

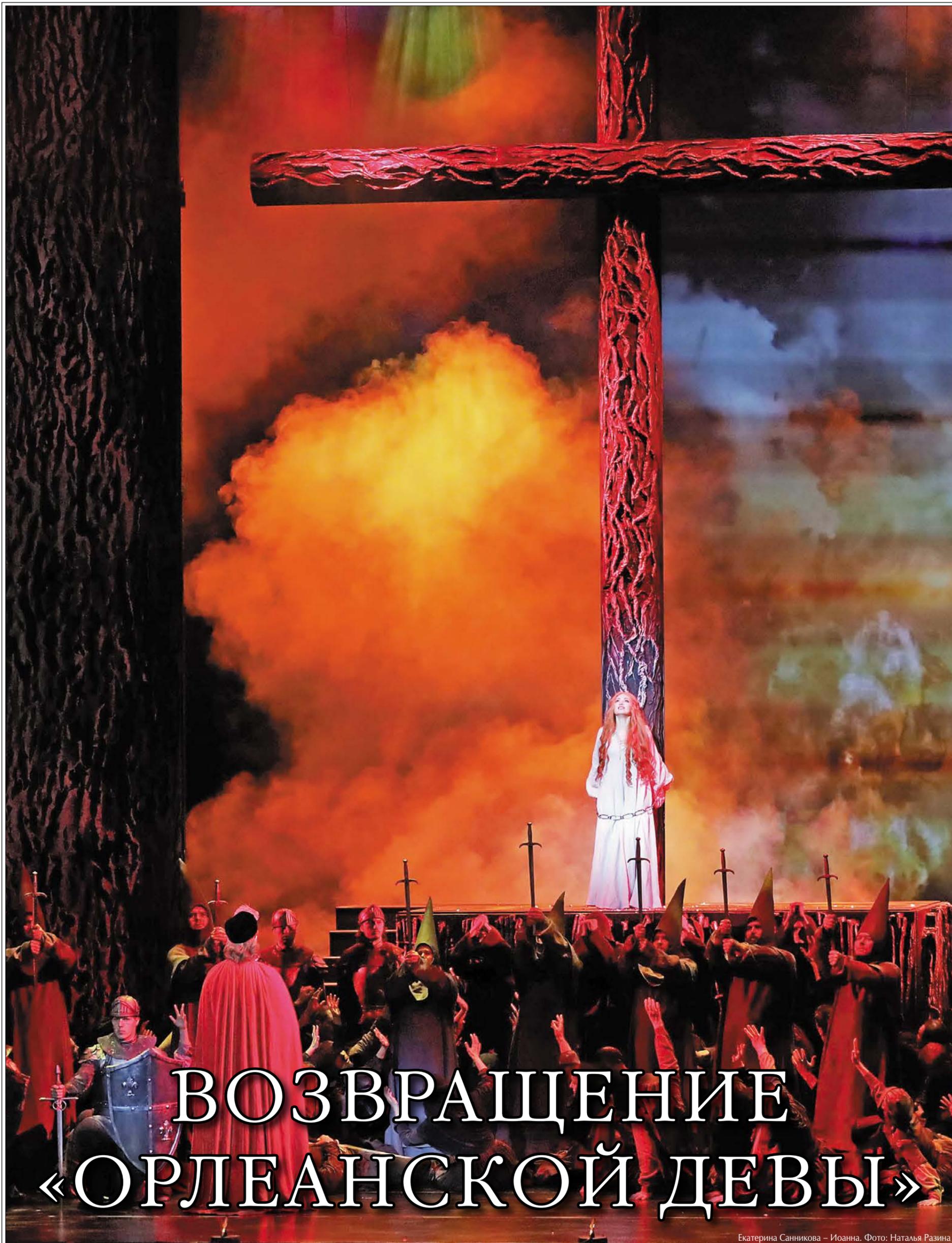


МАРИИНСКИЙ ТЕАТР



№ 1-2

2021



ВОЗВРАЩЕНИЕ «ОРЛЕАНСКОЙ ДЕВЫ»

Екатерина Санникова – Иоанна. Фото: Наталья Разина

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

С УРОКА ТАНЦА В ТРОННЫЙ ЗАЛ 279-Й ВЫПУСК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА

Состоялся 279-й выпуск Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. Это событие руководители Академии, ее педагоги и выпускники восприняли с особой радостью. В прошлом году из-за пандемии все традиционные элементы праздника были отменены: не было концертов студентов, дипломы им вручались в скромной обстановке музея Академии. Теперь все вернулось на круги своя, и будущие танцовщики демонстрируют свои таланты на сцене Мариинского театра в рамках фестиваля «Звезды белых ночей». В течение трех вечеров зрительный зал был переполнен. Здесь царил торжественная атмосфера, хотя и приправленная немалой долей волнения, любопытства и надежды: кто же нынче претендует на титул звезды русского балета?

В этом году в мир балета отправляют своих учениц доценты Юлия Касенкова и Мария Грибанова, а искусство будущих Зигфридов оттачивали доценты Мансур Еникеев и Фетон Миоцци. По уже установленной традиции структура выпускных спектаклей состоит, главным образом, не из отдельных номеров, а из крупных блоков, дающих возможность показать зрителям не только выпускников, но и учеников разных классов.

Нынешняя программа выпускных вечеров обладала своей драматургией: юные танцовщики предстали в сочинениях разных балетмейстеров, принадлежавших к самобытным хореографическим школам. Открывались спектакли сценой из балета «Консерватория. Школа танца» знаменитого датского мэтра Августа Бурнонвиля, создавшего этот балет в 1849 году на музыку Хольгера Паулли. Взяв многое от французской школы, хореограф создал свою неповторимую систему подготовки танцовщиков. Все отличалось своеобразием – трудные антраша, мелкая техника ног, положение рук. Молодым выпускникам академии пришлось осваивать манеру и технику танца, во многом отличную от привычных канонов. С задачей они справились отлично. На сцене возник урок танца, которым руководит суровый и требовательный балетмейстер в ярком исполнении Киана Мангиса. Его воле подчиняются не только малыши, делающие первые шаги на сцене, но и признанные звезды Элиза и Викторина, блестяще исполненные Алисой Гаркавенко и Марией Кошкарёвой. Оформление спектакля напоминало картины Эдгара Дега из его серии, посвященной французским танцовщицам.

Трогательно прозвучало среди «взрослых» номеров «Детское па-де-де» на музыку Чайковского, сочиненное Маратом Газиевым. Много лет назад этот незатейливый этюд усердно репетировал ученик Тбилисского хореографического училища Николай Цискаридзе, и вот нынче он передал его ученикам младших классов Ясминне Азиз и Игорю Гурину, которые с похвальной старательностью воспроизвели хореографический рисунок танца.

Для Академии чрезвычайно важно сохранять творческие связи с балетными труппами Петербурга – ведь для них *alma mater* русского балета готовит будущих танцовщиков. Вот почему для участия в концертах нередко приглашаются выпускники прошлых лет: возникает переключка времен, благодаря которой юное поколение видит, какого совершенства могут достичь исполнители классического репертуара. В этом году приглашенными гостями стали Рената Шакирова и Михаил Баркиджиджа, великолепно исполнившие сложное «Па-де-де» на музыку Чайковского в хореографии Джорджа Баланчина, в прошлом тоже выпускника «балетного гнезда» на улице Зодчего Росси.

Балет Жюлья Перро «Наяда и рыбак» на музыку Цезаря Пуни имеет славную сценическую историю: впервые поставленный в Лондоне в 1843 году, он затем был перенесен хореографом на сцену петербургского Большого театра. К версии Перро обращались многие балетмейстеры, свои редакции дважды осуществлял Мариус Петипа, в начале прошлого века – Александр Ширяев. С течением времени многое утрачивалось, лишь отдельные фрагменты хореографии переходили из поколения в поколение. Николай Цискаридзе восстановил и отредактировал сохранившиеся эпизоды, в частности сцену свадьбы рыбака Маттео и его невесты Джаннины, испытавших немало трудностей и соблазнов на пути к счастью. В партии Маттео выступил Влад Башмаков, танцовщик обладающий отличной техникой, его вариации искрятся азартом, дерзостью и юмором, захватывая эмоциональной свежестью чувств. Джаннина Лады Сартаковой покоряла зрителей легкой, изящной пластикой, артистизмом и сценическим обаянием. Красота линий, динамич-



«Консерватория. Школа танцев». Хореография Августа Бурнонвиля.
«Копеллия». Хореография Александра Горского.
Фото: Наталья Разина

ность движений создавали образ девушки, наделенной озорным и упрямым характером, способной постоять за свою любовь.

Еще одна свадьба ожидала зрителей, на этот раз – Сванильды и Франца из балета Александра Горского «Копеллия» на музыку Лео Делиба. Третий акт балета – это стихия классического танца во всем его разнообразии: вариациях, дуэтах, линиях кордебалета. В центре многолюдного хореографического полотна – Сванильда в ярком исполнении Марии Чернявскрй, в танце которой сочетались легкий воздушный прыжок, вихревые фуэте и четкость фра-

зировки. Антон Осетров в партии Франца продемонстрировал энергичный танец, отточенный в каждой детали. Во всем было чувство стиля, умение быть надежным партнером в дуэтом танце.

Характерный танец занял достойное место в свадебной церемонии героев. Нельзя было не поддаться обаянию учеников младших классов, с трогательной старательностью исполнивших «Детский танец»; в мазурке блеснули Мария Григорьева и Алесь Асташонок, галантно сопровождаемые своими кавалерами – Георгием Клопцовым и Денисом Абросимовым; безудержной энер-

гией наполнили чардаш Анастасия Краснощёкова и Марат Джабиев.

Зал долго аплодировал вышедшим на поклон участникам концерта и их педагогам – продолжателям бесценных традиций искусства русского балета.

Часть выпускников уже получила приглашение в разные труппы – Мариинский театр, Большой театр России, Театр балета имени Леонида Якобсона. Впереди – торжественная церемония вручения дипломов, которая, как принято, будет проходить в Тронном зале Екатерининского дворца в Пушкине.

Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно.

«Правда». 28 января 1936 г.

1. В нынешнем году исполнилось ровно семьдесят пять лет со дня появления редакционной статьи под чрезвычайно выразительным заголовком «Сумбур вместо музыки». Напомним некоторые основные положения исторического документа.

«Никогда еще не была написана столь бесвязная, резкая, хаотическая, возмущающая слух музыка. Резчайшие модуляции следуют одна за другой в ужасающей какофонии, и некоторые мелочные идейки, далекие от какого бы то ни было намека на возвышенность (например, соло почтового рожка...) довершают неприятное, оглушающее впечатление».

«Мелодия вымучена и не имеет той страстной выразительности, удивительной и неотразимой прелести, которые захватывают нас в творениях Моцарта...».

«Третий акт очень растянут, а музыка лишена эффекта и полна повторений. Многие, в общем хорошие композиторы садятся на мель именно в области оперы».

«Недостаток оригинальности, банальность увертюры, длинноты и повторения в вокальных номерах...».

Я бы мог продолжать, но, боюсь, читатель уже обнаружил подвох: ведь ни увертюры, ни соло почтового рожка в опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (а именно о ней статья в «Правде») нет и в помине! Не стану более мистифицировать уважаемую публику: приведенные фрагменты заимствованы мною из откликов ... венских, берлинских, лейпцигских газет на премьерные спектакли «Леоноры» и «Фиделио» Бетховена. Первый из сих разгромных отзывов, кстати, о бетховенском шедевре, хорошо знакомом современному слушателю – увертюре «Леонора III».

2. Критику (в особенности, газетную) можно и не читать. На замечания властителей тоже можно реагировать по-разному. Ну, скажем, Иосифу II, императору Австрии не понравилось «Похищение из серала»: «Слишком много нот, мой милый Моцарт!». На что композитор дерзко ответил: «Ровно столько, сколько нужно, ваше величество». Другой Иосиф, уходя с «Леди Макбет Мценского уезда» (не дослушав до конца!), буркнул в усы: «Сумбур какой-то!». Шостакович, нервно посмащивавший на Политбюро из ложи напротив, не мог слышать реплики вождя, но «упало каменное слово», и уже послезавтра утром композитор прочел приговор, окончательный, пересмотру не подлежащий.

Моцарт после оперы, не понравившейся императору, написал еще ровным счетом восемь (!). Шостакович после публичной казни его любимого детища – ни одной! (неоконченные «Игроки» не в счет). Не устаю приводить слова видного современного английского режиссера, ставившего «Леди» не раз: «Какая жалость, что Шостакович не писал больше опер; мы потеряли Верди XX века» (Дэвид Паунтн).

А какого оперного композитора мы потеряли в Бетховене, сознаешь, когда знакомишься с его первенцем в этом жанре («Леонорой») и последующими редакциями оперы. Но при всем сходстве ситуаций есть коренные различия в судьбах опальной оперы Шостаковича и любимого детища Бетховена

3. Шостакович – жертва государственной идеологии, поставившей искусство в услужение тоталитарному режиму, жертва придворных интриг и козней коллег по музыкантскому цеху, наконец жертва отсталого ретроградного вкуса партийных бонз и прежде самого вождя, «корифея» и законодателя всех наук и искусств. Шостакович не поступился своими убеждениями: «Если мне отрубят обе руки, я возьму перо в зубы», – сказал он в беседе другу. Но он так мечтал снова увидеть свою оперу на сцене, что решился на вторую редакцию. Так спустя четверть века «Леди Макбет Мценского уезда» стала «Катериной Измайловой». Более того, согласно авторской воле, везде за границей (не говоря о СССР) предписывалось ставить именно эту вторую редакцию. Не соглашусь, что авторская воля была вполне добровольной, хотя великолепная партитура «Катерины Измайловой», бесспорно – плод зрелого мастерства. Но многое ушло – безоглядность, озорство, не знающее правил «хорошего тона» («младая кровь играет, не ведая стыда») были утеряны. Да это просто другая опера!

А главное, зрелый Шостакович переписывал (редактировал) грандиозное полотно юного Шостаковича. И сделал это он *единственный раз* в жизни.

Бетховен же, как мы увидим, «... едва ли не единственный раз в жизни поддался давлению своих друзей и пошел на творческий компромисс... Бетховен своими руками изувечил «Леонору», которая в первой редакции была абсолютно цельным произведением» (Л. Кириллина. Бетховен. ЖЗЛ, М., 2015).

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

ИОСИФ РАЙСКИН

ОТ БЕТХОВЕНА К ШОСТАКОВИЧУ ОТ «ЛЕОНОРЫ» К «ФИДЕЛИО»



Бетховен в 1804 году. Художник В. Мейер (1804-1805 гг., Вена, Музей Бетховена).

4. «Леонора» не понравилась публике и критике (о чем свидетельствуют рецензии, приведенные мною в начале статьи) – и в первой (1805), и во второй (1806) редакциях. На репетициях Бетховен сорвался с артистами, не соглашаясь на исправления слишком трудно написанных партий хора и солистов. Как тут не вспомнить, что те же резоны в доносах артистов «придворного» Большого театра сыграли роковую роль в судьбе оперы Шостаковича: постановка именно в филиале Большого театра вызвала высочайший гнев. Хотя иные певцы подчеркивали, что «это трудности для неокрепшего голоса; для голоса поставленного – благодарный повод для преодоления очередных технических «препятствий». Ведь только на такой работе растет вокалист» (Н. Озеров, Большой театр).

Основной же мотив претензий к Шостаковичу и к постановке «Леди Макбет» – *основной инстинкт*, то бишь попросту эротика, будто бы доминирующие в спектакле. «Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены... Купеческая двухспальная кровать занимает центральное место в оформлении. На ней разрешаются все проблемы» («Правда», 28 января 1936 г.). Между тем, огромная купеческая двухспальная кровать, так смущавшая вождя и советского обывателя, живущего по большей части в тесных коммуналах, задумывалась постановщиками оперы в Ленинграде и в Москве, как некая грандиозная метафора: Сергей Эйзенштейн назвал ее «кроватью-эшафотом».

Еще раньше критик предлагал «дотянуть снадаемую скукой и любовными страстями купчиху ... до обобщенного символического образа женщины старой Руси» («Известия», 24 февраля 1934 г.). В конечном счете, так и

вышло: на смену экспрессионистской «Леди Макбет», повествующей – нет, кричащей! – о трагедии женщины с несложившейся личной судьбой, о чудовищном изломе рутины повседневной жизни, пришла социальная драма в духе «Грозы» А. Н. Островского. «Катерина Измайлова» с измененным благопристойным либретто более отвечала канонам нормативной советской эстетики. Это, – повторю настойчиво, – другая опера!

Увы, Шостакович не дождался возобновления на сцене «Леди Макбет» – это сделал Валерий Гергиев в Мариинском театре спустя двадцать лет после смерти композитора.

Уступая требованиям театральной дирекции и просьбам друзей, Бетховен тоже, по сути, создал новую оперу. Но цена, заплаченная композитором за успех двухактного «Фиделио» в постановке 1814 года, была слишком высокой. И Бетховен сам себя осуждает за согласие на переделки либретто, выполненные Стефаном Брейнингом и Георгом Фридрихом Трейчке. «Впрочем, – пишет Ромен Роллан, – с точки зрения театральной, вещь выиграла. Но Бетховен себя там не узнает, он вздыхает, что эта опера «доставила ему мученический венец» <...> Бетховен умер, не увидев восстановления первой редакции «Леоноры», *цельной, без уступок* (курсив мой, *И. Р.*); в последние свои дни он прижимал к сердцу, как говорит Шиндлер, «дорогое детище своих мучений» (Ромен Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. М., 1990).

5. Ровно посередине между бетховенской «Леонорой» и «Леди Макбет» Шостаковича летом 1870 года Мусоргский представил своего «Бориса Годунова» в Дирекцию императорских театров. Ответ последовал полугода спустя: «По рассмотрении музыкально-театральный комитетом партитуры сочиненной Вами

оперы «Борис Годунов», опера эта не одобрена для исполнения на русской оперной сцене императорских театров» (из официального письма от 17 февраля 1871 года). Композитора упрекали за отсутствие сколько-нибудь значительной женской роли, обвиняли в сложности и необычности оркестровых партий, в преобладании хоров и ансамблей над сольными номерами и т.п.

Но и в ставоско-балакиревском кружке драматургия оперы в первой редакции вызвала серьезные возражения. Друзья предлагали ввести «польский акт», на манер «Жизни за Царя», с развернутой партией Марины Мнишек. Стасов присоветовал и песню Шинкарки, и песенку про комара, и игру в хлест, и рассказ Федора про попиньку... Вообще, он полагал, что «опера... неполна, что многого необходимого в ней недостает и что, как ни велики красоты, уже и теперь существующие в опере, она может казаться подчас неудовлетворительной». Более же всего Стасов упрекал Мусоргского за то, что он «сузил» трагедию Пушкина до личной драмы царя Бориса. Но композитор стоял на своем, спорил и не соглашался, он чувствовал, что его «Борис» не требует ни поправок, ни «привесок», что драматургия его внутренне оправдана.

Мусоргский опасался, что всевозможные вставные номера замедлят театральное и музыкальное время, рассредотчат напряженное действие. Хотя гений Мусоргского, как показало скорое будущее, уберет его от большинства опасений: вторая редакция оперы засверкала новыми могучими сценами.

6. Распространившаяся во всем мире вторая редакция оперы, в особенности в мастерской «нарядной» обработке Римского-Корсакова (именно в обработке, ибо в ней не остался без изменений почти ни один такт подлинной партитуры Мусоргского) своими яркими красками заслонила не только первоначальную суровую и аскетичную авторскую версию, но и, как справедливо считают некоторые исследователи (М. Чегодаева), саму пушкинскую трагедию.

Первоначальный авторский «Борис» выглядит не «предварительной редакцией» (термин Павла Ламма, кропотливо исследовательской работе которого мы обязаны восстановлением подлинных текстов Мусоргского) и уж тем более не черновым эскизом знаменитой оперы. Это просто другая опера!

7. Спустя столетие с четвертью Мариинский театр вернул свой долг Мусоргскому. Постановка первоначального «Бориса Годунова» скрупулезно следует авторской партитуре, не допуская ни позднейших добавлений (таких, скажем, как песня Шинкарки), ни малейших купюр, ни оркестровой ретуши – ничего, что нарушило бы аутентичность первой «камерной» редакции. Рядом с нею на сцене блистает «большая опера» под тем же названием и, добавлю, в разных режиссерских постановках.

Вообще, Мариинский театр во главе с Валерием Гергиевым выступает в роли ... академического института, кропотливо изучая различные версии (редакции) музыкальных шедевров. Но это не ученые трактаты, а живые, обращенные и к музыкантам, и к публике спектакли. Рядом с «Леди Макбет Мценского уезда» в репертуаре театра «Катерина Измайлова» – сравняйтесь, выбирайте! А какую грандиозную исследовательскую работу совершил театр над партитурой «Войны и мира» Прокофьева, представив впервые ее полный текст без купюр, а затем различные сценические интерпретации, пусть и не всегда удачные! Ради достижения совершенства, – повторим за поэтом, – «пораженья от победы ты сам не должен отличать». Как порадовался бы Сергей Сергеевич, так и не увидевший при жизни свою многострадальную оперу в полноценной сценической постановке!

8. Тем же летом 1996 года, когда впервые в мире на сцене Мариинского театра состоялись один за другим спектакли «Леди Макбет Мценского уезда» и «Катерины Измайловой», программа Зальцбургского фестиваля включала «Леонору» и «Фиделио». Джон Элиот Гардинер представил полуконцертную интерпретацию «Леоноры», а Георг Шолти дирижировал «Фиделио» в постановке Герберта Вернике.

В юбилейном 2020 году венской публике могла представиться редчайшая возможность сравнить все три авторские версии оперы Бетховена (1805, 1806 и 1814 гг.) в разных сценических постановках. Из-за пандемии состоялась лишь первые две из заявленных премьер; «Фиделио» (1814) был выложен бесплатно на один день 22 апреля на сайте Венской оперы.

Почему бы Академическому Мариинскому театру не поддержать славу – реальную, невыдуманную славу – Академии музыкальных наук и искусств? Почему бы в продолжение славных традиций и в продолжающийся Год Бетховена не поместить на афише театра «Леонору» и «Фиделио»? Спешить не обязательно: как сказал поэт, «И долгие века длится день / И не кончается объятье». Время Бетховена – Вечность!

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

Хотя экскурсии в легкий жанр уже случались, был и «Кандид» Бернштейна, и «Москва, Черемушки» Шостаковича, и «Моя прекрасная леди», к самой знаменитой оперетте театр обратился впервые за свою историю. «Летучую мышь» давно уже освоили ведущие оперные театры, выдающиеся дирижеры и оперные дивы. Опереттой дирижировали когда-то Густав Малер, Герберт фон Караян, Бруно Вальтер, так что у Гергиеву сам бог велел разогнать коронавирусный сумрак венским штраусовским весельем.

На самом деле проблема с постановкой «Летучей мыши» в солидном оперном доме заключается не в том, ставить или не ставить, а в том, как – следуя ли оригинальной версии немецкого либретто Карла Хаффнера и Рихарда Жене на основе фарса немецкого драматурга Юлиуса Родериха Бенедикса «Тюрма» и водевиля французских авторов Анри Мельяка и Людовика Галеви «Рождественский ужин» или принятой в отечестве версии Николая Эрдмана и Михаила Вольпина, которой следует и популярный фильм с братьями Соломинскими? Казалось бы, должен звучать оригинал, но то ли вспомнив неудачу с немецким текстом, постигнув в свое время Большой театр с той же «Летучей мышью», то ли в силу пандемийных ограничений решено было делать спектакль исключительно «для своих», на русском языке по тексту Вольпина и Эрдмана. А это не просто разница в диалогах, но и в сюжете: в оригинальной оперетте Штрауса нет правых и виноватых, все моральные ориентиры оказываются сдвинуты, а буржуазная мораль отброшена.

Постановочная бригада была выбрана также своя, «домашняя»: режиссер Алексей Степанюк, поставивший немало спектаклей в Мариинском, художник-постановщик и художник по костюмам Вячеслав Окунев. Отказавшись от какой-либо новаторской концепции, они решили создать традиционный спектакль, отчасти отсылающий к ожиданиям публики, ностальгирующей по отвлеченным представлениям о старой венской жизни: постановщикам удалось осторожно влить толику молодого вина в старые мехи. Это прежде всего касается оформления спектакля и избранной Окуневым зимней пастельной гамме цветов, отсылкам к виллам в стиле модерн из Царского села и соответствующим костюмам.

Состав на премьеру подобрался великолепный: партию Розалинды, исполнявшуюся и Кири Те Канава, и Гудулой Яновиц, с блеском спела Елена Стихина, у нее очень красивый по тембру, объемный голос, хорошо «звучал» он и в диалогах. В этом аспекте Анна Денисова – Адель – несколько проигрывала главной героине, не хватало ей и живости, хотя вокальная часть партии была исполнена хорошо. Очень органичны были в своих ролях и вокально, и драматически Александр Трофимов (Айзенштейн), Владислав Куприянов (Фальк), Денис Закиров (Альфред) и Денис Беганский (Франк). А вот Князь Орловский, роль которого отдана Штраусом меццо-сопрано, у постановщиков стал переодетой лихой девчонкой в казацком костюме, с такими же переодетыми казачками из подтанцовки. Екатерине Сергеевой – стройной, эффектно выглядевшей в казацких лосинах, легко двигавшейся по сцене – эта роль чрезвычайно шла, но персонаж-фрик с неизменной бутылкой шампанского в руке выглядел несколько несерьезно.

Но остается то, что объединяет эти два спектакля, – искрящаяся и беззаботная музыка Иоганна Штрауса и великолепное исполнение оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева, подарившие в трудные и безрадостные времена легкую и праздничную атмосферу.

«Независимая газета»

ЕВГЕНИЯ КРИВИЦКАЯ

Год, принесший вирус, разносчиком которого якобы являлись летучие мыши, вполне логично завершился премьерой знаменитой оперетты Иоганна Штрауса-сына...

Думается, что за выбор maestro Гергиева можно лишь благодарить: зрители в зале откровенно наслаждались сюжетом и музыкой и признавались, что, имея выбор разных постановок на трех сценах Мариинки, сознательно предпочли пойти именно на «Летучую мышь».

Когда Мариинский театр показал концертную версию в Зале имени П. И. Чайковского, можно было видеть, с каким удовольствием Гергиев слушал диалоги, улыбаясь и реагируя на шутки. Да и по исполнению было заметно, что музыканты серьезно репетировали, maestro продирижировал увертюру наизусть и вполне свободно вел аккомпанементы.

Не претендуя на радикальные режиссерские решения, Алексей Степанюк создал симпатичную сценическую версию знакомого сюжета, а художник Вячеслав Окунев поместил артистов в красивые интерьеры, используя и видеопроекцию, создавшую иллюзию смены пейзажа и добавившую динамические

эффекты во время бала у князя Орловского и в сцене в тюрьме.

Александр Трофимов и Сергей Семишкур уверенно справились с ролью Генриха фон Айзенштейна – кутилы, милого лжеца, смешного в своих порывах ревности. Владислав Куприянов – Доктор Фальк – не всегда был стабилен интонационно, но брал обаянием и артистизмом – в оперетте, как и в джазе, эти качества даже важнее. Денис Закиров в роли Альфреда, воздыхателя Розалинды, жены Айзенштейна, должен был сыграть «самого себя» – оперного тенора, привыкшего покорять вибрациями сладкого голоса. Шарж удался, и даже «пережим» здесь оказался оправдан: ведь в оперетте всё не всерьез, всё с подтекстом и юмором.

эмоциях. Для Елены Стихиной перестройка голосового аппарата, привычного к стилистике однофамильца – Рихарда Штрауса и его предшественника Рихарда Вагнера, далась не так легко... Но мы ведь любим эту певицу во всех ипостасях и желаем ей укротить «летучую мышь» на радость всем поклонникам.

Ну, и напоследок – о брызгах шампанского, которыми овевана роль князя Орловского. По традиции это женская «брючная» партия, где певица играет не юнца (как в классических операх), а пресыщенного аристократа. Екатерина Сергеева, нагнув черную кубанку, нарисовав себе усики, скачет, выкидывает колени и, похуже, каждый раз импровизирует в свое удовольствие. В сцене бала она царит!

«Музыкальная жизнь»

«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ» мнения о премьерке



«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ». Оперетта в двух действиях. Музыка – Иоганн Штраус. Либретто Карла Хаффнера и Рихарда Жене по фарсу Юлиуса Родериха Бенедикса «Тюрма» и водевилю Анри Мельяка и Людовика Галеви «Рождественский ужин». Русский текст Николая Эрдмана и Михаила Вольпина. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Алексей Степанюк, художник-постановщик и художник по костюмам – Вячеслав Окунев, художник по свету – Евгений Ганзбург, художники по видео – Виктория Злотникова, хореограф и режиссер-ассистент – Илья Устьянцев, дирижер – Ренат Салаватов, дирижер-ассистент – Гурген Петросян, ответственный концертмейстер – Марина Мишук, концертмейстер – Александр Рубинов, хормейстер – Павел Теплов, консультант по сценической речи – Дмитрий Кошмин, дирижер сценического оркестра – Арсений Шуляков, режиссеры-ассистенты – Кристина Ларина, Сергей Богославский, режиссер, ведущий спектакль – Анастасия Янсон. Действующие лица и исполнители: Генрих фон Айзенштейн – Александр Трофимов, Розалинда, его жена – Елена Стихина, Адель, их горничная – Анна Денисова, Альфред – Денис Закиров, Фальк, директор театра – Владислав Куприянов, Блинд, адвокат – Николай Каменский, Франк, директор тюрьмы – Денис Беганский, Князь Орловский – Екатерина Сергеева, Дежурный (разговорная роль) – Дмитрий Колесниченко, Иван, Незвестный, Помощник дежурного (разговорные роли) – Георгий Шилов, гости, лакеи, полицейские, охранники – артисты ансамбля Академии молодых оперных певцов Мариинского театра, балета и миманса. Фото: Наталья Разина

ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

Две женские партии в «Летучей мыши» равнозначны и в развитии сюжета, и по степени вокальной сложности. Для мариинских примдонн дополнительным препятствием стал русский язык. Ничем не заменить очарование фонизма немецкого языка с его «лающими», но такими терпкими и колоритными согласными. Осталось ощущение, что на роль Адели, отвязной горничной, кастинг прошел удачно. И Анна Денисова, и Антонина Весенина – обладательницы легких, полетных голосов – щебетали как птицы.

Правда, сольные номера Адели в первом действии и на балу получились как-то преувеличенно медленными. Понятно, что героиня мечтает и «улетает» в фантазиях в заоблачные дали, но излишняя лиричность не пошла на пользу целому: форма разваливалась, внимание ослабевало и становилось скучновато. А вот там, где удавалось сохранить баланс между серьезностью и гротеском, все получалось прекрасно: в «сладкие» моменты, как, например, в трио перед уходом Айзенштейна на бал («О, боже мой, о, боже мой») зрители со своих мест чуть ли не подпевали герою.

Из двух услышанных Розалинд предпочтительнее пока отдаем Оксане Шиловой – более тонкой в фиоритурах, более контрастной в

Валерий Гергиев остановил выбор на самом незамысловатом варианте известнейшей оперетты. И оказался прав. Безо всяких мудрствований публике решили показать спектакль на текст Николая Эрдмана и Михаила Вольпина, которые сочинили произведение, кардинально расходящееся по фабуле с оригинальным либретто. По сути, от «Летучей мыши» осталась музыка и имена персонажей. Сам текст более чем незамысловат, а в ансамблях порой даже несколько примитивен и мало вяжется с изысканной музыкой. Но нужно учитывать, что советские либреттисты, за плечами которых были «Волга-Волга» и «Кубанские казаки», отлично понимали, в какое время живут и что нужно советской публике образца 1947 года, когда они сочинили свою «Мышь». Кроме того, вкладывая в уста персонажей сентенции типа «Все порядочные люди сидели», они вряд ли могли экстраполироваться от собственного опыта: один был в ссылке, другой – сидел. Но большая часть диалогов и сцен у Вольпина и Эрдмана вышла очень смешной. И этот смех не потускнел со временем.

Режиссер Алексей Степанюк сделал спектакль прозрачным, веселым, привычным для

тех, кто родом из советских времен. Сможет ли мариинская «Летучая мышь» заинтересовать нового зрителя, сказать трудно.

Любимцем зрителей в этот вечер стал Денис Закиров, исполнивший роль Альфреда. Закиров не только запредельно сладкоголос, он еще и замечательный острокомический актер со всеми полагающимися ужимками и гримасами. Еще одним полюсом смеха стал образ Адели, в этой партии выступила молодая исполнительница Антонина Весенина, которая известна не только завсегдатаям Мариинского театра, но и москвичам – в 2018 году она пела Розину на премьере «Севильского цирюльника» в Большом. Остроумная служанка в ее исполнении оказалась свежа и привлекательна, вокал Весениной был безупречен.

Главная пара оперетты – Генрих фон Айзенштейн (Александр Трофимов) и его су-

пруга Розалинда (Елена Стихина) – также лицедействовали вовсю и отточенно пропели свои партии. В музыкальной части спектакль удался в принципе, блистали все. В обсуждениях публика стала бы придираться к Екатерине Сергеевой, которая пела князя Орловского – мол, голос блестящий, но зачем мужчине изображает такая хрупкая женщина, почти девочка? Но на самом деле партия князя написана для меццо-сопрано не случайно. В самом первоначальном варианте князь Орловский – представитель венской золотой молодежи, ему всего-то около восемнадцати. Этот персонаж еще не вошел в разум, он большой позер, а на самом деле никак не взрослый человек. Отсюда и прописанная постановщиком линия поведения: князь много танцует, выделяет колени, у него кружится голова от выпитого, он смешон даже на фоне комических персонажей. И при этом Екатерина Сергеева пела роскошно. Нужно ли говорить, что и оркестр maestro Гергиева сыграл «Летучую» так легко, как если бы это была не премьерка, а какой-нибудь пятидесятый показ. Мариинский театр очень вовремя добавил радости и веселья перед невеселыми новогодними каникулами.

«Культура»

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

В Мариинском театре состоялась премьера «Сельской чести» Пьетро Масканы. Удивительно, но шедевр веризма последний раз шел здесь еще в императорские времена, на премьере 1893 года пели Медея и Николай Фигнери. После этого оперу в театре не ставили, даже в традиционную пару к «Паяцам» Леонавалло. Правда, последнее время одноактные оперы в Мариинском занимают отдельные вечера, видимо, в силу нынешних экономических условий.

Может быть, поэтому французский режиссер Арно Бернар, хорошо известный петербуржцам по постановкам «Иудейки» и «Богемы» в Михайловском театре и «Сицилийской вечерни» и «Девушки с Запада» в Мариинском, максимально утяжелил постановку, раздробил ее на множество отдельных сценических эпизодов, добавив спектаклю «многоактивности». «Сельский» сюжет он сделал городским, перенес действие из сицилийской деревни в итальянские кварталы Нью-Йорка 20-х годов.

Что моментально сделало «Сельскую честь» сиквелом его же собственного блокбастера – «Сицилийской вечерни» Верди; и тут, и там действие происходит в Нью-Йорке и присутствует мафиозный след. Более того, в спектакле используются декорации Камиллы Дуга к опере «Сицилийская вечерня» 2017 года... Бернар славится своей искусной работой с хором и массовой, – но иной раз глаз начинал уставать от «визуального шума» не только у публики, но и у режиссера, недаром он поместил дуэт Сантуццы и Туридду на фоне простого черного занавеса. В целом все смотрелось реалистично и живо, хотя то, что звучало в оркестре, в том числе знаменитое «Интермеццо», порой было интереснее и совсем не совпадало с американским урбанизмом начала XX века.

Сантуццу с блеском исполнила Екатерина Семенчук, она готовила эту партию для Метрополитен-оперы, а сейчас спела и на родной сцене в полноценном спектакле после концертных исполнений в Санкт-Петербурге, Москве и Владивостоке. Голос певицы прекрасно ложится на тесситуру партии, фразировка, дикция, язык – все прекрасно, но помимо этого драматическая сила, страсть, заставляющие вспомнить Елену Образцову, по-настоящему увлекают слушателя. Достойным партнером Семенчук выступил Юсиф Эйвазов, всегда очень убедительный в итальянском репертуаре, обнаруживающий не только уверенный вокал, но и стилистически очень точный. Альфио у Романа Бурденко получился по-настоящему брутальным, а Екатерина Сергеева была вызывающей и опасной Лолой. Партия Лючия – матери Туридду – сложна не вокально, а драматически, потому что героиня Елены Витман у композитора очень сдержанна и полна внутреннего достоинства, в отличие от других героев она почти не обнаруживает свои чувства.

Настоящим героем премьеры стал оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева – гибкий, красочный и многообразный.

«Независимая газета»

МАРИЯ БАБАЛОВА

Француз из Страсбурга Арно Бернар прежде уже ставил в театре «Сицилийскую вечерню» Верди и «Девушку с Запада» Пуччини. А из «Сельской чести» он сделал просто уменьшенную копию «Сицилийской вечерни»: будучи не только режиссером-постановщиком, но и сценографом, и художником по костюмам своих спектаклей, он использовал декорации и наряды из премьеры 2017 года. От этого зрелище производило странное впечатление дежавю.

Конечно, справедливости ради надо сказать, что по фабуле сюжет «Сельской чести», в основе коего новелла сицилийского писателя Джованни Верги, незамысловат: селянка Сантуцца приревновала жениха Туридду к его бывшей пассии Лоле и донесла о старой интрижке мужу разлучницы Альфио, который убивает того, кто сделал его «рогоносцем».

И все же история оперы знает выдающиеся постановки, идущие от пронзительно красивой, хоть и лаконичной партитуры (всего 70 минут) Пьетро Масканы. В данном же случае все решено шаблонно: сначала без всякой идеи, но для умиления собравшихся на сцене резвилась ватага очаровательной детворы, потом появилась настоящая запряженная лошадь, а в финале изменник Туридду банально утонул в собственной крови – финал как в самых примитивных экшенах на фоне оркестрового звучания то пронзительно лирического, то по-вагнеровски мощного.

И премьеру спасли солисты и оркестр, ведомые дирижерской палочкой Валерия Гергиева. Все исполнители ключевых партий имели солидный опыт участия в других постановках «Сельской чести», поэтому внутренне были свободны от условностей, предлагаемых данным спектаклем.

Масканы считал, что свою Сантуццу написал для драматического сопрано. Но исполнительская практика внесла свои коррективы: эта партия стала не только любимой, но и коронной и для меццо-сопрано, поэтому амплитуда этого образа – от Марии Каллас до Елены Образцовой.

ПРЕМЬЕРА

Екатерина Семенчук создает свою Сантуццу чуть преувеличенными, но запоминающимися приемами, демонстрируя необычайный накал страстей, но не без следов бытовой истерики. Особенно захватывающе своей спонтанностью певица проводит сцену с Альфио. При этом трудностей сопрановой тесситуры для нее будто не существует. Кстати, и баритон Роман Бурденко нашел точные краски для трудного и на самом деле неблагодарного облика обманутого мужа, чтобы не увлечься мстостью ради мести.

Туридду – одна из самых красивых партий, что написаны в стилистике «веризма» для драматического тенора. Юсиф Эйвазов вкладывает в свое исполнение неподдельную страсть, которая, впрочем, не конфликтует со стильно-

лиственным рыданием, а предельный верхний регистр – с переходом на крик. Режиссер позволил ей откровенно предьявлять дикие страсти не только вокальными средствами, но и истерическими катаниями на полу. Певица при этом идеально контролировала ровность и красоту голосоведения.

В отличие от брошенной Сантуццы герой тенора Туридду в этой опере представлен более разнопланово. Вокальная техника, свобода дыхания и объем диапазона позволяли Юсифу Эйвазову действовать предельно раскованно, не заботясь о запасе и полноте верхних нот, демонстрируя, что такое настоящий оперный веризм. Нежно прозвучала его первая серенада в предрассветный час, суровым вышел дуэт-схватка с Сантуццей, щемяще – прощание

Образцовой, запечатленным когда-то на киноплёнку гениальным Франко Дзеффирелли.

Под стать примадонне сложился и весь ансамбль. Достойным Туридду оказался азербайджанский тенор Юсиф Эйвазов: темпераментное исполнение отвечало духу веризма – не случайно певец специализируется именно на таком репертуаре, и его стилистика им освоена вполне убедительно. Тембр его голоса, конечно, не слишком отвечает итальянским стандартам, но силы и звучности ему не занимать, верхи получаются вполне уверенно, а драматическая сторона роли сделана ярко.

Альфио спел Роман Бурденко – замечательный представитель баритонового пула театра, который сегодня как никогда силен. Красивец-голос буквально царил в зале, при том, что партия обманутого ревнивца – далеко не самая выигрышная. Не слишком темпераментному, несколько мешковатому уральню Бурденко

«СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ» мнения о премьере



«СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ». Одноактная опера. Музыка – Пьетро Масканы.

Либретто Джованни Тарджони-Тоццетти и Гвидо Менаси по одноименной новелле Джованни Верги.

Режиссер-постановщик, художник по свету – Арно Бернар, художники по костюмам – Арно Бернар, Марианна Странска, ответственный концертмейстер – Алла Бростерман, концертмейстер – Оксана Клевицова, хормейстеры – Константин Рылов, Никита Грибанов, дирижер-ассистент – Гурген Петросян, режиссеры-ассистенты – Анна Шшикина, Кристина Ларина, режиссер, ведущий спектакль – Александра Молчанова.

Действующие лица и исполнители: Сантуцца – Екатерина Семенчук, Туридду – Юсиф Эйвазов, Лючия, его мать – Елена Витман, Альфио – Роман Бурденко, Лола, его жена – Екатерина Сергеева.

Фото: Наталья Разина

стью итальянского пения, например, в сицилиане (серенаде) Туридду. Кульминацией же для него становится, конечно, момент прощания с матерью (Елена Витман), что он поет, доводя зал до «мурашек». При этом певец остается удивительно естественным, что придает не только его образу, но и всему происходящему устрашающий оттенок фатальности.

«Российская газета»

ВЛАДИМИР ДУДИН

«Сельскую честь» ставят чаще всего предкажем реалистично, игнорируя символические подтексты. Но если у театра есть для этой оперы хорошие меццо, тенор и баритон – режиссер может выполнить свою функцию чисто формально, поскольку все внимание слушателей будет направлено на торжество вокала. В Мариинском театре благодаря закрытым границам удалось собрать могучий вокальный состав, в который попали Екатерина Семенчук, Юсиф Эйвазов и Роман Бурденко.

Опера длится час с небольшим, и партии каждого из солистов в сравнении с вагнеровскими небольшие, но по возможностям многим им уступают. Молодой Масканы написал вокальные партии в расчете на зрелые драматические голоса, способные петь максимально плотно в предельных регистрах, не страшась сорваться. Здесь герои доводят друг друга до кипения, давая публике понять, на что способны их связки. Главная ревнивица Сантуцца в этом спектакле блеснула завидным голосом певицы, для которой чем сложнее партия, тем лучше и интереснее. Екатерина Семенчук смело смешивала пение с натура-

с матерью (меццо-сопрано Елена Витман) перед смертью.

Брутальный Альфио с мафиозными наклонностями получился, как и предполагалось, у могучего баритона Романа Бурденко. А ветренная разлучница Лола обрела идеальное воплощение в лице меццо-сопрано Екатерины Сергеевой.

Валерий Гергиев за пультом был не просто счастлив дирижировать таким звездными составом. Накануне декабрьского исполнения тетралогии Вагнера он с поразительным спокойствием, словно вслед за Чайковским, готов был в каждом такте восхищаться тем, что перед ним не боги и полубоги, а живые люди, которым так нужны эти разрушительные, но оттого не менее созидательные человеческие страсти.

«Санкт-Петербургские ведомости»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Летом после карантина вдруг вспомнили про «Сельскую честь»: ее концертные исполнения состоялись в Петербурге, Москве и Владивостоке. Во всех трех блистала меццо-сопрано Екатерина Семенчук. И можно догадаться, что вспомнили про оперу не вдруг, а потому, что есть невероятная главная героиня – Сантуцца с огромным и красивым, ярким и трепетным голосом. Певица оттачивала образ сицилийской страдальницы в лучших американских театрах и на премьеру на родных подмостках вынесла решение исполнить эмоциональной силы. По правдивости экспрессии, филигранности чувственного вокала, по доведенной до совершенства импульсивности ее героиня становится вровень с хрестоматийным образом Елены

роль эдакого мафиозо местного разлива пришла в самую пору.

Две небольшие женские партии были прекрасно озвучены Екатериной Сергеевой (Лола) и Еленой Витман (Лючия): у первой гибкое и очень культурное меццо европейской выделки, позволяющее сделать достоверным образ кокетливой изменщицы-ветренницы, а темное «материнское» звучание второй идеально для поначалу властной, затем страдающей матушки Туридду. Помимо певческих достижений и музыкальных образов, обе артистки очень гармоничны и в драматическом решении своих героинь. Любопытно, что в нынешней версии Мариинского театра, когда главная женская роль отдана тоже меццо (и у нас, и в мире ее нередко поют и драматические сопрано), получилось тембральное трио противостояний – три очень разных меццо «делали погоду» в ключевой страсти итальянской мини-оперы.

Визуализировать давно не шедшую в театре эмоциональную короткометражку позволил проверенного друга – французского режиссера Арно Бернара, делавшего ранее для Мариинки «Сицилийскую вечерню» и «Девушку с Запада». Принципиально он ничем не удивил – это был вновь в голливудском размахом поставленный боевик с лошадьми, детьми и бандитами-мафиози, решенный в стилистике киношного итальянского неореализма, что особенно было ощутимо по первым сценам.

Словом, театр эмоциональный, чувственный – тот самый, который давно предали анафеме воинствующие эзеты, но который самый подходящий для оперных подмостков, особенно в таком произведении, как «Сельская честь».

«Культура»

ГЕОРГИЙ КОВАЛЕВСКИЙ

«Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова, как и четыре ранее созданные им оперы, была впервые показана на сцене Мариинского театра. Желание директора Императорских театров Ивана Всеволожского сделать «царицу» из прошедшего цензуру либретто копии Екатерины II сыграло роковую роль в премьере оперы, чуть не сорвавшейся из-за возмущения пришедших на генеральную репетицию великих князей. Они были оскорблены появлением своей «прабабушки» на театральной сцене. В итоге Римскому-Корсакову пришлось в срочном порядке «превратить» царицу в «светлейшего князя Потемкина» и делать ряд изменений, в знак протеста против которых он даже не пришел на премьеру 28 ноября 1895 года. Опера продержалась в репертуаре чуть более сезона и была снята почти на полвека, появившись снова уже в военном 1943 во время эвакуации Кировского театра в Молотове (Перми). 31 декабря 2008 года в Концертном зале Мариинского театра прошла премьера «Ночи перед Рождеством» в режиссуре Ольги Маликовой с костюмами Варвары Евчук в сценографии Ксении Пантиной. Спектакль был задуман как зрелище «для семейного просмотра», внешняя красочность и фольклорные элементы были подчеркнуты, а вот мистика, наоборот, сглажена (согласно концепции Ольги Маликовой ни в какой Петербург Вакула не летал, а был просто разыгран своими односельчанами). В 2014 году этот спектакль был перенесен на первую сцену Мариинского театра, а в 2016 увезен на Приморскую сцену.

Идея обратиться снова к этой оперной партитуре появилась у Валерия Гергиева в связи с предполагаемым показом «Ночи перед Рождеством» в Тихвине, на родине Николая Андреевича. Однако, в связи с ковидными ограничениями, представление в Тихвине пришлось отменить. Чтобы не пропасть уже начатой работе, было принято решение в кратчайшие сроки представить на исторической сцене Мариинки новую режиссерскую версию, за воплощение которой взялся постановщик Илья Живой. Пестрые костюмы в народном стиле и элементы сценографии в виде забавных «домиков – футляров», свисающих на канатах облачков, гигантской куханной утвари, крынок и черепков спектакля Ольги Маликовой были оставлены без изменений. Хореограф Илья Живой добавил ряд танцевальных номеров и существенно отредактировал пластический образ спектакля в сторону большей динамики и живости. Во времена перемещения в Петербург Вакула, как и положено, мелькал на заднем плане среди загорающихся созвездий, выписанных Римским-Корсаковым с большой тщательностью (Большая медведица, Кассиопея, Орион), на сцене же кружил сказочный женский хоровод звезд (танцевальная сюита, сокращенная в предыдущей версии). Художником по видео Викторией Злотниковой были сделаны новые проекции, очень удачно вписавшиеся в режиссерскую ткань постановки (метель на суперзанавесе, звезды, вид на Смольный собор Петербурга). Наконец, маг и кудесник света Глеб Фильштинский продумал великолепную световую партитуру.

Режиссерский текст нигде не вступал в противоречие с музыкой. Певцы в спектакле получили прекрасную возможность показать себя с лучшей актерской стороны. Во втором составе, певшем 8 января, на второй день после Рождества, особенно убедительными получились мужские персонажи. Это касалось как главного героя, действительного высокого и статного Вакулы, обладающего приятным чистым тембром Александра Михайлова (в первом составе выступал Сергей Скороходов), так и второстепенных юмористических персонажей таких как Черт (Андрей Зорин), Дьяк (забавно пародирующий церковный причет Евгений Акимов) и Пацюк (великолепный Роман Бурденко, легко переходящий от вальяжно-ленивого настроения к угрожающим заявлениям в сцене с полетом Вакулы). Екатерине Санниковой не везде хватило динамики, зато удалось сценически очень точно попасть в образ кокетливой, но при этом нежной и чувствительной Оксаны. Проблемы с вокалом были и у Анны Кикнадзе, певшей Солоху еще в первой постановке 2008 года, но сумевшей прекрасно вытнать партию за счет актерской игры. Оркестр под управлением Валерия Гергиева переливался сказочным многоцветием буквально с первых нот оркестрового вступления, изображающего мерцание далеких звезд на бархатно-синем небе.

«Музыкальная жизнь»

НАТАЛЬЯ КОЖЕВНИКОВА

В Мариинском театре представили рождественскую премьеру – оперу Николая Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством». На историческую сцену вернулась обновленный спектакль, поставленный Ольгой Маликовой в 2008 году сначала на сцене Концертного зала, а в 2014 году перенесенный на Историческую сцену театра. Теперь над версией «Ночи перед Рождеством» поработал хореограф Илья Живой, на основе и с теми же декорациями постановки Ольги Маликовой (сценография – Ксения Пантина, костюмы – Варвара Евчук).

Премьера показала, что спектакль капитально обновили – открыли все купюры в партитуре, заново поставили многие сцены, добавили танцы,

ПРЕМЬЕРА

видео-проекции (художник по видео – Виктория Злотникова) и другие сценические эффекты и волшебства света. Глеб Фильштинский был художником по свету и в старом спектакле, но здесь сделал световую партитуру более насыщенной, создав особый резонанс и единство со звучанием оркестра, за пульсом которого в премьерный вечер был Валерий Гергиев.

В обновленном спектакле «Ночь перед Рождеством» оркестр словно заиграл новыми красками, удивительно тонко создавая и ощущение морозного вечера в начале оперы, и нежного расцвета в оркестровом заключении, расцветивая феерические сцены игр и плясок звезд, вовлекая в сказочный полет Вакулы на Черте.

именно 7 января именно в Тихвине. Но судьба распорядилась так, что мы должны были либо совсем отказаться от этой идеи, либо срочно перегруппировать, максимально расширить масштабы этой работы, срочно вводить наших известных, уже знаменитых певцов, чтобы придать этому событию большой масштаб.

Значительную работу провела вся постановочная бригада, все обменялись мнениями, искали наилучшие варианты, оптимальные для того, чтобы постановку можно было показать и в небольшом Дворце культуры в Тихвине, и в масштабах исторической сцены Мариинского театра.

«Российская газета»

сказитель Рудый Панько (вместо него в финале на заднике выплывает огромный портрет самого Николая Васильевича), петербургский прием более не трактуется как представление, разыгранное в самой Диканьке, теперь он самый что ни на есть настоящий – с придворными в париках и камзолах и с царицей при всех регалиях.

Наверное главное достоинство новой-старой работы – ее музыкальная проработанность, добросовестная слаженность звучания всех компонентов. Оркестр под управлением maestro Гергиева звучит не только стройно, но поэтично. И морозное утро, и зажигательный пляс в сцене колядования, и мерцание звездного неба, и разгул нечисти – все передано коллективом очень выразительно. Хороший ансамбль, составленный из солистов Акаде-

«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ» мнения о премьере



«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ». Опера в четырех действиях.

Музыка – Николай Римский-Корсаков. Либретто композитора по одноименной повести Николая Гоголя.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер новой сценической версии и хореограф – Илья Живой, художник по свету – Глеб Фильштинский, художник по видео – Виктория Злотникова, ответственный концертмейстер – Ирина Соболева, концертмейстеры – Марина Евсеева, Веера Охотникова, хормейстеры – Павел Теплов, Константин Рылов, дирижер – Кристиан Кнапп, режиссер-ассистент – Екатерина Малая, режиссер, ведущий спектакль – Анастасия Янсон.

Действующие лица и исполнители: Чуб, пожилой казак – Станислав Трофимов, Оксана, его дочь – Елена Стихина, Голова – Александр Никитин, Солоха, вдова, по слухам, ведьма – Юлия Маточкина, Кузнец Вакула, ее сын – Сергей Скороходов, Панас, Чубов кум – Виталий Янковский, Дьяк Осип Никифорович – Денис Закиров, Пацюк, старый запорожец, знахарь – Роман Бурденко, Черт – Андрей Попов, Царица – Ирина Ванеева, Баба с фиолетовым носом – Марина Марескина, Баба с обыкновенным носом – Оксана Янушкевич.

Соло в оркестре: Олег Сендецкий – виолончель, Александр Афанасьев – валторна.

Девушки, парубки, придворные дамы и кавалеры, слуги царицы, запорожцы, звезды, кометы, бесы, колядочники – ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов, артисты хора, балета и миманса Мариинского театра.

Фото: Наталья Разина

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Спектакль Ольги Маликовой шел на сцене Концертного зала театра (Мариинка-3) с 2008 года, теперь же его дают на Основной (Исторической) сцене. В старый антураж режиссер и хореограф Илья Живой вписывает действие, чем-то напоминающее прежнюю работу, а в чем-то с ней не согласующееся. Правда, повтор сценографии Ксении Пантиной и костюмов Варвары Евчук оказывается не буквальным. В отличие от Концертного зала историческая Мариинка обладает всеми возможностями полноценного театрального пространства. Следовательно, появились боковые кулисы, расписанные в малороссийском стиле прежней сценографии, появился задник, на который проецируют сказочное видео Виктории Злотниковой, есть возможности более эффектного показа чудес и превращений, что для сказки архиважно.

В партитуре раскрыли все купюры – спектакль стал протяженнее, поэтому режиссеру в нем еще важнее было удерживать внимание зрителей. Отсюда введение многочисленных танцевальных эпизодов и даже целых сцен. Отлично, что знаменитый полет Вакулы на Черте решен не банальной в сегодняшних условиях компьютерной анимацией, а как хореографический номер. Получился чудесный ансамблевый танец ночных звезд и снежинок. Нечистая сила в виде колоритных чертиков присутствует на сцене постоянно – то пугает кокетливую Оксану, то кормит галушками невозмутимого Пацюка, то помогает хитроумной ветренице Солохе. Но есть и принципиальные изменения по сравнению с прежним спектаклем: исчез

мни молодых оперных певцов театра, на моей памяти впервые сливается в настоящий хор – монолитный, сбалансированный, звучащий именно по-хоровому, где не вылезает гвоздем отдельные голоса.

Солистам в этой опере непросто: здесь мало показать бельканто (без которого в ариях, конечно, никуда) – здесь нужно владеть искусством потешного речитатива, лукавой скороговорки, насыщать красками даже короткие реплики. Опера комическая – на ней должно быть как минимум не скучно, а лучше, чтобы смешно, задорно. И не только актерской игрой это достигается, но и работой со звуком, который должен быть стократ разнообразнее, нежели в привычных операх страдальчески-драматической направленности. Справиться с этим получается не у всех: великолепное меццо Юлия Маточкина (Солоха) поет прекрасно, но выпуклую фразу дает не всегда, оттого ее героиня часто получается не комической, а играющей в комедию. Жанне Домбровской (Оксана), напротив, не хватает примдонской значительности в звуке – ее героиня мила, но не доминантна: а ведь вокруг любви к первой диканьской красавице закручен весь сюжет.

Многочисленные мужские партии-роли сделаны куда интереснее. Великолепен Вакула Сергея Скороходова – его яркий пронзительный тенор буквально царит в зале, полноправно создавая образ отважного парубка. Залихватской комедийностью блеснули бас Станислав Трофимов (Чуб), баритон Александр Никитин (Голова) и тенор Евгений Акимов (Дьяк): сцены с каждым из них были невероятны аппетитны.

АННА ГОРДЕЕВА

Владимир Варнава поставил в Мариинском театре «Бык на крыше» Дариуса Мийо. Премьеру объединили в один вечер с другим балетом – «Глина» (его Варнава сделал в 2015 году, взяв музыку балета Мийо «Сотворение мира»). Поскольку в двух балетах задействованы одни и те же артисты, антракта не делали, а между танцами поставили выступление баса Михаила Петренко с «Четырьмя песнями Дон Кихота» Жака Ибера. Впрочем, хореограф утверждает, что эти песни соединяют мотивы рождения и смерти, присутствующие в балетах. И Михаил Петренко, возникший в одиночестве на балконе Концертного зала (с аккомпанировавшим ему пианистом Юрием Кокко), сдержанно и внятно провел публику сквозь жизненное пространство героя – от «Песни на отъезд Дон Кихота» до «Песни на смерть Дон Кихота».

В «Глине» хореограф повествовал о рождении человека – от плотной массы кордебалета откалывался, выделялся из нее один герой, следом начинали осознавать свою индивидуальность другие. В «Быке на крыше» он решил поговорить о смерти (пандемический год – самый удачный повод, не правда ли?) и выбрал для этого музыку очень веселую.

Мийо сочинил «Бык на крыше» в 1919 году после возвращения из Бразилии, где провел два года секретарем Поля Клоделя, посла Франции в этой южноамериканской республике. «Все еще находясь под впечатлением Бразилии, я сочинил, забавы ради, пьесу на танцевальные мелодии танго, матчишей, самбо и португальских фадос, объединив их темой, как в форме рондо, – писал Мийо в своих мемуарах (переведенных Людмилой Кокоревой и напечатанных в издательстве «Композитор» в 1999 году) – По названию одной бразильской песни я озаглавил мою пьесу «Бык на крыше». Мне представилось, что подобного рода музыка могла бы сопровождать какой-нибудь из фильмов Чаплина». В 1920-м спектакль на эту музыку поставил в Театре Елисейских полей Жан Кокто – и это был гибрид пантомимы и цирка, в котором участвовали цирковые клоуны и акробаты – хотя назывался он, разумеется, балетом.

Бразильские мелодии стали для Варнавы основанием для постановки танцев мексиканского карнавала мертвых. Мексика очаровала хореографа, когда он посетил ее во время гастролей – именно там он услышал о чудных обычаях праздника мертвых, когда живые родственники выкапывают давно усопшего, выпивают на могилке с его костями, а потом закапывают обратно.

И вот на сцене Концертного зала Мариинского театра (в отсутствие всяких декораций) встречаются Ла Муэрте (Злата Ялинич) и Эль Диабло (Василий Ткаченко); компанию им составляют три танцовщицы и четыре танцовщика. И сюжетом стал сам карнавал, где пляшет Смерть. Не скорбь, не страх – а яростное веселье без капли истерики, латинское солнце, изысканные косточки, задорно намалеванные на черных костюмах танцовщиков. Костюмы танцовщиц отсылают к карнавалу (с той же степенью документальности, с какой карнавал мертвых запечатлен в одном из фильмов про Джеймса Бонда), но также – к платью Фриды Калло, в том виде, в каком художница запечатлела себя на знаменитом автопортрете. На спектакле костюмами занималась Галя Солодовникова.

В буклете Варнава отчетливо проговаривает свой возрастающий с годами интерес к классическому па: «лет восемь назад я существовал в оппозиции к классическому движению, а сейчас оно меня все больше завораживает. Дуэты я стараюсь делать, обращая внимание на индивидуальную пластику артистов. Массовые сцены, когда мне нужен общий ритм, орнамент, решаю, больше преломляя народно-сценический танец».

В нашем веке опять вспоминается ярмарочный балаган. Только не в «оригинале» своем, а в легенде – тот ярмарочный балаган, что возник в 1911 году на сцене театра Шатле в момент премьеры «Петрушки» Стравинского в постановке Михаила Фокина. Ровно тот же мотив преодоления смерти, нахального выкрика жизни, ее торжества. Эта мысль определенно есть у Мийо, это почувствовал Варнава, и внятно, чутко и точно воспроизвел в финале утомительного 2020-го оркестр Мариинского театра, ведомый Арсением Шупляковым. Смерти нет. Пренебречь, вальсируем!

«Музыкальная жизнь»

АННА ГАЛАЙДА

Активно работающий в условиях непростой эпидемиологической ситуации в Петербурге Мариинский театр звал публику в свой концертный зал программой «Неистовые танцы».

Это два одноактных спектакля Владимира Варнавы на музыку Мийо, прослоенные «Песнями Дон Кихота» Жака Ибера в исполнении баса Михаила Петренко и Юрия Кокко (фортепиано). «Глина» пятилетней давности оказалась одним из лучших, если не лучшим спектаклем хореографа: 20-минутный балет «Глина» поставлен на музыку «Сотворения мира», о котором и повествует, при этом не настаивая на

ПРЕМЬЕРА

своей сюжетности. «Бык на крыше», завершающий вечер, в версии Варнавы гораздо более конкретен. Следуя за латиноамериканскими ритмами композитора, хореограф представляет его как загробный пляс, который ведут Ла Муэрте с Эль Диабло в окружении свиты. «Неистовые танцы» оказываются жизненным кругом, которым зрителя проводят в течение часа, и в очередной раз демонстрируют мастерство Варнавы в презентации своих идей. «Бык на крыше» значился еще в прошлогодних весенних планах театрах и привлекал внимание удачно сложенным ансамблем: «Глина» свидетельствовала о том, что эксцентричная и ритмически предельно заостренная музыка Мийо

гармонично сочетается с хореографическим стилем Варнавы. Уже была возможность убедиться и в том, что костюмы Гали Солодовниковой удачно подчеркивают особенности в пластики Варнавы.

Но в марте дорогу на сцену «Быку на крыше» преградил карантин. И это тот редкий случай, когда пауза, вероятно, пошла спектаклю на пользу – в нем все отточено, в отличие от других балетных новинок Мариинского театра последних лет. При этом постановщик тонко выдерживает баланс. Музыка Мийо не раздражает заигранностью, но не шокирует даже консервативного балетного зрителя (ее, как и всю программу, выразительно преподносит

дирижер Арсений Шупляков).

Хореографический язык предельно приближен к классическому – в последние годы Варнава постоянно работает в Мариинском театре и изучил пределы пластической толерантности публики.

Сам ракурс восприятия темы загробного шаша неожиданно скорректирован не только голливудской «Фридой», но и старорежимной «Вальпургиевой ночью».

Прекрасно понимают подход хореографа и танцовщица. В партии Ла Муэрте, как всегда, эффектна Злата Ялинич, постоянная исполнительница Варнавы, на своем месте и Василий Ткаченко, к бесчисленному ряду классических шутов и сатириров прибавивший Эль Диабло.

Впечатление мощного ансамбля создают Анастасия Асабен, Ольга Белик, Вероника Селиванова, Анастасия Яроменко и особенно мужчины – Эрвин Загидуллин, Максим Зенин, Олег Демченко.

Но эта гладкая предсказуемость создает впечатление, что «Бык на крыше» поставлен не 32-летним хореографом, полным энергии и амбиций, а ветераном, туго запеленутым в схемы собственных успехов.

Идея «Быка», на исходе Первой мировой войны порожденная революционным духом Жана Кокто, взывающая к скандалу и сарказму, оказывается обрамленной тяжелой золотой рамой и выставленной в углу старого музея.

«Российская газета»

ТАТЬЯНА РОЗУЛИНА

«Неистовые танцы» состоят из двух балетов Владимира Варнавы – премьерного «Быка на крыше» Дариуса Мийо и поставленной пять лет назад «Глины» на музыку «Сотворения мира» того же Мийо, а в качестве вокальной интерлюдии бас Михаил Петренко и пианист Юрий Кокко исполняют «Четыре песни Дон Кихота» Жака Ибера. Когда-то «Глина» явилась сенсацией среди изданий «Мастерской молодых хореографов», и на большой сцене Мариинского-2 этот joke box смотрелся импозантно. В деревянной коробке Концертного зала он выглядел сохрейшей землей в цветочном горшке: тесное соседство зрителей и танцовщиков придало ему неловкое обаяние домашнего концерта и высветило скудость мизансцен и хореографических фраз. Шутовской запал исчез, и еще очевиднее стало, как ловко автор скрестил Sad Case Пола Лайтфута и Сол Леон и Solo Echo Кристал Пайт, бывшие в 2015 году в моде у российских пользователей YouTube.

Комментируя «Бык на крыше» в программном интервью, Варнава предложил «посмотреть, как мы изменились за пять лет, как изменился язык», и обозначил движение «больше в сторону классической академической школы». Скромные танцевальные приколы стали еще скромнее, а хореография почти приблизилась к стилю Ильи Живого, чьи балеты в основном и составляют современный репертуар Мариинского театра – коченеющее одиночество элементарных па, только у Варнавы их исполняют в очень быстром темпе, и эта скорость кое-как удерживает дробную форму, не давая ей распасты. Для разросшегося на 17 минут рондо, написанного Мийо, не нашлось жестко объединяющего формального приема, крупного жеста.

Идея адского карнавала тоже осталась декоративной добавкой – как скелеты, нарисованные художником Галей Солодовниковой поверх традиционных мексиканских костюмов. В балете про веселое отношение к смерти нет смерти и нет веселья, их имитирует быстрый темп. Персонаж по имени Ла Муэрте – оставленная без развернутой партии Злата Ялинич – многозначительно ходит, в начале задует свечку, а под занавес скидывает юбку с воланом, показывая, что ее трико художница тоже разрисовала под калаку (мексиканск. разг. – скелет).

За неистовость и инфернальность пришлось отдуваться наряженному в красные трусы Эль Диабло – вечер оказался бенефисом Василия Ткаченко, незаменимого героя-трикстера Мариинского балета. Впрочем, и ему досталось немного: карикатурно-старомодный грим с рогами, столь же старомодные трюки вроде ухарских прыжков на колени да постоянная необходимость затыкать дыру в кордебалете, где женщин четверо, а танцовщиков трое. Взаимодействия Эль Диабло с Ла Муэрте и остальными персонажами мутны и хаотичны, как перемены света, которых художник Игорь Фомин нагромоздил в коротком балете не меньше полусотни.

Текст и тело спектакля сцементировали именно исполнители – Анастасия Асабен, Вероника Селиванова, Ольга Белик и Анастасия Яроменко и их блестящие партнеры Эрвин Загидуллин, Алексей Недвига и Максим Зенин (последние двое выходили и в «Глине», причем Максим в этом балете дебютировал).

Если кто и обеспечил обещанный карнавал, так это композитор Мийо, сто лет спустя нашедший отличного интерпретатора в лице дирижера Арсения Шуплякова, который в экстренном режиме подготовил две каверзные партитуры («Глина» прежде исполнялась под фонограмму).

<https://nofixedpoints.com>

«НЕИСТОВЫЕ ТАНЦЫ» мнения о премьере



«НЕИСТОВЫЕ ТАНЦЫ»

«ГЛИНА», «ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ ДОН КИХОТА», «БЫК НА КРЫШЕ», премьера.
Симфонический оркестр Мариинского театра. Дирижер – Арсений Шупляков, хореограф,
режиссер-постановщик – Владимир Варнава, художник по свету – Игорь Фомин,
режиссер, ведущий спектакль – Сергей Саликов.

«ГЛИНА».

Музыка – Дариус Мийо (1892–1974) (балет «Сотворение мира»)
Хореография – Владимир Варнава, художник по костюмам – Ирина Варнава,
художник по свету – Игорь Винц, Исполняют: Злата Ялинич, Виктория Брилёва,
Татьяна Ткаченко, Василий Ткаченко, Алексей Недвига, Максим Зенин.
Соло в оркестре: Дмитрий Харитонов – саксофон, Григорий Журавлёв – ударные.

ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ ИЗ КИНОФИЛЬМА «ДОН КИХОТ»

Музыка – Жак Ибер (1890–1962).
Chanson du départ de Don Quichotte / Песня на отъезд Дон Кихота,
Chanson à Dulcinée / Песня для Дульсиней,
Chanson de duc / Песня у герцога,
Chanson de la mort de Don Quichotte / Песня на смерть Дон Кихота.
Исполняют: Михаил Петренко – бас, Юрий Кокко – фортепиано.

«БЫК НА КРЫШЕ»

Музыка – Дариус Мийо.
Хореография и либретто – Владимир Варнава,
художник по костюмам – Галя Солодовникова,
художник по свету – Игорь Фомин, ассистент хореографа – Полина Митрашина.
Действующие лица и исполнители: Ла Муэрте – Злата Ялинич, Эль Диабло – Василий Ткаченко;
Анастасия Асабен, Ольга Белик, Вероника Селиванова, Анастасия Яроменко, Эрвин Загидуллин,
Максим Зенин, Алексей Недвига.
Соло в оркестре: Ксения Евтушенко, Кристиан Артамонов – скрипка,
Александр Маринеску – флейта,
Александр Розогин – гобой, Юрий Фокин – труба.
Фото: Наталья Разина

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Предыдущее обращение к «Орлеанской дева» главного театра Ленинграда-Петербурга – послевоенный спектакль Кировского театра (1945) – по оставшимся воспоминаниям, было весьма удачным, а тема борьбы с иноземным нашествием, конечно же, самой животрепещущей. Воспоминания подкрепляются великолепной студийной аудиозаписью, сделанной силами Кировского театра под управлением Бориса Хайкина. Это настоящий документ эпохи, в котором великая Софья Преображенская создала потрясающий по вокальному и драматургическому (и это ощутимо в полной мере на виниловой пластинке, не в видеоварианте!) совершенству образ легендарной героини французского народа.

Дать современной публике услышать «Орлеанскую» целиком – хороший культуртрегерский ход. К тому же с музыкальной точки зрения воплощен он был более чем достойно: оркестр во главе с Гергиевым демонстрировал чудеса звучания. Великолепные инструментальные соло (флейта – София Виланд, орган – Эдуард Кипрский), насыщенные тембральные краски, высокий градус воодушевления плюс эффектно поющий хор (хормейстеры Константин Рылов и Никита Грибанов) – полностью соответствовали духу этой величественной музыки.

По мариинским традициям вокальных составов много – по четыре-пять исполнителей на каждую партию. Автору этих строк достался, наверное, самый звездный. Однако при всех достоинствах назвать его идеальным, увы, не могу. Ведущий вагнеровский бас-баритон театра Евгений Никитин явно переусердствовал с накалом одержимости в образе Тибо, отца героини, с самого начала подозревавшего ее в связях с силами зла. Возможно поэтому так тяжело взбирался он на верхние ноты, звучавшие несфокусированно. Другой «вагнерианец» Сергей Скороходов, демонстрируя великолепные теноровые «верха» в партии короля Карла, в остальном больше мелодекламировал, чем пел, чрезмерно увлекаясь подачей слова в ущерб собственно вокалу. Глуховато звучал в партии благородного Дюнуа бас Вадим Кравец.

А вот роскошный голос баритона Алексея Маркова отлично сочетался с его царственной статью – возлюбленный Иоанны Лионель одновременно притягивал взгляды и пленял слух. Отличная работа у баса Юрия Воробьева – его Архиепископ наделен проникновенными отеческими интонациями. Обычно проходную теноровую партию жениха Иоанны Раймонда ярко и красиво спел Александр Трофимов – и запомнился в этой не самой выгодной роли. Но вокальной героиней вечера оказалась все же Елена Стихина в так же далеко не самой главной роли любовницы короля Агнесы Сорель. Ее мощное, экзотически сверкающее сопрано буквально царил в тех коротких эпизодах, что подарил ее героине Чайковский.

Меццо Екатерина Губанова, артистка с международной карьерой, спела Иоанну прилежно и интеллигентно, превосходно справилась со всеми экстремальными для меццо верхами (именно поэтому партию нередко поручают сопрано). К ее вокалу невозможно придираться – она музыкальна, великолепно фразирует, голос ровен, а дикая приемлема. Однако ни силой звука, ни его насыщенностью, ни уникальной индивидуальностью тембра голос Губановой не обладает. Не хватало и харизматичности и яркой актерской индивидуальности, даже если вместе с режиссером они хотели сделать опорными точками образа не героиню и пророчество, а лиризм, сомнения и душевный надлом.

Иоанна – абсолютный центр этой оперы, и без большой личности и большой певицы спектакль утрачивает свою сердцевину. Остается надеяться, что спектакль еще обретет свою протагонистку – и лучшей кандидатуры, чем Екатерина Семенчук, певица с невероятным голосом и яркой актерской харизмой, предположить трудно.

Тем не менее именно музыкальные достоинства премьеры – определяющие. Поскольку спектакль Алексея Степанюка при всей роскоши и грандиозности не удивляет ничем – он исключительно иллюстративен и традиционен: его превалирующая декоративность под стать мейерберовскому шаблону самой партитуры. Он определенно переключается с другой свежей петербургской премьерой – «Опричник» в Михайловском театре: если там было изобилие кокошников, шуб и кафтанов, то здесь плюмажи, латы, алебарды и митры (сценография Вячеслава Окунева). Такой спектакль хорош для просветительских целей – познакомят публику с давно забытой оперой – и как альтернатива режиссерским интерпретационным изыскам, когда из опуса принято делать ребус.

«Культура»

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

«Орлеанская дева» в постановке Алексея Степанюка под управлением Валерия Гергиева была показана на фестивале «Звезды белых ночей». Премьеру готовили к юбилею Чайковского, но он пришелся на разгар пандемии, так что этот год отдает «долги». Кроме того, написанная композитором по заказу дирекции императорских театров и поставленная в 1881-м «Орле-

анская дева» отмечает в этом году собственную дату – 140-летие со дня первой постановки.

К истории Жанны д'Арк композитор обратился сразу после «Евгения Онегина», и контраст гранд-оперы с «лирическими сценами», возможно, стал одной из причин недооцененности «Орлеанской дева» – редкой гостью на театральных подмостках – современниками и потомками. А ведь сам композитор рассчитывал на успех, хотя и был разочарован заурядностью премьерной постановки с костюмами «из подбора».

Опера своим масштабом напоминает творения Верди и Мусоргского, хотя религиозная проблематика и патетика ставят ее особняком. Не случайно в XX веке Кировский театр обра-

сторией и вымыслом, Чайковским и Шиллером, лирикой и патетикой, а кроме этого, создал великолепную раму для проявления артистических индивидуальностей.

Театр подготовил четыре состава исполнителей, и в трех премьерных спектаклях можно было услышать трех разных Иоанн. Премьера неожиданно была доверена Гергиевым молодой сопрано Екатерине Санниковой. Хотя в партитуре у Чайковского партии и обозначена как сопрановая, по традиции вслед за Преображенской ее поют меццо. Голос Санниковой звучал легко, без напряжения – чувствуется, что вокально и артистически у певицы большой потенциал, но не хватало какого-то «веса» в образе и тембре. Иоанна в ее исполнении была гораз-

па. Из королей Сергей Скороходов был более живым и человечески понятным, а Александр Михайлов – более отстраненным. Его возлюбленную Агнесу Сорель спели три солистки: Ирина Чурилова, Елена Стихина и Мария Баякина. Брутальный баритон Роман Бурденко раскрыл новые грани своего таланта, представ героем-любовником – бургундским рыцарем Лионелем. В опере много второстепенных персонажей и велика роль хора, так что многие сравнивают ее с ораторией. Все большие хоры и ансамбли были решены в статике и фронтально по отношению к залу, что обеспечивало прекрасное звучание. И конечно, великолепно звучал оркестр под управлением Валерия Гергиева, выступившего настоящим демиургом этого масштабного действия в развернутой интродукции, симфонических антрактах, неизбежных для жанра гранд-оперы «общих местах» и узна-

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА» мнения о премьеры



«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА». Опера в четырех действиях.

Музыка – Петр Чайковский. Либретто композитора по одноименной драме Фридриха Шиллера в переводе Василия Жуковского. Музыкальный руководитель и дирижер Валерий Гергиев. Режиссер-постановщик – Алексей Степанюк, художник-постановщик и художник по костюмам – Вячеслав Окунев, художник по свету – Ирина Вторникова, художник по видео – Виктория Злотникова, хореограф и режиссер-ассистент – Илья Устьянцев, жюрижер – Гурген Петросян, ответственный концертмейстер – Ирина Соболева, концертмейстеры – Вера Охотникова, Екатерина Ильина, хормейстеры – Константин Рылов, Никита Грибанов, дирижер сценического оркестра – Арсений Шутляков, режиссеры-ассистенты – Кристина Ларина, Екатерина Малая, режиссеры, ведущие спектакль – Анастасия Янсон, Ксения Екимова.

Действующие лица и исполнители: Иоанна д'Арк – Екатерина Губанова, Тибо д'Арк, отец Иоанны – Евгений Никитин, Раймонд, ее жених – Александр Трофимов, Король Карл VII – Сергей Скороходов, Агнеса Сорель – Елена Стихина, Дюнуа, французский рыцарь – Вадим Кравец, Лионель, бургундский рыцарь – Алексей Марков, Архиепископ – Юрий Воробьев, Бертран, крестьянин – Дмитрий Григорьев, Воин – Виталий Янковский, Лоре – Мирослав Молчанов, соло в хоре ангелов – Екатерина Латышева, ангелы, менестрели, придворные, рыцари, воины, монахи, народ – артисты хора, балета и миманса.

Соло в оркестре: София Виланд – флейта, Эдуард Кипрский – орган.

Фото: Наталья Разина

тился к «Орлеанской дева» во время Великой Отечественной войны, спектакль под управлением Бориса Хайкина с Софьей Преображенской в заглавной партии хорошо известен по сделанной в 1946 году записи. Правда, сама опера и ее либретто в советское время претерпели серьезные искажения, и патриотический пафос заменил религиозную экзальтацию. Музыка оперы, запоминающаяся, мелодичная, не лишена тем не менее общих мест и странного образом больше корреспондирует не с операми, а с балетами Чайковского.

Несмотря на трудные времена, Мариинский театр на постановке экономить не стал: спектакль Алексея Степанюка, в полной мере следующий за оригиналом, во многом иллюстративный, удовлетворил бы композитора, понравился он и публике – на премьерных показах, принявшей спектакль с энтузиазмом. Режиссер, много и плодотворно работающий в Мариинском, с одной стороны, продолжил традицию постановок исторических опер, сложившуюся в советские времена, с другой – сознательно вступил в диалог с архаичностью сценического языка, подчеркнув это черно-белой заставкой, где герб с французскими лилиями поддерживают ангелы. Художественное оформление спектакля осуществил Вячеслав Окунев, отдельно надо отметить необыкновенно удачный видеоряд Виктории Злотниковой и свет Ирины Вторниковой. Внешняя эффектность постановки не мешает слушателю услышать диалог между

до больше искренней девочкой, потерянной от столкновения с пробудившейся чувственностью, воспринимающей ее как грех и измену своему предназначению. В первом спектакле было задействовано еще два молодых певца, как и Санникова, стипендиатов программы Аткинса – Александр Михайлов в роли короля Карла VII и Владислав Куприянов – Дюнуа.

С особенным нетерпением ожидалось появление в заглавной роли Екатерины Семенчук. Именно ее Иоанна вернула ауру героизма и высокой патетики образу, в котором чувствовался груз непростых размышлений и решение. Фигуре главной героини получилась по-настоящему трагичной, как и многие образы, подготовленные певицей для Мариинского театра в последний год. В этом отношении продолжающийся локдаун в западных театрах играет нам на руку, позволяет чаще слышать звезд на отечественной сцене (Иоанну спела также Екатерина Губанова).

Мрачным получился финал оперы. Трогательно звучит просьба Иоанны на костре дать ей крест, и он спускается с колосников, огромный, раскаленный, превосходящий своей тяжестью маленькую фигурку героини. Платформа костра начинает подниматься навстречу белым лучам, струящимся сверху...

Театр подобрал для оперы впечатляющий состав: великолепный Евгений Никитин во всех трех спектаклях спел Тибо, Михаил Петренко запомнился в небольшой роли Архиеписко-

ваемых мелодиях. Оставалось лишь удивляться, почему художественный руководитель Мариинского театра, при его любви к полному собранию сочинений, так долго ждал, прежде чем обратился к этому творению Чайковского. Премьерные спектакли прошли с большим успехом, и думается, что «Орлеанская дева» всерьез и надолго вернулась в репертуар Мариинского театра в своей оригинальной версии.

«Независимая газета»

ЛАРИСА БЕЛЯКАЕВА-КАЗАНСКАЯ

«Орлеанская дева» обладает необычно сложной, полифонической драматургией. По сути в ней как бы две оперы: героико-патриотическая о воинском подвиге Иоанны и лирико-психологическая трагедия с конфликтом в душе Иоанны страстной любви и верности долгу, обету перед Господом.

Исполнители с честью справились с непростыми вокальными и артистическими задачами. Назову артистов, достойно спевших 29 мая во втором спектакле, на котором я присутствовала. Это темпераментный бас Евгений Никитин (Тибо д'Арк), лирический тенор Сергей Скороходов (король Карл VII), обаятельный, искренний Александр Трофимов в роли Раймонда, обладатель глубокого красивого баса Вадим Кравец в значительной роли рыцаря Дюнуа, благородный баритон Алексей Марков (Лионель).

ПРЕМЬЕРА

Центральная партия Иоанны написана Чайковским для сопрано, но по просьбе Направника была переписана для меццо-сопрано. В Мариинском театре на эту роль назначены четыре солистки и два стажера. Я слышала Екатерину Губанову. Ее лирический голос с прекрасными сопрановыми верхними нотами приблизил лирико-драматический образ Иоанны к первоначально задуманному композитором. У Губановой Иоанна – нежная, юная пастушка, погруженная в свой особый мир. Но она обладает и сильной волей, способностью к глубоким чувствам.

Великолепная Елена Стихина в партии обворожительной, любящей Агнессы Сорель была хороша и вокально, и артистически. Она прекрасно спела романс-аризо в дуэтной сцене с королем во втором действии и расширила наше представление о музыкальных красотах оперы.

Не уступили основным героям и другие персонажи, ярко запечатленные певцами: Архиепископ – Юрий Воробьев, Воин – Виталий Янковский, солирующий Ангел – Екатерина Латышева, крестьянин Бертран – Дмитрий Григорьев.

Развернутые, многообразные хоровые сцены придают «Орлеанской дева» черты ораториальности. Поэтому так важно превосходное звучание, достигнутое оперным хором (хормейстеры Константин Рылов и Никита Грибанов).

Чайковский был убежден, что «сочиняя оперу автор должен иметь в виду сцену, т. е. помнить, что в театре требуется также действие, что нельзя злоупотреблять вниманием оперного слушателя, который пришел не только слушать, но и смотреть и, наконец, что стиль театральной музыки должен соответствовать стилю декоративной живописи, следовательно, быть простым, ясным, колоритным». Это он написал в письме к Н. Ф. фон Мекк, сочиняя «Орлеанскую дева».

Постановщики спектакля помнят о завете композитора. Спектакль впечатляет не только высоким музыкально-исполнительским уровнем солистов, хора и оркестра под управлением маэстро Валерия Гергиева, но и отличным художественным оформлением сценического действия. Красивые декорации и костюмы Вячеслава Окунева переносят зрителя в мир средневековой Франции с готическим собором в Реймсе, королевским тронным залом в замке Шенон и величественной дубравой, в которой Иоанна услышала небесный глас. Возвышенный художественный образ спектакля воплощает небесно-голубой суперзавес с ангелами и символами королевской власти.

Световая гамма (художник по свету Ирина Вторникова) усиливает кульминационные моменты действия. Так в грандиозной финальной сцене казни Иоанны под умоляющие о пощаде возгласы народа взвизывает адское пламя. И вдруг раздаётся пение ангелов, с небес проливается ослепительный свет и Иоанна восклицает: «Открылось небо, конечно страдание!». Как рассказал режиссер Алексей Степанюк «Огонь – это лейтмотив всего спектакля, символ всеобъемлющего пламени, в котором сгорает все – весь наш мир с его безумием войн и ненависти, безумием псевдонравственных ценностей. И над этим огнем с улыбкой святой возвышается Орлеанская дева».

Зрители с благодарностью приняли гармоничную постановку «Орлеанской дева», в которой отличное исполнение сочетается с вдумчивой, тактичной режиссурой и стильным художественным оформлением.

Вызывает одобрение позиция постановщиков, выявляющих современные акценты не путем нагружения классического «первоисточника» иными смыслами, продиктованными буйной фантазией режиссера, а во внимании к партитуре композитора. Строгая благородная интерпретация оперы свидетельствует о глубоком проникновении в авторский замысел лирико-психологической драмы. Слова режиссера: «Мы ведь ставим не историческую оперу "про рыцарей", а романтическую, даже метафизическую» – совпадают с болью композитора за человечество, сжигающего своих спасителей, и с его вниманием к глубине психологической правды.

Хочется надеяться, что новая постановка «Орлеанской дева», горячо принятая зрителями, войдет в золотой репертуар Мариинского театра и ее ожидает долгая жизнь.

«Северная Звезда», информационное агентство

ПОЛЮЛЯ САДЫХ-ЗАДЕ

Новая постановка оказалась триумфом буквалистского, чисто иллюстративного подхода к опере Чайковского. Постановочная мысль билась в тесных тенетах прочно забытой советской школы режиссуры. Получилось как надо: патриотично, традиционно, пышно, статуарно, статично, исторично. Латы, доспехи, кирасы, мечи, забрала, знамена, плюмажи, вуали на плечах нежных дев в средневековых нарядах и алые плащи рыцарей наличествуют... Действие оперы происходит в XV веке, не будем же мы грешить против исторической правды!

Ладно бы, если бы постановщики – режиссер Алексей Степанюк, художник Вячеслав Окунев, художница по свету Ирина Вторникова – задались целью угодить стремительно архаизирующим вкусам непродвинутой части оперной публики. Той ее части, которой подавай все «как было на самом деле», «как задумал автор». Но

еще более тяжкий грех – сознательно подлаживаться под искусственно задаваемые властью установки на архаизацию и ставить конъюнктурные спектакли.

«Орлеанская дева», написанная после взлета на невероятную вершину в «Евгении Онегине», – опера, для Чайковского крайне нетипичная. За образец взята жанровая модель французской большой оперы – grand opéra: четыре акта, исторический сюжет, много эффектных массовых сцен с хором, вставной балетный дивертисмент в начале второго акта. Музыка получилась стилистически пестрой: рядом с безупречно яркими номерами (знаменитая ария с речитативом Иоанны «Да, час настал...», ее же рассказ «Святой отец, я зовусь Иоанна», великолепные оркестровые антракты) в опере довольно много проходного материала.

Тем не менее для режиссерской интерпретации сюжет оперы более чем благодарный. В нем есть мистика, возвышенность, героизм, трагедийный пафос, эффектные сцены коронационного шествия в Реймский собор, лесного пожара и аутодафе. Жертвенность Иоан-

настирации выглядит дико.

На сцене тесно. Нет, не так на сцене очень тесно! Большая часть огромной кубатуры Новой сцены загорожена: готические изломы стрельчатых окон и арок, вздымающийся лес колонн с гаргульями и святыми, витражи... В узком проеме, высоко поднимая колени, шагают стражники. В центре был воздвигнут помост, явно заимствованный из постановки Бориса Покровского со сценографией Валерия Левенталля: на нем восседал король Карл VII, рядом теснились придворные шуты и карлики. В финале на тот же помост с колосников опустился гигантский крест, и там же в жарком пламени гибли Иоанна под пение ангелов. Для мизансцен солистов и балетного дивертисмента на сцене был оставлен свободным небольшой пятячок.

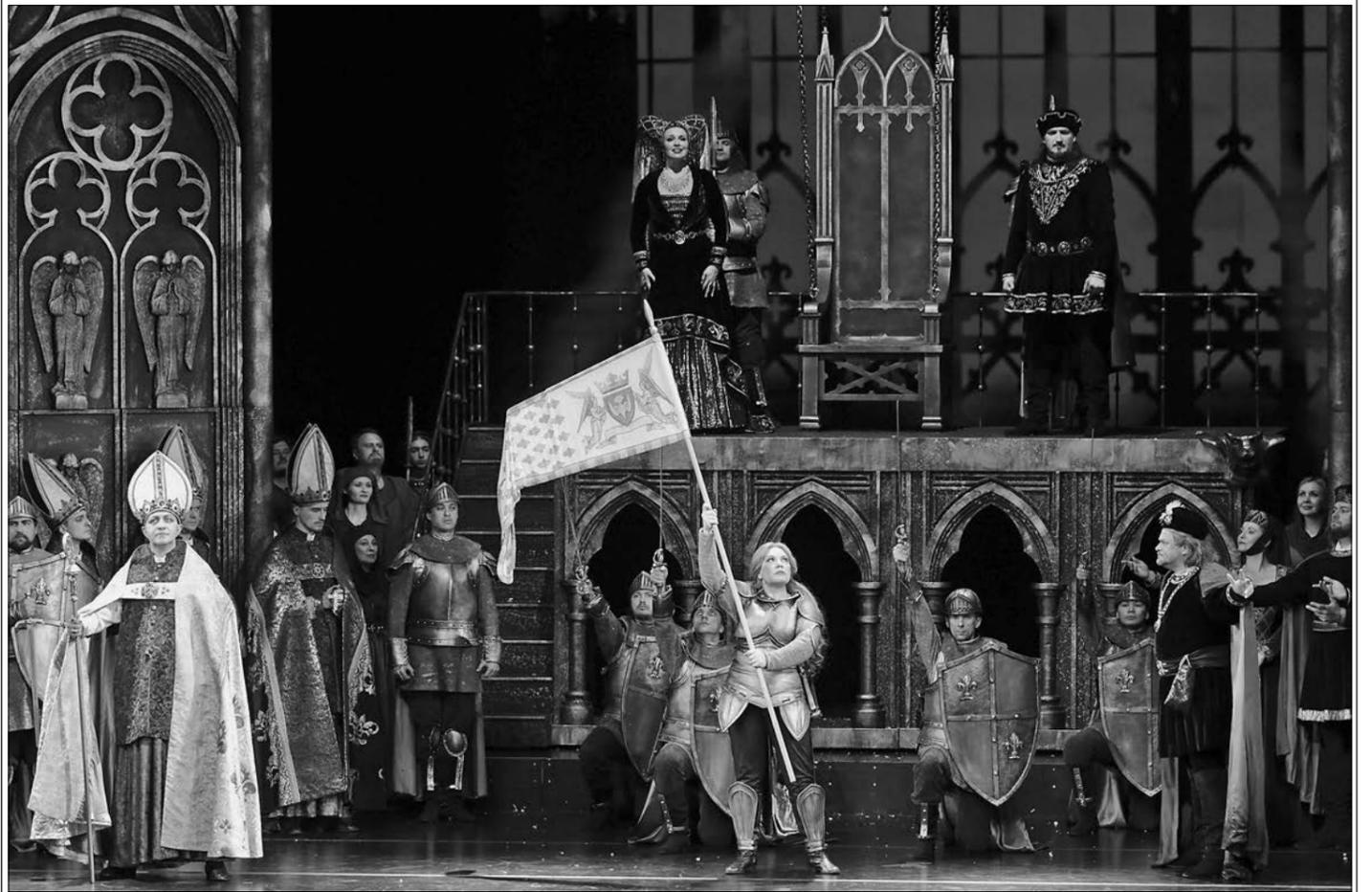
Для премьерных показов «Орлеанской дева» было подготовлено три состава певцов. Иоанну в первый вечер пела Екатерина Санникова, Агнесу Сорель – Ирина Чурилова. Во второй вечер на эти партии были выставлены Екатерина Губанова и Елена Стихина. Светлое и звонкое сопрано Стихиной летело в зал, без усилий

настирации театров, да и у зрителя долго ждала часа возвращения на Мариинскую сцену.

Гергиеву, похоже, прежде всего хотелось вести в слушательский обиход эту музыку, и спектакль был заказан постановщиком спокойнотрадиционный. О серьезной концептуальности в таком случае речь вряд ли может идти.

Режиссер-постановщик Алексей Степанюк и художник Вячеслав Окунев сделали спектакль эффектный, выдержанный в едином стиле, всей своей массивностью вписавшийся в репрезентативность сцены Мариинки-2. Мощные столбы заветных дубов и подёрнутые загадочной дымкой проекционные задники первого акта, стройная готика дворцового интерьера и эффектная перспектива Реймского собора, языки пламени и спускающийся на помост огненный крест – всё в контексте выбранного стиля... Соответственно сценографии и героическому историзму – весьма относительному – строятся и массовые сцены. Мало динамичные, они иногда, как в начале сцены коронации в Реймсе, представляют собой просто длинный стоп-кадр. В принципе, это прием ораториального представления, перемежающегося балетом и игровыми сценами с бытовой окраской.

В заданных рамках исполнители в меру сво-



«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА».

Действующие лица и исполнители: Иоанна д'Арк – Екатерина Семенчук, Тибо д'Арк, отец Иоанны – Евгений Никитин, Раймонд, ее жених – Александр Трофимов, Король Карл VII – Сергей Скорыходов, Агнеса Сорель – Мария Баякина, Дюна, французский рыцарь – Кирилл Жаровин, Лионель, бургундский рыцарь – Роман Бурденко, Архиепископ – Михаил Петренко, Бертран, крестьянин – Павел Шмулевич, Воин – Мирослав Молчанов, Лоре – Евгений Чернышев, соло в хоре ангелов – Екатерина Савинова, ангелы, менестрели, придворные, рыцари, воины, монахи, народ – артисты хора, балета и миманса. Соло в оркестре: Татьяна Хватова – флейта, Татьяна Аникина – орган. Фото: Наталья Разина

ны д'Арк, ее мученический путь, отречение и смерть на костре превращают оперу почти в античную трагедию, в которой запечатлены вневременные архетипы. Появления ангельских воинов, голоса, которые слышит только Иоанна, ее видения разверзшихся небес побуждают как-то отразить все это богатство, как-то соотносить сюжет из истории Столетней войны с нашим временем – тревожным и полным потерь, как личных, так и общественных.

Но никакой «зимы тревоги нашей» не случилось. Спектакль словно повисает в безвоздушном пространстве. История Иоанны толком не осмыслена. Непонятно, какую позицию по отношению к емкому образу-символу занимает режиссер. Метания, страдания, раздвоенность, сомнения в своем предназначении достаточно четко обозначены в тексте, отчасти в партитуре – но не в спектакле. Странность поведения отца Иоанны, умершего фанатика Тибо д'Арка, который почему-то убежден в сношениях дочери с дьяволом, тоже никак не мотивирована сценически. Почему он так одержим стремлением унижить дочь, развенчать ее в глазах народа? Ведь Иоанна явно унаследовала свою религиозную одержимость от родителя... А необъяснимое бездействие короля, его пассивный гедонизм, слабость, безволие, трусость? Почему режиссер не подчеркнул важную роль возлюбленной короля Агнесы Сорель, ведь она – почти что серый кардинал, вертит им как хочет? Почему Иоанна лишается благодати и небесного покровительства, полюбив бургундского рыцаря Лионеля? Быть может, во времена Чайковского это считалось само собой разумеющимся, но во времена «новой этики» и активного общественного обсуждения вопросов, связанных с гендерным равноправием, коллизия «чувство или долг» вне актуальной интер-

пробивая толщу оркестрового звучания и хоровые массы. Еще одна удача спектакля – Алексей Марков / Лионель с роскошным баритоном и величавой повадкой. Голос его звучал благородно, вальжно, объемно. К концу спектакля распелся и Евгений Никитин в роли Тибо д'Арка. Призывая громы и молнии на голову своей непутевой дочки, он был вполне убедителен – и сценически, и вокально.

Оркестр под управлением Гергиева выказал себя с лучшей стороны. Архитектонически рельефно прошли оркестровые фрагменты: бушевала сцена жестокой битвы, торжественно чеканился марш, мощно вздымались волны фортиссимо во время аутодафе, живо, контрастно, с массой умных деталей были сыграны танцы из второго акта. По сравнению с эталонным светлановским исполнением гергиевское другое, но точно не хуже.

Впрочем, отдельные чисто музыкальные удачи все равно не могли скрыть нелепость этого вальпучного зрелища, в котором не стоило искать сознательной постмодернистской игры с нафталиновыми сценическими клише. Нет, все было сделано со свинцово-серьезностью, словно авторы спектакля и впрямь вознамерились повернуть время вспять, словно не было здесь славной эпохи режиссерского театра, плавно перешедшей в эпоху театра постдраматического. Машина времени дала задний ход.

Collaru

НОРА ПОТАПОВА

Главный питерский фестиваль «Звезды белых ночей» открылся и набрал силу: поднял такую музыкально-сценическую махину, как «Орлеанская дева» Чайковского. Эта опера с нелёгкой судьбой и не самой лучшей репутацией у адми-

их актёрских талантов играют чувства – от пассивной блаженной истомы (Король и Агнеса) до фанатичной жестокости (отец Иоанны), от лирической грусти и тихого экстаза до безудержной страсти (Иоанна). Балет (хореография Ильи Устьянцева) наряден и забавен, что развлекает безвольного, склонного к красивым романтическим чувствам Короля, а зрительному залу даёт отдохновение от тяжёлой значительности. Хор звучит отменно. Оркестр Гергиева берёт на себя главную роль, и отыгрывает её по-разному на нескольких спектаклях, идущих подряд: то очень властно забирая первенство, то мягко уступая её певцам.

Из трёх исполнительниц титульной партии самой живой, естественной и внутренне действенной оказалась молодая Екатерина Санникова. Но органичное сценическое существование не всегда идентично идеальности вокала в столь сложной партии: певческий верх у певицы красивый и летящий, а вот середины и низа, соответственно, и музыкальной значительности дева-воительницы пока не хватает. Для Екатерины Губановой с её красивым плотным голосом партия, кажется, рождена, но к концу спектакля певица выдохлась... Екатерина Семенчук с её мощным пением, статью и драматичной патетикой вписалась в постановку замечательнее других, хотя и напоминала временами памятник Жанне д'Арк более, нежели душой мятежную Иоанну.

Остальные исполнители общую картину не портят, а иногда и заметно украшают: красивейшие голоса Елены Стихиной-Агнесы и Алексея Маркова-Лионеля, их благородное сценическое существование явно выделялись. Как и Александра Трофимова в партии-роли неудачливого жениха Иоанны Раймонда.

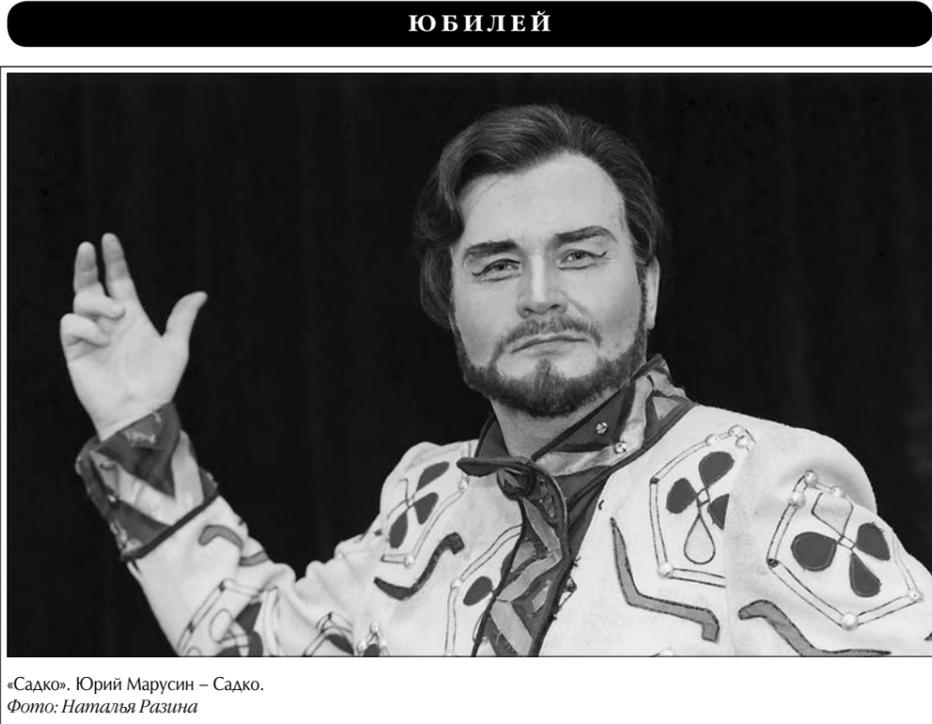
«Музыкальные сезоны»

«Сельской чести», в Торонто – в «Пиковой Даме» и в «Силе судьбы».

С неизменным успехом продолжались выступления артиста в Европе: в Будапеште («Пиковая дама», «Богема»), в Бухаресте («Пиковая дама», «Риголетто», «Богема», «Мадам Баттерфляй»). В Берлине Марусин спел в концертном исполнении на немецком языке партию Лоэнгринга в одноименной опере Вагнера, а на сцене Варшавской оперы осуществил свою давнюю мечту, дебютировав в роли Отелло в одноименной опере Верди.

В жизни Юрий Марусин – человек с простым характером. Он подлинный патриот России и своей малой родины – Урала. В его характере впечатляют искренность, честность, правдолюбие и, пожалуй, чрезмерная самокритичность. Его жизненная философия пронизана чувствами христианской любви, всепрощения, отзывчивостью и терпимостью. Он – прекрасный семьянин, отец пятерых детей, выбравших свою дорогу в жизни.

Еще одна его страсть – поэзия. Не рифмованные любительские строки, а содержательные, глубокие стихи, пронизанные подлинной поэтикой мыслей и чувств. Артист готовит к изданию сборник своих стихотворений.



«Садко». Юрий Марусин – Садко.
Фото: Наталья Разина

В последние годы работы Марусина следует отметить его дебюты в Мариинском театре в таких сложнейших партиях, как Гришка Кутерьма («Сказание о невидимом граде Китеже»), Канио («Паяцы»), Турриду («Сельская честь»). Нужна немалая творческая смелость, чтобы певцу белькантового репертуара выступить в партии Гришки Кутерьмы, прославленной легендарным Иваном Ершовым. Марусин выдержал это сравнение. Ему, наверное, не хватало покоряющей ершовской экзатичности, но была в нем та горькая русская правда, те ожесточенность и раскаяние, которые привели Гришку к отступничеству, предательству и к трагическому концу. Эта роль – большое достижение певца, этапное в его творчестве.

Артист нашел свое призвание в преподавательской деятельности. Профессор Марусин – один из ведущих преподавателей Санкт-Петербургской консерватории. Его ученики – лауреаты международных конкурсов, поют в Большом и Мариинском театрах, успешно выступают за рубежом.

Народный артист России, лауреат Государственной премии СССР, кавалер «Ордена Почета», лауреат международных конкурсов, обладатель премий Gremmy и «Золотой софит», Юрий Марусин – гордость отечественного вокального искусства, петербургской культуры.

ВЕТХОЗАВЕТНАЯ ИСТОРИЯ

Есть соблазн вести филармоническое летоисчисление, следуя Ветхому завету, от ... со-творения мира, точнее, с первых же концертов, устроенных в Лионовском зале (нынешнем Малом зале имени М. И. Глинки – И.Р.) 24 и 31 марта 1802 года, в коих было исполнено «Сотворение мира» Гайдна, и в которых *знатнейшие и отличнейшие любители* (курсив наш – И.Р.) вспомоществовали Императорской Капелле своею игрой». Концерты ознаменовали рождение в невосковой столице Филармонического общества.

Обратим внимание на то, что за пультами (рядом с артистами Капеллы) сидели «знатнейшие и отличнейшие любители». В брошюре, из которой заимствованы приведенные сведения (выпущенной к 100-летию Общества в 1902 году), рассказывалась его предыстория. «В марте 1802 года несколько друзей человечества и почитателей музыки соединились для основания благотворительного Общества «Касса музыкантских вдов», главной целью которого было посредством сборов с нескольких ежегодно даваемых Императорской капеллой ораторий составить капитал, с процентов которого можно было бы выдавать ежегодные пенсии вдовам членов Общества». В уставе общества, названном спустя несколько лет Филармоническим, было записано также, что оно «должно возбуждать в публике интерес к древней и новейшей классической музыке...».

Но не было «штатного» оркестра ни у Филармонического общества, ни у Симфонического общества, учрежденного братьями Виельгорскими в начале 1840-х годов, ни у Концертного общества, основанного А. Ф. Львовым в 1850-м, ни у Императорского Русского Музыкального общества (ИРМО), созданного в 1859 году по инициативе А. Г. Рубинштейна. Не могла мечтать о собственном оркестре «Бесплатная музыкальная школа» во главе с М. А. Балакиревым.

Концерты ИРМО, и «Русские симфонические концерты», организованные лесопромышленником и меценатом М. П. Беляевым, обслуживались оркестром Мариинского театра, свободным от спектаклей по субботам. Лишь в начале XX века заметную роль в концертной жизни Петербурга стали играть частные оркестры – графа А. Д. Шереметева (к 1900 году), С. А. Кусевитского (с 1909 года).

К тому времени набирал силу первый постоянный симфонический оркестр в России. «Положение о Придворном музыкантском хоре» Александр III утвердил 16 июля 1882 года. А датой его рождения стало 30 августа 1882 года – день генеральной репетиции духового оркестра в Петергофе ... в помещении гауптвахты. Заведующим Придворным музыкантским хором с одновременным зачислением ... по гвардейской кавалерии назначен полковник Константин Карлович Штакельберг.

Не удивительно и то, что летопись Хора началась именно с духового оркестра: Александр III был большим любителем духовой музыки и сам играл на нескольких медных инструментах – на корнете, тромбоне, геликоне, валторне... Но, взойдя на престол должен был совсем оставить концертные выступления – так повелевали традиции Двора, традиции русского высшего света.

Знал ли русский царь о Фридрихе Великом, игравшем на флейте в присутствии самого Баха? Мог ли знать, что спустя сто с лишним лет президент могущественных Северо-Американских Соединенных штатов, не стесняясь, возьмет в руки саксофон?

Придворный музыкантский хор числится «по военному ведомству». Музыкантов могли оштрафовать и даже посадить в карцер за любую провинность. Капельмейстеру Мар-

тину Франку объявили выговор за ... «неправильный» темп исполнения увертюры к опере Глинки «Жизнь за царя». Знал ли об этом опыте другой русский «царь», спустя полвека пробурчавший в адрес оперы Шостаковича: «Сумбур вместо музыки»?

30 августа 1897 года уже при императоре Николае II, в день пятнадцатой годовщины существования Придворного музыкантского хора, он был преобразован в Придворный оркестр. К выступлениям с Придворным оркестром привлекаются зарубежные дирижеры. Первый «закрытый» концерт Артура Никиша прошел в Белом зале Зимнего дворца 25 февраля 1903 года. Быстро растущее мастерство оркестра и его солистов отмечают именитые гастролеры,

Карл Элиасберг с оркестром Ленинградского радио – потом АСО, вторым филармоническим ...

Вот мы, студенты ленинградских вузов – будущие физики, математики, инженеры, врачи – на репетиции Мравинского (эту привилегию получили члены слушательского актива филармонии), а следом и на премьере Десятой симфонии Шостаковича в декабре 1953 года, когда творчество любимого композитора едва выходило из опалы... Завсегдаги помнили, что в самый разгар кампании по борьбе с «формалистической музыкой» Мравинский после исполнения Пятой симфонии Шостаковича поднял высоко над головой ее партитуру.

Не забыть, как в мае 1949 года на концерте-

из произведений своих «богов» – Первую симфонию Шостаковича, Первый скрипичный концерт Прокофьева (солист Борис Гутников) и Вариации и фугу на тему Пёрселла («Путеводитель по оркестру для юношества») Бриттена. Успех концерта превзошел самые смелые ожидания – молодой дирижер тотчас сделался любимцем публики. Но главное, он дирижировал впервые прославленным оркестром Мравинского (спустя два десятилетия ему суждено этот оркестр возглавить)!

С особым чувством вспоминаю концерт 27 января 1964 года. В 20-ю годовщину снятия блокады музыканты «второго филармонического оркестра» АСО под управлением Карла Ильича Элиасберга исполнили Седьмую («Ленинградскую») симфонию Дмитрия Шостаковича. Ее блокадная премьера 9 августа 1942 года в Большом зале филармонии – легендарная страница нашей музыкальной истории.

Перелистываю бережно хранимые программы, «листаю» в памяти незабываемые впечатления (они, чем дальше отстоят во времени, тем лучше помнятся), вспоминаю наши пламенные споры, стихийные обсуждения услышанного. Здесь, на хорах Большого зала выносились нелюбимые приговоры, здесь писались беспристрастные рецензии (впрочем, в самом деле, – писались – и, несмотря на цензуру, печатались в машинописных стенных слушательских газетах Большого и Малого залов (тиражом 1-2 экземпляра!). Здесь создавались репутации новых молодых дарований, здесь, простите высокий «штиль», вершились судьбы современных композиторов и исполнителей. Здесь завязывались дружеские и романтические отношения... Филармония была нашим вторым домом, нашим университетом, нашим клубом, нашим творческим собранием – помните у Велимира Хлебникова:

*Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т,
Ладомира соборяне...*

Чудесное русское слово Ладомир, придуманное Велимиром Хлебниковым – синоним Музыки! И пусть мы тогда, в безрелигиозное советское время, этого до конца не сознавали, во всяком случае, вслух не говорили, но Филармония была нашим Храмом, а мы были ее верные прихожане – соборяне.

Помню, в послевоенные годы на улице Бродского (теперь снова Михайловской) выстраивались длинные «хвосты» возле кассы Филармонии. Неискушенные прохожие недоумевали: «Что это, на футбол?». Зарубежные гастролеры, квартировавшие в «Европейской», с восхищением отзывались об этой черте нашего быта. Очень скоро к очередям в кассу Большого зала прибавились такие же очереди за билетами и абонементом Малого зала.

Издавна считалось, что музыкальное искусство рождается в сотворчестве композитора, исполнителя и слушателя. Осмелюсь добавить к этой триаде четвертый элемент – концертный зал. Публика в Филармонии всегда была особенная. Я уверен, что она такой и останется – или со временем снова станет! Я верю, что симфония – торжественная «светская месса» (по словам известного немецкого музыковеда Пауля Беккера) – равно, как и интимнейшие жанры камерной музыки, будут по-прежнему собирать полные залы.

Старая слушательская гвардия с радостью передаст эстафету молодежи. Я уверен, что к ней – к современной новой аудитории Большого зала придет, вернется ощущение намолненного Храма Музыки на Площади Искусств.

*Иосиф РАЙСКИН,
держатель абонементов Филармонии
с 1947 года*

ФИЛАРМОНИИ СТО ЛЕТ!



На концерте Е. А. Мравинского.
Фото из архива филармонии

ведущие музыкальные критики.

И не случайно именно Придворный оркестр в октябре 1917 года был провозглашен первым Государственным симфоническим оркестром, а в мае-июне 1921 года стал ядром первой в стране филармонии. 12 июня 1921 года состоялся первый симфонический концерт под управлением директора Петроградской Государственной филармонии Эмиля Альбертовича Купера.

«ТВОРЯНСКОЕ СОБРАНИЕ»

Почти 75 из минувших 100 филармонических сезонов прошли на моих глазах, их отзвуки по сию пору живы. Выходит, на мою долю, на долю моих друзей-сверстников выпало – страшно сказать – три четверти истории Филармонии! Увы, уже нет многих замечательных артистов, которых посчастливилось слышать и воочию видеть на филармонической сцене. Но они были в моей жизни, в моей слушательской биографии, в моей филармонической истории.

Были – на сцене, а подчас на расстоянии вытянутой руки – Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Игорь Стравинский, Бенджамин Бриттен, были – на репетициях и в концертах – Евгений Мравинский и Курт Зандерлинг с нашим любимым ЗКР, Николай Рабинович и

открытии Малого зала филармонии Нина Дорлиак вместе со Святославом Рихтером исполнили «Гадкого утенка» Прокофьева и его же романсы на стихи Анны Ахматовой. Это был подвиг непослушания: у всех еще свежи в памяти постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», об опере «Великая дружба». Музыка, вообще лучше других искусств хранила пушкинскую «тайную свободу». В «застойные» годы в филармонию пробивалась музыка молодого Кшиштофа Пендерцекого, звучали авангардистские сочинения Валентина Сильвестрова, Эдисона Денисова, Альфрела Шнитке, Андрея Волконского... А каким необыкновенным чудом казался созданный Андреем Волконским ансамбль старинной музыки «Мадригал»!

Выступали Давид Ойстрах и Эмиль Гилельс, Леонид Коган и Мстислав Ростропович... Были Герберт фон Караян с Венским филармоническим, Леонард Бернстайн с Нью-Йоркским, Юджин Орманди с Филадельфийским, Шарль Мюнш с Бостонским, Евгений Светланов с Госоркестром – называю лишь немногие имена дирижеров и оркестров, для полных перечислений здесь не хватит места. Были Исаак Стерн и Glenn Gould, юный (навсегда юный!) Вэн Клайберн и старый (super star!) Владимир Горовиц ...

Январь 1967 года... метеором влетает Юрий Темирканов. В абонементном цикле «Дебюты молодых дирижеров» он сыграл программу

Эдем Умеров поет в Мариинском театре больше двадцати лет. Великолепны его вагнеровские и вердиевские работы, богата галерея персонажей русской оперы. На особом положении – «Фальстаф», одна из любимых опер артиста.

– *Ваша официальная биография начинается с Ленинградской консерватории. Что было до нее?*

– Я вырос в Самарканде, в музыкальной семье: мои сестры занимались музыкой, отец тоже был музыкантом. Но я не собирался заниматься музыкой профессионально, не дал лишиться себя детства! Зато любил слушать музыку – советскую эстраду, например, Муслима Магомаева, Людмилу Зыкину. В пятом классе впервые услышал отрывки из «Кармен» в исполнении Атлантова и Образцовой – мне очень понравилось и то, как они пели, и их замечательная актерская игра. Голос у меня был всегда, уж не знаю, дискант или сопрано. Но на уроках пения в школе я всегда бездельничал. После восьмого класса пошел работать на завод, и тут мне захотелось повернуть в сторону музыки. Я самоучкой овладел гитарой, немного играл на фортепиано. После армии вернулся на завод, и понял, что без музыки уже не могу. Пробовал поступать на дирижерско-хоровое отделение Самаркандского училища искусств, но не добрал баллов. И тут помог счастливый случай: я пел в какой-то компании, и мой старший товарищ сказал мне: «Поступай на вокальное!» Я пришел на прослушивание, и меня приняли. На третьем курсе я начал подрабатывать в хоре Самаркандского театра оперы и балета, и через два месяца мне уже стали предлагать маленькие роли на узбекском. Потом я поступил в Ленинградскую консерваторию, а на каникулах гастролировал со своим театром. На четвертом курсе мне дали Фиорелло в «Севильском цирюльнике», а на пятом я уже пел доктора Эбн-Хакиа в «Иоланте». Как раз в это время Валерий Абисалович возглавил театр, и, не боясь, начал набирать молодых. Я проходил в Кировском нечто вроде стажировки, и мне поручили маленькую партию в «Огненном ангеле». Потом я устроился в камерный театр «Санкт-Петербург опера». В 1999-м присоединился к ансамблю Мариинского театра в «Лоэнгрине»: тогда как раз начали переходить на оригинальные языки, и я выучил партию Тельрамунда на немецком. Потом я спел здесь Альбериха, Бориса Годунова, Иоканаана в «Саломее», Макбета, Амонасро; пел в «Войне и мире». С 2002-го я штатный артист труппы.

– *Чем Вам запомнился Ваш первый поход в оперу?*

– Мне было почти восемнадцать лет, я был на отдыхе в Калуге, и как раз Борис Покровский привез туда свой театр. Мне повезло, я посмотрел три или четыре их камерных спектакля. Они играли прекрасно, театру тогда было всего два или три года. Я смотрел и слушал немецкий зингшпиль «Близнец», оперу «Сокол» Бортнянского – впечатление было сильное, но на себя этот род занятий я тогда еще и не примерял.

– *Были ли у Вас в юности любимые певцы, образцы для подражания?*

– У меня и сейчас есть обожаемые певцы! И наших обожаю, и итальянскую классику – Карузо, Руффо, Этторе Бастинани, Тито Гобби.

– *Вы учились у выдающихся мастеров, певших на сцене Мариинского: Алексея Стеблянка, Николая Охотникова, Георгия Заставного. Что запомнилось из Вашего общения с ними?*

– Я им бесконечно благодарен! Они как-то по-отечески к нам относились. Показывали всё великолепно. Помню, на уроке Охотникова студент пел романс Свиридова на стихи Пушкина «Роняет лес багряный свой убор...». В первый раз не получается, во второй раз не получается. Тогда Николай Петрович ему говорит: «Смотри, какие красивые слова! Роняет лес багряный свой убор» – и начинает читать, выразительно, как драматический актер. Мы в какой-то транс впали от этого чтения, от рокошущего голоса... Георгий Васильевич Заставный наставлял меня как баритона. Я тогда еще не определился с голосом, и он меня повел в нужную сторону. Ведь самое главное для певца – это петь своим голосом.

– *Вы поете и Верди, и Вагнера, и русскую оперу. Как переключаетесь с одного на другое?*

– Все выдающиеся певцы славились разнообразием репертуара. Когда мы пели в 1999 году «Лоэнгрин», заглавную партию приезжал исполнять шведский тенор Йёста Винберг – он создал просто изумительного Лоэнгрин! Однако столь же прекрасным был и его дон Оттавио в «Дон Жуане», он пел настоящим, мужественным тенором, высоким, но очень крепким. Другой пример: почти у всех больших певцов в репертуаре есть Шуберт, скажем, «Прекрасная мельничиха» или «Лебединая песнь». Все современные мировые оперные звезды это поют, валлийский бас-баритон Брин Терфель, например.

– *В одном из интервью Вы назвали оперу «Фальстаф» совершенством. Почему?*

– Верди гениально обошелся с Шекспиром. Я «Отелло» как драматический спектакль вообще не могу смотреть, только как оперу! «Фальстаф» он написал, когда ему было за семьде-

ИНТЕРВЬЮ

сят, он никуда не торопился, никому ничего не доказывал. Он использует там темы из своих же опер – из «Трубадура», из «Силы судьбы», из «Отелло», даже из незаконченного «Короля Лира» в сцене ревности Форда. В «Фальстафе» нет ни одной случайной ноты, всё на своем месте, и при этом так свежо...

– *В отзывах на Ваше перевоплощение в вагнеровского Альбериха слушатели в сетях не раз задавали вопрос: «Как он это делает?». Переадресую вопрос Вам.*

– Когда происходит погружение в такие большие роли, роль начинает вести меня сама. Вагнер показывает, что больше всего притягивает и поработает людей: деньги и власть, слава и власть. И Пушкин тоже писал о жажде власти – в «Борисе Годунове». Почему исто-

– *Хочется ли Вам расширить временные рамки репертуара? Моцарт? Бах?*

– Я бы с удовольствием еще не раз спел «Тайный брак» Чимарозы. Во-первых, это помогает поддерживать форму. Во-вторых, там чудесный комический сюжет и счастливая развязка. Эту оперу люди всегда хорошо принимают, так же, как и оперы Россини. Я Россини ведь пел немного, режиссер Ален Маратра неделю ходил за мной, уговаривая спеть Бартоло. Я согласился, получилось весело, хоть мне и досталось от критиков за речитативы. Я действительно не успел тогда в них впеться, но потом всё доучил.

– *Какой из иностранных языков для Вас удобнее?*

– Когда разберешь и выучишь всё, то лю-

ЭДЕМ УМЕРОВ: «ГЛАВНОЕ – ПЕТЬ СВОИМ ГОЛОСОМ»



«Фальстаф». Эдем Умеров – Фальстаф.
Фото: Наталья Разина

рическая Марина Мнишек признавала одного самозванца за другим? Непреодолимое искушение властью!

– *Ваши персонажи часто имеют одну общую черту: они редко бывают счастливы. Насколько это трудно для Вас?*

– Ничего не поделаешь, такова воля композитора. Иногда даже очень молодого: Рахманинов написал «Алеко» в 19 лет, при этом достиг таких глубин трагизма. Это, наверное, особенность жанра: самые выдающиеся произведения для театра – трагедии. Несчастны Борис, Алеко, Риголетто, зато это правдиво! А когда всё хорошо, когда, как говорил Шариков, «чисто, как в трамвае», тогда неинтересно. Мы работали над «Иолантой», над сценой короля и врача, и режиссер Мариус Трелинский говорил нам: «Между вами должен быть конфликт еще до того, как вы появляетесь на сцене!» Мне, Эбн-Хакиа, он объяснял: «Король вас ненавидит, он считает вас нехристом, но вы при этом его последняя надежда, он терпит вас и вынужден к вам обращаться!» Мы там ничего даже не изображали, энергия конфликта сама вела сцену.

бой язык становится прекрасным! Чем больше повторяешь, тем лучше получается. Я пел на немецком, на итальянском, на польском лишь раз – «Короля Рогера» Шимановского, на французском – Верховного жреца в «Самсоне и Далиле», даже на чешском что-то учил. Единственный язык, который я пока в пении не могу освоить, – это английский. Хотя иногда хочется спеть что-то в стиле Фрэнк Синатры, но для этого нужно так засеть за английский, чтобы он стал почти родным.

– *У Вашей семьи крымско-татарские корни. На крымско-татарском говорите? Народные песни поете?*

– Я немного понимаю крымско-татарский язык и учу народные песни: восемь, самых классических, уже выучил. У меня есть знакомые татары, которые знают название песни – ту, что Глинка использовал для темы Черномора, ему Айвазовский ее напел. И эту песню поют до сих пор! Крымский фольклор не примитивен. Ведь в Бахчисарае университет был уже пятьсот лет назад, там процветала высокообразованная культура, изучали философию, математику, музыку. В крымско-татарском фольклоре ме-

лодии степей смешались с мелодиями Черного и Средиземного морей и Аравийского полуострова. В некоторых напевах можно даже найти следы античных гимнов. Послушайте, к примеру, легендарную крымско-татарскую певицу Сабрие Эреджепову. В Самарканде во времена моей юности кроме советской музыки звучали напевы, восходящие к древнеперсидским и древнетюркским источникам. Люди там и сейчас поют песни, которым по триста, по четыреста лет! Мастера фольклорного пения в Узбекистане очень любят, хотя аутентичных исполнителей осталось, может, около десятка.

– *Вам тоже близок песенный жанр. Как-то Вы пели Шумана и Гаврилина в сопровождении нашего ансамбля ударных инструментов Renaissance Percussion. Может, стоит повторить?*

– Обязательно! И мне, и ребятам этот проект очень понравился, они до сих пор о нем вспоминают. Это было больше десяти лет назад, я предложил сделать обработку нескольких песен из «Любви поэта». Ребята сделали два варианта – в моей баритоновой тональности и в оригинальной, чуть выше. Помню первую репетицию: когда заиграли в оригинальной шумановской тональности, вдруг все зацвело совершенно необыкновенными красками! Это была как будто другая музыка! Я сказал тогда Владиславу Иванову: «Делай в оригинальной тональности! После того, как я услышал краски шумановской тональности, я не смогу петь в другой». И я пел Шумана в теноровой тональности. Пуччини, например, тоже любит играть тональностями. А как он умеет растрогать! На его операх люди всегда плачут: жалеют Мими, переживают за Баттерфлай. А «Девушка с Запада», последняя из поставленных у нас опер Пуччини! Я и сам в финале еле сдерживаюсь, слезы глотаю!

– *Не мешает ли Вам такая эмоциональность на сцене?*

– Без волнения получается хуже. Выйти на сцену – это же не руки сходить помыть. Должно быть священнодействие.

– *Что Вы испытываете, когда опускается занавес? Как восстанавливаете силы?*

– Раньше я не очень чувствовал усталость после спектаклей. А теперь после больших партий, после Риголетто, например, я на следующий день ничего не хочу делать. Стараюсь не ставить себе никаких репетиций, только в случае крайней необходимости. Но мне хватает суток на восстановление.

– *Какой путь прошел Ваш голос?*

– Как поет Баян в «Руслане и Людмиле», «не долго срок на земле певцу»... Хотя всё индивидуально. Например, Альфред Краус до конца пел блестяще, без малейших признаков увядания голоса. Я заново ишу свой голос каждый день. Каждый день он преподносит мне какие-то сюрпризы, и я до сих пор не могу сказать, что научился владеть им раз и навсегда. Я трачу ежедневно как минимум полтора часа только на вокальную технику, потом часа два работаю над партией, а еще есть уроки, репетиции... Держу себя в форме с помощью камерной музыки. В одном маленьком романсе Чайковского или песне Шуберта иногда заключена целая жизнь. Особенно я люблю Шуберта. Он написал больше семисот песен! Из тех, что я выучил, – это первый том полного собрания – нет ни одной «проходной». Все до единой – шедевры. А какие он выбирал тексты – из Шиллера, Гёте, Гейне. Мне эти тексты еще и помогают в работе над немецким произношением. А вокальная лирика Шумана! Он был новатором, он принимал все новое – это как раз то, с чем мы сейчас имеем дело в «Мейстерзингерах».

– *Кем Вы будете в готовящейся постановке?*

– Я пока учу Котнера, а как выучу – буду разбирать Ганса Сакса. Это опера про то, что есть разные типы людей: есть те, которые ходят всегда только по периметру, и те, кто выходят за рамки, благодаря своему таланту. У тех, кто нарушает общий строй, начинаются проблемы. Сам Вагнер от этого страдал. А что, к примеру, Кюн говорил про Чайковского? Немыслимые вещи! И так, наверное, будет всегда: те, кто идет впереди, всегда будут страдать от критики.

– *Вы преподаете сольное пение в консерватории. Чем напутствуете начинающих певцов?*

– Со студентами я занимаюсь вокальной техникой и... «градуировкой». Я ведь по своей первой гражданской профессии был связан с измерительными приборами. У каждого такого прибора есть градуировка, и очень важно, чтобы она была точной. Например, есть приборы для измерения давления, а есть приборы, с которыми их нужно сверять. А этот контрольный прибор раз в год тоже проверяют на точность, сверяют еще с одним. То же самое и в преподавании: я стараюсь отладить «прибор» тех, кто ко мне приходит, чтобы им можно было пользоваться. При этом мы решаем не только тембровые вопросы, но и сугубо музыкальные: иметь хороший голос – недостаточно, петь нужно осмысленно. И еще я требую от учеников трудолюбия. Мало повторить десять раз, иногда надо повторить и сто. Нужно отдавать занятиям много сил, тогда и в результате будешь дорожить гораздо сильнее.

Беседовала Христина БАТЮШИНА

СТОЛЕТИЕ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА

25 сентября исполнилось сто лет со дня рождения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. ЮНЕСКО по каким-то ей одной известным причинам не объявила 2006-й «годом Шостаковича» (2005-й был объявлен «годом Шолохова» и, видимо, решили, что с России достаточно). Впрочем, для российских музыкантов «годом Шостаковича» является любой год жизни. Этот гениальный композитор, этот великий человек становится частью нашего существования, если мы принадлежим своей стране и ее культуре.

Несколько абсолютно личных суждений и, если угодно, личных пожеланий.

Очиститься от слов. Десятки книг и сотни статей написаны о Шостаковиче, тысячи слов сказаны о нем отнюдь не только по юбилейным поводам (как раз в день столетия наша печать хранила какое-то странное, почти неприличное молчание). Без конца обсуждаются темы «Шостакович и советская власть», «Шостакович и Сталин», без конца говорится о Шостаковиче как летописце советской истории (особенно военной), о гонениях на Шостаковича, о «сумбуре вместо музыки» и т.д.

Хочется, чтобы слова умолкли. Пусть сочинения Шостаковича зазвучат в тишине, пусть их предоставят самим себе, благо исполнители никогда от них не откажутся. Тогда мы услышим, как они прекрасны, как выразительны и чисты, и произойдет истинное чудо: не «эпоха», не «история», а человек, где и когда бы он ни жил, откроется и познает себя в них, благодаря им человек продвинется вперед в своем знании о самом себе.

Довольно спорить о Шостаковиче – да и с кем мы спорим? В основном с людьми Запада (музыковедами, критиками, журналистами), которым почему-то сейчас слишком много дела до того, поддерживал ли композитор советский режим или нет, был ли Шостакович раздвоен или творил искренне. Пусть спорят без нас. Нам открыто, кем был Шостакович. Он был гением, обессмертившим нашу страну и не давшим человечности уйти от нас.

Его великие творения. Миллионы людей слушают музыку Шостаковича. Слушают оперу «Нос» (по Гоголю) с ее непередаваемо острым рисунком, поразительным лаконизмом, щемящей тоской. Слушают Четвертую симфонию, в звуках которой привычный быт оборачивается жесточайшей трагедией. Слушают Трию, ор. 67: его финал с какой-то античной ясностью запечатлевает боль и страх личных утрат. А Шестая симфония с ее «приплясывающим» финалом, с ее юмором, героически сопротивляющимся жестокости и злу? А Пятнадцатая, в которой так сильно выразилось желание ухода и свободы? Что перечислять? Кто-нибудь другой назовет другие сочинения, кто-то скажет о милосердной улыбке Шостаковича, о его тонком изяществе и приведет в пример квартеты и романсы. Кто-то скажет о высочайшем композиторском мастерстве, сравнимом с мастерством Баха и Бетховена.

Столетние годовщины. Когда исполнилось сто лет со дня рождения Баха (1785), его музыку практически никто не знал. Моцарт к своему столетию (1856) только начал входить в толщу европейского культурного сознания. Бетховен в год столетия (1870) нуждался в горячих пропагандистах (и получал их). Шуберт в 1897 году считался трогательно старомодным и не более того. Пожалуй, только с середины XX века благодаря огромному информационному полю великие композиторы могли рассчитывать на прижизненную славу и адекватную оценку. Мир давно признал Шостаковича. Будем гордиться этим признанием. Окажемся достойными нашей музыкальной славы, не разрешая унижить себя современной звуковой пошлостью и не позволяя тронуть Шостаковича пошлыми и вздорными словами.

Мир смотрит на нас. Нужно понять, что культура – это не только лицо народа и страны, но она также их капитал (не в последнюю очередь политический и экономический), а достоянием нашей музыкальной культуры является творчество Шостаковича. Я скажу, что музыка Шостаковича – огромный духовный и общественный капитал, и если мы стоим многого в мире, то благодаря таким гениям, как Шостакович. В них наша свобода, независимость, они создают образ России, «положительный образ», как с полным смыслом говорили в советские времена.

Шостакович в Мариинском театре. Касаюсь этого не только по служебному долгу, но и потому, что Мариинский театр сделал очень много во имя Шостаковича, и почти все сделанное относится к последнему десятилетию. Валерий Гергиев инициировал постановку всех опер Дмитрия Дмитриевича. Пусть они пошли у нас после кончины композитора, но они не покидают мариинской сцены, их по всему миру показывает наша труппа. Имею в виду прежде всего «Леди Макбет Мценского уезда» и «Катерину Измайлову» (это, все-таки, разные оперы), имею в виду «Нос». В концертном исполнении представили незавершенную оперу Шостаковича «Игроки» (на неизменный текст Гоголя).

Идут балеты, недавно дали премьеру «Золотого века», предлагаем публике балетный

ЮБИЛЕЙ

ЛЕОНИД ГАККЕЛЬ: «КОНЕЦ ВЕКА ГЛАЗАМИ ПЕТЕРБУРГСКОГО МУЗЫКАНТА»



Фото: Екатерина Улыбина

Фраза, вынесенная в заглавие – подзаголовок книги Л. Е. Гаккеля «Девяностые». Об этих годах автор скажет: «Девяностые... закаты или рассветные – кто знает?». На это вопрошание нам всем предстоит дать ответ – словом и делом.

Леониду Евгеньевичу Гаккелю – 85! Профессор Санкт-Петербургской консерватории, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, академик Российской академии гуманитарных наук, кавалер Ордена Почета... Выдающийся ученый с мировым именем, историк и теоретик фортепианного искусства, музыкальный педагог, блестящий лектор и музыкальный критик, автор более десяти книг и монографий (их говорящие названия мне показались уместными вписать в стихотворные строки, посвященные юбиляру), сотен статей в периодической печати, Л. Е. Гаккель – выпускник Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории. Его жизнь, творчество, профессиональный и нравственный выбор неразрывно связаны с Петербургом и его традициями.

Читая книги Л. Е. Гаккеля, слушая его лекции или вступительное слово перед концертом, петербургские меломаны узнают его негромкий, не по-ораторски поставленный голос, не однажды испытанную в зале гипнотическую силу его свободно льющейся красивой речи. Гаккель говорит и пишет о вершинах русской и мировой музыки, об «уходящей натуре» – старших современниках, передавших нам культурную эстафету, о великих композиторах XX века, об исполнителях, чье сотворчество равновелико музыке гениальных творцов.

Сказано: «Стиль – это человек». Гаккель выбирает единственно возможный для него высокий слог, с упорством отстаивает право на слово, достойное искусства, о котором он беседует с аудиторией, слово, достойное читателей и слушателей. Тысячу раз прав великий американец Уолт Уитмен: «Великая поэзия возможна только там, где есть великие читатели».

Пусть и сегодня со страниц нашей газеты прозвучит голос юбиляра. На сайте Мариинского театра лет пятнадцать тому назад в авторской колонке «Взгляд и комментарий» Л. Е. Гаккель регулярно делился свежими впечатлениями от премьер и других событий в жизни театра. Два таких «взгляда», я уверен, заинтересуют и нынешнего читателя.

Газета «Мариинский театр» горячо поздравляет юбиляра. С прошедшим Днем рождения, дорогой Леонид Евгеньевич! Многая, многая лета!

Иосиф РАЙСКИН

спектакль на музыку Шостаковича, частью которого является «Ленинградская симфония» в неувядающей хореографии Игоря Бельского с Ульяной Лопаткиной в главной партии. В репертуаре театра нашлось место даже оперетте Шостаковича «Москва-Черемушки».

Наконец, maestro Гергиев с оркестром Мариинского театра проводит полные циклы симфоний Шостаковича в Санкт-Петербурге, Нью-Йорке, Лондоне. А это следовало бы, не боясь патетики, назвать деянием во славу Шостаковича.

В истекшем сезоне жизнь театра была пропитана его музыкой. И – окончу тем, с чего начал свои заметки: юбилейная дата не означает никакого исторического рубежа. Все, что связано с ним, обязывает нас беречь капитал культуры и подчеркивает нашу ответственность за собственное духовное будущее.

Леонид Гаккель

«ВОЙНА И МИР» СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

16 октября 1944 года Ансамбль советской оперы Всероссийского театрального общества под руководством К. М. Попова исполнил (под рояль) семь картин оперы Сергея Сергеевича Прокофьева «Война и мир». Скромные солисты Ансамбля (имена которых, тем не менее, вошли в историю мировой оперы) исполняли картины «Войны и мира» не подряд,

но, не сомневаюсь, открылись огромный масштаб и огромное эмоциональное богатство прокофьевской музыки. Первая картина («В Отрядном») передала всю томительную прелесть русской весны; колорит екатерининской Москвы можно было почувствовать в сцене у старого князя Болконского. И эта сцена, как и сцены «В особняке Ахросимовой» и «Темная изба в Мытищах» (князь Андрей перед смертью) замечательны по психологической тонкости и глубине – в этом смысле здесь цена буквально каждая нота. Три другие картины, исполненные 16 октября 1944 года («Перед Бородинским сражением», «Улица Москвы, занятая французами» и «Смоленская дорога»), давали невероятную мощь массовых сцен и потрясающую «музыку войны».

Толстовская опера. Композитор, писавший «Войну и мир», не мог не оказаться в полемике с Толстым, отрицавшим оперу как живое искусство и устами Наташи Ростовской насмеявшимся над оперными условностями. Но у Прокофьева – какие же условности, разве что в опере по-прежнему поют, но поют на подлинный текст Толстого, сохраняя необычайную правдивость толстовской прозы. И при этом не погрязая в подробностях (несмотря на огромный объем партитуры): все прозрачно и стройно – даже, если угодно, не по-толстовски, а по-пушкински... В ней мудрость, величавость, но и свежесть и легкость!

Что было дальше. После первого концертного показа «Войны и мира» прошло два года, и опера впервые пошла на сцене – в Ленинградском Малом оперном театре. Дирижировал С. А. Мамосуд, режиссером был молодой Б. А. Покровский; Татьяна Лаврова оказалась первой сценической Наташей – и по праву вошла в легенду русского оперного искусства; бесподобной актерской работой стала партия Пьера Безухова (все в один голос говорили, что ее исполнитель Олесь Чижко – «вылитый Пьер», и это дорогого стоит, если так говорят русские зрители). Состав во многом повторился в следующей постановке «Войны и мира» в Малом оперном театре (1955, дирижер Э. П. Грикуров). Ее я уже видел сам, будучи студентом консерватории. Тогдашний Ленинград буквально пылал восхищением и признательностью к этому спектаклю. Ходили на каждое представление, не могли насытиться музыкой Прокофьева и пением Лавровой, С. Н. Шапошникова (князь Андрей), актерским мастерством А. Ю. Модестова (Наполеон). Весна пятьдесят пятого в нашей культурной истории – это «Война и мир» на Площади искусств в Ленинграде!

В Москве «Войну и мир» впервые поставил Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко в 1957 году. В Большом театре опера пошла в 1959 году (дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, режиссер Покровский). Певческий состав блистал: Евгений Кибкало (князь Андрей), Галина Вишневская (Наташа), Александр Ведерников (старый князь), Ирина Архипова (Элен), Павел Лисициан (Наполеон).

«Война и мир» в Мариинском. Театр еще назывался Кировским, когда эта опера впервые пошла на его сцене (1977). За пультом стоял Ю. Х. Темирганов, режиссером снова был Покровский. Незабываемо пели и замечательно играли Галина Ковалева (Наташа), Сергей Лейферкус (князь Андрей), Ирина Богачева (Элен), Константин Плузников (Анатоль), Людмила Филатова (княжна Марья). Работа дирижера, режиссера, художника (И. Г. Сумбатшвили) может быть определена единственным словом, притом в его буквальном смысле: самозабвенная. Я как слушатель – и не только я – отзывался на постановку столь же самозабвенно. Помню лишь, что слезами радости и восхищения отвечал многому и многому в спектакле.

Наступила эпоха Валерия Гергиева. 9 июля 1991 года «Война и мир» впервые зазвучала на сцене театра под управлением maestro в постановке и сценографии англичан Г. Вика и Т. О'Брайена соответственно. Опера шла без купюр. Солировали певцы «гергиевского призыва»: Александр Гергалов (князь Андрей), Елена Прокина (Наташа), Гегам Григорян (Пьер), Ольга Бородина (Элен), Василий Герелло (Наполеон). Спектакль был необычен по своему рисунку – без избытка сценического реализма; но что ж, наступили новые времена, и публика с энтузиазмом приветствовала Прокофьева в гергиевском театре.

И еще одна постановка – надеюсь, не последняя – пришла на март 2000 года (музыкальный руководитель и дирижер Валерий Гергиев, режиссер Андрей Кончаловский, сценограф Георгий Цыпин). Частично сохранился прежний состав, в партии Наташи блистала, лучше сказать, сияла Анна Нетребко, Пьера пел Алексей Стебляко. Я не был большим поклонником режиссуры, мне она казалась эклектичной. Но, конечно, все искупалось необычайно высоким музыкальным тоном спектакля.

И как не понадеяться на то, что гениальная партитура Прокофьева и в будущем будет определять духовную высоту нашего театра и что постановки «Войны и мира» означат собою движение театра сквозь новые и новые десятилетия.

Леонид Гаккель

ЛЕОНИДУ ГАККЕЛЮ

*На бумаге ли, изустно ли,
На душе светло ли, грустно ли –
Вопрошай готов без устали:
Без твоих речей не пусто ли?*

Пимен Мариинский

Откуда мы? Куда идем?

На Театральную – куда же!
Усталость – благо, но тайком –
Еще шесть лет... для стажу.

Я не боюсь, я музыкант!

В лихие Девяностые
Я не разменивал талант
На страсти щелкоперстные.

В концертном зале впечатлѐн,

Наслушался я востался.
Продлись хотя б на миг мой сон,
А там, глядишь, – и до ста!

А после снова зазвучит

Все слышанное мною
И из под глыб, и из под плит
Воскреснет, как живое.

И.Р.
27.01.2021
СПБ

ФЕСТИВАЛЬ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

XV «МАРИИНСКИЙ»
ФОРТЕПИАННЫЙ

Уральский симфонический оркестр, дирижер Дмитрий Лисс, солист Константин Лифшиц.
Константин Лифшиц.
Сон Чжин Чо.
Пьер Лоран Эмар.
Фото: Наталья Разина, Михаил Вильчук

Юбилейный фестиваль фортепиано, прошедший с 6 по 25 мая на третьей сцене Мариинского театра, озадачил в нескольких пунктах. Во-первых, он теперь не называется, как был задуман: «Лики современного пианизма», а носит нарочито нейтральное наименование, указывающее только на место его проведения. Так, наверное, проще и это имеет под собой какие-то юридические или экономические основания. Не важно, что публика может спутать этот «Мариинский» фестиваль с другими, носящими такое же наименование. Если слушатели уж пришли, то значит, действительно любят фортепианное искусство.

Но так ли это? Порою сомнения закрадываются. Когда публика аплодирует после частей концерта или симфонии, то это можно еще объяснить, как деликатно и остроумно сделал совсем недавно Дмитрий Лисс, главный дирижер Екатеринбургского оркестра. Очевидно, озадаченный приемом, оказанным ему и прекрасному пианисту Константину Лифшицу, совершенно замечательно исполнившим Второй концерт Брамса (так, что дрожь пробегала по коже, как от встречи со столь часто играемым и столь забытым шедевром, исполненным настоящего драматизма и настоящей глубины!), когда публика вспыхивала аплодисментами после каждой части и чуть ли не вызвала «на бис», он, Лисс, вышел на сцену перед вторым отделением и сказал следующее: «Дорогие друзья! Когда несколько десятилетий назад был затеян ремонт Большого зала консерватории в Москве, под полом эстрады нашли старые программки и буклеты, в которых описывались Правила поведения на концерте – что дамам не следует носить большие шляпы, что нельзя разговаривать и есть во время концерта. Публике 20-х годов XX века это надо было напоминать. У вас в Петербурге – своя традиция: аплодировать между частями, и это очень хорошо, когда звучит романтический Концерт. Это даже подбадривает исполнителей. Но сейчас будет исполнена 15-я симфония вашего земляка Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, глубоко выстраданное и глубоко трагичное сочинение, написанное буквально на пороге смерти, в котором мастер подводит итоги своей жизни. И я от имени всех артистов оркестра очень прошу воздержаться от аплодисментов до окончания исполнения». Не обидно ли, что такое мнение о нашей публике сложилось у музыкантов из Екатеринбурга?

Но это так, к слову. А теперь – к фестивалю! Первый концерт фестиваля позволил встретиться с одним из самых замечательных пианистов, завоевавших лауреатский титул последнего, XVI конкурса имени Чайковского, Сон Чжин Чо. Выдающийся по качеству пианизм этого юного исполнителя, сочетающий гибкость и мягкость с силой и мощью, давно и заслуженно привлекает внимание и профессиональных ценителей, и любителей фортепианной игры. Но сегодня одних только качеств пианизма недостаточно, чтобы считаться пианистом XXI века, и Чо расширил свой репертуар, включив в программу первого отделения интересные и редко звучащие произведения: Сонату Яначека «1 октября 1905 года», сюиту «Маски» Кароля Шимановского. На этом фоне особенно выигрышно прозвучали Четыре скерцо Шопена – исполненные без заигранных штампов, очень свежо и неповторимо ярко. Соната Яначека, посвященная трагическим событиям студенческой революции в Брно и смерти студента Франтишека Павлика, прозвучала особенно современно в своей декламационности и речевом реализме. В противовес ей, изящная звукопись и ироническая игра Шимановского позволила артисту развернуть перед нами изысканный театр масок одного из самых загадочных и изощренных композиторов первых десятилетий XX века.

Четыре скерцо Шопена – это обреченные на успех у публики шедевры романтической музыки. Присущий Шопену трагизм и лирика здесь облечены в виртуозную форму. Немалой популярности скерцо сопутствует и то, что они составляют «золотой репертуар» школ, училищ и консерваторий. Чо исполнил скерцо с немислимым совершенством техники и звучания, которое колебалось от предельно насыщенного, но мягкого фортиссимо до максимального пианиссимо, сохраняющего отчетливость театрального шепота. Темпы были почти запредельными, но никогда не переходили ту грань, когда пассажи становятся уже неразличимыми. Особенно впечатлили 1-е и 3-е скерцо, драматичные по-шекспировски («Гамлет» – первое и «Макбет» – третье, таковы мои программные ассоциации!). Четвертое, заставляющее вспомнить тоже о Шекспире, но уже «Сна в летнюю ночь», позволило Чо впечатлить кошечей гибкостью и мягкостью кантилены и блеском искрометных пассажей. Второе – слишком популярно и сегодня (интересно, что, по свидетельству Александра Зилоти, Лист не любил это скерцо, считая его «песней для гурьманток»), но и здесь надо отдать должное мастерству пианиста. Концерт был кратким и впечатляющим, «на бис» пианист исполнил Ноктюрн Es-dur и Этюд op.10 № 12, что было

замечательно с пианистической точки зрения, но ничего не добавило к создавшемуся впечатлению.

Пропустив три концерта хорошо известных петербургских пианистов – Мирослава Култышева, Павла Райкеруса и Петра Лаула (возможно, о них напишут мои младшие коллеги), я с интересом готовилась слушать «Гольдберг-вариации» Иоганна Себастьяна Баха в исполнении Варвары Непомнящей, ученицы известного гамбургского пианиста и педагога Евгения Королева, лауреатки множества конкурсов, в том числе конкурса имени Гезы Анды. И была, к сожалению, сильно разочарована. Не дело критики расставлять оценки исполнителям, но здесь, впрочем, с оценками было бы все нормально – 5 на академическом концерте или выпускном концерте в консерватории пианистке обеспечено... Но всё то, что предполагает исполнение грандиозного полифонического цикла «Гольдберг-вариаций» – масштабность и оригинальность замысла, смелость интерпретации, красота и нетривиальность логических решений – всё это здесь, к сожалению, отсутствовало. Не было ни особого характера артикуляции, ни импровизационных вариантов орнаментики. Казалось, что из всех исполнительских средств выразительности, отличающих богатую палитру барочной музыки, Варваре Непомнящей доступны только два – динамика и темп. При этом она использует их по-школьному примитивно, играя во второй раз все проведения пиано после форте. Характер звука и легатная певучая сплошная артикуляция вообще из стилистики романтического исполнения эпохи Карла Черни. При этом отсутствовали романтическая искренность и непосредственность... Дальнейшее было настолько предсказуемо и неинтересно, что можно было только удивляться бесконечному терпению немногочисленных слушателей, вяло заполнивших в этот дождливый и холодный вечер зал. Что их заставило прийти в Мариинку слушать Непомнящую, когда есть Гульд, Шифф, Евгений Королев, Константин Лифшиц, наконец?

Ну же! – любовь к Баху или все же любовь к фортепиано?

Но вот – Пьер Лоран Эмар! Приехавший, минуя все запреты и санитарные кордоны из Парижа (или из Лондона)! Играющий Второй концерт Брамса (чувствуется кольцевая рифма с апрельским Вторым Брамса Лифшица и Лисса!) – это, конечно, повод рискнуть! Так подумалось, и... В начале вечера, поменявшись местами с Брамсом, прозвучал Мендельсон. Итальянская симфония № 4, ля мажор. Живо, свежо, весело, захватывающе оптимистично прозвучал этот опус в исполнении оркестра Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева. И сразу же позабылось уныние предшествующего концерта и вся сумятица предшествующих дней. Нет, все-таки музыка – великий целительный эликсир, Феликс Мендельсон – действительно «рожденный счастливым» и дарующих счастье, а Гергиев с его оркестром – лучшие музыканты, неважно – в России, в Европе, в мире, – так победно и убедительно они прозвучали в этот вечер!

Очень многого все ожидали от Пьера Лорана Эмара с Брамсом, и – увы, не получили... Дело даже не в том, что пианист играл по нотам, в конце концов – на склоне лет Рихтер тоже играл по нотам, да и вообще, обычай играть наизусть ввели в середине XIX века Клара Шуман и Ференц Лист (правда, Брамс уже играл наизусть на эстраде!) Но каким старым, даже дряхлым, немощным, скучным и откровенно неопытным предстал гениальный Второй концерт! Что произошло с ним и с гениальным интерпретатором Мессиана и Баха, музыкантом-мыслителем, пианистом безграничных возможностей Эмаром? Видимо, этот орешек – оказался ему не по зубам. Играть Второй Брамса нужно, когда находишься в «равновесии и цветении сил» (Рильке) ... и мудрости. Оркестр явно томился и брыкался, как молодой и полнокровный скакун под уздой старого ездока. Гергиев сдерживал прыть, но в тулти, вырвавшись на свободу, оркестр играл нам настоящего, полнокровного Брамса! К сожалению, это был концерт без пианиста, не для фортепиано с оркестром, не для фортепиано без оркестра (так называется Третья соната Шумана!), а для ... оркестра без фортепиано. Ну что же, все имеют право на неудачу, на плохое самочувствие или неготовность к выступлению.

P.S. Эмар полностью реабилитировал себя 27 мая в своем замечательном сольном концерте, с интереснейшей и блестяще продуманной программой, посвященной фантазиям Моцарта, Свелинка, Карла Филиппа Эммануэля Баха, Андрея Волконского, Бетховена и Джорджа Бенджамина. Вот здесь была полностью уместна и игра по нотам, и свободная экстравагантная интерпретация, более мягкая и лиричная в авангардном Волконском и более эксцентричная и дерзкая в Свелинке и Бетховене. И Моцарт, великий Моцарт, был сыгран так пронзительно драматично, так по-оперному театрально и, вместе с тем интимно-проникновенно! Но этим концертом открылся уже следующий фестиваль, «Звезды белых ночей»...

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

МУЗЫКА ВРЕМЕНИ И ВЕЧНОСТИ



Ринат Шакиров.
Фото из личного архива



Национальный романтизм стал главной темой абонемента концерта в БЗФ, который организовала и блистательно провела Наталия Леонидовна Энтелис. В тот день программа включала ряд замечательных – популярных и редко исполняемых сочинений: от Глинки («Камаринская», из которой, по образному выражению П. И. Чайковского вся русская симфоническая музыка выросла, как дуб из жемчуга), до Листа (Венгерская рапсодия № 2), Альвена (Шведская рапсодия № 1 «Канун летнего праздника») [Хуго Эмиль Альвен, 1872-1960, известный шведский композитор-неоклассик и неоромантик]; Энеску [Джордже Энеску, гениальный румынский композитор и скрипач, неоклассик и неоромантик, 1881-1955] (Румынская рапсодия № 1). Завершало эту пеструю панораму сочинений продленного в XX век романтизма сочинение петербургского классика Сергея Михайловича Слонимского [1932-2019] «Еврейская рапсодия», концерт для фортепиано, струнных, флейты и ударных.

Как написано в аннотации издательства «Композитор», «Еврейская рапсодия» – первое сочинение Слонимского в жанре фортепианного концерта. Оно создано в 1997 году и посвящено его первой исполнительнице Юлии Зильберквит. Сочинение разнопланово в эмоциональном и стилевом отношении: суровая речь первых двух частей, воспроизводящих воображаемую древнеиудейскую стихию, стихию народа воинов и поэтов, сменяется в финале концерта гротесковой программной картиной: своеобразный диалог гоголевских героев – Янкеля и Тараса Бульбы – протекает по неожиданному сценарию, когда в ходе диалога персонажи меняются местами... «Еврейская рапсодия» исполнена впервые в Большом зале Московской консерватории 4 октября 1998 года».

Концерт был написан как обязательная пьеса для конкурса «Пианист-композитор», организованного в 1997 году директором музыкального центра еврейской музыки Евгением Хазданом. (Одна из тем его студенческихopusов, возможно, бессознательно, процитирована великим мэтром Слонимским в «Еврейской рапсодии»). Помимо первой исполнительницы, московско-американской пианистки Юлии (Джулии) Зильберквит, можно отметить других замечательных интерпретаторов этого сочинения Слонимского – Ксению Гаврилову, Александра Онучина.

14 марта 2021 года Концерт сыграл заслуженный артист России, народный артист Татарстана Ринат Шакиров.

В беседе с автором статьи Ринат Шакиров сказал, что, по его мнению, «Еврейская Рапсодия» Слонимского очень выигрышна и написана с тонким пониманием пианистической природы и потому очень интересна исполнителям.

Наталия Энтелис, ведущая семейного абонемента в БЗФ, во вступительном слове предложила свою трактовку скрытой программы сочинения: «В Рапсодии нет ни одной подлинной еврейской темы, это сочинение передает взгляд петербургского интеллигента на библейскую историю. Во второй части чувствуется высокий стиль поэзии царя Соломона, «Пес-

ни песней». В финале же противопоставляются и объединяются в духе «Картинок с выставки» Мусоргского еврейский и русский тематизм».

Приготовившись услышать нечто, вроде «Шоломо» Эрнста Блоха и настроившись на образы «Суламифи» Александра Куприна, я начала слушать. Первые же такты ошеломили своим суровым эпическим характером. Действительно, эта рапсодия повествует о народе библейском, величественном и неприступном, как стены разрушенного храма. Вторая часть – передающая пение птиц в садах вокруг стен храма, своей тонкой звукописью напомнила об импрессионистах. В финале суровая пляска-шестиве хасидов навевала мысли о ритуальных танцах праздника Симхат Торы, когда выносятся единственные раз в году свиток со священными письмами. И вдруг в величественный и универсальный по всемирности колорит вторгся странный и провокационный диалог еврейского (клезмерского) и русского персонажей. Причем еврейский – весьма условный (солирующая скрипка), а русский представляет знаменитая тема глинкавской «Камаринской», усиленная колокольным звоном. Честно говоря, никакого торжественного единения народов в финале я не услышала, «Камаринская» звучит довольно угрожающе.

Как стало ясно после прослушивания, пьеса

С. М. Слонимского действительно очень яркая и выигрышная, это – типичная неоромантическая фантазия, в которой автор виртуозно использует броский интонационный материал. Порою неожиданно возникают ассоциации с Мессианом (во второй части, где слышится пение соловья), порою – с Бартоком (в брутальных ритмах и «варварских» квинтах первой части и финала), Концертная рапсодия является не только началом нового очень важного этапа композиторского творчества Слонимского – времени создания концертов и концертных фантазий для сольных инструментов, но и достойным завершением длительной традиции инструментального концерта-поэмы на народные темы, который начался еще в XIX веке – Лист, Сен-Санс, Рихард Штраус – и продолжился в XX веке – у Яначека, Бартока, Прокофьева.

Исполнение Рината Шакирова было замечательно по раскованности темперамента, яркой и зрелой артистичности, виртуозному мастерству. С огромным удовольствием я убедилась в том, что это пианист, чьи выступления еще студенческих лет (в далеких 1980-х он был студентом Ленинградской консерватории в классе молодой ассистентки профессора Татьяны Петровны Кравченко Наталии Труль) я помню до сих пор, находится сейчас на пике

своей концертной формы. Под стать его игре было увлеченное и мастерское исполнение партитуры Академическим оркестром Филармонии (дирижер – Игорь Манашеров, выпускник Ленинградской консерватории по классу Рабиля Мартынова, дирижер академического оркестра Московской филармонии).

Так что за программу скрыл в «Еврейской рапсодии» Слонимский, что прочитывалось в ней в 1998 и что заставляет это сочинение жить сегодня, чему резонируют сердца слушателей? Что в этом сочинении – еврейское, а что всемирное? Что временное, а что вечное? Этот вопрос оставался для меня открытым, пока неожиданно наутро после концерта не всплыла фраза из нашего с Натальей Труль любимого Борхеса (явно не случайно!): «Вот здесь, – сказал Данрвен и широким жестом, не отвергающим и звезд в облаках, обвел черную безлюдную равнину, море и величественное потрескавшееся здание, напоминающее пришедшую в упадок конюшню, – земля моих предков». Наших общих предков.

¹ Борхес Хорхе Луис. *Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте.* (перевод Валентины Кулагинной-Ярцевой) // Хорхе Луис Борхес. *Алеф*. М., 2014. С. 160.

Моцарт отечества не выбирает,
Просто играет всю жизнь напролет.
Булат Окуджава

МОЦАРТ В ГОСТЯХ У БРОДСКОГО

Елизавета Леонская, преодолев, к счастью, коварные (ковидные) заслоны, снова гостила в Петербурге. Ее концерты всегда собирают полные залы. Завсегдатаи филармонии ценят фортепианную игру, отмеченную не только техническим мастерством, но прежде всего – подлинным совершенством (не путать с культивируемым в цифровую эпоху перфекционизмом, носящим подчас «спортивный» оттенок). Ее назвали как-то «антидивой» – не потому, что в ее игре нет искры божьей (итальянское: *diva, divina* – божественная), а потому, что она чужда любым «звездным» рейтингам. Скромное, но истовое служение музыке, великим мастерам прошлого и настоящего, отличает ее исполнительский почерк. И рождает русское *divo*, чудо музыкальной интерпретации – в созвучии языков должен же быть неслучайный смысл!

Я процитировал строки из *своего* (и потому без кавычек!) отклика на давние концерты Елизаветы Леонской в Смольном соборе, которые она посвятила столетию со дня рождения Святослава Рихтера. Процитировал, чтобы нынче не писать рецензии, а просто порадоваться чуду, щедро подаренному Петербургу. Пианистка сыграла в Большом зале филармонии Двадцать третий концерт Моцарта, а в Малом зале – три последних сонаты Бетховена, посвятив фортепианный вечер Иосифу Бродскому в год 80-летия со дня его рождения. Восприятие величайшего бетховенского триптиха – не единожды прежде слышанного у выдающихся пианистов – усиливалось на сей раз еще и монолитным (без антракта) исполнением.

Но – я же обещал, что рецензии не будет! – главное событие нынешнего приезда Леонской проходило в знаменитом Доме Мурузи на Литейном. Там собрались, увы не все – *иных*



Фото: Елизавета Швелева

уж нет, а те далеке (добавить ли к знакомым строкам и *тех, кто укрылся или лечен?*) – увы не все, кто причастен к легенде (а как иначе это назвать!), складывающейся на глазах. В пространстве музея Бродского, теперь увеличившемся («полторы комнаты» приросли соседней квартирой), есть место для камерных собраний и концертов.

Моцарт в пространстве от *до минора* (Фантазия) до *ля мажора* (Соната с хрестоматийным *Rondo alla turca* в финале) звучал под руками Елизаветы Леонской не на концертном Стейнвее, а на стареньком пианино, «родном для этих стен», как выразился Михаил Мильчик, один из ближайших друзей Бродского – ему мы обязаны максимально достоверным

(насколько вообще это возможно в силу многих обстоятельств) кропотливым восстановлением «пространства поэта». Пространства, о котором 22-летний (!) юноша сказал провидчески:

*Да, сходства нет меж нынешним и тем,
кто внес сюда шкафы и стол, и думал,
что больше не покинет этих стен;
но должен был уйти, ушел и умер.
Ничем уж их нельзя соединить:
чертой лица, характером, надломом.
Но между ними существует нить,
обычно именуемая домом.*

Над тем же пианино, на котором играла соседская девочка, (как знать, досаждавшая Бродскому гаммами или иногда доставлявшая нехитрую радость ученическим Моцартом), теперь колдовала Елизавета Леонская, которой поэт посвятил метафорические строки:

*... от земли отлывает фоно,
в самодельную бурю, подняв
полированный парус.*

«Она для меня – лучшая исполнительница, единственный музыкант, который делает романтиков (для меня – «чрезмерных») выносимыми», – скажет Иосиф Бродский в интервью. Случаю было угодно, чтобы пианистка оказалась одной из последних, кто виделся с ним незадолго до смерти. «Я играла тогда с Нью-Йоркским филармоническим оркестром Концерт Чайковского, – вспоминала Леонская, – а в шесть часов вечера мы были приглашены на ужин к Иосифу. В тот вечер он мне надписал книжку, грызя карандаш: «Стихи дарю Елизавете. / Прошу простить меня за эти / Стихи, как я, в душе рыба, / Петра простил ей Ильича». Возблагодарим и мы судьбу за счастье приобщиться к диалогу художников.

Иосиф РАЙСКИН

УВЕРТЮРА

Опера – самодостаточный вид искусства, что парадоксально вытекает из ее уникальной синтетической природы. Адекватность драматического и музыкального театров (известное мнение) – глубокое и опасное заблуждение. Композиторскую режиссуру произведения утверждает регламент интонационно-действенного сюжета, путь, прочерченный в музыкальной драматургии. В отличие от пьесы драматурга здесь текст (звукоточность, темпоритм, динамика и др.) – другое понятие, и для постановщика нет свободы, возможной в драматическом театре. Возникает концептуальный, методологический кризис драматических режиссеров в опере и раскол в оперно-театральном сообществе.

Опера – своеобразная диалогия произведения и спектакля, хотя сегодня в этой связи принято выдвигать спектакль. Уход от примата композитора обусловлен расцветом режиссерского театра (см. раздел Non finito). Пост-модернистская замена интерпретатора на автора-постановщика нивелирует роль творца сочинения (особенно классики) по ошибочной схеме: текст автора-композитора давно исчерпан и нуждается в принципиальной смене точки зрения с вторжением в первоисточник. Произведение нередко отодвигается, бытуя где-то на периферии сознания не только зрителей, но даже театроведов, критиков и режиссеров – так проще! Известное мнение, что опус композитора только информационный повод для послания режиссера (иная точка зрения безнадежно устарела!) – печальный факт. Однако, по-прежнему, в сложных отношениях произведение и его воплощения. Поэтому оптимальный путь познания – от произведения к спектаклю: в этом интервале культуры содержится феномен оперы. Чтобы услышать магический голос оперы, надо понять загадочную природу этой неподражаемой причуды – игры культуры.

Dramma per musica разыгрывается уже более 400 лет, и человечество не устает поражаться «зрелищу столь же странному, сколь и великолепному». Парадокс Вольтера намекает на «странный» для рационального ума контрапункт искусств в опере: все 400 лет в произведении борются драма и музыка, а в спектакле – музыка и сцена. Поэтому формулу музыкальный театр в разные эпохи понимают в виде смены акцентов. Вместе с тем само рождение и суть драмы в музыке диктуют истину: великолепие «зрелища» обеспечено его странной природой, где музыка оплодотворяет оппонентов-партнеров. Желанная близость – окрыленные музыкой слово и действие – квинтэссенция оперы как музыкального театра: «начинать нужно с музыкального импульса, показывающего дилемму в эмоциональном контексте. И уж с этого может начинаться опера в театральном контексте. Сохранив музыку, можно позволить уже всё» (Т. Хэмсон). Это давно известная максима. Однако сегодня она испытывает сильнейшее давление. В мире торжествует визуально-информационное начало (народная примета: все делают селфи). Отделившись от музыки в спектакле, сцена нередко болеет зрелищем-овнешнением, стремится единолично «забрать историю» и подавить картинкой сложное содержание оперы, ее нутро, концентрат – музыкальную драматургию. Отказавшись от романа с партитурой композитора, рассматривая музыку как саундтрек к автономной театральной партитуре (подчас весьма сложной), сцена самовольно пытается решить наболевший вопрос восприятия оперы: прежде всего, смотреть! Отсюда массовый заплыв в оперу режиссеров драматического театра, для которых музыкальная драматургия – не земля обетованная, а terra incognita. Поэтому, сочиняя (лучше или хуже) свою историю, им приходится опираться на шаткий костыль либретто или вообще лепить новое. Но хромоту постановок не скроешь. Озадачивает наивность суждений маститых режиссеров. Мудрец Туминас в интервью говорит о своей задаче: построить на сцене историю, а музыка ее эмоционально окрасит. И все? Но это же прием типичный для драматического театра! Как будто партитура Чайковского с ее бездной драматургических идей-связей сама не представляет роковой истории! Экспрессия интонационных, лейтмотивных, тембровых пересечений и пересмыслений творит изощренный психологический контрапункт оперы-драмы, диалектику игры и любви с романом героя и двух женщин. Здесь все связано, и ни одно послание не остается без ответа. Интонационно-духовный сюжет композитора обнажает трагическую судьбу, путь человека – движение образа! Проникающий (и проникновенный!) анализ партитуры позволяет услышать, проследить, понять и пережить историю автора, а значит увидеть и свою сценическую историю в сопряжении с композитором. Когда Гинкас в оценке «Макбета» (интервью) противопоставляет Шекспира и Верди (у одного настоящая трагедия, у другого – глянec, красивенькая, итальянская музыка), он отказывает опере в феноменальности, горизонте собственной картины мира. Между тем, конгенитальность

КНИЖНАЯ ПОЛКА

драматических темпераментов Шекспира и Верди давно стала аксиомой (поразительный в опере трагический масштаб финалов 1-го и 2-го актов, сцена сомнамбулизма леди Макбет и др.).

Видимо режиссерам надо искать адекватный ключ к постижению произведения, а не подходить к нему с отмывкой своей театральной истории без любовного напитка музыки. Но тогда мы переводим *metteur en scène* с подиума соавтора произведения или даже автора «новой оперы» на привычную роль «всего лишь» интерпретатора (подробнее об этом в финале книги). И все же владение музыкальным кодом – закон, незнание которого не освобождает от ответственности. Сегодня интерес к музыкальной концепции оперы безответственно и грустно падает. Это создает немислимый ра-

знания только указывает путь. Он бесконечен. Магия оперы, ее чарующая условность содержания не всегда понятные рассудку взлеты, лирическая природа несет уникальную правду чувств – эмоционально-духовную истину. Ее парадоксы восхищают, обнажая за внешним неправдоподобием глубокую правду страстей. Феномен оперы волнует культуру, достаточно вспомнить «Улисс» Джойса или «И корабль плывет» Феллини. Его тонко чувствует, например, Вернер Херцог, работавший и в опере. В кино он создатель экстатического (определение режиссера) «Фицкарральдо», когда плывущий в дебрях Амазонки пароход с певцами – проводник оперы в затерянный мир – преобразует его в финале магией бельканто «Пуритан» Беллини. В недавно вышедшей книге бесед Херцога «Путеводитель растерянных»

и зрители чувствуют потрясение. Проступает внутренняя правда истории, которая сильнее и важнее, чем правда фактов. Все становится возможно» (курсив мой. – М.М.). В свое время оперу-sei-a не понимали и смеялись над «концертом в костюмах».

Опера – картина души, всемирный театр человечества, таинственная модель мира. Люди идут в театр, слушают и смотрят записи, играют и анализируют клавиры и партитуры, чтобы прожить жизнь, полную открытий, иллюзий и страстей.

* Фрагмент статьи с этим названием был опубликован в сборнике «Как смотреть оперу». Отв. ред. А. Парин. М. 2018.

NON FINITO

Сегодня в оперном театре, как никогда, встали вопросы авторства. Кем выступает режиссер, кто он: автор нового произведения, соавтор композитора (и либреттиста) или интерпретатор? Тонкая зыбкая граница, предполагающая взаимопереходы. У дирижера есть партитура, из которой он в силу таланта может проращивать новые смыслы, вступая в диалог с композитором. Режиссер должен сделать сценическую партитуру, но также в диалоге или нет? Сохраняется ли текст автора, композитора и либреттиста (ремарки не в счет)? Каковы здесь степень и статус творения? Чайковскому ведь можно переформатировать Пушкина. Почему же режиссеру нельзя менять Чайковского и делать новую вариацию культуры? Но тогда речь (как и в случае Чайковского) пойдет об авторе другого искусства и его названии: спектакль по опере или *по мотивам оперы*? Почему бы тогда не взять пример с хореографов, которые давно уже не скрывают авторства в названии. Показательна вся балетная афиша Баварской Оперы, например: ««Щелкунчик» Балет в 2-х актах. Хореография – Джон Ноймайер. Композитор – Петр Чайковский».

Еще одна проблема – разногласия в определении самого понятия опера. Современные композиторы (а за ними режиссеры и критики-эксперты) странно любят называть оперой свои опусы без ее родовых признаков и, напротив, тяготеющие к перформативному искусству. Этот тренд – детская болезнь левизны: все уже было! Знаменитый перформанс футуристов «Победа над солнцем» (1913, Матюшин, Крученых, Малевич) тоже назывался оперой – где она сейчас? Мирозрение нового драматического театра (стаж полвека) – поверх барьеров традиционного – четко объясняют теоретики перформанса (Шехнер, Фишер-Лихте). Однако большая оперная форма, феномен музыкального текста с целостной структурой (сквозным развитием и др.) не вписываются в категорию новой драмы в отличие от экспериментов и перформансов музыкального театра. Но тогда им нужна адекватная трактовка жанра, допустим: перформативный музыкальный театр. В разные времена мы называем оперой несхожие явления. Но любые новации и модификации (музыкальные драмы Вагнера и Мусоргского, «лирические сцены» Чайковского и «драматические» Даргомыжского, монодрамы Шёнберга и Пуленка и др.) сохраняли родовые признаки оперы.

Все эти вопросы связаны с важнейшей проблемой восприятия оперы: сменилась сама трактовка авторства. Выдающиеся умы даже вынесли смертельный приговор автору в эпоху постмодернизма (Фуко, Барт). Мы – люди перехода на хребте эпох, и это безумно интересно, сложно и драматично. Восторг Мандельштама «глубокая радость повторенья, головокружительная радость» сегодня приобрела рациональный смысл формулы «все уже было». «Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны» (С. Аверинцев) – доминирует цитата. Интеллектуализация, опосредованность искусства возрастает все больше. Отсюда усиление роли режиссера, стремящегося быть не просто толкователем-проводником, но уже соавтором и даже автором нового произведения по мотивам «старой оперы».

Сегодня режиссер не хочет быть переводчиком автора и даже интеллектуалом-модератором, но претендует на роль оператора культуры (прежде – функция автора) и участвует в создании интертекста постклассической эпохи. «Евгений Онегин» – матрица, текст, который все знают, и спектакль Дмитрия Чернякова (2006, Большой театр) становится вариацией на тему Чайковского, образуя с оперой диалог, новую целостность культуры. Сегодня авторская тема и ее режиссерская вариация могут даже меняться местами. В новой реальности режиссер может добывать новые смыслы, как у автора, так и в другом информационном поле, перемещая туда интеллектуальную игру с автором. Еще в конце XX века крупный мастер Гётц Фридрих, сравнивая свой метод с авангардной установкой Рут Бергхауса, предтечи современных радикалов, метко определил разницу: «Я играю произведение, фрау Бергхаус играет с произведением».

Как же образуются сценическая история в музыкальном театре? Рассмотрим кратко только три типа (схема, как всегда, относи-

МИХАИЛ МУГИНШТЕЙН: «СЛЫШАТЬ – ВИДЕТЬ – ПОНЯТЬ И ПЕРЕЖИТЬ»

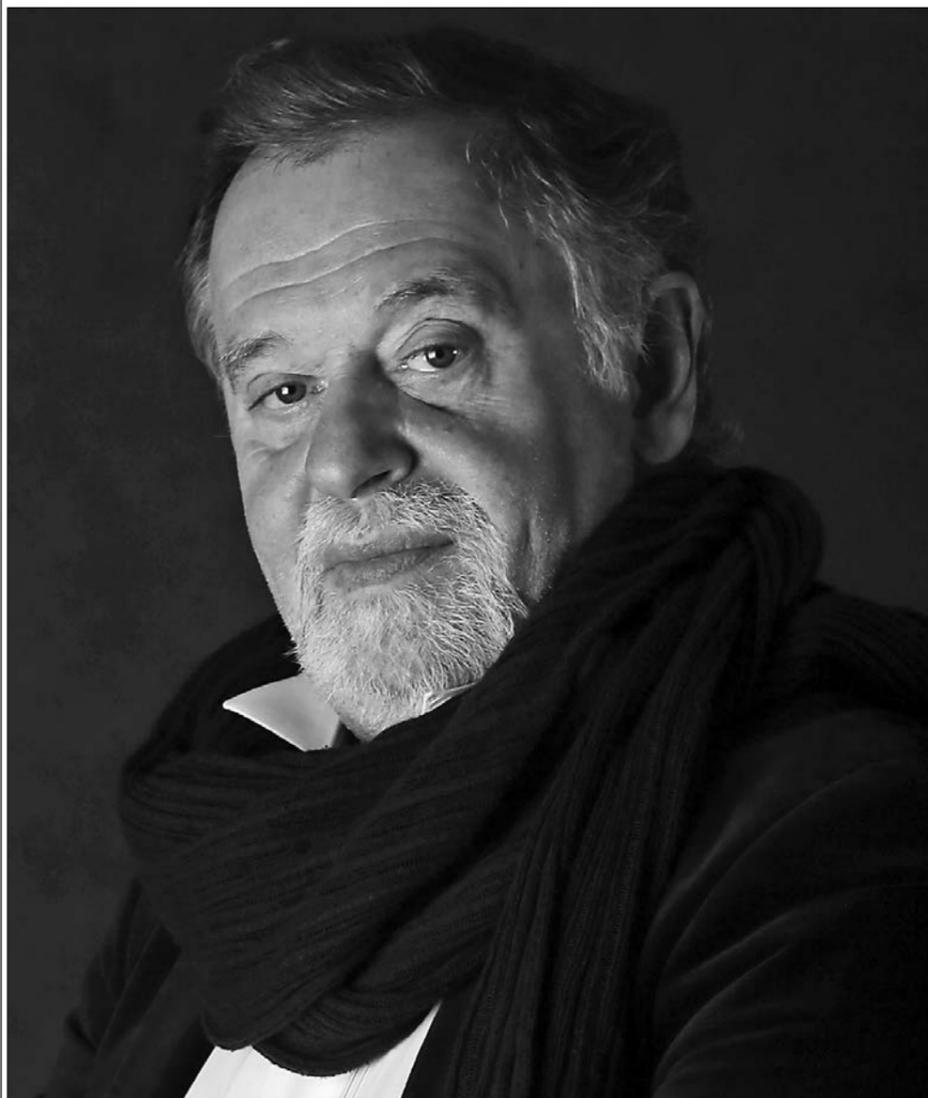


Фото: Даниил Кочетков

Спустя несколько лет после того, как был опубликован грандиозный триптих «Хроника мировой оперы» в 3-х томах, Михаил Мугинштейн издал «Этюды к истории оперы». С одной стороны, они действительно напоминают эскизы, предварительные штудии и наброски к будущему холсту: статьи, рецензии, обзоры фестивальных событий, исторические очерки, наряду с усердными и кропотливыми разысканиями, легли в основу тех самых томов «Хроники». С другой стороны, «Этюды» подводят итог двадцатилетнего труда, и по словам автора, призваны «пунктиром прочертить историю оперы в ее драматургических узлах».

Это хорошо продуманный шаг исследователя, знающего и ценящего законы музыкальной формы. Композиция «Этюд» напоминает «большую оперу»: Увертюра, призывающая не только слышать, но и видеть оперу (в тесном единстве музыкального оригинала и спектакля), четыре акта, прерываемые изредка *интермеццо* и *заклЮчение-эпilog*. В то же время, перед нами словно разворачивается симфония, в которой Финал утверждает в репрize главную тему Увертюры, повторяя суждения автора о нынешнем «двоевластии» в опере. Но это открытый финал (*Non finite – um. не заканчивая*) автор не выносит приговоров, полагая на суд времени.

Редакция «Мариинского театра» поздравляет Михаила Мугинштейна с выходом завершающего тома тетралогии и публикует, наряду с рецензией нашего постоянного обозревателя, фрагменты Увертюры и заключительного *Non finito*.

И. Р.

нее комфорт не только режиссерам (Константин Богомолов, например, демонстративно оторвался от музыки в «Триумфе времени и разочарования» Генделя в МАМТе), но также критикам и публике: можно не погружаться в оперу, а ограничиться просмотром сцены (тем более сделанной «круто», в тренде). Но так хочется смотреть оперу в музыкальной режиссуре, которая слышит оперу, а значит, понимает и любит! Хорошие примеры здесь дают постановщики с музыкальной оснащенностью (Петер Конвичный, Кристоф Марталер, Барри Коски, Стефан Херхайм и др.).

Вынесенная в название статьи формула по-

(2019) привлекают откровения о работе в музыкальном театре: «Опера – это особая все-ленная. Опера на сцене – целый законченный мир, космос, преобразенный в музыку. Мне нравится оперная театральность, преувеличенные эмоции – будь то любовь, ненависть, ревность или раскаяние. Понимают ли люди, что перед ними – архетипы человеческих чувств? Оперные сюжеты часто презирают все законы вероятности; они так же невозможны, как победа в лотерее пять раз подряд. Но когда играет музыка, никто не требует объяснений; в нас вдруг начинают резонировать первобытные чувства. Сюжет приобретает смысл,

КНИЖНАЯ ПОЛКА

тельна, но необходима); традиционный, актуализированный и «метафизический» (Роберт Стурра), условно – метатеатр режиссера. Естественно, стены между ними нет и возможны миксты.

1-й тип. Реализация произведения композитора и либреттиста в соответствии с текстом. Это перевод автора на сцену – традиционный театр, привязанный к тексту: музыкальному и литературному, особенно пьесе либреттиста. Здесь соблюдаются место, время действия и его детали, а приращение смысла, происходит, прежде всего, за счет удачной музыкальной трактовки. Режиссер не претендует на авторство, ограничивается толкованием-разъяснением, т.е. узкой интерпретацией (в случае удачи) или вообще пересказом произведения (толковым или бестолковым).

Поэтому привлекает 2-й тип – актуализация произведения. Счастливым случаем, когда талантливая интерпретация приводит к открытию новых граней произведения. Это добыча новых смыслов, найденных у автора, чей кристалл становится для режиссера магическим. Но такая удача посещает далеко не всегда даже больших художников. Поэтому вернемся к очевидной актуализации.

а) Перенос времени и места действия без нового алгоритма характеров и обстоятельств.

б) Смешение времен, легкая стилизация/остранение

в) Активная стилизация и/или остранение
Во всех этих случаях история автора и его ДНК сохраняются.

Виды актуализации идут часто вместе и

дают 3-й более радикальный тип – театр представления режиссера, наблюдающего за автором. Включая в себя актуализацию, такой театр дает новую историю режиссера – надстройку над произведением или даже замещение автора. Пересоздавая, переинтерпретируя оперу, режиссер может сохранять код, ДНК произведения (это более плодотворный путь). Если нет – перед ним встает сложнейшая задача рождения собственной истории со своим кодом. И здесь он попадает в принципиальную конкуренцию с автором, а перед нами неотвратимо встает не только художественная, но даже ментальная, мировоззренческая проблема выбора.

Приведу характерные примеры. Обидно, что разгул мракобесия снял с афиши «Тангейзера» в Новосибирске в постановке Тимофея Кулябина (2014). Но жаль и упущенную возможность творческой полемики. Ломкая история Кулябина о запутанном в бреду пути кинорежиссера Тангейзера (он снимает фильм «Грот Венеры» об Иисусе) от творческой депрессии к победе на Вартбургском кинофестивале (его глава, Елизавета – мать Тангейзера!) заменила «слишком сложную» концепцию автора о судьбе и духовных странствиях романтического художника. Отсюда вмешательство в музыкальную драматургию. Так новаторская сквозная сцена Венеры и Тангейзера (сильнейшее развитие драмы, трехкратный гимн Венере с повышением тональной tessitura каждого куплета

на полтона) искусственно дробится на куски – дубли съемки с громоздкими аксессуарами студии. Это проигрывает мучительному, неудержимому прорыву героя к истине у композитора, отвергая несущие идеи (двоемирие и др.). Кроме того, знающий оперный процесс увидит у Кулябина и отсылку к спектаклю Роберта Карсена (2008, Барселона): кинорежиссер заменил художника, а фестиваль – вернисаж. Не владеющий произведением может сказать: интересна конкретная история на сцене, а не связь с Вагнером. Таков знак времени. Но я выбираю историю Вагнера, разумеется, с приращением смысла (например, спектакль Клауса Гута, 2010, Вена). Более сложный, классный случай – «Кармен» в постановке Чернякова (2017, Экс-ан-Прованс). Любопытно представленная в клинике психоаналитическая история: депрессию мужчины среднего возраста лечат модной ролевой игрой (главная подсадная утка – нанятая актриса в роли Кармен). Итог – драма героя с бутафорским ножом и растерянность актрисы. Вопросы снимаются, если бы на афише был «Спектакль Чернякова на музыку Бизе» по опыту его же «Трубадура».

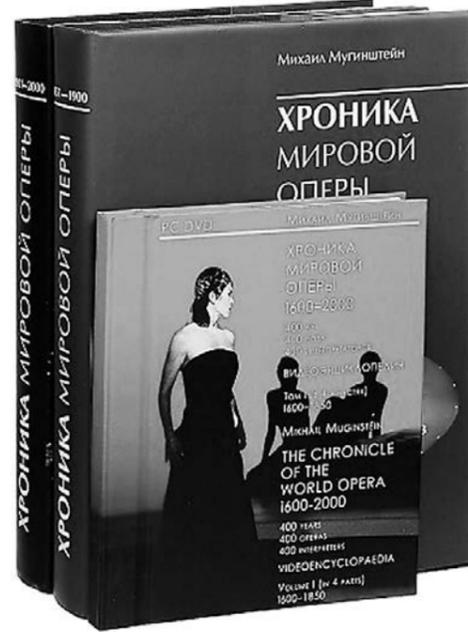
Вообще-то, ролевые игры – универсальная отмычка, один из лейтмотивов времени. Популярен (особенно в России) крепко шитый хорошими нитками среднеевропейский формат. Грустно, что эта бижутерия становится домашней радостью оперной России, а штучная ювелирная работа не ценится.

К сожалению, поиск новых берегов временами заводит не туда. Показательна ежегодная анкета не страдающих консерватизмом критиков в авторитетном немецком журнале Opernwelt (Jahrbuch 2017). Почти одна треть голосов в категории «Разочарование года» касалась отдельных режиссерских работ. Идут рассуждения, что современный режиссерский театр постарел: «всеобщая неуверенность, которая является основательным фоном сегодняшней жизни – кажется, что она выражается в оперном мире путём смешения сценических почерков, которые все больше ощущаются как случайные, эпигонские, вторичные или ретроспективные». Самое время вспомнить прозрение Мусоргского: «художественное обличение духа времени требует, возможно, редкого напоминания обществу современного его интересам (общества) склада, характера речи и способа выражения, – чем скрытнее и чище истинный, а не видимый только горизонт – тем легче и цельнее воспримет и вдохновится общество» (курсив мой – М.М.).

Уходя от прямого контакта, любовного акта с подлинником (все уже было сказано Вагнером, Бизе и др.), режиссеры нередко выбирают избитую матрицу – акт наблюдения за автором. Иногда даже следует акт «наблюдения за наблюдающим». Это и есть их «признание в любви». Но будет ли на это наше «да»? Специфика музыки дает музыкальному театру особые возможности приращения смысла, сохраняя голос автора. Поставим многогочие: автор жив, но пусть здравствует и автор-режиссер, а выбор всегда за нами...

АННА ПОРФИРЬЕВА

«ЭТЮДЫ К ИСТОРИИ ОПЕРЫ»* МИХАИЛА МУГИНШТЕЙНА



Если судить только по названию, можно подумать, что эта книга написана для тех, кому изрядно надоел Кречмар, вышедший по-русски 90 лет тому назад. Но это не так. Современная история оперы пока не написана, и она требует много больше усилий, знаний и физического объема, чем виделось в начале XX века. Потому что, как это ни удивительно осознавать, но именно на протяжении нашей жизни отношение к опере резко поменялось. Главным стал театр с его действием и целенаправленным воздействием, чьи цели столь же разнообразны и загадочны, сколь непохожи наши представления о целях и смысле искусства как такового.

Михаил Львович точно запомнил, когда он принял решение собрать и привести к некоторому единству свои мысли, теории, впечатления, озарения, связанные с бесконечным количеством спектаклей, на которых он присутствовал в бесчисленных оперных залах и у экрана, когда не было другой возможности. Это случилось 15 мая 1996 года. Он понял, что приближается великий юбилей – 400-летие оперы, и нужно его достойно встретить. Результатом решения стала трёхтомная «Хроника мировой оперы» – не только исторический справочник, хотя огромный объем точной информации вы тоже там найдете, но прежде всего книга человека, живущего и дышащего театром, овладевшего способностью выразить из своих переживаний словесные картины, открывающие читателю внятные закономерности. «Этюды» автор называет четвертой частью Тетралогии, возведенной во славу оперного искусства для тех, кто тоже связан с ним узами любви, кто чувствует сладкий страх, когда в зале темнеет и вдруг становится очень тихо.

Если попробовать высказать одним словом, чем отличается повествование М.Л. от обычного тона разнообразных историко-культурных штудий, это слово – волнение. Автор ни одной секунды не пребывает в состоянии бесстрастной констатации или холодного анализа. В нем бунтуют вихри образов, пронизанные звуковыми волнами. Если задуматься, именно это позволяет выделить главное, дать портрет – в полёте, транслировать публике напряженность, нежность, восторг чисто музыкального свойства, когда речь идет, например, о «новой фазе развития романтической эстетики». Знаменательно, что как ученый-критик Михаил Львович хорошо чувствует свои глубинные интенции и свою спонтанную способность построить из них обозримую, логически связанную форму. Именно так действует композитор, подчиняющий музыкальный напор – чувство таинственное и трудноописуемое – законам и методам, по которым возводится музыкальное здание. Свидетельством музыкального как начала всего, о чем стоит рассуждать и говорить, является симфонизм «Этюд» (не зря книга начинается с Асафьева) и оперная форма, которую они обрели уже буквально перед макетом: так автор направил наше восприятие в сторону художества и переживания, где нет нейтральных тем и беззвучных интонаций.

По первоначальному замыслу «Этюды к истории оперы» были сборником основной части опубликованных автором статей, научных и критических, их дополнили экстракты из «Хроники», переработанные в «главы истории»: «Парадоксы Оффенбаха и Берлиоза», «Римский-Корсаков и русский модерн», «Протек и трагедия: экспрессионизм Шостаковича» и т.д. Однако в процессе «конципирования» сложилось то, что сложилось: перед нами историческая драма (вспомним шекспи-

ровские «Хроники») в форме полилога интеллектуальных эссе, или симфоническая опера-драма, сотканная из музыкально-драматургических наблюдений, интонированных хорошо узнаваемым голосом, пронизанных и связанных лейтмотивами-мыслеобрами, возникающими, когда человек внутренне слышит и видит то, что стремится сформулировать и описать. Очень важно при чтении чувствовать посыл Михаила Львовича: он ведет речь не об абстрактных околосенностях, а о живых сущностях, где пение – это дыхание и Дух «иже вся исполняет». Поэтому академический формализм типа «методология анализа» не подходит к определению его метода, живого и творческого, направляющего восприятие к целостному переживанию «простых истин», оборачивая их загадками неповторимости. Описывая этот метод в статье «Об интерпретации музыковеда», М.Л. говорит следующее: «В системе сообщающихся сосудов культуры возникает самостоятельный творческий акт, основанный (как любое творчество) на добытии новых гуманитарных смыслов – музыковедческая интерпретация. Для ее примата надо заполнить немало лакун. Необходимо преодолеть автономизацию традиционных сторон исследовательской пирамиды: описание, анализ, систематизация, классификация. Они как более прикладные (хотя и имеющие свое конкретное и важное самостоятельное значение) в результате направлены к гуманитарной вершине – воссозданию и актуализации целостности произведения в объеме его художественного мира, духовной содержательности. Технологические этапы исследования должны потерять свою нередко самодовлеющую роль, когда этот фундамент музыковедческого дворца выдается за всю архитектурную композицию с ее сложностью и красотой. Интерпретация – истинное творение музыковеда, где анализ и воссоздание художественно-смысловой целостности объ-

екта органически связаны с актуализацией скрытого в нем человеческого-содержательного смысла, то есть с приращением духовных значений, образующихся уже в контексте современной (для интерпретатора) культурно-исторической эпохи» (с. 16–17).

Именно «приращением духовных значений», «добыванием новых гуманитарных смыслов» обусловлено удовольствие чтения «Этюд». Казалось бы, что такого уж таинственного можно обнаружить в усвоенных с детства «Пиковой даме» и «Кармен», а также в неусвоенных, но «простых» на вид «Альберте Херринге» и «Лисичке-плутушке»? Между тем нам показывают такую сложную вязь драматургических приемов, несколькими точными штрихами обозначая общий «тон» музыкального повествования, что, выплывая из статьи, читатель невольно вынужден обратиться к наблюдению за собственным восприятием, пытаясь осознать, что его так влечет именно к этой записи, к этому голосу, к этому спектаклю, и почему некоторые произведения окружены для него ясно ощутимой, вызывающей особый душевный резонанс аурой, для описания которой он чаще всего не находит никаких слов. Кстати, должна признаться, что, многократно перечитывая тексты Михаила Львовича с чисто редакторскими целями, я совершенно неожиданно обнаружила у себя сложившееся убеждение в том, что произведение – это целостный индивидуальный образ, и не смотря на повторяемость ходов, событий, типов, мифологических и мелодических структур внутри одного стиля – исторического или индивидуального – они тем не менее резко и преднамеренно различны, особенно в золотую эпоху оперы и романа. Это убеждение в форме яркого переживания, как я позже поняла, возникло из текстов Михаила Львовича, из его стремления описать нечто большое, разнонаправленно действующее на разных уровнях восприятия и культурно-исторических ас-

социаций, словами, слагающимися в ментальную формулу особого типа и в конечном счете действующую на вас как портрет. Мы начинаем «видеть» духовное лицо произведения, и поражаемся тому, что привычка «вставлять» его в большие группы – жанра, стиля, традиции – так долго застила нам умственный взор. Ведь для господствовавшего до недавнего времени «методологического» искусствознания выявление свойств, позволяющих отнести предмет переживания и внутреннего общения туда или сюда: о, это позднее Барокко; или: здесь явно слышны отголоски танцевальных жанров эпохи Шуберта (о «Воццек») – считалось чуть ли не главной целью ученого «объяснения», признаком эрудиции и способности к общению. Если же мы, освоив и переступив эту нехитрую технику, посмотрим на «объект» как нечто суверенное и особенное, то увидим, что рассуждения о различных опер Римского-Корсакова, трактуемых иногда как разные жанры (за неимением лучших определений) успешно приложимы и к Чайковскому, и к Верди, и к Россини, и к кому угодно. То же касается великих романистов, чтобы убедиться в этом довольно поставить рядком все романы Флобера, потом все романы Толстого, ну и Джойса не забудем. Мы увидим очень разные физиономии.

Полагаю, что Михаил Львович, нигде не декларируя этого прямо, давно руководствуется этим убеждением, именно так он и видит свой «объект» из вышеприведенной цитаты, потому что он глубоко театральный человек, и спектакль как целостный образ господствует в его ученом воображении. В театре все свойства общения и воздействия нагляднее, чем в других сферах искусства, а в опере они на пределе интенсивности. Дирижер выстраивает единый стиль звучания и работает со временем так, что условное время действия полностью поглощает слушателей. Возникает отчетливый образ, резонирующий сценическому пространству и отношениям персонажей. Впрочем, скорее сценический образ резонирует музыкальному, и, если режиссер «попал», впечатление многократно усиливается. А теперь подумаем о том, что написана Тетралогия Мугинштейна, занявшее почти четверть века, – плод невероятной и никогда не утихавшей потребности быть в опере, переживать ее как лучшую часть жизни, как Дар, и так все годы, что протекли на моих глазах, а их было немало. Эта страсть подарила нам возможность еще немного подучиться и усовершенствовать свой ученый взгляд, увидеть черты там, где вначале виделось нечто смутное. Мне кажется, что видение Мугинштейна более целостно и качественно глубоко, более соответствует нашим стремлениям осознать оперу в ее многосложной индивидуальности и сиюминутной эфемерности сотрясенного воздуха как истинно живое чудо. Поэтому благодарим Михаила Львовича за дыхание и сердце, за память чувств и яркость музыкально-пластического воображения, позволившие ему выдержать, не сойти с дистанции и достичь последнего fermato. Прекрасный пример нового качества нашей консервативной науки в новом веке, надеюсь, вдохновит молодое поколение вслушиваться, вглядываться, стремиться и добиваться «приращения духовных смыслов», а также просто ходить в оперу за тем чувством счастья, ради которого она и существует.

* Москва: Digital Art, 2020.

Рецензия опубликована в журнале «Музыкальная академия», № 2, 2021. С. 204-207.

IN MEMORIAM

ОЛЬГА МОИСЕЕВА (1928–2021)



победу. Строгая Ваганова сравнила свою ученицу с Анной Павловой. Руководитель труппы Петр Гусев, доверивший Моисеевой сложнейшую роль, резюмировал: «У нее, несомненно, актерский талант большой силы... Ей свойственны и пафос, и лирика, и трагические мотивы в равной степени... Танец ее красив и технически крепок. У нее балеринский апломб».

На 93-м году ушла из жизни Ольга Николаевна Моисеева – народная артистка Советского Союза. Это была большая жизнь, целиком и полностью отданная балету Кировского – Мариинского театра.

Символично, что первые танцевальные па девочка Оля, родившаяся 25 декабря 1928 года, сделала в Центральном городском клубе имени Первой пятилетки, то есть там, где теперь находится Мариинский-2. Руководительница коллектива, заметив способности Оли, предложила отвести ее на улицу Росси в Хореографическое училище.

Парадокс: одобренная приемной комиссией, Оля Моисеева, придя 1 сентября в училище, не обнаружила своего имени в списках принятых. Вместо нее взяли внучку знаменитой актрисы. Пролит немало слез, обиженная несправедливостью девочка пошла в обычную школу. И не быть бы ей балериной, не вмешайся ее величество Судьба.

Будущее Моисеевой решила случайность. Группа детей одной из республик СССР не смогла прибыть в Ленинград. Вместо нее образовали дополнительный класс, куда и вызвали в срочном порядке отвергнутую Моисееву. Счастью ее не было границ.

Началась жизнь в балете, которая будет длиться семь десятилетий. Но и здесь не обошлось без вмешательства Судьбы. Не успела ученица Моисеева освоить азы классического танца в классе Е. П. Вечесловой-Снетковой, как грянула война. Вместе с училищем Оля была эвакуирована под Костромой, потом – на пароходе по Волге и Каме в Пермь (Молотов). Ее бабушка, мать с двумя сестрами и дядя, заменивший рано скончавшегося отца, остались в блокадном Ленинграде. Выжили только мать и сестры. Но об этом Моисеева узнала позже, а пока с трудом осваивалась в новой, непростой для домашней девочки обстановке, постоянно испытывая чувство голода.

Физическая слабость, истощение не оставляли сил для занятий танцем. И трудно сказать, как бы сложилось дальнейшее, если бы не встреча с новым преподавателем Е. Н. Гейденрейх. Екатерина Николаевна стала заниматься с Моисеевой отдельно и, может быть, главное, она подкармливала ослабевшую ученицу.

Вознаграждением за лишения и мытарства стала новая, поистине судьбоносная встреча по возвращении в Ленинград. В классе Е. В. Ширпиной Моисееву высмотрела А. Я. Ваганова и взяла под свое могучее крыло. Три года под руководством великого педагога завершились выпускным спектаклем 1947 года. Девятнадцатилетняя Моисеева исполнила центральную партию Никии в акте «Теней» из «Баядерки» в окружении одноклассниц Нинели Кургапкиной, Людмилы Санфроновой и Галины Пирожной, танцевавших вариации солисток. Авторитетный историк и критик балета Юрий Слонимский предсказал Моисеевой большое будущее, восхитившись «одухотворенностью и поэтичностью движений, умом и грацией» выпускницы. Начинающий балетовед Вера Красовская отмечала «редчайшие качества» Моисеевой: ее «чрезвычайно певучий и выразительный танец, насыщенный подлинным лиризмом».

Всем четверем выпускницам в скором времени предстояло стать примами Мариинского и Михайловского театров, но особенно ровной и стремительной оказалась карьера Моисеевой.

Ваганова точно угадала ее артистическую природу. Уже в конце своего второго сезона юная балерина вышла на сцену театра имени С. М. Кирова в роли Никии и одержала многообещающую

На 91-м году ушла из жизни Алла Константиновна Кенигсберг – заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

..В 1949 году специальную музыкальную школу-десятилетку при Ленинградской консерватории с отличием окончила чудо-девочка, Алла Кенигсберг, слышавшая среди сверстников невероятной эрудиткой. Она читала французские романы – в подлиннике и напевала оперы Вагнера – на языке оригинала. В ту суровую годину она поступала в Ленинградскую консерваторию, где совсем недавно отгремели собрания-расправы над формалистами и космополитами. Вопреки всем рискам, верная своим «западноевропейским» увлечениям А. Кенигсберг пришла в класс легендарного «зарубежника» М. С. Друскина. Профессиональные интересы Аллы Константиновны, будущего маститого музыковеда, сложились уже в 1950-е годы, когда блестящая аспирантка М. С. Друскина работала над кандидатской диссертацией по творчеству Вагнера (защита в 1960-м). С тех пор А.К. Кенигсберг хранила верность оперным идеалам, свидетельством тому – десятки ее книг и сотни статей, посвященных как оперному наследию титанов романтической эпохи, так и проблемам современного оперного театра. Она обладала удивительным талантом находить на острие музыкально-театральных событий: в советские времена исследовала венгерскую оперу XX века (докторская диссертация, 1991), писала об американцах Метти и Флойде, поддерживала тесные творческие контакты с Рижской оперой, приветствовала новинки ленинградских композиторов. На рубеже веков пламенная петербургская вагнерианка устремилась на байройтские фестивали (в 2013-м она была почетным гостем в Лейпцигском университете на юбилейном вагнеровском симпозиуме). В третьем тысячелетии профессор А. К. Кенигсберг совершала ежегодные паломничества за океан – в Метрополитен Оперу. Захватывающие творческие отчеты об этих поездках, дальних и ближних, регулярно публиковала на своих страницах газета «Мариинский театр».

Собственный богатейший научно-критический опыт освоения музыкального театра Алла Константиновна щедро передавала студентам – музыковедам, вокалистам, режиссерам. Именно им, будущим певцам и постановщикам, адресовала Алла Константиновна свои труды в жанре учебных пособий: «Итальянская опера на рубеже XIX–XX веков» (2009), «От Вебера до Рихарда Штрауса: 24 немецкие оперы XIX–XX вв.» (2010), «Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века» (2012), «От Обера до Массне: 24 французские оперы XIX века» (2013). В этих музыкально-театральных очерках, изобилующих увлекательными фактами и остроумными деталями, написанных живым и ярким языком, представлены не только признанные корифеи ведущих оперных школ Европы. Внимание читателей предлагается знакомство с фигурами второго плана и сочинениями, ныне утратившими свою былую славу, но появляющимися в репертуаре западных театров: отдельные главы в упомянутых книгах Аллы Константиновны посвящены О. Николаи и А. Тома, У. Джордано и Ф. Чилла, Ф. фон Флотову и Э. Хумпердинку. В позднейшие годы в жанре учебного пособия профессор Кенигсберг создала ряд монографических работ о камерно-вокальной музыке Листа, Р. Штрауса, Верди,

АЛЛА КЕНИГСБЕРГ (1931 – 2021)



Россини. А какой прекрасный раздел о музыкальном театре Карла Орфа написала Алла Константиновна для учебника по истории зарубежной музыки XX века, выпущенного кафедрой в 1999 году!

А.К. Кенигсберг вела широкую просветительскую деятельность – читала популярные лекции и вступительные слова перед концертами, вела радиопередачи, выпускала брошюры для юношества, создавала аннотации к филармоническим программам и грамзаписям, участвовала в справочно-энциклопедических изданиях. Не только консерваторским студентам, но и рядовым

Успех дебюта открыл путь к вершине классики – «Лебединому озеру». Уже через полтора года после «Баядерки» состоялся новый дебют Моисеевой. Преодолев технические барьеры в партии Одиллии, балерина освоила даже 32 фуэте, которые в те годы не делала ни одна балерина, включая блистательную виртуозку Наталью Дудинскую. А через полгода, в том же 1951-м, Белое адажио из «Лебединого озера» принесло звание лауреатов и золотые медали Моисеевой и ее партнеру Аскольду Макарову на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине. Талантливую балерину окончательно освободили от партий корифеев, закрепив на положении ведущей солистки.

Одетта-Одиллия и баядерка Никия – любимые роли Моисеевой – остались вершинами в ее обширном, но строго отобранном классическом репертуаре. Именно здесь в полной мере раскрылась ее артистическая и человеческая сущность. Здесь же определилось то, что принято называть «актерской темой», – у Моисеевой это была безоговорочная вера в красоту и силу любви, готовность отстоять эту веру любой ценой. Художническое кредо проявлялось в столь же «крупномасштабной» манере танца – широко льющейся пластической кантилене или властной экспрессии.

Приверженность высокой классике не мешала участию в новых работах. Наиболее значимым было сотрудничество с Леонидом Якобсоном, заметившим Моисееву еще в училище. Балерина танцевала такие разнохарактерные партии, как девушка-птица Сюимбике в «Шурале», Эльзевира Ренессанс в «Клопе», Мать в «Хореографических миниатюрах». На Моисееву Якобсон ставил Эгнину в «Спартак».

Особая страница в биографии балерины – участие в исторической премьере «Легенды о любви» Юрия Григорovichа. Моисеевой довелось стать первой исполнительницей, а значит, создательницей образа Мехменэ Бану, едва ли не самого сложного по психологии и технике в балете XX века.

Завершив карьеру танцовщицы, Моисеева нашла свое второе призвание в деятельности педагога и балетмейстера-репетитора. Среди ее театральных учениц балерины мирового класса – Галина Мезенцева, Алтынай Асылмуратова, Юлия Махалина, Ирма Ниорадзе, Олеся Новикова, Светлана Захарова. Ольга Николаевна подготовила первые ответственные роли со Светланой Ефремовой, Ульяной Лопаткиной, Ириной Желонкиной. Делилась опытом с Маргаритой Куллик, Александрой Иосифиди, Татьяной Амосовой и другими. По словам учениц, Моисеева соединяла профессиональную требовательность с человеческой добротой, сердечной отзывчивостью, стремилась максимально выявить индивидуальные особенности каждой подопечной.

Мастерство Моисеевой-репетитора высоко ценил Валерий Гергиев. Благодаря его поддержке, театр в 2020 году выпустил богато иллюстрированную монографию, доставившую огромную радость ее героине. Во множестве фотографий и в слове запечатлен образ выдающейся балерины и балетмейстера-репетитора. А живой, для каждого свой, образ Моисеевой-человека, наставника, коллеги останется в сердце и памяти всех, кто знал эту замечательную женщину, умножившую славу отечественного балета.

Ольга РОЗАНОВА

любителям музыки хорошо известна серия «111...», инициатором и автором-составителем которой вместе с Л.В. Михеевой выступила Алла Константиновна: пять книг, включающих обзоры опер и балетов, симфоний и увертюр, ораторий и кантат разных эпох, вышли в свет в 1998–2007 годах при поддержке Филармонического общества Санкт-Петербурга и фактически уже стали библиографической редкостью, так высок спрос на них.

При этом профессор А. К. Кенигсберг продолжала интенсивную академическую работу: выступления на конференциях, составление и редактирование научных сборников (среди них – «Русско-немецкие музыкальные связи», 2002 и «Русско-итальянские музыкальные связи», 2004, удостоенные наград на международных книжных ярмарках), руководство дипломами и диссертационными проектами, рецензирование материалов и публикаций на разнообразных темы. Здесь нельзя не вспомнить перспективную серию «Жизнь религии в музыке», официальным рецензентом и вдохновителем которой стала А.К. Кенигсберг; увы, автор и редактор-составитель серии, Татьяна Александровна Хопрова, ближайшая соратница А.К. Кенигсберг, скончалась в марте этого года...

С течением времени творческая активность Аллы Константиновны не только не угасала, но возрастала: ее энергии и энтузиазму могли позавидовать иные тинейджеры. Коллеги по кафедре шутили, что Алле Константиновне, главному знатоку Вагнера, известен секрет вечной молодости, которым владеет богиня Фрейя.

Заслуги Аллы Константиновны Кенигсберг отмечены наградами: медали «Ветеран труда» (1986), «В память 250-летия Ленинграда» (1953), «В память 300-летия Санкт-Петербурга» (2003), премия Венгерской Народной Республики «Артисюс» (1983). Член Союза театральных деятелей России (с 1962) и Союза композиторов Санкт-Петербурга (с 1967), А. К. Кенигсберг входила в Международное общество К. М. фон Вебера, немецкое общество Р. Вагнера (Байройт), и до недавнего времени получала приглашения на крупные зарубежные конференции...

В марте 2016-го Алла Константиновна отметила 85-летие – фактически на рабочем посту. В сентябре 2016-го вдохновенно начала новый учебный год, но продолжить его не дала внезапная и тяжелая болезнь, буквально вырвавшая А. К. Кенигсберг из консерватории, с которой были связаны 75 лет ее жизни, если брать за точку отсчета поступление в консерваторскую школу в 1941-м...

Так случилось, что свое последнее интервью Алла Константиновна посвятила воспоминаниям о ленинградской десятилетке. Перед публикацией этого интервью в консерваторском журнале «Musicus» (№ 3 за 2016) она принесла три крохотные фотографии, свои фотопортреты, предназначавшиеся, по видимому, для школьных документов, – за 1941, 1942, 1943 годы. Это была тяжелая пора ташкентской эвакуации с болезнями и непосильным трудом на хлопковых полях, куда направляли и детей-музыкантов. Но на снимках запечатлена красивая, веселая девочка с задорной улыбкой – улыбкой, которая будет сопровождать ее всю жизнь. Именно такой, радостно улыбающейся, мы запоем Аллу Константиновну навсегда.

Наталья БРАГИНСКАЯ

ФЕСТИВАЛЬ

ИОСИФ РАЙСКИН

ЦАРСКИЕ ДНИ ПАМЯТИ ИГОРЯ ФЕДОРОВИЧА СТРАВИНСКОГО



Игорь Стравинский в Большом зале филармонии. Фото из архива филармонии.
Игорь Стравинский. Литография Михаила Шемякина.

«Дни Стравинского» прошли в Мариинском театре. То были поистине «царские дни». И посвящались они не коронованным властителям из династий Рюриковичей или Романовых, а «Царю Игорю» – так именовал И. Ф. Стравинского выдающийся французский композитор Артур Онеггер.

Полвека, прошедшие со дня кончины нашего великого соотечественника – не более, чем формальный повод. Куда важнее слова Валерия Гергиева: «Мой рабочий кабинет в двадцати метрах от дома, где вырос Игорь Стравинский, и это для меня дополнительный стимул не только любить его музыку, но и думать об особой ответственности... Я хочу, чтобы как можно больше людей узнали, что великий художник пришел в мир из Петербурга, что он и в Америке продолжал писать русскую музыку». В 2010 году Гергиев провел в США трехнедельный (!) фестиваль «Русский Стравинский» силами солистов, хора и оркестра Мариинского театра, при участии оркестра Нью-Йоркской филармонии и выдающихся инструменталистов.

И вот спустя десятилетие – «Дни Стравинского» в Петербурге. Проведение названных «Дней» не потребовало от театра каких-то специальных усилий. Мариинский давно по праву можно назвать театром Стравинского – оперы, балеты, симфонические, камерные, хоровые сочинения мастера прочно вошли в репертуарную афишу.

Пролог-утренник спонтанно возникшего фестиваля – «Соловей», опера 30-летнего композитора по сказке Ганса Христиана Андерсена – аллегория власти, не умеющей отличать угодливой верноподданности от искренней любви. И только нависшая смерть толкает Императора (Николай Путилин) предпочесть заливиное пение живого соловья (Айгуль Хисматуллина) стрекотанию механической птицы. Слух отмечает близость оркестрового вступления к теме ноктурна «Облака» Клода Дебюсси. Для Стравинского, ученика Н.А. Римского-Корсакова, это не случайно – спустя много лет он признается: «Дебюсси очень близок мне. Эхо его звучит во мне». Менее часа длится мини-опера, и я подумал, что хорошо бы в пару к ней исполнить и «Мавру» на сюжет пушкинского «Домника в Коломне» (опера эта шла в Мариинском). Вспомнил даже забавную газетную информацию об опере Стравинского... «Соловей и Мавра» (чего только не бывает!). Но этот сюжет, впрочем, вовсе не для детского утренника.

А на следующий день нас ждало подлинное пиршество. С утра и до вечера на всех мариинских сценах «... господствует Царь Игорь. Он дает бой всегда новым оружием и, нанося поражения противникам, открывает новые перспективы своими приверженцам» (Артур Онеггер). И в самом деле, от ранних балетов – еще «по-корсаковски» красочной «Жар-Птицы» и вполне самостоятельного «по-стравински» размашистого, разгульного «Петрушки» до графически скупо и четко прорисованной «Истории солдата» – казалось бы, дистанция огромного размера. Но это всё тот же мастер, меняющийся, подобно мифическому Протею, облик. Не раз еще удивит Стравинский мир своим преображением, впрочем, сколь бы велико оно ни было, не затрагивающим сердцевину его творчества.

И, конечно же, в центре этого беспрецедентного музыкального марафона заслуженно оказались балеты на музыку Стравинского в восстановленной аутентичной хореографии Михаила Фокина («Жар-Птица» и «Петрушка») и Вацлава Нижинского («Весна священная») и в декорациях Александра Бенуа, Александра Голловина, Льва Бакста и Николая Рериха. Продиржированные Валерием Гергиевым самозабвенно, с истинно русским размахом и, вместе с тем, с вниманием к мельчайшим деталям партитуры, они на весь день словно задали высочайшую планку исполнительского мастерства, а главное – любви к музыке и ее пластическому преломлению. В избираемых дирижером темпах, в прихотливых, порой «неудобных» ритмах не сквозило привычного желания сыграть «под ногу» – маэстро играл музыку, как он ее слышал. Нельзя не отдать должное и балетной труппе мариинцев, справляющейся с безумно трудной хореографией с какой-то непринужденностью (отмечу особо Давида Залеева – Петрушку и Александру Иосифиди – Избранницу в «Весне»).

В том же ряду и «Свадебка» – по определению композитора, «русские хореографические сцены с музыкой и пением», бережно воссозданные в хореографии Брониславы Нижинской, в декорациях и костюмах Наталии Гончаровой. Не устаешь поражаться той проникновенностью с которой Стравинский воплотил (буквально, наделил плотью) дух крестьянского фольклора, свадебный ритуал, сопутствующие ему обряды. И той истовостью – не нахожу другого слова – с какой сегодняшние мариинцы играют, поют и танцуют преданья старины глубокой...

Совсем иной Стравинский предстал в традиционном «белом» балете «Аполлон» в хореографии Джорджа Баланчина. Стремясь, по его словам, передать в музыке «красоту линий классического танца», композитор обратился к струнному оркестру, предпочел сдержанную выразительность. Под стать музыке (дирижер

Арсений Щупляков) исполненные благородства танцевальные партии Аполлона (Ксандер Париш) и его муз (Мария Хорева, Рената Шакирова, Яна Селина). Отрадно, что в балетную «стравинскиану» включились и современные хореографы – Радуга Поклитару («Симфония в трех движениях»), Илья Живой («Игра в карты» и «Пульчинелла»), по-новому интерпретирующие шедевры Баланчина и других американских балетмейстеров.

В Фойе Стравинского на Новой сцене Мариинки перед спектаклями, концертами и в антрактах звучали фортепианные произведения композитора в исполнении учеников Петра Лаула – от раннего Скерцо, четырехручных и трехручных ансамблей до Сонаты, Серенады и пьес в «бродвейском» стиле – Рег-тайма, Танго... Замечательная придумка – Наталья Учитель, Наталья Лисанова, Александр Андреев и совсем юный Сева Янчин лучше любого

вступительного слова музыковеда настраивали слушательский «камертон» на предстоящее музыкальное действие.

«У человека одно место рождения, одна родина... Я всю жизнь по-русски говорю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней. Это в ее скрытой природе» – говорил Стравинский. И эта перифраза знаменитых слов Достоевского о «всемирной отзывчивости русской души» не раз вспоминалась в заключительном концерте мини-фестиваля, где рядом с музыкой «Весны священной» прозвучала «Симфония псалмов» на латинские тексты (хотя сам композитор выбирал фрагменты из православной Псалтыри). А скрипичный концерт (солист Павел Милочков), как признавал композитор, мог навеять мысль о Бахе. Античная трагедия оживала в опере-оратории «Царь Эдип», где Стравинский прибег к латыни как к некоему всеобщему язы-

ку культуры. «Я вобрал в себя всю историю музыки», – сказал однажды Игорь Федорович.

Завершая главный «День Стравинского», Денис Мацуев после бравурного финала «Каприччио» для фортепиано с оркестром сыграл на бис «Вокализ» Рахманинова – трогательный знак признательности тем великим россиянам, что и в эмиграции, вопреки официальным поношениям, оставались верны Родине. А следом сыграл еще и Вальс Шопена – из уважения к польскому происхождению великого русского композитора.

Отрадно, что «Дни Стравинского» в Мариинском театре не кончатся. На фестивале «Звезды белых ночей» состоялась премьера балетно-оперного триптиха Стравинского: «Байка про лису, петуха, коша да барана», «Мавра» и «Поцелуй феи». Об этой премьере – в следующем выпуске газеты.

Игорь Стравинский никогда не претендовал на роль властителя дум, не провозглашал себя поборником социальных гуманистических идеалов. Но он был и остается учителем эпохи, художником небывалого мастерства, открывающим перед музыкой необозримые перспективы. И если другого нашего соотечественника – Дмитрия Шостаковича – мы почитаем художественной совестью века, то Игорю Стравинскому принадлежит честь быть его интеллектуальной твердыней, оплотом чистого разума и ясных форм. В мир, расколотый войнами, религиозными, национальными и социальными конфликтами, в неровный и нервный бег XX века Стравинский стремился внести порядок.

...Полвека тому назад свершилось (любой другой глагол неуместен) явление Игоря Федоровича Стравинского народу, с которым он – в силу разных обстоятельств – будем справедливы, не только политических – был разделен на другие полвека. Мы надеялись, что И. Ф. откликнется на приглашение отпраздновать 80-летие в июне в городе своей юности. Но, связанный концертными ангажементами, композитор прилетел в Москву лишь 21 сентября 1962 года.

Конечно, мы переживали – жадно и завистливо – события в Москве, читая, слушая газетные, радио-теле интервью, трансляции концертов. Но вот 4 октября – всего на одну неделю из трех – И. Ф. прилетел в Ленинград. С момента приземления в аэропорту Пулково каждый его шаг в родном городе был нами прослежен, а когда удавалось – сопровожден. За этим личным местоимением – конечно же филармонисты всех возрастов, но более всего молодежь, музыканты и слушатели.

...Уже наутро 5 октября мы пробрались на репетицию Стравинского в Большом зале филармонии. Оркестр (тогда еще не «академический») встретил И. Ф. аплодисментами. И хотя программа концертов не была сверхсложной, оркестр тщательно готовился к встрече с маэстро (неоценимую помощь в этой подготовке оказал молодой дирижер, знаток музыки Стравинского, состоявший с ним в переписке, Игорь Блажков). И. Ф. дирижировал юношескую увертюру «Фейерверк» и сюиту из «Жар-птицы». Музыку балета «Поцелуй феи» он «уступил» Роберту Крафту (американскому дирижеру, секретарю и сотруднику в последние годы жизни композитора, записавшему знаменитые «Диалоги», подобно Эккерману с его «Разговорами с Гёте»).

В перерыве репетиции И. Ф. непринужденно общался с оркестрантами, и тут случались казусы. Композитора расспрашивали о его доме в Калифорнии, о его обитателях, в том числе о домашних животных. Когда дело дошло до рыбок в аквариумах и птичек в клетках, Стравинский, которому, видимо, разговор прискучил, оборвал его радикально: «Оставьте птичек, вы же знаете, что единственная птичка, которую я до сих пор люблю, – это двуглавый орел!».

Вечером 6 октября мне и моему другу Юрию Булчевскому посчастливилось быть в Доме композиторов. В программе произведение Стравинского разных лет – пожалуй, даже разных эпох – неоклассический Октет (1923) и серийный Септет (1953). В зале человек на сто собралось много больше слушателей, стояли в проходе и у стен, было нестерпимо душно, и Стравинский с женой, усаженные в один из первых рядов, попросились «на волю». Для них поставили кресла в дверях зала, где дышалось легче, и мы с моим другом оказались среди стоявших за креслами счастливиц. В какой-то миг Юра дотронулся до меня: «Смотри, вот под этим куполом – он кивнул на сверкавшую перед нами лысину автора – рождались «Весна священная», «Свадебка»... Мы были на расстоянии руки от живой легенды, которую Онеггер так по-русски окрестил Царем Игорем!»

... Я уносил с концерта Стравинского 8 октября программку с автографом живого бога. В ушах звучала музыка и чуть хрипловатый голос композитора, обратившегося к публике: «Первый раз я был в этом зале с моей матерью 69 лет тому назад – вот там, сзади в правом углу. Направник дирижировал в память Чайковского через две недели после его смерти. А сегодня я впервые дирижирую на этой сцене. Это для меня большой праздник». Прошло с той поры почти шестьдесят лет. Праздник всегда со мною.

Э то, прежде всего, премьера нового зала Мариинки. В южном корпусе Мариинского-3 открылся камерный зал, по предложению Валерия Гергиева, названный Залом Рахманинова. К ряду великих русских имен – Мусоргского, Стравинского, Прокофьева – в топографии Мариинского театра добавилось еще одно, столь же значительное.

Но нельзя не заметить – все перечисленные композиторы принадлежали не к баловням эпохи, а к гонимым и отверженным – одни за то, что заглянули за горизонт своего времени (публика, да и критика не сразу признают новое слово), другие, напротив, за то, что остались верны старой России, не признали новую власть. Надо ли напоминать, сколь долго оказался путь к слушателю шедевров Мусоргского, а в новейшее время – Стравинского и Прокофьева, вдобавок преследуемых тупыми идеологами за «формализм» и «буржуазные веяния» в их сочинениях. Перечитайте, что писали советские газеты о «белоэмигранте Рахманинове», до тех пор, пока Сергей Васильевич незадолго до смерти не перечислил сборы со своих концертов в пользу сражающейся Красной армии...

По счастливому умыслу или случайному совпадению – кто знает, впрочем, ведь, как известно, ничто не случайно! – но программе первого публичного концерта в Зале Рахманинова составили произведения Николая Метнера. Еще одного замечательного русского музыканта, который мог сказать вслед за поэтом: «Мы жили тогда на планете другой» – в эмиграции. Георгий Иванов свидетельствовал с горечью:

*Мне кажется, будто и музыка та же...
Послушай, послушай, – мне кажется даже...
– Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой,
Мы жили тогда на планете другой.*

ПРЕМЬЕРА

НИКОЛАЙ МЕТНЕР В ЗАЛЕ РАХМАНИНОВА



Дмитрий Шишкин в Зале Рахманинова.
Фото: Наталья Разина

Перед читателем – ценнейший эпистолярный памятник: 1011 писем, полувековой временной охват (1959–2016), более ста корреспондентов, включая все знаковые имена Поставангардной эпохи, и широчайший географический разброс. Пронзительные документы, в беспощадном свете которых расплывчатые контуры былого обретают резкость, обнажая трагические изломы влеченных в него судеб, и в первую очередь – судьбы автора, дирижера Игоря Блажкова.

...В свое время мировые СМИ обошла фотография: молодой человек с высоты своего немалого роста почтительно слушает оживленную речь собеседника. Октябрь 1962 года, два Игоря: Стравинский (Царь Игорь – как называл его Онеггер) и двадцатипятилетний Игорь Блажков – впоследствии признанный принцип дирижерского искусства, а тогда – безработный. Только что изгнанный с поста дирижера Госоркестра Украины, он примчался в Москву, вызванный телеграммой Марии Вениаминовны Юдиной, которую Стравинский, едва приехав в СССР, спросил: а где Блажков? «А когда я приехал, – рассказывал впоследствии Игорь Иванович, – это она после репетиции подвела меня в Голубой гостиной Ленинградской филармонии к сидевшему в кресле Стравинскому с восклицанием: „А вот и Блажков!“ И в ответ Игорь Федорович расплылся в улыбку (которую я помню всю свою жизнь) и сказал: „Вы мне писали, не отпирайтесь“».

Вот из таких контрастных кадров судьба монтировала биографию Игоря Блажкова. Он не был диссидентом, он никогда не занимался политикой, он всего лишь (еще со студенческих лет) хотел раздвинуть границы музыкального пространства страны, бдительно охраняемые идеологическими службами, восстановить ее нормальное музыкальное кровообращение, исполняя своих сверстников – тогда еще не классиков, а гонимых: Валентина Сильвестрова, Леонида Грабовского, Эдисона Денисова, Андрея Волконского... И он, в конце концов, добился этого, а значит – победы.

Но цена победы была высокой, так как все его действия вызвали ответные карательные акции. Его исключали из консерватории в конце 1950-х (за намерение исполнить Стравинского), изгоняли из Госоркестра и выдворяли с Украины в начале 1960-х (и ведь не просто начинающего, никому не известного музыканта, а Лауреата Республиканского конкурса – он им стал в 1959-м, в год окончания Киевской консерватории). В 1968-м – решением Коллегии Министерства культуры СССР Блажкова увольняли из Ленинградского оркестра (за исполнение «чуждой советскому человеку музыки» – нововенцев и «своих» авангардистов) и запрещали выступать (приказ Е. Фурцевой, разосланный по всем филармониям); в 1970-х – обвиняли в политических провокациях – с соответствующими санкциями, в 1990-х – изгоняли из Национального симфонического оркестра Украины.

А на этом фоне – вызывавшее бешеную злобу одних и восхищение других признание со стороны великих музыкантов, мнение которых было вне досягаемости чиновничьего произвола: Игоря Стравинского, Дмитрия Шостаковича, Евгения Моравинского, Геннадия Рождественского, Мстислава Ростроповича. Стравинский высылал Блажкову свои партитуры (переписка с ним, начатая в 1959 году, продолжалась до смерти композитора), и именно Блажков (по рекомендации Рождественского, не убоявшегося опальности молодого дирижера) подготовил с ленинградским филармоническим оркестром программу для авторских концертов Стравинского в Советском Союзе (1962).

Шостакович доверил Блажкову возрождение своих – прежде табуированных – Второй и Третьей симфоний и именно его (и только его!) просил осуществить их запись на пластинку. Блажкову принадлежала премьера «Шести романсов на стихи японских поэтов для тенора и оркестра» и «Пяти фрагментов для оркестра» (соч. 42). Он возобновил после сорокалетнего перерыва исполнение оркестровой сюиты из оперы «Нос».

Украинская музыка была представлена в концертах Блажкова во всем ее временном и стилевом диапазоне. Здесь было и

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«КНИГА ПИСЕМ» ИГОРЯ БЛАЖКОВА



В издательстве «Композитор» Санкт-Петербург вышла «Книга писем» Игоря Блажкова. Роскошно изданные, богато иллюстрированные три тома – памятник послевоенной музыкальной эпохи, с ее авангардистскими изысками и одновременно тяготением к искусству Ренессанса и барокко. Игорь Иванович Блажков предстает в собранной им переписке с самыми выдающимися музыкантами XX века одним из ярчайших музыкальных деятелей современности. «Книга писем» – подарок к близящемуся юбилею И. И. Блажкова, но прежде всего – это бесценный дар всему музыкальному миру. Поздравляя автора и издательство, публикуем (в сокращении) предисловие к трехтомнику ведущего украинского музыковеда Елены Сергеевны Зинькевич.

Редакция

возвращение утраченных ценностей, и извлечение из небытия произведений корифеев (Федора Акименко, Филиппа Козицкого, Бориса Лятошинского), и премьеры новыхopusов, многие из которых были написаны специально для Блажкова – как, к примеру, Первая симфония Евгения Станковича. А для тех, кто именуют украинским авангардом (Валентин Сильвестров, Леонид Грабовский, Виталий Годзяцкий, Владимир Загорцев и др.), Блажков стал их первым интерпретатором и пламенным пропагандистом. Эти имена дополнились затем и нонконформистами-москвичами (Эдисон Денисов, Андрей Волконский) и молодыми питерцами (Борис Тищенко, Сергей Слонимский, Николай Мартынов и др.).

Поистине, сделанного Блажковым хватило бы на несколько премий для многих номинантов. Но на вопрос о премиях на родине ответ будет краток: не подвергался. Зато Мойры не дремали: блистательно начатые 1990-е (звание Народного артиста Украины, зарубежные премии и гастроль в Польше, Германии, Испании, Франции, США, Швейцарии, записи компакт-дисков в лучших зарубежных фирмах) внезапно модулируют в контрастную сферу грязных инсинуаций, унижительных судебных разбирательств и, как итог, – увольнение с поста художественного руководителя и главного дирижера Государственного симфонического оркестра Украины.

Однако Блажков всей своей жизнью доказал, что умеет держать удар. Не получив работы от государства, он сосредоточился на Perpetuum mobile – созданном им в 1983 году камерном оркестре, существовавшем вне штатных расписаний Министерства культуры. Блажков открыл для слушателей мир музыки барокко, исполнив (и в большинстве – впервые) произведения Карисими, Перголези, Дуранте, Йомелли, Рамо, Куперена,

Люлли. Эти концерты становились в прямом смысле акции ликбеза (даже для специалистов). Спонсировались они не государством, а благотворительными фондами и иностранными посольствами. И когда иссякли возможности дарителей и перед Perpetuum mobile возникла угроза превращения в Perpetuum silentium, Блажков уехал из страны...

Отъезд не означал прекращения исполнительской и просветительской деятельности Игоря Блажкова: он просто расширил физическое пространство жизни. С участием Блажкова проходят акции, связанные со Стравинским (фестивали, конференции), вечера памяти Е. Гольшера, М. Юдиной, А. Волконского, С. Дягилева. Он ведет музыкально-образовательные программы на украинском радио, с оркестром радиокomiteта записывает (в 2005 году, и опять – впервые) первую редакцию Третьей симфонии Б. Лятошинского, в свое время подвергнутой остракизму; собирает, комментирует и публикует материалы, выступающие живыми свидетельствами минувшего Времени. К таким и относится предлагаемое издание.

«Книга писем» густо заселена, но хор голосов, звучащий в ней, удивительно согласен и строен. Ибо среди общающихся нет случайных персонажей. Здесь все – сподвижники, единомышленники. Двадцатидвухлетний Блажков (можно сказать – юнец по отношению к адресатам) пишет своим «богам» – Стравинскому, Бриттону, Штокхаузену (а ведь это – в те годы – как шагнуть в бездну, потому что это для него они апостолы большого искусства, а для властей – «апостолы реакционных сил в буржуазной музыке»), и – о, чудо! – они отвечают! И шлют – все эти небожители – ноты, книги, магнитофонные записи и передают его – Блажкова – друг другу, как эстафету.

«Книга писем» многочисленна. Среди главных и сквозных – это, конечно, Стравинский, присутствие которого в «Книге» не исчерпывается перепиской с ним (ценнейшим вкладом в исследовательскую стравиниану!). Стравинский, можно сказать, стал «судьбой» Блажкова. Блажков был первым, кто начал исполнять его в Киеве (сюита из «Жар-птицы», 1959), первым, кто «открыл» для стравиноведов Устилуг, первым начал разрабатывать тему «Стравинский и Украина». Жизнь Блажкова в освещении писем буквально «проинизана» Стравинским: его произведения постоянно присутствуют в программах концертов Блажкова, его жена – талантливейший музыковед Галина Мокреева (с трагически рано оборвавшейся жизнью) – пишет диссертацию о творчестве Стравинского, в числе друзей Блажкова – племянница Стравинского, Ксения Юрьевна, с которой они задумывают книгу о петербургском периоде жизни композитора. Блажков мечтает собрать рассеянную по миру переписку Стравинского и оформляет договор на издание его «Писем ранних лет» со своими комментариями. Драматическая судьба этого замысла, расширившего круг зарубежных адресатов Блажкова (дети и вдова композитора и те, с кем он сотрудничал и общался, – Бронислава Нижинская, Сергей Лифарь, Надя Буланже и др.) проходит лейтмотивом через всю «Книгу».

Реализуется ли в «Книге писем» ее жанровая заявка – не просто «письма» или «собрание писем», а книга? Думаю, да. В ней есть цельность, завершенность и логика сюжетосложения. При этом сюжетно-тематический план тяготеет скорее к музыкальным закономерностям: в «Книге» есть «репризная» зона с возвращением «главных мотивов» (в блоке «разговоров» с Вершининой имени Стравинского, Юдиной и Шостаковича вновь выходят на первый план). А сюжетно-композиционную «точку» ставят письма 2008–2012 годов. Эти письма-прощания с Андреем Волконским – своего рода Эпилог в истории судьбы поколения...

...В далеком 1959 году, рисуя Стравинскому картину гонений на все живое и новое в музыке, только что окончивший консерваторию Блажков восклицал: «Дорогой Игорь Федорович, мне очень больно писать всё это, но я верю, что через каких-нибудь 10–15 лет всё это останется далеко позади. И это сделаем мы – молодежь». И ведь сделали!

Елена ЗИНЬКЕВИЧ