-пятнадцать...

– А нельзя ли что-нибудь поскромнее, – спросил Рейзен.

И тогда они приехали в дом, где певцу показали большую четырехкомнатную квартиру. Так Марк Осипович стал москвичом.

Сталин не забыл «добровольного» стремительного переезда Рейзена в Большой театр. Певец в числе первых был награжден только вошедшей в жизнь Сталинской премией первой степени, которая еще дважды присваивалась певцу при жизни вождя.

Очень интересен был рассказ Рейзена о его встрече с Рахманиновым в Париже. Узнав, что состоится концерт Рахманинова в зале Плейель, он вместе с известным русским тенором А.М. Давыдовым, который хорошо знал Рахманинова, пошел на его концерт.

– Это был, конечно, потрясающий концерт, – рассказывал Марк Осипович, – Рахманинов точно застыл за роялем, но игра его завораживала, была незабываема. После концерта мы пришли в артистическую, и я, не подходя близко к Рахманинову, издал поздравления:

– Здравствуйте, Сергей Васильевич. Я певец из России, хотел передать вам привет от русских музыкантов, которые вас помнят и желают вам здоровья.

– А-а, – ответил Рахманинов довольно холодно. – Ну, что там, не все еще театры закрыли?

– Что вы, Сергей Васильевич (Марк Осипович передал почтительную проникновенную интонацию, с которой он вел разговор с Рахманиновым), наоборот: открываются все новые и новые, идет грандиозное строительство по всей стране...

– Ну, ну, – ответил Рахманинов, продолжая подписывать фотокарточки.

Кстати о своих выступлениях в Париже и Монте Карло Рейзен рассказывал очень скромно, без какой-либо эйфории. Сказал, что был большой успех, и он много работал, готовясь к гастрольным спектаклям. Был в казино и даже что-то выиграл... Сказал, что Сол Юрок пригласил его в Америку, но он испугался надолго отлучаться из России...

Я благодарен судьбе, что познакомился и разговаривал с одним из самых прославленных мастеров Большого театра, корифеев русского вокального искусства. Он сохранил до самых преклонных лет свой голос. В 80 лет записал удивительный по звучанию диск с романсами Чайковского, а в 90 лет надел лосины, вышел на сцену Большого театра и, как ни в чем не бывало, как и в былые годы, спел Гремину в своем юбилейном спектакле «Евгения Онегина». Это уникальный случай в истории мирового оперного театра, который и занесен в Книгу рекордов Гиннеса.

Герман Поплавский

## МАРК РЕЙЗЕН К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



Рейзен Марк  
Фото из архива Мариинского театра



Рейзен М.О. Борис Годунов  
Фото из архива Мариинского театра



с большим достоинством, граничащим даже с некоторым высокомерием, отнесся к моим первым вопросам, но потом, видимо, почувствовав, мою любовь к вокальному искусству, к нашим великим оперным артистам, постепенно разговорился.

Это был высокий, уже пожилой седеющий мужчина богатского сложения, слегка сутулившийся, но свободный в движениях, говоривший неторопливо, негромким голосом, в котором чувствовался знаменитый бас, мягкий, сочный, с отчетливой дикцией и меняющимися интонациями речи. Его лицо, хорошо знакомое по фотографиям, почти не изменилось, когда я видел и слушал его на юбилейном концерте пианистки С.О. Давыдовой в 1958-м году в Большом зале Ленинградской филармонии.

в редакции Римского-Корсакова, за которую также горячо ратовал Асафьев. Марк Осипович, видно, вспомнил те прежние дискуссии по поводу «Бориса» и спросил Асафьева:

– Борис Владимирович, я помню, что в 1928 году вы были весьма активным сторонником авторской редакции, утверждая, что именно она единственно достойна сценического воплощения. А теперь вы так же горячо отстаиваете редакцию Римского-Корсакова. Как же так?

– Э, батенька, – ответил Асафьев, – сейчас совсем другое время...

Рассказал Марк Осипович о памятном ему спектакле «Севильский цирюльник» в Мариинском театре, когда в 1928 году на гастроли приехала знаменитая польская певица Ева Бандровска-Турска.

Центральным событием XIII Зимнего фестиваля искусств Юрия Башмета в Сочи стала мировая премьера хоровой оперы Александра Чайковского на либретто Михаила Дурненкова «Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском». С авторами нового опуса побеседовала Гюляра Садых-заде.

#### МИХАИЛ ДУРНЕНКОВ:

##### «НЕ ХОТЕЛ ВСТАВАТЬ В ЗАЕЗЖЕННУЮ КОЛЕЮ»

— С чего начиналась работа над сценарием? Были ли поставлены какие-то предварительные условия по стилистике, структуре текста, длительности?

— Когда я получил предложение написать сценарий для будущей хоровой оперы Александра Чайковского, никаких условий ни по формату, ни по стилистике мне не ставилось. Был лишь обозначен жанр — хоровая опера, и тема: житие Бориса и Глеба, первых русских святых. Поначалу я внутренне ужаснулся: тема уж больно рискованная в наше время, потому что связана с религией. На этой территории автор не застрахован ни от чего, в любой момент могут возбудиться воспаленные чувства верующих.

— Но у вас, замечу, была надежная страховка...

— Какая?

— Юрий Башмет. Это же для его фестиваля пишется опера.

— Возможно, но в тот момент я об этом не думал. Я Башмета лично не знаю, и потом, мой опыт говорит, что на этом поле стопроцентной защиты от наездов быть не может.

Передо мной стояла задача: написать нечто стоящее, но при этом постараться максимально обойти тему, где могла бы возникнуть даже тень сомнения в том, как мы трактуем тему святости или тему Бога. Из этой посылки и возник сюжет: вся описываемая история как бы случилась уже после смерти Бориса и Глеба, и события оперы, собственно, связаны с признанием их святыми в народе.

Эта идея возникла, когда я читал исторические источники. А они были довольно разноречивы. Историю об убийстве Бориса и Глеба братом их, Святополком Окаянным, называют историческим детективом: до сих пор нет полной ясности, кто именно подослал наемных убийц к братьям, Святополк или сам Ярослав. По некоторым свидетельствам, Святополку было невыгодно убивать братьев, которые принародно объявили о своей лояльности новому князю и не собирались оспаривать права Святополка на княжение в Киеве. Тогда как Ярославу, младшему брату, это убийство было выгодно и по политическим соображениям, и по идеологическим: он одновременно убивал двух зайцев, очерняя Святополка в глазах народа и заменяя его на княжеском престоле. Недавно были обнаружены косвенные свидетельства того, что убийство Бориса — дело рук варягов, нанятых Ярославом. Кроме того, похоже, что повесть о смерти Бориса и Глеба была вставлена в основной текст «Повести временных лет» позже. То есть, в нее включен отредактированный позднейшим летописцем вариант истории, трактующий ее в пользу Ярослава.

Это вполне возможно; есть факты, довольно убедительно подтверждающие эту версию. У Ярослава было меньше шансов занять киевский престол, как у младшего брата, и потому у него было больше мотивов к убийству. Но полностью быть уверенными в правильности этой версии мы не можем. Что интересно, углубляясь в изучение этого эпизода древнерусской истории, мы внезапно осознаем «гибридность» исторического факта; оказываемся в ситуации «постправды». А факт можно интерпретировать любым способом, в зависимости от занимаемой тобою личной позиции. Поэтому я сразу отложил в сторону эту проблему и даже не ставил такого вопроса — кто убил Бориса и Глеба. Точно так же я не углублялся в исследование проблемы святости братьев, априори исходя из того, что их святость не оспаривается.

Опера начинается с эпизода, в котором Ярослав, воцарившийся в Киеве, приезжает в Вышгород, бывший столичный город своего брата Святополка. Он хочет стать законным правителем для всех жителей города, он одержим идеей собирания земель под своей дланью. Но все вокруг — так же, как и мы — сомневаются в законности его княжения, в том, что он имеет право на престол в Киеве и Вышгороде. Кто-то убежден, что царствовать должен Святополк, что это Ярослав подослал убийц к братьям, кто-то уверен в обратном... Никто никому не верит, и в народе разрастается смута.

Это — отправная точка нашего повествования: в Вышгород приезжает Ярослав. «Мы хотим единого государства, — говорит Ярослав, — значит нужна единая правда, для всех». И он вызывает летописца, чтобы тот описал подлинную историю смерти Бориса и Глеба и того, как Святополк стал Окаянным.

А дальше в дело вмешивается религия — мощный фактор, который любого князя перешибет.

— Вы имеете в виду религию или веру? Веру в чудо, в нечто мистическое, что происходит на могиле Бориса и Глеба? Ведь именно чудо переломило ход событий, изменив умонастроения горожан.

— Да, конечно. Веру в чудо.

— Но перед началом работы вам кто-то объяснил, что от вас требуется? Встречались ли вы с композитором, обсуждали ли, какой должен быть текст?

— Мы с ним впервые встретились, когда опера уже была написана, но еще не оркестрована, у него в доме. Он сыграл нам всю оперу в клавише, сам спел, как мог, все хоровые партии. И мне понравилось. Я, конечно, не специалист, фактически, это моя первая крупная работа для музыкального театра. Но такой способ исполнения, как оказалось, здорово подключает воображение. У меня во время этого домашнего исполнения такие хоры звучали в голове, такие оркестровки... Опера мелодичная получилась.

— Да, Чайковский может любой текст «амузыкалить», и сделать это точно и выразительно. И у вас текст получился очень любопытный: ритм стиха есть, и довольно чеканный, а рифмы отсутствуют. Рваная ритмика, перебивки ритма, темпа — это всё, как раз, должно звучать современно...

— Я именно об этом думал, когда писал. У меня было ощущение, что равномерная пульсация ритма в строке ведет к монотонии, и я менял ритм совершенно сознательно, думая о проблеме времени. В драматическом театре время иначе

#### ОКНО В РОССИЮ

## «СКАЗ О БОРИСЕ И ГЛЕБЕ»



Михаил Дурненков  
Александр Чайковский  
Фото из архива фестиваля

организовано, нежели в музыкальном.

— Ну, разумеется, потому что в драматическом театре вы организуете время с помощью текста, а музыка может растягивать или сжимать текст, в соответствии с ситуацией, образом персонажа...

— Да, психология... я старался учитывать психологическое наполнение момента. Вот прибежал гонец, сообщить, что война начинается — это один темпоритм. А сцена прощания героев, в которой они никак не могут расстаться — это совсем другой темпоритм, другая скорость.

Я довольно упорно думал об этом. И еще помнил, что все, что не относится к партии князя Ярослава, будет петь хор. А хор — это некое сообщество. Ну, а как может существовать хор в театре? Это могут быть выкрики, реплики, или хоровое пропевание. Хор может делиться на отдельные группы, которые противостоят друг другу. Вот, например, Летописец: надо же понять, почему партию Летописца поет хор. И чтобы лучше это представить, я изучал хоровые оперы, например, хоровую оперу Щедрина «Боярыня Морозова».

С самого начала было оговорено, что в сценарии будет фигурировать один драматический персонаж — Князь Ярослав. Я начал писать для него прозаический текст, но быстро понял, что из-за этого персонаж наделается излишним психологизмом. И тогда переключился на ритмизованный текст. Не лишил персонаж психологизма окончательно, но задал ему ту меру психологии, которая не противоречила бы общей, достаточно объективированной манере изложения.

— У вас почти совсем нет нарочитой архаизации текста, хотя мало кто мог бы избежать подобла подражать языку древнерусских летописей. Почему?

— Я долго думал, двигать ли текст в сторону «нелепных бышителей» или писать сверхсовременный текст. И в результате остановился на так называемом «среднем языке». Некоторые языковые знаки времени остались, конечно, но, по возможности, я их почистил. Некая пародия на древнерусский язык — а в моем случае это могла быть только пародия, потому что я не филолог — создавала бы нежелательную дистанцию между рассказываемой историей и слушателем. Но точно так же создавала бы нежелательную дистанцию и речь «вербатимная», она бы разрушила что-то важное...

— Можно ли назвать избранную вами интонацию притчевой? Притча задает как раз такую меру объективации и типизации материала, которую я чувствую в вашем тексте. Но честно скажу, одно словечко в самом начале немного резануло ухо: словечко «окончательный».

— Да-да, там есть вещи, про которые я понимал, что они не очень вписываются в общий строй речи. Но в данном случае не нашел подходящей замены. Здесь единственное мерило — собственный слух. Я старался, чтобы мой слух ничто не резало.

— Вы выбрали формульную манеру выразиться для князя Ярослава. Он, прямо скажем, говорит лаконически: «Я — ваш князь. Других — нет. Святополк — мертв. И теперь я подарю Руси — мир».

— Но это обусловлено контекстом. У него же инаугурация, он выступает перед горожанами и вынужден выглядеть в их глазах бруталным, властным. И с каждым следующим эпизодом власть все больше забирает его в свои руки, лишая личности.

— Но, пока что это он забирает власть в свои руки.

— Ну, это же процесс двусторонний, как всегда.

— Мне кажется, это даже хорошо, что у вас не было опыта работы в музыкальном театре. Иначе вы непременно вспомнили бы сцену выхода Бориса Годунова после коронации, когда он произносит свой монолог «Скорбит душа...»

— Я изучал «Бориса Годунова» и как раз боялся таких аллюзий. Не хотел вставать в заезженную колею, хотел избежать любых сравнений.

— В этом вы оказались солидарны с Александром Чайковским. В Драматической симфонии «Слово о полку Игореве» ему тоже удалось каким-то образом избежать аллюзий с оперой Бородин «Князь Игорь». Чайковский пишет оперу довольно быстро. Причем написаны они таким же «срединным языком», как вы выразились. Это не заигрывание с публикой, отнюдь. Но он старается как-то коммуницировать с публикой, и я не считаю это таким уж большим грехом, если это не ведет в сторону пошлости. Но Чайковский же не опошляет сюжет, просто пытается внятно донести какие-то свои музыкальные мысли, идеи...

— Я придерживаюсь похожей точки зрения в драматическом театре. Не всегда получается быть на одной волне с большим зрителем, но вообще эту тенденцию я одобряю.

#### АЛЕКСАНДР ЧАЙКОВСКИЙ: «В ЭТОЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИСТОРИИ СКВОЗИТ СОВРЕМЕННОСТЬ»

— Как и у кого возникла идея написать оперу по такому важному эпизоду из древнерусской истории? Кто выступил заказчиком?

— Официальный заказчик — Зимний фестиваль искусств в Сочи. Предложение я получил от генерального продюсера фестиваля, руководителя «Русского концертного агентства» Дмитрия Гринченко. Два-три года назад у него возникла идея сделать на фестивале премьеру хоровой оперы. Сначала думали привлечь хор Пятницкого, или какой-нибудь другой русский народный хор. Искали разные сюжеты и наконец, остановились на истории святых Бориса и Глеба.

— Вы уже обращались к древнерусской истории: в 2018 году в Сочи, на фестивале прошла премьера вашей Драматической симфонии с чтецом, для двух оркестров, солирующего альта и солистов, основанная на текстах «Слова о полку Игореве»; соло на альте исполнил Юрий Башмет. Но тогда вы использовали фрагменты оригинального текста летописи, переведенные на современный русский язык. Сейчас оригинальное либретто было написано драматургом, Михаилом Дурненковым, причем писал он его без каких бы то ни было консультаций с вами.

— Да, это так. Но когда мне прислали либретто, мне оно очень понравилось. Текст, по-моему, замечательный, читается на одном дыхании, у меня не возникло никаких замечаний к нему. Написано красиво; но при этом в этой древнерусской истории сквозит современная проблематика. Возникает много аллюзий, параллелей с нашим временем, с актуальными политическими событиями и ситуациями. Мне легко писалось на этот текст.

— А почему?

— Ну, наверное, потому что выразительно написано. Это ведь неважно, какие стихотворные размеры использует драматург; встречаются ли в тексте рифмы или нет. И то, что в либретто строки разной длины, меня как раз очень устраивало. Я люблю такие вещи, они дают свободу музыкальной фразе. Рваный ритм, как ни странно, гораздо легче положить на музыку. И в каждой строке заключено много смысла.

Я точно так же могу сам рвать ритм упорядоченных стихотворных строк, какого-нибудь ямба или хоря. Но когда стихотворный размер выдерживается, это труднее сделать. Особенно если пишешь для хора: четко выдержанная акцентность ямба или хоря — это было бы страшно скучно, монотонно. А я ушел от монотонии, опираясь на нерегулярность ритма, заложенную в тексте. И ощущал большую свободу. Вот так же легко мне писалось на тексты «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына.

— Если сравнить Драматическую симфонию «Слово о полку Игореве» и новую хоровую оперу о Борисе и Глебе, то структурно сочинения похожи. В обоих партия главного персонажа поручена драматическому актеру, в обоих солирующий альт выполняет важную функцию музыкального alter ego главного героя.

— Да, верно. Я писал партию альта в расчете на Юрия Башмета, естественно. Он же стал и музыкальным руководителем проекта. Но главным образом, в опере звучат разнообразные хоры, и я, естественно, применяю разные приемы хорового пения. И традиционные, и речитативы, говор, шепот, шумы разные. Иногда возникают намеки на церковный хоровой стиль пения, хотя в опере я не использую ни одной цитаты.

— Какой именно церковный стиль, ближе к Чеснокову или к знаменному пению?

— Скорее, к Чеснокову, знаменного пения там нет. Но можно узнать на слух элементы и православного церковного пения, и западноевропейского. Встречается и линейность, и полифоническое хоровое письмо. Ближе к финалу, когда народ начинает понимать и почитать Бориса и Глеба как святых. Это ведь не сразу происходит, а когда Ярославу Мудрому дают знать, что на могиле братьев начали происходить чудеса.

## ОКНО В РОССИЮ

Сначала полифония появляется в дуэтах Бориса и Глеба: они поют почти всегда каноном. Ближе к финалу начинаются канонические секвенции и у хора, который подхватывает каноны Бориса и Глеба. То есть, уверовав в чудо, народ как бы заимствует строй музыкальной речи, свойственный святым.

«На наш город музыкально бы просыпалась пыльца, Смотрит кто-то вниз сквозь облака» – вот с этих слов начинается фугато у хора, и потом голоса идут каноном.

– Почему вы отказались от скрипок в оркестре?

– Во-первых, для того, чтобы освободить место для хора: все-таки две группы скрипок занимают много места на сцене. А во-вторых, женские голоса хора вполне удачно заполняют диапазонную нишу в верхнем регистре. Кроме того, у меня в оркестре есть домра и три флейты, так что верхний сегмент звучаний они обеспечивают.

Мы понимали с самого начала, что эта опера будет идти в режиме *semistage*, преимущественно, в концертных залах, а не на театральных сценах. Поэтому нужны были быстро монтирующиеся, легкие и компактные декорации, занимающие мало места. Если бы на сцене сидел оркестр на 80 человек и большой сводный хор на 120 человек, то места для действия вообще бы не оставалось.

– А в постановке Павла Сафонова предусмотрены прямо-таки настоящие массовые сцены? Хор не просто стоит, но двигается?

– Обязательно. Особенно это касается смешанного хора

и группы мужского хора. Они почти все время в движении. А еще в спектакле будет пластическая группа, которая разыгрывает пантомиму, изображая то, что происходит по сюжету.

– Вы упоминали о четырех группах хора. Какие именно группы, какие у них функции?

– Главный смешанный хор – это общая масса. Есть еще народная группа хора, то есть хор, поющий фольклорными голосами, мужской хор, и группа, которая примыкает то к одним, то к другим.

– То есть, вы ввели народный хор в качестве особой тембровой краски?

– В этом-то и дело; они поют народными голосами, которые, по идее, должны прорезаться сквозь толщу академических хоров. Я им написал одноголосную партию, чтобы они своим пронзительным унисоном, дискантовым фольклорным звуком привносили свежую краску в слитное хоровое звучание.

Фольклорный хор вступает в драматические моменты действия: в эпизодах с разбойниками, когда происходят какие-то конкретные события. Основной смешанный хор трактуется чаще как комментатор происходящего.

Когда убивают Бориса и Глеба – вот там включается народный хор. В какие-то моменты он, соединяясь с мужским

хором, должен придавать звучанию эдакую лихость, разнужданность. Во всяком случае, я надеюсь, что так будет это восприниматься. А в кульминациях поют вместе все четыре хора. Партию главного персонажа, Ярослава Мудрого исполнит известный драматический актер, Андрей Мерзликин.

Я бы хотел добавить, что это сочинение стало особенно важным и памятным в моей биографии в связи с печальным событием; не только для меня, но и для всего музыкального мира. Когда я дописывал последние страницы оперы, пришла горестная весть о смерти Мариса Янсона, выдающегося дирижера. Нас многое связывало; мы дружили, он исполнял мои крупные, самые важные сочинения. В начале нулевых он возглавлял симфонический оркестр в Питтсбурге, где исполнил мой Концерт для двух фортепиано. Позже, уже в Мюнхене, с оркестром Баварского радио организовал исполнение Четвертой симфонии, а потом заказал мне «Садовую симфонию» для оркестра и Терем-квартета. Он провел мой авторский концерт в Москве, где звучали «Этюды в простых тонах», Четвертая симфония и Концерт, и многие другие сочинения. Я окончил оркестровку оперы 9 декабря, на девятый день его кончины; и посвятил ее Марису Янсонсу – великому музыканту и замечательному человеку.

Беседовала Гюляра Садых-заде

## ОТ РЕДАКЦИИ.

ПОМЕРАНЦЕВА МАРИНА АНДРЕЕВНА (1922–2020).

Окончила ЛХУ в 1940 (класс А.Я. Вагановой).

1940 – 1964 солистка балета театра им. С.М. Кирова.

Танцевала классические и современные балеты в театре.

Участвовала в зарубежных гастролях. Снималась в кино.

1965–1994 педагог классического танца ЛХУ.

Ставила балет «Шопениана» в театрах Перми,

Харькова, Саратова (хореография М. Фокина).

Имеет правительственные награды.

Весной 1940 года в хореографическом училище премьера, балет «Барышня-крестьянка», открывший нам новое имя – Марина Померанцева. Руководитель училища Агриппина Яковлевна Ваганова не доверяла новоиспеченным балетмейстерам, в их драмбалетах нет сложных хореографических форм – как ей показать выпускницу?! И тогда она делает единственно верный шаг: рядом с «Барышней-крестьянкой», где видны незаурядные актёрские возможности Померанцевой, в программу концерта включается «Шопениана», там в «Седьмом вальсе» и особенно в Прелюде Марина хороша ностальгическим настроением, чистотой танцевальной техники. Ваганова гордится своей выпускницей, Марина – её внучатая племянница, – оправдала надежды, обещая раскрыться самоубитной балериной.

В декабре того же 1940 года в театре премьера, балет «Тарас Бульба» в постановке Фёдора Лопухова. Пожалуй, роль невесты Остапа Оксаны, доставшаяся Марине Померанцевой в наследство от Аллы Шелест, стала для неё самой значительной ролью в сезоне: после Прелюда – затаённой души, – Оксана яркая, характерная, на пределе эмоций – разительный контраст, показавший амплитуду дарования молодой балерины. К несчастью, Померанцева относится к тем индивидуальностям, которым нужно время, чтобы раскрыться. Его-то история безжалостно отняла. Как бы сложилась карьера, не начнись вторая мировая война, никто уже не скажет, ясно одно – она не позволила актрисе взлететь на должную высоту. Судьба всего поколения.

Театр эвакуируется в Молотов, Померанцева остаётся в блокадном Ленинграде, поступает в ансамбль «Балт-флот». Несложный сольный танец, поставленный для неё Сергеем Коренем, не требовал больших физических сил, которых, конечно же, у измождённой голодом танцовщицы не было. Номер вызывал бурный отклик зрительного зала, жизнь, если так можно назвать кошмар, в котором обитали ленинградцы, обрела смысл. На какое-то время воцарилась стабильность, нарушенная гастролями в столицу. В Москве, пока Корень готовил новую программу, Марине предложили ходить на уроки в Большой театр, заодно участвовать в спектаклях. В Большом театре она познакомилась с Суламифь Мессерер, Майей Плисецкой, подружилась с ними, но как только родной театр вернулся из эвакуации в Ленинград, кинулась домой.

Военные годы подорвали здоровье, на его восстановление уйдёт время. Молодость, жажда жизни – «Всё впереди!» – Марина вернула себя для сцены. Это стало ясно, когда она станцевала соло больших лебедей в «Лебедином озере». Природа наградила балерину прекрасной координацией, школа Вагановой закрепила её, свои «полёты» в лебедях Марина окрашивала особым чувством позы, её завершенностью. И всё же что-то надломилось в ней самой, что-то, дававшее силу и уверенность в себе и что безвозвратно ушло, унесённое войной. И не нашёлся человек, который бы отогнал, развеял страхи, угнетающие волю, то «нельзя!», которое разрушало чувство свободы. Только на сцене Марина свободна! Её Цветочница полна жизни и свободна! Помыслы её Сирени возвышенны, она творит добро, свободна и может делать всё, что захочет! И, наконец, русская красавица с величавой осанкой, приятными манерами, придворная петровских времён, словом – Царица бала на Ассамблее.

Щепетильность не позволяет Померанцевой идти к начальству просить для себя («Ах, станцевать “7й вальс” и умереть!»), она скромно полагает, что танцует больше того, чем заслуживает по своим балетным данным.

## IN MEMORIAM

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ  
МАРИНЫ  
ПОМЕРАНЦЕВОЙ

Фото из архива автора

А танцует она принцессу Флорину в «Спящей красавице», Кьярину в «Карнавале», Pas de quatre «Ожившие фрески» из «Конька-Горбунка». Танцует сольные вариации в «Баядерке», «Раймонде», «Золушке», заветные двочки, четвёрочки в «Лебедином озере», «Дон Кихоте», «Лауренсии». Она постоянно танцует Нимфу в «Вальпургиевой ночи», сохраняет за собой Вальс из «Ивана Сусанина». На долгие годы прочно заняла место в «Шопениане», её Прелюд – само изящество, лоск и свобода танца, свойственная полякам, всегда декларировавшим независимость. По этому поводу Фёдор Васильевич Лопухов подметил:

«Прелюд ...Я не буду разбирать каждое движение, но замечу, что любое из них строится на большом мягком плие ...Настоящее раскрытие эта вариация получила в советское время в исполнении Марины Померанцевой, чего не имею права не отметить ...большое внутреннее убеждение ...на что требуется особое дарование, особый взгляд, особая манерность, чтобы даже в спокойной позе чувствовался этот импульс, рождённый, как мне кажется, из страдания».

В расцвете лет, когда богат сценический опыт, когда приходит истинное понимание профессии, тело начинает плохо слушаться, и тут надо менять профессию, начинать всё сначала. Трудные годы настали для Померанцевой. Она видела себя только учителем, и только преподавание занимало её, когда судьба, наконец, смилостивилась над ней: Alma mater приняла её в своё лоно, возвестив устами Феи Ивановны Балабиной: «Мы взяли великолепного педагога! Талантливого, знающего балет!» В преподавательской деятельности Померанцева одна из немногих сумела расшифровать методику Вагановой. Как всё настоящее, школа Агриппины Яковлевны даёт трудно, чтобы её познать, а тем более овладеть, нужно иметь большое желание, терпение, быть тружеником, уметь ампутировать лишнее. Понимать, что классический танец – есть способ существования, радость жизни, и нести эту радость нужно в исполнительской чистоте. Тридцать лет, отданных хореографическому училищу, не прошли для Померанцевой бесплодно, она осталась у истоков балетной жизни для нескольких поколений своих учеников ...

В нынешнем году двадцать четвёртого февраля Марина Померанцева скончалась. Похоронили её на Волковом кладбище рядом с мужем, Юрием Найдичем.

Померанцева и Найдич – солисты балета театра, ветераны ЛХУ, – их дом всегда был открыт для гостей, они всегда были рады встрече с друзьями. Изысканная антикварная обстановка, в которой они жили, утварь, картины на стенах – всё радовало глаз, предрасполагало к определённому состоянию души, с которым артист выходит на сцену. В их доме говорили о театре, литературе, искусстве, вот почему в своих танцах Померанцева была актёрски наполнена, выразительна, изысканна. Общительная, по-детски открытая и потому ранним, её можно было вывести из равновесия пользуясь её вспыльчивым характером. Спасало строгое воспитание, свойственное русской интеллигенции. Спасал любящий муж.

И ещё. Профессия балерины научила скрывать боль физическую, а она, порой, бывает нестерпимой. Жизнь заставила скрывать боль душевную. После того, как Марина овдовела, я нет-нет, да пытался вызывать её на разговор о Юрии, полагая, что даю возможность выговориться, освободиться от тяжести воспоминаний. И каждый раз она меняла тему разговора, а однажды сказала просто: «Не могу, мне больно».

Всю тяжесть последних лет её одинокой жизни принял на себя ученик Найдича, премьер балета театра Андрей Яковлев. Он обещал Юрию Михайловичу не оставлять Марину Андреевну, и, что бы ни говорили, слово своё сдержал: он сам и его жена Ирина окружили её заботой и лаской, поддерживали до последнего дня. Я тому свидетель. Она ушла из жизни в полные девяносто восемь лет. Ушла тихо, в своём доме, легла в свою постель и ...уснула.

Рафаил ВАГАБОВ  
Март, 2020

*Затмение (др. русск. – затмение)  
бывает оттого, что злой дух  
скрадывает свет Божий.  
Словарь В.И. Даля*

## IN MEMORIAM

Не припомню, чтобы так жестоко судьба обошлась с целой семьей – династией талантливых артистов. Но смысл заглавия и выбранного эпиграфа открыто только в конце своих поминальных заметок.

Ирина Петровна Богачева ушла первой – она и в моей памяти первой из поминаемых сегодня оставила след. Дмитрий Дмитриевич Шостакович её избрал для премьеры сюиты «Шесть стихотворений Марины Цветаевой». «Конечно, мечтаю о том, чтобы Вы отнеслись к сюите снисходительно. И тогда я буду просить Вас спеть её», – писал композитор. Мне привелось быть на премьере цветавской сюиты Шостаковича в Большом зале 30 октября 1973 года и на ряде последующих ее исполнений в Большом и Малом залах Ленинградской филармонии. Всякий раз я восторгался великолепным дуэтом Ирины Петровны и Софьи Борисовны Вакман за роялем. Уже после смерти Шостаковича «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» прозвучали в авторской оркестровой версии: Ирине Петровне Богачевой аккомпанировал Ленинградский камерный оркестр под управлением Геннадия Николаевича Рождественского.

Элен в опере Сергея Прокофьева «Война и мир», Аксинья в «Тихом Доне» Ивана Дзержинского, Марта-Екатерина в «Петре Первом» Андрея Петрова, песни Валерия Гаврилина и Владислава Успенского... называю лишь эти из многих имен современных композиторов, привлечших внимание певицы. Мы же восторгались еще и ее Амнерис, Графиней, Кармен... заново открывали для себя знакомые страницы в романской лирике русских и зарубежных авторов. Скольких выдающихся певцов воспитала Ирина Богачева – великий педагог: не стану перечислять имена тех, кто нынче украшает не только наши, но и европейские сцены – об этом лучше скажут ее ученики.

Елена Станиславовна Гаудасинская ... Лена – так привычнее звучит имя дочери Ирины Богачевой. Вместе с матерью Лена зачинала международный конкурс оперных певцов «Санкт-Петербург», открывший миру множество выдающихся вокалистов. В начале 2000-х, в содружестве с профессором Санкт-петербургской консерватории Ириной Александровной Шараповой основала ежегодный конкурс-фестиваль «Три века классического романса» и оставалась его бессменным директором. Сколько новых произведений петербургских композиторов

торов мы услышали благодаря фестивалю! А я помню фортепианное трио «Эрмитаж» (вместе с Ренатой Бахрах – скрипка и Сергеем Словачевским – виолончель), к сожалению, так недолго концертировавшее. Блистательный концертмейстер, она отмечена призами и дипломами на бесчисленных конкурсах. Елена Станиславовна преподавала камерный ансамбль и аккомпанемент, возглавляла кафедру концертмейстерского мастерства в Санкт-Петербургской консерватории...

Известие о кончине Елены Гаудасинской пришлось на сороковины по ее матери: Ирина Петровна скончалась 19 сентября 2019 года на 81-м году жизни. Лена... Ле-

ского – обладателя роскошного баса. Как знать, если бы не огрехи вокальной школы, помешавшие расцвету певца, мы бы сегодня знали его как наследника шаяпинской традиции. Каким он был Доном Базилио на сцене Оперной студии консерватории! И там же во второстепенной, не титульной роли Грумио в опере Виссариона Шебалина «Укрощение строптивой» уже проявлял режиссерские задатки. Не случайно же он вернулся к этой опере, как режиссер, когда получил в свое распоряжение Малый оперный театр. Тут надобно сказать, что в годы господства нормативной эстетики «соцреализма» наш любимый МАЛЕГОТ был «лабораторией

Владимира Кобекина, «Голого короля» и «Доротею» Тихона Хренникова... В руководимом им театре ставили оперу «Медиум» Жан-Карло Менотти, балет Александра Кнайфеля «Петроградские воробьи», «Весну священную» и «Свадебку» Игоря Стравинского... Всеобщее признание завоевали спектакли Гаудасинского по «Хованщине» и «Борису Годунову» Модеста Мусоргского.

Однажды я попенял Станиславу Гаудасинскому в рецензии на «Князя Игоря», что в его спектакле на протяжении менее года случаются подряд два солнечных затмения. «Так не бывает, – апеллировал я к азбучным истинам астрономии, – у любой, самой смелой метафоры есть границы здравого смысла». И оказался неправ: спустя полгода после ухода Ирины Петровны – почти день

## ЗАТМИЩЕ



И. П. Богачева



С. Л. Гаудасинский



Е. С. Гаудасинская

ночке – так ее звали друзья – ушедшей 30 октября, было всего 52 года.

На плечи 83-летнего Станислава Леонovichа Гаудасинского, потерявшего разом жену и дочь, свалилось неизбывное горе. Но и тогда никто не мог предполагать его столь близкого конца...

Музыканты и любители музыки моего поколения помнят Станислава Гаудасин-

современной оперы», окном в неподцензурную, неофициозную современность: в театре шли оперы Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича, балет «Ярославна» Бориса Тищенко.

И Станислав Гаудасинский продолжил эту репертуарную линию, поставив «Марию Стюарт» Сергея Слонимского, «Петра Первого» Андрея Петрова, «Пугачева»

в день – 20 марта 2020 года не стало Станислава Леонovichа. Три затмения за полгода – чем не *затмище!* У старого русского слова – вот уж поистине, превосходная, превосходящая человеческие силы степень. Но не затемняющая, не заслоняющая светлую память о прекрасных людях и замечательных музыкантах.

Иосиф РАЙСКИН

Геннадия Наумовича Селюцкого, харизматичного исполнителя характерных, актерских партий в балетах Кировского (Мариинского) театра, однажды спросили, какой день он отмечает – День театра или День танца. Он не задумываясь ответил, что ему важно и то и другое. Танец был для него прежде всего театрален – наполнен не только красотой, но и смыслом, проживанием страстей. Силу испепеляющего взгляда его Абдерахмана и Великого брамина передает даже кинолента, обычно безжалостная к сценической энергии и эмоции. От точности и красноречивости его жеста мурашки бежали по телу не только у партнеров по сцене, придирчивые балетоманы с галерки не могли оторвать глаз от застывшего в статичной позе артиста, который заполнял собой огромное пространство сцены, не исполняя никаких виртуозных трюков. Селюцкий своим появлением повышал градус спектакля, он умел создать праздник театра на сцене – когда зрители вжимаются в кресло, сопереживая персонажам, вытирая слезы сочувствия или вздрагивая от молний страстей, пронизывавших движения его героев. Публика ценила этот темперамент и ненаигранную правду чувств. Селюцкий раскрашивал пластическую партитуру полупешеходных ролей таким разнообразием оттенков, что его второстепенные по балетной логике герои порой затмевали главных.

Главных ему тоже довелось танцевать, правда – недолго. В конце далеких 1950-х, едва придя в театр после выпуска из Ленинградского хореографического училища, он подготовил Зигфрида в «Лебедином озере». Но многообещающему, прекрасно выученному, фактурному классику вскоре пришлось переключиться на игровые роли с меньшей технической нагрузкой. Все свое обаяние и желание жить в танце он вложил в них.

А что не дотанцевал на сцене, с лихвой восполнил в репетиционном зале – сочиня интересные, всегда танцевальные комбинации на уроках для воспитанников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и проигрывая роли принцев

## ПАМЯТИ ГЕННАДИЯ СЕЛЮЦКОГО (1937–2020)



на репетициях со своими подопечными в театре. Помимо работы над техникой, он учил молодых артистов смотреть в глаза в дуэте, заставлял пропевать музыку, чтобы ею было наполнено тело, – он и в своих учениках творил театр, стремясь, чтобы зритель поверил их персонажам, увидел музыку в движении. А сам на спектакле, сидя в актерской ложе, на себе проверял: получилось или нет – тронуло или нет. Как Геннадий Наумович смотрел выступления своих артистов, было всегда отдельным спектаклем. Он в кресле словно каждый раз протанцовывал и проигрывал партию, выкладываясь не меньше, чем на сцене, переживая каждый шаг своих воспитанников. И как радовался их удачам, как ценил момент, когда случалось откровение!

Удач было много. Одно только перечисление имен артистов, готовивших партии с Геннадием Наумовичем, впечатляет: Фарух Рузиматов, Игорь Зеленский, Константин Заклинский, Махар Вазиев, Юлия Махалина, Игорь Петров, Дмитрий Корнеев, Андрис Лиела, Александр Курков, Виктор Баранов, Андрей Яковлев, Игорь Колб, Данила Корсунцев, Евгений Иванченко, Леонид Сарафанов, Эрнест Латыпов, Андрей Ермаков. На юбилейные вечера Селюцкого всегда собирался весь цвет петербургского балета, поздравления летели со всего мира, ведь, помимо выращенных в театре звезд, поздравить учителя спешили и те, с кем он щедро делился секретами профессии на уроках в академии. Эти вечера для Геннадия Наумовича были поводом создать праздник: он придумывал, чем удивить зрителя, как порадовать учеников новой работой, и гордился, что в этих праздниках были задействованы разные поколения его птенцов – одни выходили на сцену, другие участвовали в качестве репетиторов и режиссеров, третьи сочиняли номера... И сегодня театрально-танцевальная вселенная Селюцкого продолжает жить на сцене, только главная ее звезда теперь не в актерской ложе, но все равно рядом, в сердце каждого, кому посчастливилось к ней прикоснуться.

Ольга МАКАРОВА

Польский тенор Пётр Бечала входит в пятерку выдающихся лирических теноров современности. Его исполнения отличаются безупречным чувством стиля, которое певец всякий раз стремится доводить до Абсолюта. В этом ему с самого начала карьеры помогают строгий выбор репертуара, отказ от безудержной гонки за количеством спектаклей и концертов, желание видеть рядом с собой только сильных партнеров по сцене. В прошлом году он был удостоен звания Каммерзенгера Венской оперы. География выступлений Пётра охватывает театры Европы и Америки, включая все лидирующие оперные дома, среди которых Венская, Берлинская и Парижская оперы, Баварская опера, Метрополитен Опера, Ковент-Гарден, Цюрихская опера, Ла Скала и многие другие. Пётр Бечала – один из очень немногих оперных певцов звездного эшелона, кто очень высоко и не только на словах ценит искусство оперетты – жанра, к которому по досадному недоразумению сложилось предубеждение как к жанру невысокого полета. В марте этого года на лейбле Pentatone вышел новый сольный альбом Пётра Vincerò!, посвященный веризму.

– *Период изоляции ознаменовался для вас выходом долгожданного сольного диска с ариями Пуччини, Чилеа, Масканы, Джордано, Леонкавалло. Переходите в другую весовую категорию?*

– Я пою то, что мне нравится, где чувствую, что могу слушателям дать что-то большее и продолжать развиваться в той или иной партии. Мой репертуар весьма многообразен. У каждого стиля есть определенные исполнительские традиции, связанные с особенностями вокальной техники. В музыке Верди царит вертикаль, ритмы имеют четкую жесткую структуру, внутри которой сопрягаются арии, ансамбли, хоры. У Пуччини все более «горизонтально», много вольного rubato, триолей. И звук у Пуччини должен быть другим, пусть изначально и основанный на бельканто, но более «животным» что ли, очень эмоциональным. Роль Канио в «Паяцах», например, требует иного вида экспрессии, перехода на крик... Я очень доволен новым диском «Vincerò!», который вышел на лейбле Pentatone. Концепция моих сольных альбомов – исключительно репертуарная. Я записал диск арий славянских композиторов, арии Верди на Orfeo, французскую коллекцию записал для Deutsche Grammophon и там же – альбом, посвященный Рихарду Тауберу, составленный из легкого опереточного репертуара. В диск с песнями Карловича, выпущенный на Pentatone, вошли и пять песен Монюшко в год его юбилея. Следующий диск, вероятно всего, будет посвящен немецкому репертуару, поскольку я чувствую себя уже опытным в этом материале, мне есть что сказать.

– *Вы поете в разных театрах мира. Если сравнить, скажем, Метрополитен и Венскую оперу, где вы принимаете участие в каждом сезоне, как ваш голос реагирует на акустику этих залов?*

– Метрополитен – огромный театр с четырьмя тысячами мест. Он провоцирует певцов на форсирование звука. Это происходит даже где-то подсознательно, ведь когда солист оказывается на сцене такого огромного зала, он сразу начинает думать, что должен «дать больше голоса». На самом деле форсировать звук там совершенно не нужно, потому что акустика очень хорошая. В меньших театрах – напротив: вы приезжаете из Нью-Йорка, например, в Цюрих, где в театре 1600 мест, и у вас может сложиться впечатление, что надо свой звук как бы «уменьшать». Если же говорить об интерпретации репертуара, то приезжая на юг Италии петь итальянскую оперу, там вы встретитесь с другими ожиданиями публики. Меньше внимания будут обращать на красоту фразировки, зато каждый тенор должен непременно спеть свои высокие «до». Соответствующим будет и отношение к исполнению. Есть еще много разных отличий «географических». Я говорил как-то с одним из русских друзей о том, что в России считается, будто Ганну Главари в «Веселой вдове» Легара должна петь героиня, обладательница могучего голоса. И русские певцы поют Песню о Вилье иначе, чем ее поют в Вене. Эти нюансы могут быть не такими уж существенными, но в итоге, если к этому добавится еще и дирижер со своими взглядами на исполнение той или иной оперы или оперетты, различия в трактовке усилятся значительно.

– *Вы – один из немногих певцов высшего эшелона, кто не стесняется жаловать оперетту. Ваш кумир – немецкий тенор Фриц Вундерлих тоже много пел опереточный репертуар. Как сегодня, на ваш взгляд, чувствует себя оперетта?*

– Это очень деликатная тема. Я давно интересуюсь историей оперетты, люблю период 1950-70-х, когда оперетта находилась на очень высоком уровне. И такие певцы как Фриц Вундерлих, Николай Гедда, Рудольф Шок, Петер Андерс и многие другие пели немало арий из оперетт в сольных концертах, ставя их обязательно в ряд с оперными ариями. Эта ситуация созрела в 1970-80-х, когда в Европе возникло много небольших

опереточных компаний, многие из которых – никого не хочу обидеть – были не всегда высокого уровня. Уважающие себя оперные певцы в конце концов просто перестали петь оперетту. Мне очень жаль, потому что я очень ценю этот репертуар. Есть много оперетт, созданных не только такими мэтрами как Кальман, Легар или Миллёркер, но также Робертом Штольцем, писавшим и оперетты и множество песен. И очень жаль, что так мало певцов высшей лиги, занимающихся этим. Но мне показалось, что после того, как я записал и выпустил диск, посвященный Рихарду Тауберу, что-то, пусть немного, но изменилось. В конце концов, есть оперные театры, где держится традиция постановок оперетты – в Цюрихе, например, где я уже давно пою, и в Венской опере. Мне кажется, очень важно уделять внимание этому жанру. Я имел счастье несколько лет назад исполнять главную

роль в оперетте, что останется от шедевра. Вот и оперетта должна исполняться на очень высоком уровне.

– *Но все равно в мире несправедливо мало оперетты. В чем главная причина? Интенданты перестали видеть притягательность жанра и не хотят рисковать?*

– Виноваты и режиссеры, которые не заинтересованы в оперетте. Представьте себе, что было бы, если такие режиссеры как Кушей, Бийето или Касторф взяли бы за оперетту? Их этот вид музыки просто не интересует. И отыскать такую комбинацию, чтобы и дирижер, и режиссер, да еще и певцы были заинтересованы в оперетте – увы, удается крайне редко. Просто этим надо заниматься. Много написано если и не шедевров, то очень стоящих произведений.

– *Прошлым летом на Зальцбургском фестивале ставили «Орфея в аду» Оффенбаха.*

## ПЁТР БЕЧАЛА: «ПОЮ ТО, ЧТО НРАВИТСЯ»



Пётр Бечала.

Фото: Julia Wesely

«Адриана Лекуврёр». Пётр Бечала – Морис, Анна Нетребко – Адриана.

Фото предоставлено пресс-службой Метрополитен-оперы

теноровую партию в «Стране улыбок» Легара в Цюрихе в постановке Андреаса Хомики, которой дирижировал Фабио Луизи. Был превосходный состав и спектакль получился отличным. Думаю, что единственный шанс для поддержания интереса к оперетте заключается в том, чтобы исполнять ее на максимально высоком уровне. Тогда и отношение к ней изменится, и восприятие будет другим. Это всегда вопрос качества исполнения, на мой взгляд. Ведь, если взять, к примеру, феноменальную оперу, ну, скажем, «Евгения Онегина», и отправить на юг Италии, поставить ее с какими-нибудь слабыми певцами, оркестром и дирижером, да еще спеть на итальян-

ском, – нетрудно вообразить, что останется от шедевра. Вот и оперетта должна исполняться на очень высоком уровне. – То, что сочинял Оффенбах, было французской версией оперетты, хотя и не опереттой в чистом виде. Оффенбах, к слову, очень популярен в мире. «Прекрасная Елена» в свое время лет десять назад много где ставилась. В истории музыкального театра существуют своего рода фазы, когда на поверхность выходит то или иное произведение, а потом исчезает на несколько лет. Но это нормально. Требуется немного смелости, чтобы дать чему-то прозвучать, быть поставленным той или иной оперетте. А вообще я убежден, что большинство творений в состоянии постоять за себя, если они хорошо спеты и сыграны.

– *В вашем репертуаре есть и партии в операх Чайковского. Что для вас – стиль Чайковского?*

– Моим дипломом в Музыкальной академии в Катовицах была партия Ленского в 1992 году, в студенческом спектакле. С тех пор я исполнил ее в 14 разных постановках. Через два года снова буду исполнять Ленского в Метрополитен Оперу, но пока не знаю в какой постановке, возможно, в возобновлении той, где я пел вместе с Аней Нетребко и Мариушем Квеченем. Поэтому я должен держать себя и в вокальной и в физической форме, чтобы сохранить молодость для этой роли. Стиль Чайковского связан с особенностями русского языка, его мелодикой. Маниера письма Чайковского, трактовка фразы, инструментовка, отношение к оркестру как к солисту, когда оркестровые фразы повторяют певцы, а оркестр «допевает» за солистами. Это и есть стиль, который нужно познать, полюбить и принять – и тогда перед вами откроется океан возможностей. Но дальше встает вопрос музыкальности тех или иных исполнителей, дирижеров. Что с того, что тенор будет петь Чайковского стильно, а дирижер и партнеры этого не будут чувствовать. Нужно ведь еще уметь договориться на репетициях, выработать общий путь трактовки, чтобы позже это передалось слушателям. Я выбираю путь диалога с коллегами, дирижерами, которые знают репертуар лучше меня. Герберт фон Караян, отвечая на вопрос что такое совершенная, идеальная интерпретация сказал, что это – исполнение того, что написано в партитуре плюс хорошая доза личной музыкальности. Я под этим подписываюсь. Я сейчас учу своего первого в жизни Радамеса к дебюту в Метрополитен Оперу, где должен открывать следующий сезон. Нашел фантастическую запись из Большого театра, где поют, кажется, Галина Вишневская и баритон Павел Лисициан, с которым мне довелось в студенческую пору поработать. Опера записана на русском языке, но поют они абсолютно в стиле Верди! Это я для себя назвал чудом. Ведь русский и итальянский – разные языки. Или когда слушаю Фрица Вундерлиха, поющего Ленского на немецком, тоже удивляюсь его способности глубоко чувствовать стиль. Все это – вопрос подлинной музыкальности, глубины постижения темы. Этого нельзя добиться случайно.

– *Но вам наверняка не раз предлагали спеть Германа?*

– Да, несколько раз. Но я не из тех певцов, который хотят записать это в книгу рекордов своих достижений. Мне это не интересно. Ни Отелло, ни Канио, ни Тристана я пока не буду петь. Это совсем не вопрос нот, которые надо спеть и дело не в девяти высоких «до», которых если у кого-то нет, то нечего и петь. Речь о другом – об эмоциональном запасе прочности голоса, которым в данный момент располагаешь. Пока я не убежден, что в состоянии спеть Германа так, как представляю себе это в идеале. Я знаю, что в России партия Германа считается вершиной, как и в Германии все тенора мечтают отдать всё, лишь бы спеть Тристана. У меня таких стереотипных желаний нет. Мой репертуар и без того богат и разношертен. Мне более важно исполнить Риккардо в очередной постановке «Бал-маскарада» Верди, потому что считаю, что эта партия является настолько комплексной ролью, которая меня очень развивает, которую я люблю, глубоко чувствую и с каждым новым спектаклем чувствую растущие силы для Радамеса, Манрико, а может быть и Отелло.

– *Как вы думаете, почему «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» стали главными русскими оперными хитами в мире?*

– Прежде всего, потому что темы этих произведений универсальны – добро, зло, любовь, власть. Плюс высочайшее качество музыки, основанной на фантастических историях. На мой взгляд, оперы, в основе которых лежат сюжеты из мировой литературы, изначально намного лучше, чем оперы даже прилично написанные, но основанные на дурацких, поверхностных либретто. Есть немало репертуарных произведений, которые стоят за себя не умеют, например, оперы Лорцинга или зингшпили, которые когда-то получили свои пять минут славы, но потом о них прочно забыли. Верди или Доницетти писали свои оперы на сюжеты Шекспира или Шиллера. А вот такая опера как «Любовный напиток» имеет в основе сюжет более чем поверхностный, она популярна только за счет комических моментов, а не содержательности. Пушкин написал феноменальный роман, Чайковский – гениальную музыку и «Евгений Онегин» стал знаменитым. «Пиковая дама» получила популярность после успеха «Евгения Онегина». О Германе и «Пиковой даме» я думаю все время. У меня есть прекрасное издание этой оперы, которое я купил много лет назад в Москве и даже обсуждал ее постановку в одном известном театре, но предпочитаю пока подождать. Это не та партия, которую можно спеть как-нибудь. Она требует времени, это должно стать большим событием в жизни тенора.

Беседовал Владимир Дудин

«ХОВАНЩИНА»,  
ЧУДОМ СПАСЁННАЯ  
И ЧУДОДЕЙСТВЕННАЯ

Клеман Тайа  
www.forumopera.com

Друг читатель, перед тобой статья, которая запросто могла бы не появиться. Ибо эта «Хованщина» имела все шансы на отмену: какие могут быть гастроли Мариинского театра, когда уже с лета в нем зафиксировано множество случаев заражения COVID-19? Да ещё с оперой, для исполнения которой надо привезти многочисленных солистов, хоров и оркестр? Учитывая, что многие русские артисты были вынуждены распрощаться со своими парижскими выступлениями (как, например, Денис Мацуев, чей концерт предполагался в Театре Елисейских Полей 29 сентября), судьба этого представления тоже, казалось, была предрешена... Но так могло показаться, если не учитывать немалый удельный вес Мариинского театра в культурной жизни России, а также непреклонную волю Гергиева, сумевшего возобновить свою карьеру в её обычном ритме — от пяти до десяти выступлений еженедельно. Запланированное в рамках «Русских Сезонов-2020», это событие всё же состоялось, хотя было слегка адаптировано: учитывая обстоятельства, общее количество участников пришлось сократить.

Уже с вступления альтов в начале «Рассвета на Москве-реке» становится понятно, что все ограничения делают вечер ещё более исключительным. Весь оркестр дышит как один человек, тембры разных инструментов демонстрируют палитру красок несслыханной тонкости, каждый пульт «передает слово» другому настолько гибко, что почти неуловимо — и это создаёт ощущение совершенства. Впрочем, когда того требует действие, напряжение растёт, и ансамбль становится всё сплоченнее, чтобы отчеканить во II акте проклятия Досифея или подчеркнуть в IV акте резкие звуковые контрасты, возмущающие появление войск Петра Великого. Почти моцартовская раскладка струнных (девять первых скрипок, семь вторых, пять альтов, пять виолончелей) по-новому освещает дерзкие решения и диссонансы партитуры Модеста Мусоргского (особенно в «Танцах персидок!»). Мариинский использует оркестровку Шостаковича — более жёсткую, более заостренную, чем вариант Римского-Корсакова. Медные и деревянные, со своей стороны, умеют не выделяться: их звук сияет и переливается, не нарушая баланса. Валерий Гергиев слишком хорошо знает «Заговор Хованского» (так можно было бы назвать «Хованщину» по-французски), чтобы игнорировать его парадоксы. Попытка государственного переворота, который дал название произведению, вроде бы остаётся «за кадром», а его зачинщик не говорит о нём открыто; люди, облечённые властью, кажется, скорее парализованы нерешительностью и малодушием, нежели охвачены жаждой победы; персонажи на удивление разобщены, и в них так улавливаются аллегории религиозной и политической жизни России...

Это захватывающее, но по существу неполное произведение, как исторически, так и художественно; и Гергиев, как никто, понимает необходимость подвижности и гибкости трактовки. Стоя во главе этого почти камерного состава, он сумел вдохновить его на постоянный диалог, который удерживает напряжённость интриги и придаёт значительность персонажам.

И в первом ряду этих персонажей стоит назвать хор — примерно двадцать артистов и двадцать артисток находились на приличном расстоянии друг от друга в глубине сцены, и многочисленные эпизоды их пения а *carpella* нам позволили различать чуть ли не каждый тембр в отдельности... Это настоящее чудо дисциплины и спетости, которое оставляет слушателя в состоянии где-то между благоговением и восторгом. Хористы могли бы отнять пальму первенства у солистов, но поскольку счастья много не бывает, солисты тоже заораживаются. В первую очередь — Михаил Петренко, сумевший с помощью шероховатости в голосе создать образ идеально вульгарного Хованского, фальшивого главаря и слабовольного человека, который, как мы быстро догадываемся, может привести своих стрельцов лишь к катастрофе. Поразительный контраст с Досифеем Станислава Трофимова — глубокий, но свежий тембр, возвышенная, почти евангельская подача: скорее, фанатичный Гурнеманц, чем интригующий Великий Инквизитор. Эта война басов, которую Мусоргский пристрастно переносит из одной своей оперы в другую, не была бы полной без замечательного Шакловитого: Евгений Никитин играет темными красками, ого-

лым упрямством своего персонажа и, в большой арии III акта, широким дыханием. В другой арии из этой оперы (в реальности их всего две) Юлия Маточкина вызывает восторг и восхищение: голос тёмный, бархатный, легато как у виолончели, объемность как у органа... — это меццо подтверждает, что она одна из самых ярких звёзд молодого поколения русских певцов. Колдунья и возлюбленная, Кундри и Азучена, эта Марфа вызывает желание послушать её во всём меццо-сопрановом репертуаре... Впрочем, каждый певец заслуживает отдельного упоминания: брутальный Голицын Олега Видемана, писарь Андрея Попова, который находит здесь, как и в случае с Миме, идеальную «игровую площадку» для своего актёрского таланта. Князь Андрей Евгения Акимова, столь прекрасный вокально; Сусанна Ларисы Гоголевской, слегка крича-

щая, но с роскошным объёмом голоса, что почти доставляет удовольствие... С этой выставки талантов и мастерства выходишь почти ослеплённый и благодарный — если и было в течение последних месяцев множество отменённых концертов, то есть и чудом спасённые, и среди них даже чудодейственные...

Перевод: Ксения Клименко

«ХОВАНЩИНА» В ПАРИЖЕ  
ГЕРГИЕВ И МАРИИНСКИЙ ТЕАТР  
Патрис Эмбо  
www.resmusica.com

Учитывая нынешние обстоятельства, исполнение этой монументальной оперы Мусоргского даже в концертном варианте могло бы показаться немислимой затеей, и всё же... В рамках «Русских сезонов» Валерий Гергиев

даёт в Парижской филармонии эпическую и душераздирающую «Хованщину» с очень ровным составом высочайшего уровня, в центре которого — воспитательная Марфа Юлии Маточкиной.

«Хованщина» — название мятежа князей Хованских — это великая историческая опера Мусоргского (вторая после «Бориса Годунова»). Она трудно рождалась, её создание прервала смерть композитора, затем над партитурой работали Римский-Корсаков, Равель, Стравинский, и, наконец, Шостакович, который в 1960 году создал наиболее исполняемую в наше время версию. Народная драма, в которой сталкиваются в Москве XVII века две противоборствующие стороны — приверженцы старой Руси и «модернисты», идущие вслед за Петром Великим. Две концепции России легли в основу увлекательного повествования об этом конфликте с множеством социо-политических и религиозных нюансов, возникших в результате реформ патриарха Никона. Интрига закручивается вокруг нескольких персонажей: князя Хованские, семейная коалиция мятежных феодалов, староверы с их непримиримым предводителем Досифеем и партия реформаторов, слепо идущая за князем Голицыным. Кончается всё это трагически — убийство, изгнание, невероятное коллективное самоожжение и несостоявшаяся любовь!

Известна привязанность Валерия Гергиева к этой опере. Он исполнял её на великих оперных сценах мира от Санкт-Петербурга до Милана, часто со своей любимой Мариинской труппой. Это «близкое родство» объясняет феноменальные качества сегодняшнего представления — как музыкальное (оркестр, солисты, хор), так и сценическое, с ясными мизансценами и яркой игрой артистов, хотя либретто содержит явные сложности для тех, кто не знаком с бурными событиями русской истории (по правде говоря, основательно перетасованными Мусоргским).

Высокий уровень Мариинского оркестра — факт известный, ясный с непреложной очевидностью в оркестровых, чисто инструментальных эпизодах, таких как вступление к I акту или «Танец персидок» в начале IV акта. Сольные номера, равно как и единство звучания русского коллектива под внимательным и точным руководством дирижёра создают ощущение настоящего чуда. Там, где Клаудио Аббадо (упомянем хотя бы его легендарную венскую версию 1989 года) отдавал предпочтение поэтической трактовке, Гергиев выбирает эпопею, театральность, драму, горячий порыв или торжественность — и все эти оттенки выражаются в протяжной фразировке, такой повествовательной, выверенной до мелочей, богатой красками и нюансами, от самых интимных *pianissimo* до интенсивного фанфарного звука медных, которые, впрочем, дирижёр всегда прекрасно контролирует.

Состав певцов на редкость ровный, что способна продемонстрировать только репертуарная труппа, прервавшая в время свою деятельность. <...> Среди мужских ролей доминируют низкие голоса — как к тому обязывает русская опера. Парад восхвалений начнём с Михаила Петренко в роли Ивана Хованского — по месту и почёт, как говорится. Его мощный голос прекрасного звонкого тембра, импозантная стать идеально подходят этому властному персонажу с его макиавеллиевской сутью. Ему противостоит Станислав Трофимов, поющий Досифея. Величественный звук, глубокий тембр; артисту удаётся сочетать в этом сложном образе сострадание и непреклонность. Вслед за ними идёт Евгений Никитин (Шакловитый), который очень старался в I акте, но голосу немного не хватало мощи; однако большая ария в III акте явилась настоящим образцом мастерства, продемонстрировав яркость тембра, краски и угрожающую торжественность звука. Что касается теноров, то Подьячий Андрея Попова (характерный тенор) мгновенно покоряет изобильной сценической игрой, равно как и тембром с лёгкой «кислинкой»; то же можно сказать об Олеге Видемане (Голицын) или Евгении Акимове (Андрей Хованский), которые оба чрезвычайно убедительны, каждый исполняет свои партии с богатейшими вокальными красками, необходимыми для этих образов — властность для одного, драматизм и отвага для другого. Что же до женских голосов — Марфа Юлии Маточкиной доминирует в звуковой картине широтой диапазона, красотой и округлостью тембра, гибкостью звуковедения и лёгкостью в смене регистров. Рядом с ней её коллеги выглядят достойно, хоть их роли и не слишком значительны — будь то лучистая Эмма Виолетты Лукьяненко или мстительная Сусанна Ларисы Гоголевской. Хор, конечно, главный персонаж; хор Мариинского ещё раз подтвердил свою репутацию красотой звучания, пластичностью нюансировки и взрывом эмоций в финале. Великолепно!

Перевод: Ксения Клименко

## «ХОВАНЩИНА» В ПАРИЖЕ



«Хованщина» в Парижской филармонии.  
Фото: C. d'Hérouville © Philharmonie de Paris