МАРИИНСКИЙ ТЕАТР
2022 2023

«ДВЕНАДЦАТЬ» АПОСТОЛЫ...

ИЛИ РАЗБОЙНИКИ?

Фото: Наталья Разина

НАМ ТРИДЦАТЬ ЛЕТ!

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ
БЕЛЯЕВСКИЙ ФОНД

ЛАУРЕАТСКИЙ ДИПЛОМ

№ 0047

СОЮЗ ПИСАТЕЛЕЙ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Решением жюри, принятым в заседании от 26 апреля 2003 года

журналу
«Мариинский театр»

за редкостную способность рассказывать о музыке языком художественной литературы по итогам 2002 года

присуждена Литературная премия имени Александра БЕЛЯЕВА (Беляевская премия)

Председатель жюри — *Андрей БАЛАБУХА*

Секретарь жюри — *Александр ГУЗМАН*

СЕРЕБРЯНЫЕ НИТИ

ОТРАСЛЕВЫЕ КОНКУРСЫ КОРПОРАТИВНЫХ МЕДИЙНЫХ РЕСУРСОВ

ДИПЛОМ

награждается

газета «Мариинский театр»

Государственный академический Мариинский театр
г. Санкт-Петербург

в номинации

«Лучшая корпоративная газета в области культуры»

Председатель Оргкомитета — Н.В.Муравьева

Генеральный информационный партнер

Стратегические партнеры

Официальные партнеры

Информационные партнеры

Москва 2013

газета МО
музыкальное обозрение

ДИПЛОМ 2013

персона года

Иосиф Райскин

Главный редактор
газеты «Мариинский театр»

главный редактор газеты
«Музыкальное обозрение»
Андрей УСТИНОВ

ЮБИЛЕЙ

ТРИДЦАТЬ ИЗ ДЕВЯНОСТА

Когда в начале 1993 года Валерий Абисалович Гергиев пригласил молодого московского журналиста Дмитрия Морозова на должность главного редактора газеты Мариинского театра, новость эта мгновенно стала известна музыкальной общественности. Приглашение не было случайным: к тому времени Д. Морозов успел привлечь внимание читающей публики своими рецензиями на спектакли музыкальных театров. Я, как и многие мои коллеги-критики, с энтузиазмом откликнулся на призыв сотрудничать с *новой* газетой (а после возвращения Д. Морозова в Москву в начале 2001 года принял из его рук эстафету главного редактора).

Новой? Но ведь газете к тому времени было без малого 60 (шестьдесят!) лет. Правда, почти все это время она выходила под другим названием, типичным для того *новояза*, который господствовал в партийной печати. А другой и не было – рядом с призывным заглавием «За советское искусство» значилось: орган дирекции, парткома и профкома ордена Ленина и ордена Октябрьской революции академического Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Рядом с датой выхода газетного номера сообщалось, что газета издается с 1933 года. Это была обычная *многотиражка* – из тех, что печатались на заводах и в высших учебных заведениях со столь же скучными названиями (к примеру, в консерватории, напротив театра, многотиражка называлась «Музыкальные кадры»).

Впрочем, нет, не обычная. В ней встречались и очень дельные рецензии, статьи, авторы которых – видные музыканты, критики, артисты – высказывались по поводу премьер или чьих-то юбилеев, писали творческие портреты... Но при этом – обязательные передовицы к очередной красной дате или навстречу съезду партии. Но при этом – о всех кампаниях, лозунгах дня, о постановлениях Политбюро... Публиковались отчеты о партийных собраниях, кого-то *прорабатывали* за ... (как вам этот советский глагол!). Хорошо, если бедного (имярек) за неблаговидные поступки – не платит алименты, не участвует в сельхозработах... А если прорабатывали, скажем, Прокофьева или Шостаковича за «формализм» в «Войне и мире», в «Леди Макбет Мценского уезда», в «Повести о настоящем человеке».

Но помянем предшественников добром – газетные подшивки за 60 лет хранят немало интересного. А когда совершился... *ребрендинг* – впрочем, это словечко-паразит еще не было в ходу – и в 1992 вышли первые выпуски под названием «Мариинский театр» (здесь нельзя не вспомнить благодарно И. И. Якубову, тогдашнего главного редактора), газета оживилась. И все же она оставалась многотиражкой, внутренней газетой театра.

Главное, что предложил и чего добился Д. Морозов – «Мариинский театр» вышел «в мир», за пределы Мариинского театра. Улучшился дизайн газеты (в дальнейшем он изменялся неоднократно, пока не пришел к нынешнему). Появились большие аналитические статьи, серьезные исторические исследования (разумеется, в газетно-журнальном формате), воспоминания о выдающихся оперных и балетных артистах, о дирижерах, хореографах, музыкантах оркестра. Жанр интервью буквально расцвел – и это могли быть интервью-диалоги, даже *полилоги*, участники которых спорили между собой, вовлекая тем самым и читателя в поиски истины.

Но конечно же газета откликалась на оперные и балетные премьеры Мариинского театра, число которых неуклонно возрастало. Откликалась на выступления певцов и инструментальных ансамблей. Будучи завзятым филармонистом, я предложил помещать рецензии не только на концерты коллективов театра. Дмитрия Морозова с его широтой интересов не надо было уговаривать расширять диапазон влияния газеты – он и сам постоянно заботился об этом.

Результаты не замедлили сказаться: газета стала завоевывать популярность и среди музыкантов, и среди публики, зрителей театра, слушателей концертов. Газета продавалась в фойе театра, рассылалась подписчикам (увы, кустарно, то есть в конвертах, отправляемых из редакции по почте; рассылка газеты в сегодняшних условиях по-прежнему остается проблемой). Газета регулярно доставлялась в ведущие библиотеки, о ней заговорили, как о городской музыкальной газете, тогда, кстати, единственной. Довольно скоро появилось приложение к газете «Окно в Европу», с течением времени ставшее единым блоком с самой газетой, в сущности, ее расширенным разделом. Газета вышла на «международный уровень» – громко сказано, но действительно, в «Мариинском театре» стала регулярно освещаться концертно-театральная жизнь музыкальных столиц мира, фестивали, конкурсы... Огромный вклад в содержание газеты, в ее структуру и облик внес сотрудничавший с редакцией на протяжении многих лет блистательный дизайнер, балетный критик Павел Гершензон. Работавших в редакции с первых дней Анну Булычеву и Ольгу Федорченко позднее сменяли Владимир Дудин, Роза Павлова. Много лет отдавала газете свои знания и опыт ведущий редактор Наталия Тамбовская, следом в редакцию влилась Галина Осипова.

ЗА СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 7 Пятница, 3 мая 1991 года. Газета издается с 1933 г. Цена номера 5 коп.

Орган дирекции и профкома ордена Ленина и ордена Октябрьской революции академического Театра оперы и балета им. С. М. Кирова

Премьера состоялась

«Отелло»

И вот она состоялась, долгожданная премьера. Наконец-то на

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

Орган дирекции и профкома Мариинского театра

№ 1 ● Суббота, 25 января 1992 г. ● Газета выходит с 1933 года ● Цена номера 15 коп. ●

Значительное событие в культурной жизни

Фестиваль музыки Прокофьева

Поистине с Кировским театром происходят удивительные вещи. Один из престижных академических символов города последнее время живет в бешеном творческом темпе, выпуская буквально по премьере в месяц. Немалую роль здесь играет подключение к европейской «системе кровообращения» — стоит вспомнить хотя бы замечательные постановки «Бориса Годунова» и «Отелло» (совместно с «Ковент Гарден»).

Другой важный стимул — то великое дело, которое

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 5 1995 г.

Корчма у кремлевской стены — "Борис Годунов" в Эрмитажном театре

ГАЛИНА ГОРЧАКОВА, ХОСЕ КАРРЕРАС и ПААТА БУРЧУЛАДЗЕ — концерты в Москве

Читайте в приложении "Окно в Европу"

"Неформальный лидер": Поэль Карп об АСКОЛЬДЕ МАКАРОВЕ К 70-летию со дня рождения

"ВЕЧНЫЙ ИДОЛ" — продолжение публикации биографического романа об

- Лики "САЛОМЕИ"
- Женщина-дирижер во главе Английской Национальной Оперы — эксклюзивное интервью ШАН ЭДВАРДС
- Французский оперный букет АЛЕКСЕЯ ПАРИНА
- Опасная красота УИЛЬЯМА ФОРСАЙТА
- Восхождение звезды —

МАХАР ВАЗИЕВ и ФАРУХ РУЗИМАТОВ

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 1-2 2014

VIVA, VERDI!

К «Окну в Европу» – прекрасному нововведению Дмитрия Морозова – с самого начала возникли претензии. Говорили, что «Окно» слишком велико, что чрезмерно много и подробно рассказывается о Нью-Йорке, Зальцбурге, Мюнхене, Вене, Савонлинне... Но первое, что мы видим практически в каждом «Окне» – это Мариинский театр во главе с его художественным руководителем и главным дирижером на гастролях. Это балетная и оперная труппы, хор и солисты Мариинского театра, участвующие не только в собственных гастрольных поездках по всему миру, но и в спектаклях других театров, в престижнейших фестивалях. Разве не свидетельствует это о том авторитете, который Мариинский завоевал среди величайших музыкальных коллективов мира? Разве наш театр – во всеоружии теперь уже трех сцен и нескольких камерных залов – не стал сегодня неотъемлемой частью мирового музыкально-театрального процесса? Спрашивается, должны мы себе этот «процесс» представлять во всей его полноте?

Не забывает газета и о внутрироссийском музыкальном контексте. О том, что могущество России прирастает не только уральским металлом, не одними сибирскими нефтью, газом, алмазами, но и такими признанными уже и дома, и за границей музыкальными центрами, как Екатеринбург, Новосибирск, Пермь, Самара, Нижний-Новгород, Саратов... По мере сил, реже, чем нам хотелось бы, откликаемся на наиболее интересные события тамошней музыкальной жизни.

Особый разговор – о «ближнем зарубежье». Страны Балтии, Беларусь, Украина и Закавказье достойны внимания и сами по себе, и как кузницы блистательных певцов и танцовщиков для всероссийской сцены. Это не тоска по имперским идеалам, а еще одно напоминание о разрушенном культурном пространстве, о нашем общем достоянии.

Читатели заметили, конечно, что и по объему газетных выпусков, и по размеру большинства печатаемых нами материалов (статей, обозрений, рецензий, эссе, исторических экскурсов, мемуаров), и по их характеру, направленности, «Мариинский театр» скорее все-таки, журнал, а не газета. Скажу точнее – журнал, издаваемый в формате газеты. Дело не только в том, что издавать газету дешевле. Гораздо важнее, что простор газетного листа, размах газетного разворота – это любой дизайнер подтвердит – дорогого стоит, позволяет, как правило, не переносить материалы на последующие развороты, устраивая журнальную чересполосицу. А с другой стороны, журнальный объем издания дает необходимый естественный простор критической мысли, не стесняет автора жесткими рамками – будь то рецензия, интервью или даже репортаж.

Начав с формата четырехполосной ведомственной многотиражки (каковой газета театра «За советское искусство» оставалась в течение 60 лет), новый «Мариинский театр» стремительно стал профессиональной трибуной музыкально-театральных критиков. Издание захватывало все большую и большую бумажную площадь: начиная с четвертого выпуска – 8 полос, с появлением «Окна в Европу» – 16 полос , а далее от 20 и до 32 полос (абсолютный рекорд!), в зависимости от поступающих в редакцию текстов. Свыше 150 выпусков газеты, отразивших на своих страницах последние три десятилетия жизни театра, выполняют ту же функцию исторических анналов, что и знаменитый «Ежегодник императорских театров» в дореволюционное время. Назрела необходимость оцифровки огромного комплекса музыкально-критических материалов, опубликованных в газете с тем, чтобы доступ к ним был предельно облегчен. Об этом нас просят читатели и авторы газеты, ведь сделать это легко, так как, кроме первых нескольких лет существования газеты, большинство выпусков сохранилось в электронном виде.

Мы стремимся к взвешенности суждений, избегаем скоропалительных приговоров – восторженных или уничижительных. Ведь вкусовщины и журналистского произвола и так хватает в общей прессе.

Попытки превратить серьезную аналитическую (при этом популярную, обращенную к широкой *образованной* публике) газету в информационный таблоид – значит погубить газету в ее нынешнем качестве. Мы не просто рекламируем «продукцию» театра, а воспитываем новую слушательскую аудиторию. А это ведь не сиюминутная тактика, вызванная заботой о продаже билетов, а капитальная стратегия, нацеленная, как вся деятельность театра, на расцвет музыкальной культуры в стране. Что же до оперативной информационно-анонсной хроники, то ее можно размещать как на сайте театра, так и в более часто выходящих приложениях к газете.

Вступая в четвертое десятилетие существования, «Мариинский театр» сердечно благодарит всех авторов и читателей в надежде на продолжение сотрудничества и с верой в прекрасное будущее родного театра, с верой в расцвет отечественного музыкального искусства.

Иосиф РАЙСКИН

ПРЕМЬЕРА

«ДВЕНАДЦАТЬ»
мнения о премьере

«ДВЕНАДЦАТЬ».
Музыка Бориса Тищенко (три песни на стихи Марины Цветаевой, балет «Двенадцать» по поэме Александра Блока).
Дирижер – Арсений Шупляков, музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, хореограф-постановщик – Александр Сергеев, художник-сценограф и художник по костюмам – Леонид Алексеев, художник по свету – Константин Бинкин, художник по видео – Игорь Домашкевич, ассистент хореографа – Екатерина Кондаурова, репетитор – Ислом Баймурадов, педагог по сценической речи – Николай Крюков, режиссер, ведущий спектакль – Денис Фирсов.
I ЧАСТЬ. Три песни на стихи Марины Цветаевой.
Исполняют: Мария Ширинкина, Максим Зюзин, Екатерина Сергеева (меццо-сопрано), Анатолий Кузнецов – фортепиано.
II ЧАСТЬ. Александр Блок. Поэма «Двенадцать».
Чтец – Екатерина Кондаурова.
III ЧАСТЬ. Двенадцать.
Чтец – Екатерина Кондаурова, Петруха – Константин Зверев, Катька – Надежда Батоева, Ванька – Алексей Тимофеев.
Двенадцать: Вахтанг Херхеулидзе, Роман Малышев, Наиль Хайрнасов, Даниил Сазонов, Егор Рачин, Денис Зайнетдинов, Никита Копунов, Ярослав Пушков, Вячеслав Гнедчик, Артем Келлерман, Раманбек Бейшеналиев. Девушки: Анастасия Ремкевич, Надежда Двуреченская, Светлана Савельева, Роксоляна Шмакова, Марина Тетерина, Леа Томассон, Светлана Тычина, Маргарита Фролова, Юлиана Черешкевич, Мария Чернявская, Анастасия Яроменко, Ольга Белик. В спектакле принимают участие артисты миманса.
Фото: Наталья Разина

АННА БАРКОВА

С тех пор как Мариинский театр запустил «Мастерскую молодых хореографов» – проект, нацеленный на формирование нового поколения постановщиков, в репертуаре регулярно появляются работы молодых авторов. Александр Сергеев, солист Мариинского театра, впервые выступивший на «Мастерской» в 2019 году, представил, пожалуй, одну из наиболее интересных работ среди ее «выпускников», которая стала для него первым опытом большого спектакля.

Балет «Двенадцать» на музыку Бориса Тищенко был впервые поставлен в Кировском театре в 1964 году, замысел и хореография принадлежали Леониду Якобсону. В этой постановке участвовал и отец А. Сергеева – Валерий Сергеев, сегодня преподаватель Академии им. А. Я. Вагановой. Изучая клавир с пометками Тищенко, заметки Якобсона и видео фрагмента репетиции, Сергеев пришел к тому, что музыка должна звучать непрерывно, без купюр (в отличие от версии Якобсона), а также отказался от идеи прямого цитирования фрагмента текста, т. к. понял, что «не чувствует, не разделяет ход мысли» хореографа и, в том числе, хочет «максимально уйти от гротесковости» с помощью которой решал образы «Двенадцати» Якобсон.

Опыт обращения к музыке Тищенко стал для Сергеева, кажется, очень личным и осознанным. «У Бориса Ивановича было бы две просьбы. Первое – чтобы музыка звучала от начала до конца, целиком.< ...> [и] чтобы в конце все-таки был Иисус Христос», – поделилась с хореографом вдова композитора, Ирина Анатольевна. В «Двенадцати» Сергеева это было реализовано.

Сергеев выбрал для спектакля трехчастную структуру. Первая часть: «Три песни на стихи Марины Цветаевой» (музыка Тищенко) выполняет функцию пролога. «Я не считаю, что можно запустить зрителей, поднять занавес и начать музыку „Двенадцати“. Мне кажется, к ней нужна подготовка – даже к первым аккордам, к первым тактам». В отдельных световых кубах-рамах по бокам сцены располагаются пианист (Анатолий Кузнецов) и два танцовщика (Дарья Устюжанина, Вячеслав Байбордин), в центре на лестнице певица (Ирина Шишкова). В то время как звучат песни на стихи Цветаевой («Окно», «Осыпались листья», «Зеркало») с ними соотносится хореографический дуэт в белом, мы словно через окно видим чью-то личную, любовную историю: «Вот опять окно, Где опять не спят, Может – пьют вино, Может – так сидят...» В третьей части мы увидим как будут разрушены, выбиты множество горящих окон. Сергеев рассказывает: «...чтобы что-то разрушить, надо сначала что-то создать. Отсюда появилась идея пролога: в нем мы создаем какую-то ячейку мира. <...> Цветаева пишет про простые жизненные вещи: про любовь, смерть, одиночество, бессонницу. Стихи были написаны в 1914–1916 годах, в преддверии революционных событий. А музыка у Тищенко такая, что мы как будто оказываемся в старом мире, который совсем не „как паршивый пес“. Мне важно в начале спектакля создать атмосферу более теплую, человечную».

Вторая часть «Александр Блок. Поэма „Двенадцать“» – это декламация поэмы целиком. Артист (Е. Кондаурова/А. Сергеев), декламируя текст, проходит сквозь зрительный зал, а через камеру идущего впереди оператора изображение лица артиста транслируется на большой экран (художник видео Игорь Домашкевич).

Чтение поэмы в исполнении Сергеева производит мощное впечатление. Тут многое сошлось: то, как мастерски декламирует этот сложный текст непрофессиональный чтец, как четко слышен каждый звук, как артист держит внимание от начала до конца; то, как интересно сделано интонирование и насколько это не шаблонно, а лично и сильно. Особый эффект достигается еще и за счет того, что все это происходит в огромном зале Мариинского театра. Скульптурное, красивое лицо Сергеева, белая рубаха и длинный красный шлейф, стекающий с плеча (здесь хочется сказать «белый плащ с кровавым подбоем»), его неотвратимо-медленный ход через зал, ход в шаге от зрителя и одновременно в каком-то инопространстве...

Третья часть, «Двенадцать», собственно балет Тищенко, разворачивает содержание и некую сюжетную линию.

Оформление спектакля решено художником (Леонид Алексеев). «Уже в прологе мы заявляем сценографическую концепцию: весь мир состоит из пикселей, из кубиков, из которых можно все собрать и потом на эти кубики развалить. Двенадцать участвуют в разборке начальной декорации, в разрушении мира». Действительно, световые рамки из пролога множатся в третьей части: из многочисленных кубов собирается стена, которая потом будет разрушена: светящиеся кубы-окна выбиты. Из этих же кубов соберут длинный стол, за которым Двенадцать повторят мизансцену «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, с героем Сергеева в центре. В спектакле есть не только двенадцать мужчин (патруль), но и столько же женщин на пуантах и с длинными косами. В одинаковых красных облегающих комбинезонах с рисунком мышц словно содрана кожа – они как мясо, расходный материал истории и, одновременно, силы разрушения, когда патруль в одинаковой серой форме или черных плащах напоминает некое техногенное унифицированное «мы»: орудие и жертва одновременно.

Лейтмотивом спектакля, как и поэмы, становится разрушение существующего мира. Но есть существенное отличие. У Блока Катька, а вместе с ней и Вечная женственность, важнейшее для Блока понятие, сгинут в революционном пожаре, а значит сгинет и всё, что есть лучшего в этом мире. В спектакле Сергеева происходит «воскрешение» Катьки. После эпизода «тайной вечери» герой Сергеева достает и будто оживляет в танце ее неподвижное тело, заключенное перед этим, словно в хрустальный гроб, в один из световых кубов в центре «леонардовского стола». Хотя, кажется, в этом разрушающемся мире для нее уже нет места.

В спектакле Якобсона Христа не было, цензура не позволяла. Сергеев решает финал через проекцию на красный занавес силуэтов Двенадцати со Спасителем в центре, надвигающихся на зал, вполне по-блоковски. Возможно, Сергеев и прав, предполагая, что «восемьдесят процентов зрителей, которые придут на спектакль, либо не читали поэму вовсе, либо читали очень давно». Но если согласиться, что Блок становится особенно понятен в переломные времена, «когда „истончается ткань бытия“, всё доходит до логического предела и вот-вот перейдет во что-то иное...», то, думается, в зале вряд ли остался равнодушный зритель.

Петербургский театральный журнал

ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА

У «Двенадцати» Бориса Тищенко несчастливая судьба. Аспирант Ленинградской консерватории написал этот балет в 1964 году для Леонида Якобсона, одного из самых ярких советских хореографов. Работа соавторов была далека от идиллии: 25-летний композитор оказался строптив, так что Шостаковичу пришлось даже увещевать маститого балетмейстера: «И все-таки, Леня, ты его слушайся. Композитор – автор спектакля». Однако 60-летний Якобсон слушаться не желал и купировал неудобные ему фрагменты музыки. Как выглядел тот балет, можно лишь догадываться: спектакль три раза прошел в театре имени Кирова (нынешнем Мариинском) и был снят с афиши. В середине 1970-х Якобсон решил восстановить «Двенадцать» для своей труппы «Хореографические миниатюры», но не успел – умер.

Александр Сергеев, премьер Мариинского театра и автор нескольких постановок, историю «Двенадцати» знал с детства. Его отец, солист труппы Якобсона, участвовал в реинкарнации балета (сохранилась даже запись репетиции) и воспроизводил эпизоды «Двенадцати» на уроках актерского мастерства в Академии Вагановой. Сергеев-сын изучил клавир «Двенадцати» с пометками Якобсона, желая включить сохранившиеся фрагменты в свой балет, однако понял, что густая гротесковая игровая жанровость постановки 60-летней давности ему чужда. Хореограф, взращенный веком высоких технологий, увидел образ тотального хаоса в виде «черного квадрата, который разрушается до QR-кода». Абстрактное видение он попытался соединить с довольно конкретными музыкальными образами Тищенко, а для изображения разрушаемого «старого мира» поставил дуэт на другое произведение композитора – «Три песни на стихи Марины Цветаевой». Между ними Александр Сергеев поместил саму поэму Блока: ее перед ручной камерой читает балерина Екатерина Кондаурова, двигаясь вдоль оркестровой ямы на сцену,– исполинское черно-бело-красное изображение ее лица транслируется на экран аванзанавеса.

Эта постановка явно страдает в тисках подневольной, навязанной первоисточниками сюжетности и сопротивляется «гротеску» изо всех сил. В этой борьбе верным союзником хореографа выступил дизайнер Леонид Алексеев, разместивший на заднике три внеисторичных гигантских квадрата из стеклоблоков, горящих алым пламенем и поворачивающихся разными сторонами. Двенадцать мужчин он одел в щегольские плащи, похожие на хьюго-боссовскую нацистскую форму, в черные атласные брюки и облегающие пурпурные водолазки с чертежом мышц на руках и груди – какой уж там «бубновый туз»! В такие же пурпурные леотарды облачены и двенадцать пифий с длинными косами, чеканящие пуантный шаг,– когда они, как в «Весне священной», вершат строгий обрядовый хоровод, выталкивая из своих рядов длиннокосую Катьку, самое извращенное воображение не признает в них проституток. Да и патруль ведет себя академично: выстроившись в две колонки, приступает к балетному «станку» – серия battement tendu, серия jete, серия ferme (в качестве уступки характерности «академикам» позволено утереть нос локтем перед тем, как упорхнуть в кулисы в па-де-ша).

Начав с экзерсиса, хореограф для каждого поворота событий нашел балетный культурный код. Если «разврат», то как у Григоровича в «Спартаке» – с растяжками и запрыгиванием женщин на талию мужчин. Если страдания, то как у фокинского Петрушки: прямые «кукольные» руки, ссутуленные спины и стук ладошки об ладошку у самого сердца. Если погоня, то как у Петипа: большие жете из кулисы в кулису. И, в общем, неудивительно, что, несмотря на сценографические «глобальности» в виде светящихся кубов, выпадающих из прозрачных стен задника, и других кубов, возносимых к колосникам, программный спектакль «про то, как люди периодически своими руками разрушают мир» в итоге обернулся старобалетной историей про то, как юноша убил девушку (свернул ей голову, дернув за косу), мучился раскаянием, друзья его поддержали и утешили, а покойница, преобразившись, ушла в мир иной.

Но ушла по-новому, не как в старых балетах. От решения проблемы блоковского Исуса хореограф не увильнул: своих двенадцать мужчин он рассадил за прозрачными кубами так, что они образовали «тайную вечерю» (с леонардовской мизансценой). На центральном – незанятом – месте оказался куб с заключенным в него телом Катьки. Танцующая Чтица освободила из прозрачного «гроба» покойницу, и женский дуэт с возвышенными объятиями и синхронными плавными позами завершил танцевальную часть. А спектакль завершился театром теней: двенадцать черных фигур замерли за пурпурным аванзанавесом, а центральный силуэт Чтицы наплывал на зал — потрясенный, несмотря на отсутствие какого бы то ни было венчика из роз.

Коммерсантъ

ПРЕМЬЕРА

АННА ГАЛАЙДА

Валерий Гергиев уже не одно десятилетие возвращает к жизни ценные балетные партитуры советского периода. С тех пор, как настоящей победой обернулась доверенная Алексею Ратманскому реанимация «Конька-горбунка» Родиона Щедрина, худрук Мариинского театра предпочитает выбирать для подобных задач молодых амбициозных хореографов. «Бемби» Андрея Головина и «В джунглях» Александра Локшина ставил в начале карьеры Антон Пимонов, «Медного всадника» Рейнгольда Глиэра – Юрий Смекалов, а «Ярославну» того же Тищенко поручили Владимиру Варнаве.

К категории начинающих постановщиков принадлежит и Александр Сергеев, один из самых харизматичных танцовщиков нынешнего Мариинского театра. Ему, вероятно, досталась самая сложная задача – не только найти хореографическое решение для партитуры, которая неразрывно связана с именем Якобсона, но и сформулировать свое отношение к революции и блоковскому взгляду на нее.

В отличие от предшественника Сергеев не стал кроить музыку – наоборот, он ее нарастил. «12» не встроены в программу одноактных балетов, они самостоятельный спектакль.

Он открывается «Тремя песнями на стихи Марины Цветаевой», написанными композитором на несколько лет позже балета. Светодиодные конструкции воспроизводят два симметричных коробка-домика, в одном из которых устроен рояль (партия фортепиано – Анатолий Кузнецов), в другом – балетная пара. Между ними – скрытый станок, с высоты которого звучит меццо-сопрано (Екатерина Сергеева, Ирина Шишкова). Белоснежная балетная пара выясняет лирические отношения. Но если в музыке надвигается гроза, то балетная романтическая приподнятость отсылает скорее к Бунину, чем к Цветаевой.

Цветаевское слово в спектакле сменяется блоковским «Двенадцать». Чтец медленно идет через погруженный в темноту зрительный зал в сопровождении ручной видеокамеры, которая транслирует его лицо на антрактный занавес. В первый премьерный вечер эта роль досталась Екатерине Кондауровой – и она, при всей скупости внешних эффектов, вложила в чтение всю клокочущую силу женской натуры. На втором спектакле роль взял на себя сам Сергеев, чей голос оказался более гибким и пластичным.

Кондауровой удалось превратиться в неумолимую эринию, чье приближение к сцене провоцирует гибель уютного старого мира. Вопреки призыву поэта слушать музыку революции хореограф Сергеев опирается в первую очередь на помощь художника Леонида Алексеева и не очень доверяет музыке – отважной, бьющей наотмашь и создающей зримые образы революционной петроградской стихии. Хореограф воплощает ее ансамблем двенадцати танцовщиков и двенадцати танцовщиц, чьи линии строги и академичны, как убранная в гранит Нева. В поисках символов русской жизни Сергеев заставляет артистов то водить хороводы, как в «Весне священной», то складываться в знаменитую группу с косами, будто сошедшую с фотографий «Свадебки», то виться змейкой, как в ревю молодого Касьяна Голейзовского, – и внезапно выдавать соло, навеянные опытом Уильяма Форсайта.

Не смирясь с отказом Якобсона от образа Христа в белом венчике из роз, он придумывает мизансцену, повторяющую иконографию «Тайной вечери». Рассаживает танцовщиков на кубах, внутри центрального оставляя убиенную Катьку. Оттуда ее высвобождает Чтец, чтобы в унисон станцевать меланхолический дуэт. Этому красивому номеру можно придать множество значений. Но к чему, если завершится он тем, что сцену затянет красное полотнище, на которое спроецируются фигуры Чтеца и двенадцати танцовщиков. Какой бы смысл ни вкладывали бы в нее постановщики, нас снова отбросит в ту эпоху, когда не выжил балет Якобсона.

Российская газета – Федеральный выпуск: №167(8815)

АНАСТАСИЯ СМИРНОВА

Хореограф постарался актуализировать сюжет, смахнув с него пыльный налет времени. Следуя в целом фабуле, Сергеев переосмыслил и обобщил образы солдат, проституток и лиходеев времен Гражданской войны так, чтобы они не выглядели «реликтами» прошлого. Удалось Александру также услышать и понять музыкальную образность Тищенко, войти с ней в контакт.

Если отойти от фабулы, последовательно и внятно изложенной хореографом, на сцене происходило много всего чисто танцевального. Содержание пластическое развивалось параллельно с литературным. Сергеев проявил фантазию и изобретательность в сочинении комбинаций, дуэтов, в поиске оригинального выражения для своей задумки. Прежде всего, обратила на себя внимание музыкальность балетмейстера, который справился с темпоритмической структурой сочинения Тищенко и его схематичным мелодизмом, неожиданными подъемами и вдруг возникающими песенными интонациями. Максимально сильное впечатление произвел дуэт Петрухи сначала с чуть живой Катькой, а потом – с ее бездыханным телом, а также удалые сольные и массовые танцы Петрухи (неистовый Ф. Степин) и его команды. В хореографии, поставленной для двенадцати, были и энергия, и виртуозность, и разнообразие поз, прыжков, перестроений, ясность фразировки и четкая связь с музыкой. Создатели нового миропорядка у Сергеева получились настоящей силой, как и задумано Блоком, силой лихой и опасной.

В тексте некоторых партий были замечены парафразы на разных балетмейстеров и их спектакли. Вот мелькнули сложенные вытянутые руки-варежки и завернутые стопы фокинского Петрушки в движениях главного героя (хорошая ассоциация – а управляет ли он собой, или им управляют?). Вот пошагали гордо на пальцах девицы во главе с Катькой – совсем как Красавица из «Блудного сына» Баланчина, кстати, их товарка по профессии. Вот уселись, развалившись, собратья Петрухи в полукруг, разглядывая и будто оценивая друг друга – совсем как участники «Кармен» Алонсо. Вот соединились они в живую «змею», напомнившую «Глину» Варнавы. Знакомые пластические мотивы, осознанно или нет впаянные автором «Двенадцати» в свой хореографический текст, показали кругозор Сергеева и его умение играть с ассоциациями, устраивая перекличку с мэтрами. Были тут и узнаваемые художественные образы. В определенный момент двенадцать уселись за светящиеся кубы, расставленные в ряд в виде стола, будто ученики на знаменитой «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. И присоединился к ним сам Христос, он же Чтец (А. Сергеев), видеть которого на сцене так хотел когда-то композитор. Христом и закончилось действие. На ярко-алой тряпке, загородившей сцену, возникли тени двенадцати и громадного Спасителя, их нерадивое воинство возглавляющего.

Часовой спектакль подкупил и порадовал многим. Во-первых, он выдвинул на первый план Александра Сергеева – талантливого балетмейстера, выпестованного родным Мариинским театром. Во-вторых, дал возможность услышать вживую мощную музыку Тищенко. В-третьих, театр приобрел в афишу (правда, неизвестно, надолго ли) новый балетный спектакль, который на фоне творческого «недоедания» последних нескольких лет нужен и ценен. Не хотелось бы углубляться в концептуальные поиски и оценку трактовки Сергеевым партитуры и поэмы. Творец имеет право на свое видение и соответствующее ему высказывание. Главное, чтобы то, что он сочинил, было интересно для зрителя, визуально полноценно и осмысленно, как и получилось у Сергеева в его «Двенадцати». Постановщик справился с сюжетным спектаклем и явно вышел на новый профессиональный уровень.

Pro танец

ЕВГЕНИЯ КРИВИЦКАЯ

В последние десять лет Валерий Гергиев поощряет молодых хореографов браться за сочинения советских композиторов – так в афише появился «Бемби» на музыку Андрея Головина и «В джунглях» на музыку Александра Локшина, так была заново поставлена «Ярославна» Бориса Тищенко. Когда в планах театра появились «Двенадцать» с Гергиевым за пультом, стало понятно, что будущий спектакль будет вписан в этот же ряд. Но на премьере Гергиева в яме не обнаружилось: вот он только что был в театре, в премьерный день присутствовал на генеральной репетиции (но в качестве советчика, а не дирижера) – и вот под приветственные аплодисменты публики в яму входит Арсений Шупляков. Из всех «посвященных советским композиторам» премьер «Двенадцать» оказалась наиболее интересной.

Солист Мариинского театра Александр Сергеев начал сочинять танцы совсем недавно: три года назад он дебютировал в родном театре миниатюрой «Не вовремя» на музыку Эйтора Вила-Лобоса, через год показал там же весьма удачную «Пионерскую сюиту» на музыку Шостаковича, где начал выкристаллизовываться его хореографический почерк. «Двенадцать» – его первое большое творение.

Хореограф взял в работу еще одно сочинение Бориса Тищенко – «Три песни на стихи Марины Цветаевой». Художник Леонид Алексеев сотворил на темной сцене два гигантских куба со светящимися ребрами. В левый куб были помещены рояль и пианист Анатолий Кузнецов, в правый – танцовщица и танцовщик (Мария Ширинкина и Максим Зюзин). Выше этих кубов в существующем посреди темноты, вырезанном светом дверном проеме стояла певица (меццо Екатерина Сергеева) и, собственно, исполняла песни. Балетные артисты их иллюстрировали.

В отчаянно одиноких строках Цветаевой («Вот опять окно...», «Осыпались листья...», «Хочу у зеркала, где муть и сон туманящий...») и Тищенко, и Сергеев увидели (вопреки традиции восприятия) некоторую основательность, некоторое устойчивое еще бытие перед его разрушением. А Сергеев выдал танцующей «в окне» паре и конфликты, и обиды-отталкивания, но более всего – притяжение друг к другу, взаимопонимание, взаиможалость. Мария Ширинкина и Максим Зюзин замечательно воспроизвели эту принадлежность друг другу – так, что когда в финале под «благословляю Вас на все четыре стороны» пара оказывается в разных углах куба, то на ум приходит как мгновенное естественное продолжение «нас рас-ставили, рас-садили».

Во второй части (она идет без перерыва за первой) через весь зал нового здания Мариинского театра, от последних рядов к сцене, идет балерина Екатерина Кондаурова. Перед ней пятится скрытый полутьмой видеооператор, изображение с камеры транслируется на сцену. Кондаурова читает поэму Александра Блока – от первой до последней строки – и это точно художественное событие. В наш век, когда у многих драматических-то артистов каша во рту, и когда почтенные артисты драмы сплошь и рядом вообще не понимают, что они произносят, Кондаурова читает замечательно. Ясно, четко, при этом нетривиально, находя свои (или режиссерские все же?) смысловые точки. Она идет по залу медленно, но неумолимо – так к этому самому мирку с окнами, с роялем, с объятиями, что только что был на сцене, приближается его конец.

И третья часть – опять же без перерыва – собственно «Двенадцать». Три массивные светящиеся стены (потом выяснится, что они собраны из небольших кубов и каждый кубик из стены можно вынуть, оставив прореху) встают на сцене, сияют белым светом, иногда меняют его на красный. Армии двенадцати, к которой принадлежит Петруха (Константин Зверев), выданы движения гротеска, мелкий ход, резкие насмешливые жесты. Это Блок всматривался завороженно в эту самую «музыку революции», Сергеев к «двенадцати» относится однозначно – это разрушители. Никакого строительства нового мира затем не предполагается, а вот разнести все в клочья – это с удовольствием. При этом компании проституток определен благородный классический шаг – и ни одно движение Катьки (Надежда Батоева) не намекнет о ее профессии. Она заведомо жертва (Сергеев ставит эффектную сцену убийства, где Петруха не «палит» в сторону девицы, а резко и страшно дергает ее за длинную косу – видимо, ломает шею), а жертвы ни в чем виноваты быть не могут. Виноват ли при этом убийца? Плач Петрухи неожиданно цитирует плач фокинского Петрушки – кажется, имеется в виду, что блоковский герой – тоже в некотором роде кукла, жертва обстоятельств. Группа революционных товарищей вбирает в себя слишком чувствительного коллегу – и уже нет никакого отдельного Петрухи, только боевой коллектив...

...Который вдруг рассаживается в глубине сцены в мизансцене «Тайной вечери». Вот только перед ними съежилась мертвая Катька. Судьба? Смерть? Жизнь? Спаситель(ница)? Екатерина Кондаурова поднимает ее, начинает с ней дуэт, где многие движения синхронны. То есть сверхъестественное существо говорит о равенстве с собой существа совершенно обычного, прибитого ненароком в революционной метели.

Музыкальная жизнь

«ДВЕНАДЦАТЬ».
Музыка Бориса Тищенко (три песни на стихи Марины Цветаевой, балет «Двенадцать» по поэме Александра Блока).
I ЧАСТЬ. Три песни на стихи Марины Цветаевой.
Исполняют: Дарья Устюжанина, Ярослав Байбордин, Ирина Шишкова (меццо-сопрано), Анатолий Кузнецов – фортепиано.
II ЧАСТЬ. Александр Блок. Поэма «Двенадцать».
Чтец – Александр Сергеев.
III ЧАСТЬ. Двенадцать.
Чтец – Александр Сергеев, Петруха – Филипп Стёпин, Катька – Рената Шакирова, Ванька – Алексей Тимофеев.
Двенадцать: Вахтанг Херхеулидзе, Роман Малышев, Наиль Хайрнасов, Даниил Сазонов, Егор Рачин, Денис Зайнетдинов, Никита Копунов, Ярослав Пушков, Вячеслав Гнедчик, Артем Келлерман, Раманбек Бейшеналиев. Девушки: Анастасия Ремкевич, Надежда Двуреченская, Светлана Савельева, Роксоляна Шмакова, Марина Тетерина, Леа Томассон, Светлана Тычина, Маргарита Фролова, Юлиана Черешкевич, Мария Чернявская, Анастасия Яроменко, Ольга Белик. В спектакле принимают участие артисты миманса.
Репетитор – Ислом Баймурадов, педагог по сценической речи – Николай Крюков, режиссер, ведущий спектакль – Денис Фирсов.
Фото: Наталья Разина

ПРЕМЬЕРА

ИТАЛЬЯНЦЫ В МАРИИНСКОМ

мнения о премьерах

«ДОН ПАСКУАЛЕ»

«ДОН ПАСКУАЛЕ».
Комическая опера в трех действиях Гаэтано Доницетти. Либретто Джованни Руффини по мотивам либретто Анджело Анелли «Сир Маркантонио». Исполняется на итальянском языке. Возобновление постановки Юрия Александрова (1980).
Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер возобновления и хореограф – Илья Устьянцев, восстановление живописных декораций – Николай Гавриленко, Анастасия Рочева, художник по свету – Александр Наумов, дирижер-ассистент – Георгий Албегов, ответственный концертмейстер – Оксана Клевцова, концертмейстеры – Ирина Соболева, Арина Ваганова, Яна Гранквист, Екатерина Ильина, Юрий Кокко, Мария Ралко, Елена Самарина, хормейстер – Павел Теплов, коуч по итальянскому языку – Мария Никитина, репетитор балета – Александр Климов, режиссер-ассистент – Анна Шишкина, режиссер, ведущий спектакль – Александр Пономарёв.
Действующие лица и исполнители: Дон Паскуале, старый холостяк – Магеррам Гусейнов, Доктор Малатеста, его друг и врач – Вячеслав Васильев, Эрнесто, племянник дона Паскуале – Борис Степанов, Норина, молодая вдова – Ольга Пудова, Карлотто, нотариус – Олег Балашов, слуги – ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов Мариинского театра.
Танцы исполняют: Арлекин – Марат Бикмухаметов, Бригелла – Руслан Водзинский, Коломбина – Диана Ермолаева, Панталоне – Степан Лукомский, Пьеро – Илья Бойков. Соло в оркестре: Екатерина Ларина – виолончель, Александр Маринеску – флейта, Александр Кизиляев – фагот, Захар Кацман – валторна, Никита Истомин – труба.
Фото: Наталья Разина

ОЛЬГА РУСАНОВА

Две оперные премьеры – «Дон Паскуале» Доницетти и «Итальянка в Алжире» Россини – обозначили новый поворот театра в сторону комической оперы. Всё началось еще в феврале с россиниевской «Золушки», ее полусценической версии (режиссер Екатерина Малая). Невероятный успех у публики и энтузиазм артистов, очевидно, мотивировали руководство театра продолжать «прирастать» спектаклями в этом жанре. Причем речь идет не только о создании новых спектаклей, но и о воссоздании «хорошо забытых» старых, каковым стал, к примеру, «Дон Паскуале» (оригинальная постановка в Кировском театре датируется 1980 годом, режиссер – Юрий Александров).

Как говорит Валерий Гергиев, «это была одна из первых работ, которые мне, молодому дирижеру, доверил Юрий Темирканов».. Руководитель Мариинки и теперь, спустя 40 лет, стоит во главе постановочной команды, но сама эта команда изменилась. Восстанавливать спектакль по согласованию с Юрием Александровым доверили молодому хореографу и режиссеру Илье Устьянцеву, который много ставил на разных мариинских сценах, включая Приморскую и Владикавказскую. Но такая масштабная работа на Исторической сцене у него первая.

Трудности начались сразу. К сожалению, не сохранилась видеозапись спектакля, так что в помощь постановщику был только одноименный фильм-опера 1982 года, созданный по его мотивам, но эта версия сильно усеченная идет меньше часа! Но она, по крайней мере, дает визуальное представление о постановке. Помогли и воспоминания создателей и участников этой работы – среди них, кстати, и нынешний руководитель балета Юрий Фатеев. Правда, как выглядела танцевальная лексика сорокалетней давности, созданная Николаем Остальцовым, мы не знаем – до наших дней она не дожила. В спектакле хореография играет, разумеется, не главную роль, но это та вишенка на торте, без которой сам торт невкусен. И Илья Устьянцев не был бы хореографом, если бы не создал свой хореографический рисунок, подчеркивающий дансантность и легкость сюжета.

Собственно, с хореографически поставленной увертюры, в которой появляются пять персонажей комедии дель арте, все и начинается. Они и в оригинальной, и в новой постановке сопровождают главных героев на протяжении всех трех актов в качестве миманса, придавая спектаклю колорит середины XVIII века (действие оперы происходит в 1750 году в Риме). Налицо и другие исторические атрибуты: камзолы, парики, мужские туфли на каблуках с бантами, а также вензеля на главной декорации, представляющей собой задник некоей комнаты-залы, где бесконечно выясняют отношения главные герои.

«Я люблю комедийный жанр, но он сложен. Известно, что настоящий комик в душе трагик, и чтобы понять, в чем комедия, нужно сначала понять, в чем трагедия. Тут я ее нахожу», – сказал мне Илья Устьянцев. И я сразу вспомнила Станиславского с его нетленным: «Когда играешь доброго, – ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый». Подход, несомненно, правильный, хоть и рискованный: слишком многое зависит от артистов (Илья даже сказал, что в зависимости от состава – а их несколько – спектакль выглядит по-разному). Прежде всего, всем нам повезло с Магеррамом Гусейновым в заглавной роли. Вот он – сгорбленный старец с огромным носом и печатью скорби на лице – выезжает на сцену в инвалидном кресле, потом с трудом встает и еле ковыляет с палочкой, вызывая всеобщее сочувствие. И кто бы мог подумать, что этот немощный старик – на самом деле 26-летний красавец, с недавних пор (с января 2021-го) довольно активно занятый в репертуаре Мариинского театра, в том числе в операх Россини и Доницетти, а также Верди, Моцарта, Пуччини и Делиба? Он и Алидоро в «Золушке» Россини, и Гульельмо в «Так поступают все», и Мустафа в «Итальянке в Алжире», и Дулькамара в «Любовном напитке»... И теперь вот впервые спел-сыграл Паскуале.

В его портфолио превалируют итальянские оперы – понятно, почему: он семь лет прожил в Италии, стажировался в Оперных академиях Озимо и Ла Скала, пел на многих сценах этой страны и язык знает как родной. Да и специфическая музыкальная стилистика – в «Паскуале» это, к примеру, виртуозная буффонная скороговорка, – дается ему легко. Ну и еще: артист умеет учиться у других. Как рассказал Магеррам, он работал в Ла Скала с «лучшим Паскуале наших дней» Амброджо Маэстри, и это чувствуется. Слышались в его голосе порой и нотки другого мастера – Ильдара Абдразакова.

«Вокальная линия в этой опере нетрудная – сложен образ», – считает певец. Сначала он даже подумывал отказаться от роли (мол, рановато), а потом все-таки решил, что сможет убедить зрителя актерски. Молодому басу удалось сыграть не одураченного простачка, как обычно трактуется этот образ, а вполне солидного человека, которого, может быть, впервые в жизни «бес попутал».

Так классическая комедия положений становится в этом спектакле живой, сегодняшней. Например, все мы подвержены атакам бесконечных мошенников. Так вот же он в опере – друг дона Паскуале доктор Малатеста (Вячеслав Васильев), а на самом деле кукловод, «замутивший» весь этот обман. Вячеслав, правда, лепит образ более мягкий: его Малатеста наблюдает за всем происходящим как бы со стороны, делая вид, что он ни при чем. Скорее, его образ ближе к Фигаро – это просто оборотистый шустрый малый, причем довольно симпатичный.

Что касается Эрнесто (Борис Степанов), то он получился страдальцем и нытиком – то ли из-за Норины (думает, что она выходит замуж за дядю), то ли из-за денег (скорее всего). Красок образу явно не хватило, зато лирический тенор артиста звучал вполне достойно.

В квартете главных действующих лиц, разумеется, выделяется Норина – единственная девушка, в которую влюблены и дядя, и племянник (не исключено, что и Малатеста). Доницетти подарил ей музыку изумительной красоты и сложности. Тут как нельзя более кстати оказалось колоратурное сопрано Ольги Пудовой, за которой я давно наблюдаю и каждый раз удивляюсь, сколь юно и свежо звучит ее голос. Кажется, нет такой виртуозной фиоритуры, которая была бы ей неподвластна. Пудова в роли Норины слишком очаровательна, чтобы превратиться в «стерву», как предписывает либретто. А она и не превращается. Скорее, роль выстроена так, что Норина хоть и согласилась сыграть в чужом фарсе, но делает это изящно и с юмором. Одна из самых запоминающихся сцен спектакля – ее дуэт с Доном Паскуале из третьего действия: девушка собирается в театр, а «муж» ее не пускает. Ах, как роскошно Ольга и Магеррам разыграли эту «семейную ссору»! «Вы никуда не пойдете!» – «Будьте умницей, идите спать, дедуля, завтра поговорим!» – «Я вам не дедуля!» – «Иди спать, муженек!» – «Я вам не муж! Развод! Развод! Худшего союза я не видел!»

Кстати, в версии 1980 года опера, как было принято в советские времена, шла по-русски. Теперь в Мариинке решили сделать два варианта: вечером спектакли идут на итальянском, а днем – на русском, очевидно, для семейного просмотра (такова мировая практика: скажем, в «Мет» оперы для детей и родителей идут на родном английском – например, «Гензель и Гретель» Хумпердинка).

Музыкальная жизнь

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

Под занавес сезона в Мариинском театре состоялись долгожданные премьеры: «Дон Паскуале» Доницетти и «Итальянка в Алжире» Россини. Обращение к операм бельканто для театра с устоявшейся репутацией дома русской оперы, в репертуаре которого практически весь Вагнер и Верди, несколько названий Рихарда Штрауса и другая «тяжелая артиллерия», выглядит немного неожиданно. Конечно, в Мариинке присутствует вездесущий «Севильский цирюльник» Россини, идут «Лючия ди Ламмермур» и «Любовный напиток» Доницетти, но главный репертуарный вектор до сего дня был направлен в другую сторону.

Бельканто, правда, занималась Академия молодых певцов, регулярно представлявшая редкие опусы на сцене Концертного зала, в том числе и «Итальянку в Алжире». Логичным продолжением этих концертов стала постановка «Золушки» России, как сообщала афиша, в полусценической версии, на самом же деле – в полноценной костюмной постановке молодого режиссера Екатерины Малой, снискавшей большой успех у публики. И ведь театр не только оперу поставил, но и нашел исполнительниц на заглавную партию, требующую колоратурного меццо. В театре Золушку поют молодые интересные певицы Цветана Омельчук и Дарья Росицкая. Видимо, именно успех «Золушки» открыл дорогу другим проектам.

Постановка «Дона Паскуале» получилась симпатичной, с ностальгическими живописными декорациями Игоря Иванова (возобновленными Николаем Гавриленко и Анастасией Рочевой), балетом масок комедии дель арте и достойным ансамблем молодых певцов. Молодой Александров поставил, а Устьянцев возобновил оперу-буффа как она есть, безо всякого сочувствия к зловредному старикашке, задумавшему жениться назло своему племяннику, а самого-то в инвалидном кресле возят! Молодой бас Магеррам Гусейнов представил прежде всего характерную роль несколько утрированного персонажа безо всякого сочувствия к своему герою. Ольга Пудова блестяще исполнила партию ловкой вдовушки Норины, квартет главных героев достойно дополнили Борис Степанов (Эрнесто) и Вячеслав Васильев (Доктор Малатеста). Хотелось бы отметить и превосходную итальянскую дикцию певцов.

Мариинский театр всегда открещивается от идеи постановок опер на звезд, партии готовят по нескольку исполнителей, но, конечно, «Итальянка в Алжире» ставилась на Ильдара Абдразакова, для которого партия Мустафы – одна из коронных. Он пел ее и в Вене, и в Метрополитен-опере, и на Зальцбургском фестивале в разных постановках.... Его гибкий бас легко справляется с вокальными трудностями партии, он упивается самой ролью, и публика сполна наслаждается этим вокально-артистическим пиршеством.

Полноценный спектакль на исторической сцене ставила все та же Екатерина Малая (адаптировавшая «Золушку» к Концертному залу) – и в своей версии пошла вслед за классической «Итальянкой» Жан-Пьера Поннеля. Получился немного поверхностный, но веселый спектакль об алжирском бее, которому надоела собственная жена и он возжелал итальянку, увидав случайно в газете фотографию Софи Лорен. А тут как раз у берегов Алжира происходит крушение океанской яхты, на которой Изабелла в сопровождении поклонника Таддео разыскивает своего возлюбленного Линдоро; он как раз томится в рабстве у Мустафы. Линдоро в опере служит у Мустафы поваром, как и прочие рабы-итальянцы, ведь «еда – итальянское счастье». Изабеллу совершенно не смущает перспектива попасть в гарем Мустафы

(она не сомневается, что обведет и его вокруг пальца).

Сложность кастинга заглавной партии заключается в том, что россиниевская Итальянка должна быть дамой с характером или, как выразился один из известных исполнителей партии Мустафы, «бабой с яйцами». Но при этом она еще должна быть колоратурным контральто, чтобы справиться с вокальной акробатикой партии. Как жаль, что Ольга Бородина не спела в свое время эту партию, а ведь она была блистательной Изабеллой (к сожалению, сейчас она уже ее не поет). У Екатерины Сергеевой, певшей премьеру, безусловно, есть характер и артистические данные для Изабеллы, она старалась, но ее голос не совсем подходит для партии – и технически не все получилось, что-то приходилось выпевать не в полный голос. Именно поэтому опера нечасто появляется на оперных сценах, несмотря на искрометную музыку и смешной сюжет: очень трудно найти исполнительницу заглавной партии. А у Сергеевой многие сцены вышли превосходно, например, когда ее героиня впервые предстает перед Мустафой и поет в сторону: «Какая рожа!»

В партии Линдоро выступил приглашенный солист из Михайловского театра Борис Степанов, Эльвира – Юлия Сулейманова, Таддео – Сергей Романов, Али – Евгений Чернядьев, Зульма – Светлана Карпова.

Сценографию и костюмы создал Вячеслав Окунев, кстати, наряды Изабеллы напомнили Одри Хепберн в платьях от Живанши, сценическое же оформление трансформировалось из мавританских башен и пластиковых пальм ядовитых цветов. В опере прослеживается этакое противостояние Востока и Запада, где последний одерживает вверх, одураченный же Мустафа возвращается от мечтаний об идеальной киногероине к семейным ценностям.

Премьерами «Дона Паскуале» и «Итальянки в Алжире» продирижировал Валерий Гергиев, находя новые краски в оркестровой палитре, зажигательно и лирично.

Надо сказать, что все три оперы бельканто, появившиеся в репертуаре Мариинского, прошли с большим успехом у публики, многочисленные их показы запланированы и в новом сезоне, и поневоле ловишь себя на мысли, что интересно послушать и посмотреть их еще раз, оторваться от всех забот и печалей нашего времени и воскликнуть, как когда-то Стендаль на премьере: «Чудесно! Божественно!»

Независимая газета

МАРИЯ БАБАЛОВА

Абсолютно неожиданно, как многое происходит в Мариинском театре, под занавес сезона на Исторической сцене дуплетом появились сразу два роскошных образца итальянского bel canto – «Дон Паскуале» Гаэтано Доницетти и «Итальянка в Алжире» Джоаккино Россини. Стоя за дирижерским пультом, Валерий Гергиев, конечно, был главным действующим лицом обеих премьер.

Для маэстро «Дон Паскуале», должно быть, особый спектакль. Это одна из первых опер, на которых в начале 80-х годов зарождалась его карьера тогда еще в Кировском театре. И нынешняя премьера – возобновление именно той постановки, сделанной режиссером Юрием Александровом в тандеме с художником Игорем Ивановым. Спектакль оказался столь успешным, что пару лет спустя «Ленфильм» выпустил его киноверсию (режиссер – Олег Рябоконь).

Сегодня этот спектакль, возобновлением которого занимался молодой режиссер и хореограф Илья Устьянцев, выглядит рутинерской зарисовкой. Оживить напудренные парики и камзолы, оправдать появление балета в стиле масок комедии dell'arte, а главное, рассмешить публику выходит делом совсем непростым и трудно реализуемым на практике. Хотя, явно в попытке сближения с аудиторией, театр идет на титанический эксперимент для солистов: утром оперу дают на русском, а вечером – на языке оригинала – итальянском. Правда, не сказать, что зритель, услышав родную речь, живее реагирует на приключения зловредного старикашки, захотевшего на склоне лет устроить свою личную жизнь. При этом русский текст заметно конфликтует и со смысловым, и с техническим аспектами, и с партитурой Доницетти.

Поэтому вечерний вариант спектакля, если не в театральном, так в музыкальном плане, выглядит несомненно выигрышнее. Тут и Ольга Пудова почти безукоризненно исполнила партию ловкой красавицы Норины, и Магеррам Гусейнов блестяще воплотил образ обманутого Паскуале.

Вообще Магеррам Гусейнов достоин упоминания в «Книге рекордов Гиннесса». Он за сутки спел три (!) спектакля. Вечером он был доном Паскуале, а уже утром и днем следующего дня алжирским беем Мустафой в «Итальянке в Алжире». И сделал это, нельзя не заметить, без потери актерского и вокального качества. Но признать этот опыт полезным для певческого голоса никак нельзя. И тенора Денис Закиров и Клим Тихонов, что спели всего по два спектакля за сутки, будучи поочередно и Эрнесто у Доницетти, и Линдоро у Россини, не могут записать эти выступления себе в актив. Но за выходные дни на девяти сценах Мариинка порой дает полтора десятка представлений, и солисты вынуждены осваивать стахановские методы работы.

ПРЕМЬЕРА

Что касается премьеры оперы Россини, то в дуэте с признанным мастером сценографии – художником Вячеславом Окуневым – в качестве режиссера-постановщика выступила Екатерина Малая, до этого момента обладающая лишь ассистентским опытом. Получилась совсем несмешная, что промах для оперы-буфф, банальная кулинарно-банная история. Попытка тонко и с юмором высказаться на злободневную тему противостояния Востока и Запада, видно, заблудилась в четырех пластиковых пальмах-великанах, что составляли основу несменяемой декорации спектакля.

Финальное представление премьерного марафона стало бенефисом для Ильдара Абдразакова. Всемирно знаменитый бас в одной из своих коронных ролей – Мустафы был неподражаем: феноменально красивое пение он виртуозно совмещал с прекрасной актерской игрой, которая, правда, не всегда совпадала со скромными режиссерскими задумками, но доставляла истинное наслаждение публике.

«ИТАЛЬЯНКА В АЛЖИРЕ»

«ИТАЛЬЯНКА В АЛЖИРЕ».
Опера в двух действиях Джоаккино Россини. Либретто Анджело Анелли.
Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Екатерина Малая, художник-сценограф и художник по костюмам – Вячеслав Окунев, художник по свету – Ирина Вторникова, художник по видео – Виктория Злотникова, дирижер-ассистент – Арман Тигранян, ответственный концертмейстер – Александр Рубинов, концертмейстеры – Екатерина Ильина, Елена Самарина, Яна Гранквист, Мария Ралко, хормейстер – Павел Теплов, коуч по итальянскому языку – Мария Никитина, режиссер, ведущий спектакль – Александра Молчанова.
Действующие лица и исполнители: Мустафа, алжирский бей – Ильдар Абдразаков, Эльвира, жена Мустафы – Юлия Сулейманова, Зульма, рабыня и наперсница Эльвиры – Елена Горло, Линдоро, молодой итальянец, любимый раб Мустафы – Денис Закиров, Али, предводитель алжирских корсаров – Павел Шмулевич, Изабелла, итальянка – Цветана Омельчук, Таддео, спутник Изабеллы – Сергей Романов, наложницы и евнух в серале, рабы, моряки, алжирские корсары – ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов Мариинского театра. Партия клавесина – Яна Гранквист. Соло в оркестре: Николай Мохов – флейта, Павел Кундянок – гобой, Никита Ваганов – кларнет, Александр Афанасьев – валторна.
Фото: Наталья Разина

А камертоном постановки выступил оркестр Мариинского театра под дирижерской палочкой Валерия Гергиева, звучащий то саркастично, то лирично, но неизменно чутко и точно.

Российская газета – Федеральный выпуск: №181(8829)

ОЛЬГА РУСАНОВА

Удивительно, но «Итальянка в Алжире», эта блистательная «икона стиля», появилась впервые в истории Мариинского театра! Вместе с Валерием Гергиевым над спектаклем работали молодая постановщица Екатерина Малая (также автор полусценической версии «Золушки») и многоопытный художник Вячеслав Окунев, создавший яркое, «разноцветное» зрелище с 3D-эффектами. События перенесены в условные Эмираты и приближены к современности. «Было несколько вариантов места и времени действия, – рассказала Екатерина Малая. – Мы решили актуализировать историю, хотя здесь, конечно далеко не 2022 год, скорее 1960-е. Но ведь сюжет вечный, потому что всегда есть сильная, смелая женщина, которая победит пиратов, обманет хитроумных злодеев, сделает все, чтобы обрести то, к чему она стремится, – свою любовь».

Напомню сюжет в двух словах: итальянка Изабелла (Екатерина Сергеева) отправляется на поиски возлюбленного Линдоро (Борис Степанов), оказавшегося в плену у алжирского бея Мустафы. Однако вместе со своим помощником Таддео (отличная работа Сергея Романова) попадает туда же и использует все свои женские чары и хитрость, чтобы вызволить Линдоро и одурачить бея. Вроде бы в центре истории – именно Изабелла. Но в данную постановку вмешивается человеческий фактор, резко меняя акценты, и главным героем становится Мустафа (Ильдар Абдразаков), который и музыкально, и актерски ведет весь состав за собой. Самые восхитительные вокальные красоты, самые уморительные сцены связаны именно с ним. Вот Изабелла пытается «соблазнить» бея, покачивая бедрами, а он, передразнивая ее, повторяет те же движения, но делает это гораздо выразительнее и смешнее. Не говоря уже о сцене посвящения Мустафы в «паппатачи» (выдуманный сан, означающий праздную жизнь в сплошных наслаждениях): сначала он сидит в бане-бочке (из которой торчит только голова в колпаке), потом курит кальян, а в конце поет потешным фальцетом. Абдразаков тут настоящий комик, такой оперный Чарли Чаплин, который, что бы ни делал, доводит публику буквально до колик. Конечно, эта роль у Ильдара Абдразакова отточена до блеска: знаменитый бас «дружит» со своим Мустафой уже двадцать лет, где он только его ни пел – в Нью-Йорке, Вашингтоне, Милане, Вене, Цюрихе, в Зальцбурге (кстати, с Чечилией Бартоли)... А вот для его партнеров по сцене это в основном были дебюты, что создавало заметную «разность потенциалов».

Начнем с заглавной героини: Изабелла – это сложносочиненная партия для изощренного голоса, каковым является колоратурное меццо. Екатерине Сергеевой пришлось нелегко, ведь в ее портфолио превалируют совсем другие роли, в основном в русских и зарубежных операх второй половины XIX – начала XX века. Не скрою, от ее пения хотелось бы большей легкости, инструментальности, полетности, хотя образ у артистки получился, и вполне выпуклый. Исполнитель же роли Линдоро, обладатель красивого тенора Борис Степанов, оказался в еще более сложной ситуации: на протяжении недели ему пришлось исполнить двух героев-любовников в обеих июльских премьерах театра (помимо Линдоро, он спел Эрнесто в «Доне Паскуале»). В принципе, со стилем бельканто он в последнее время работал немало, думаю, роль Линдоро еще «вырастет» и получится интересной.

Такая «школа молодого бойца» как раз и входит в планы худрука Мариинки: прямо на сцене после спектакля Валерий Гергиев заметил, что поддержка молодых певцов для него – один из главных приоритетов. «Иногда стоит мешать составы, чтобы артисты – певцы высочайшего уровня, как Ильдар Абдразаков, – были окружены молодыми солистами. В этом случае они делают гигантский шаг вперед», – сказал дирижер.

Сам маэстро с какой-то детской радостью окунулся в бешеные темпы и неистовые крещендо Россини, еще раз напомнив нам, каким огромным мастером не только вокального, но и оркестрового письма был композитор. Вот роскошная увертюра, которая задала тон всему спектаклю, – ее Гергиев сыграл настолько виртуозно, что я думала только об одном: «Ну почему ее так редко исполняют в концертах, почему не играют на бис?» А невероятные ансамблевые сцены! Как, например, финал первого действия, где у всех главных героев как будто «крыша едет»: один поет, как колокольчик звенит («динь-динь»), другой изображает ворону («кар-кар»), третий – стук молотка («бум-бум»), четвертый – выстрелы («бах-бах»). Стендаль писал, что после этого финала на мировой премьере «Итальянки в Алжире» 22 мая 1813 года в венецианском театре Сан-Бенедетто зрители утирали слезы и, умирая со смеху, восклицали: «Чудесно! Божественно!» За два века ничего не изменилось: этот виртуозный ансамбль, как и многие другие страницы оперы, остаются такими же чудесными и божественными.

«Мы сами радуемся, что открыли для себя "Итальянку в Алжире", – сказал худрук Мариинского театра. – Россини – потрясающий автор, и некоторые его оперы давно стучатся в двери нашего театра. Недавно мы вернули "Золушку", скоро приступаем к разучиванию "Вильгельма Телля". У нас складывается неплохая коллекция россиниевских опер». А вообще, легкие или, по выражению Валерия Гергиева, «легкокрылые» названия стали новым трендом Мариинского театра, их число обещают наращивать.

Музыкальная жизнь

ПРЕМЬЕРА

«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ»
мнения о премьере

«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ».
Опера в четырех действиях с прологом Сергея Прокофьева (возобновление постановки 1991 года).
Либретто Сергея Прокофьева по сказке Карло Гоцци.
Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Александр Петров, художник-сценограф и художник по костюмам – Вячеслав Окунев, художник по свету – Валентин Бакоян, художник по видео – Виктория Злотникова, хореограф – Илья Устьянцев, дирижер-ассистент – Заурбек Гугкаев, ответственный концертмейстер – Ирина Соболева, концертмейстеры – Арина Ваганова, Яна Гранквист, Марина Евсеева, Екатерина Ильина, Юрий Кокко, Лариса Ларионова, Елена Самарина, главный хормейстер – Константин Рылов, режиссер-ассистент – Михаил Смирнов, дирижер сценического оркестра – Никита Грибанов, режиссеры, ведущие спектакль – Анастасия Янсонс, Ксения Екимова.
Действующие лица и исполнители: Король Треф – Андрей Серов, Принц, его сын – Роман Широких, Принцесса Клариче, племянница Короля – Дарья Рябоконь, Леандр, первый министр – Павел Шмулевич, Труффальдино, человек, умеющий смешить – Сергей Семишкур, Панталон, приближенный Короля – Ярослав Петряник, Маг Челий, покровительствует Королю – Илья Банник, Фата Моргана, покровительствует Леандру – Ольга Бараненко, Смеральдина, черная рабыня – Варвара Соловьёва. Принцессы: Линетта – Ирина Матаева, Николетта – Цветана Омельчук, Нинетта – Виолетта Лукьяненко, Кухарочка – Мирослав Молчанов, Фарфарелло, злой дух – Александр Герасимов, Глашатай – Виталий Янковский, Церемониймейстер – Михаил Макаров. Трагики, лирики, комики, медики, чудаки, арапчата, атлеты, солдаты, чертенята, придворные – артисты хора и миманса.
Соло в оркестре: Леонид Векслер – скрипка, Олег Сендецкий – виолончель, Павел Кундянок – гобой, Петр Легкодухов – английский рожок, Евгений Бородавко – туба, Александр Ковальчук – бас-тромбон.
Фото: Наталья Разина

«Старались установить, над кем я смеюсь: над публикой, над Гоцци, над оперной формой или над не умеющими смеяться. Находили в "Апельсинах" и смешок, и вызов, и гротеск, между тем как я просто сочинял веселый спектакль».

Лучше всего этот замысел Сергея Прокофьева отразила постановка «Апельсинов» 1991 года в Мариинском театре.

По словам художника Вячеслава Окунева, спектакль был свежим обращением к традициям старинной итальянской народной комедии масок – дель арте: шутливо-сказочный сюжет, яркость, стремительность и поэтичность, праздничность и нарядность, увлекательность и веселье, где соединяются вымысел и правда, фантазия и жизнь.

Этим театр масок привлекал Гоцци, Мейерхольда, затем Прокофьева и всех постановщиков «Апельсинов».

Сегодня артистов и зрителей Мариинского театра вовлекает в игру та же команда, что и в 1991 году: музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Александр Петров, художник-сценограф и художник по костюмам – Вячеслав Окунев.

– В спектакле, который мы восстанавливаем, есть мое внутреннее воспоминание о том, как он создавался, сочинялся вместе с артистами: Ириной Богачёвой, Евгенией Целовальник, Андреем Храмцовым. Огромное количество приспособлений, шуток и сценического текста рождалось прямо на сцене. И я счел бы своим долгом всё, что было этими артистами придумано вместе со мной, вернуть в Мариинский, – рассказывает Александр Петров.

– Но, конечно, нельзя войти в одну реку дважды. В спектакле новые солисты, миманс, артисты хора, а значит, новые реакции, много нового балета (хореограф Илья Устьянцев). Все это вместе предрасполагает к тому, чтобы 15 и 16 октября получилась отличная премьера.

Пресс-служба Мариинского театра

ВЛАДИМИР ДУДИН

Первой премьерой нового сезона в Мариинском театре стало возобновление постановки оперы «Любовь к трем апельсинам» на музыку Прокофьева, осуществленной режиссером Александром Петровым в 1991 году. То был год 100-летия со дня рождения композитора.

Валерий Гергиев открыл ящик возобновлений минувшим летом, вытащив из своих архивов комическую оперу «Дон Паскуале» Доницетти. В ту постановку он с помощью хореографа Ильи Устьянцева добавил подтанцовок, стилизованных в духе комедии дель арте. Идея того же итальянского площадного театра масок лежит и в основе оперы Сергея Прокофьева. Композитор сочинил ее, начитавшись журнала с названием «Любовь к трем апельсинам», издававшегося в 1914–1916 годах по инициативе режиссера Всеволода Мейерхольда. В первые десятилетия XX века условный театр стал новым трендом, оказался панацеей от навязшего в зубах тяжелого психологического театра с его душевными ранами, травмами, страстями в клочья... Магический, проверенный веками метод итальянских масок, судя по всему, и сегодня возвращается на подмостки с той же целью – исцелить.

Сергей Прокофьев обратился к этому сюжету на рубеже 1920-х годов, находясь далеко за пределами родной страны – в США. А премьера оперы состоялась в Чикаго в 1921-м и была исполнена на французском языке. Композитор сочинил ее, когда за плечами уже была первая редакция оперы «Игрок» по роману Достоевского. В обеих операх при громадной разнице их стилистики главной движущей силой драматургии была азартная игра: в одном случае в рулетку, в другом – в театральную условность (хотя и в карты в этой азартной опере тоже играют). Метафизика игры помогала «человеку играющему» Сергею Прокофьеву (который был еще и блистательным шахматистом) в жизни играть со своей судьбой.

В отличие от нафталинного «Дона Паскуале» «Любовь к трем апельсинам» не утратила своего эмоционально-эстетического заряда, представ зрителю эпохи гаджетов как зрелище полное волшебства. Художник Вячеслав Окунев сочинил россыпь костюмов, умело и органично соединил традиции дель арте и стилистику барочного театра. В таком виде многие персонажи и положения невольно напомнили «Волшебную флейту» Моцарта. Больной ипохондрией Принц, отправившийся на поиск трех апельсинов, показался родным братом принца Тамино, а компания злодеев вписалась в родословное древо Царицы Ночи.

Светлый, небесно-белоснежный фон декораций и венецианские ландмарки, эдакая Венеция в миниатюре, создавали благостный настрой. Забытая в оперном театре эстетика «ставить по тексту» умиляла милой наивностью. Но в данном случае искренность режиссерских намерений не упрощала композиторский замысел, а делала театральное послание чистым как детская слеза. Открытая интерпретациям опера предполагала и более смелые режиссерские откровения, но сегодня время осторожности. Спектакль возвращал взрослому зрителю ощущение забытого доцифрового детства, способность удивляться. Цвета и силуэты некоторых костюмов, в особенности нечистой силы, напоминали иллюстрации к «Азбуке» Александра Бенуа, одного из идеологов Серебряного века. Изобилие фокусов и превращений (бегающая крыса, в которую заколдовали Принцессу Нинетту), старых добрых спецэффектов, дававших ощущение запаха серы из преисподней в момент появления Фарфарелло, полет Принца и шута Труффальдино над сценой и многое другое уносило публику в другое измерение, где можно управлять стихиями, укрощать Зло вручную. Цветовое пиршество насыщало зрение, перенимая эстафету от переливающегося оркестрового разноцветья. Правда, не всегда хватало адекватного света, который будто «недослышивал» музыку и смену настроений, но это дело поправимое.

Валерий Гергиев листал одну из своих любимых партитур легко и непринужденно. Он не отказал себе в удовольствии поставить самый громкий акцент на знаменитом Марше, ставшем эмблемой прокофьевского творчества – чтобы все услышали. Светлые энергии «Любви к трем апельсинам» позволили и солистам Мариинского театра получить чистое удовольствие от пения и игры. Состав исполнителей радовал точностью попаданий. Сладкоголосый лирический тенор Евгений Ахмедов в партии Принца без труда менял регистры от меланхоличного романтика до возбужденного холерика, излечившегося смехом. Король Треф в карикатурном исполнении Андрея Серова стал блистательной пародией на оперных царей. Пара завистливых заговорщиков в пурпурных одеяниях Леандра и Клариче превосходно удалась басу Вадиму Кравецу и меццо-сопрано Зинаиде Царенко. Хорош во всех своих гримасах, ужимках и выходках был ртутный шут Труффальдино в исполнении тенора Александра Трофимова.

Словом, постановка оперы Прокофьева показала жизнестойкость, избранный театральный метод с годами не только не испортился, но настоялся, как элитное вино.

Санкт-Петербургские ведомости

ОЛЬГА РУСАНОВА

Первая премьера сезона 2022/2023 в Мариинском театре – опера Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» – продолжила тренд конца сезона прошлого. Взят прочный курс на комическую оперу.

Вслед за «Доном Паскуале» Доницетти, «Итальянкой в Алжире» и «Золушкой» Россини в Мариинке родился еще один жизнерадостный спектакль. Точнее, родился заново, так как это возобновление спектакля 1991 года. А восстановление старых удачных спектаклей – это, кстати, тоже новая стратегия руководства театра («Дон Паскуале», скажем, впервые появился на свет в 1980 году!).

Постановочная команда «Апельсинов» та же, что и тридцать лет назад: дирижер Валерий Гергиев, режиссер Александр Петров, художник Вячеслав Окунев. Мэтры. Но теперь они воссоздали свой спектакль для новых артистов. Среди них и молодые – Зинаида Царенко (принцесса Клариче), Евгений Ахмедов (принц), Анна Денисова (Нинетта), Дарья Рябоконь (Николетта), и такие «зубры», как, например, народный артист России Геннадий Беззубенков (король Треф). Всего подготовлено четыре состава, а на отдельные партии – по пять-шесть! И некоторые мои коллеги ходили чуть ли не на все, а потом спорили, кто лучше, певец X или Y? Судить, кто кого перепел, мне кажется, здесь бессмысленно, ибо эта опера ансамблевая, важен состав в целом. К тому же, помимо шестнадцати героев, на сцене действуют еще и целые толпы: трагики, лирики, комики, пустоголовые, медики, чудаки, арапчата, атлеты, солдаты, чертенята, придворные... И тут надо отдать должное хору (хормейстер Константин Рылов) и, само собой, оркестру (Валерий Гергиев), которые держат на своих плечах сложносочиненную и густонаселенную партитуру.

Кажется, что на сцене – настоящая комедия дель арте с ее традиционными героями Панталоне и Труффальдино и соответствующими приметами времени – камзолами, париками, туфлями на каблуках XVIII века. Но все-таки это скорее игра в нее: не Гоцци, а Прокофьев. Спектакль композитору наверняка бы понравился: живой, динамичный, изобилует озорными трюками. Вот Нинетта превращается в крысу: откуда ни возьмись, отвратительное серое существо выбегает на сцену, наводя ужас на публику – неужели настоящая? А вдруг побежит в зал? Бр-р! Но потом стало понятно: это, слава богу, муляж. Но обманули всех, признаюсь, даже меня.

А вот капризный принц-ипохондрик ноет и канючит, сидя... в детском манеже. И без того образ-пародия – то ли на Ленского, то ли на Юродивого – в версии Александра Петрова становится анекдотическим шаржем на самого себя! Но самый «цимес» – это, конечно же, сцена с кухаркой – той самой, которой маг Челий пугает принца: «Она может убить суповой ложкой». – «Я не боюсь ложки». – «Вы не знаете, какая это ложка! Да минует вас эта страшная ложка!»

Кухарка – остроумная придумка Гоцци, ведь она наводила страх «гигантскими грудями, которыми убирала золу из печи в отсутствие метлы». Прокофьев же еще более усугубил комический образ, поручив эту роль певцу с «хриплым басом». В мариинской постановке персонаж становится и вовсе гротесковым: кухарка предстает в виде гигантской конструкции размером примерно в три человеческих роста, и у этой «дамы» с огромными усами (в ее/его роли – Дмитрий Григорьев) на поясе висит устрашающего вида громадный половник (он же суповая ложка). Таким, в самом деле, можно и убить!

Вообще, удивительно, что, казалось бы, нелепый сюжет «ни о чем», сказка-пародия, написанная Карло Гоцци чуть ли не на спор в 1760 году, имеет неизменный успех во все века – что в драме, что в опере. Кстати, либретто Прокофьев написал сам, использовав, помимо сказки Гоцци, еще и сценарий Всеволода Мейерхольда, опубликованный в журнале «Любовь к трем апельсинам» Доктора Дапертутто (один из псевдонимов Мейерхольда).

Мировая премьера в Чикаго в декабре 1921 года прошла, может быть, и не без критики, но в целом на ура. Как и российская в 1926-м в Ленинградском оперном (как тогда назывался Мариинский театр), с 1926 по 1935 год на этой сцене было дано 59 представлений. Сам Прокофьев, посетивший театр в феврале 1927-го, воспринял спектакль с восторгом, признав его самым удачным из всех; хвалили постановку и его французские друзья – композитор Дариюс Мийо и дирижер Эрнест Ансерме. Как писал режиссер Сергей Радлов, создавший в 1926 году на сцене настоящую феерию с буффонадой, фокусами и трюками, «на фоне остального репертуара опера Прокофьева должна остаться резвой девчонкой, затесавшейся в среду взрослых, серьезных людей». Ну и, как мы видим, чем дальше, тем больше в мире интересуются этой «резвой девчонкой».

К столетию автора, в 1991 году, Валерий Гергиев буквально взорвал музыкальный мир, показав разом чуть ли не всего оперного Прокофьева: «Войну и мир», «Игрока», «Огненного ангела», «Дуэнью», «Семена Котко» и «Любовь к трем апельсинам» – как раз ту версию, что теперь восстановили (позднее в театре появились и «Маддалена», и «Повесть о настоящем человеке»). Мариинский театр с тех пор называют «театром Прокофьева».

Валерий Гергиев говорит, что вскоре, уже в нынешнем сезоне, на сцену вернутся все оперы Прокофьева, а уже «в декабре и все его инструментальные концерты для фортепиано, скрипки, виолончели, оратории и кантаты, циклы сонат и камерные программы, которые будут звучать во всех залах Мариинского театра».

И наконец, не могу не сказать о русских титрах, которые все чаще появляются в русских оперных спектаклях. Кто-то удивляется: зачем они вообще? Согласна, слова не всегда необходимы: бывают тексты, в которые лучше не вникать, просто слушать музыку. Но точно не в данном случае. Прокофьев с его острым пером, живым и афористичным литературным стилем проявил себя в этом произведении как ярчайший драматург, и в мастерски написанном либретто жаль пропустить хоть единое слово. Примеры? Пожалуйста. Дьявол Фарфарелло, который дует в спину принцу и Труффальдино, чтобы подогнать их к замку Креонты (где ждет та самая кухарка со страшной ложкой), в какой-то момент отвлекается от наших героев и теряет их из виду. Но причина более чем «уважительная»: «Я им дул, но мне понадобилось в ад, и я их бросил».

А когда принц и Труффальдино все-таки попадают в лапы к той самой кухарке, они обольщают ее с помощью волшебного бантика (придумка Прокофьева, у Гоцци этого нет). Кухарка очарована: «Какой хороший бантик! Подари мне его». Труффальдино: «Вот, возьми, и помни!»

Новые-старые «Апельсины» только в течение первых двух уик-эндов октября прошли рекордные семь раз! Такое впечатление, что это не опера, а кинохит. И ведь аншлаги. Как всегда, Валерий Гергиев чутко уловил, что нужно публике в данный момент. Сегодня, очевидно, есть общественный запрос на сказку, волшебство, доброту, любовь, надежду. Вроде бы все эти слова из новогодних открыток и смс, не правда ли? А в зале действительно кажется, будто наступил Новый год с таким вот апельсиновым раем, который сверкает-переливается сиренево-бело-серебристым светом. Таким он и был, этот нереальный спектакль-иллюзион, спектакль-праздник, спектакль-подарок.

Музыкальная жизнь

ПРЕМЬЕРА

«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ»

мнения о премьере

«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ».
Опера в четырех действиях Николая Римского-Корсакова, новая редакция постановки 1994 года.
Либретто Владимира Бельского по мотивам нижегородской легенды о граде Китеже и древнерусской «Повести о Петре и Февронии».
Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик и художник по декорациям – Алексей Степанюк, художник по костюмам – Ирина Чередникова, художник по свету – Егор Карташов, художник по видео – Вадим Дуленко, Ассистент по пластике и режиссер-ассистент – Илья Устьянцев, ответственный концертмейстер – Ирина Соболева, концертмейстеры – Лариса Ларионова, Александр Рубинов, Елена Самарина, Григорий Якерсон, главный хормейстер – Константин Рылов, хормейстер – Никита Грибанов, режиссеры-ассистенты – Михаил Смирнов, Кристина Ларина, дирижер сценического оркестра – Арсений Шупляков, режиссер, ведущий спектакль – Александра Молчанова.
Действующие лица и исполнители: Князь Юрий Всеволодович – Юрий Воробьёв, Княжич Всеволод, его сын – Александр Трофимов, Феврония – Ирина Чурилова, Гришка Кутерьма – Андрей Попов, Федор Поярок – Максим Даминов, Отрок – Светлана Карпова, Лучшие люди – Олег Балашов, Виталий Янковский, Гусляр – Евгений Никитин, Медведчик – Антон Халанский, Нищий-запевало – Григорий Карасёв. Богатыри татарские: Бедяй – Мирослав Молчанов, Бурундай – Глеб Перязев. Райские птицы: Сирин – Юлия Сулейманова, Алконост – Ирина Ванеева. Княжьи стрельцы, поезжане, домрачи, лучшие люди, нищая братия, народ, татары – артисты хора и миманса.
Соло в оркестре: Леонид Векслер – скрипка, Олег Сендецкий – виолончель.
Фото: Наталья Разина

ЕВГЕНИЯ КРИВИЦКАЯ

Практика возобновлений спектаклей спустя какое-то количество лет была традиционной в Императорских театрах до революции: к юбилеям, бенефисам известных артистов, да и просто – чтобы дать отдохнуть публике, а потом вновь вернуться к полюбившейся сценической версии. Так что Валерий Гергиев просто вернулся к забытой, но проверенной десятилетиями традиции, когда в нынешнем сезоне решил произвести ревизию запасников Мариинского театра. С момента премьеры, прошедшей 115 лет назад, «Китеж» суммарно в Мариинском театре имел шесть режиссерских решений. Гергиев взял версию Алексея Степанюка 1994 года, которая предшествовала спектаклю Дмитрия Чернякова 2001 года – самой последней постановке. У Степанюка, который выступил и как сценограф, все следует ремаркам в партитуре и тексту в опере: через видеопроекции мы видим лес, в котором мелькают то журавль, то массивная фигура медведя, то голова лося. Затем возникает абрис крепостной стены старинного города, на фоне которого высыпает русский люд в сарафанах и кафтанах.

Опера эта особая: композитор берет древнерусский язык с затейливыми выражениями и непонятными ныне словами: «крин», «борониться», «лузья»... Герои многословно и обстоятельно высказывают свои мысли и чувства, так что ход событий разворачивается очень неторопливо, а к концу и вовсе останавливается, когда в четвертом действии Феврония, пройдя через унижения, татарский полон, бегство, переходит в мир иной. И открываются ей райские картины, птицы Сирин (Юлия Сулейманова) и Алконост (Ирина Ванеева), предстает перед ней призрак ее жениха княжича Всеволода – музыка здесь полна такой небесной гармонии, что дух захватывает. Оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева не стесняется романтического пафоса и погружает публику в красоты каждого такта партитуры. Конечно, все держится на певцах, на их артистичности и голосах. Ирине Чуриловой (Феврония) приходилось непросто – ее героиня почти все время на сцене. Но певица с каждой картиной все более раскрепощалась, воодушевлялась и в огромной финальной части звучала безупречно. Как всегда, огромное удовольствие доставил Андрей Попов: его Гришка Кутерьма – конечно же, продолжение Юродивого, но которого бес попутал. Мы видим злобное жалкое существо, упивающееся своей ничтожностью. Попов просто ошеломляет актерской свободой, идеальной дикцией: он не поет, а «говорит» звуками, живет в этом образе – ему веришь и за судьбой Гришки следишь неотрывно. Но спектакль силен тем, что там практически нет «моржовых» исполнителей: даже в маленьких эпизодах каждый оставляет запоминающийся след. Благородный бас Евгения Никитина – Гусляра, чистое меццо Светланы Карповой – невинного Отрока, Юрий Воробьев – князь Юрий, объединяющий людей на духовный подвиг, Александр Трофимов – его сын Всеволод, возвышенный и прекрасный, отдавший жизнь за спасение родины. Татарские богатыри – бравые молодые солисты Мирослав Молчанов (Бедяй) и Глеб Перязев (Бурундай), которые произносят ключевые слова: «Велик и страшен русский Бог».

Прекрасен был хор, особенно в молитвенных эпизодах – сцена воззвания к «Чудной небесной царице» трогала до слез.

После премьеры за кулисами маэстро Гергиев хвалил своих певцов, высказывал возникшие замечания. Все это с юмором, по-доброму – дирижер был явно доволен творческим результатом и уделил время журналистам, дав развернутый комментарий.

– Мы никогда не прощались надолго с "Китежем", делали разные версии. Я рад возобновлению спектакля 1994 года: тут великолепные костюмы Ирины Чередниковой, интересная режиссура Алексея Степанюка. Из-за болезни он последние несколько дней перед премьерой не мог быть с нами, но мы искали ответы на вопросы прежде всего в самой партитуре Римского-Корсакова. Мы будем продолжать работу над постановкой, совершенствовать ее. В современном оперном театре замыслы даже очень известных режиссеров иногда могут окончиться "броском в сторону", не к цели, не к композитору, а "от композитора". Это бывает, все могут ошибаться.

Сейчас не так важно, больше тут сказания или мистики, мистериальности. Важно, что это выдающаяся партитура, наполненная яркими образами и характерами – возможно, более понятными нам сейчас, чем 20-30 лет назад. Проделана большая работа, обогатившая нас самих. Мы, собственно, растем благодаря композиторам, мы все учимся у них, как когда-то учились у своих педагогов. Мы обязательно покажем «Китеж» в Тихвине, на родине Римского-Корсакова, – там особенная обстановка. Мы уже четвертый раз поедем туда, в прошлые годы показали "Ночь перед Рождеством", "Сказку о царе Салтане" – установилась хорошая традиция, которую мы намерены продолжать.

Считаю, что оркестр заслуживает самых высоких похвал, мы можем гордиться выдающимися работами наших солистов: Ирина Чурилова, Андрей Попов, Александр Трофимов – я мог бы перечислить сегодня очень многих, и дебютанты на премьере показали себя хорошо. Они раньше в этой опере не пели и даже месяц назад не знали, что может такая возможность для них представиться. Планирую работать с ними еще активнее, им предстоит осваивать десятки ролей в год – более или менее значительных, но это будет происходить.

Мы никогда не проводили столько времени дома: последние три десятилетия были наполнены путешествиями по всему миру – в этом была своя прелесть. К нашим гастролям проявлялся огромный интерес, нам самим было интересно. Сейчас мы получаем такие же эмоции, выступая на родной сцене. Мы занимаемся возвращением спектаклей, которые давно не шли или шли в других режиссерских версиях. Перед Новым годом мы показываем премьеру "Волшебной флейты" Моцарта, а до этого в афише появились "Идоменей" (в полусценической версии), "Дон Паскуале" (режиссер Илья Устьянцев), "Золушка" и "Итальянка в Алжире" Россини, очень значительная работа – "Отелло" Верди. Все эти спектакли будут идти, и возникает новая проблема – как удержать "в руках" более сотни опер, чтобы они были собранными, энергичными. Мы очень сильно расширили рамки репертуара – тут и итальянская опера, и Вагнер, и редкая коллекция русских опер.

Музыкальная жизнь

ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

Постановка одной из главных русских опер удивила стилистическим решением и, к сожалению, поразила своей актуальностью, прозвучав в новых исторических условиях не только благим перезвоном, но и тревожным предупреждением.

«Сказание о граде Китеже» на российской императорской сцене успело дважды появиться в Мариинском и столько же в Большом театре. В первые десятилетия советской власти возникла дискуссия о нежелательности сохранения оперы в репертуаре по причине ее религиозного характера. Мариинский театр в предуведомлении к нынешней постановке цитирует газету «Правда» 1926 года: «Академические оперные театры допустили крупную ошибку, поставив эту оперу... «Китеж» проникнут духом, резко противоречащим всему характеру нашей революционной эпохи. Этот дух настолько глубоко коренится в опере, что вытравить его невозможно...»

Новая история «Сказания» начинается с постановки Кировского театра 1958 года. А в 1994 году режиссер Алексей Степанюк представил свое прочтение оперы на мариинской сцене. Собственно, нынешняя премьера официально поименована новой редакцией той постановки. Но 1994 год это уже совсем другая жизнь – и в истории оперы, и в истории страны.

В Мариинском театре долгое время шел и спектакль, поставленный в 2001 году Дмитрием Черняковым. Как водится у этого по-своему выдающегося режиссера, действие «Китежа» было представлено во вневременном пласте со смешеньем эпох, костюмов и со специфичным толкованием оригинального либретто. Несмотря на всю эту «антиклассику» (а может, именно потому) этот спектакль был удостоен «Золотой маски». И значительной части публики он пришелся по душе.

Вернемся к нынешней премьере. «Китеж»-2022 начинается в умилительной и немного смешной и напыщенной стилистике «сталинских» мультфильмов рубежа сороковых-пятидесятых годов. Те, кто смотрел в детстве «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях», «Аленький цветочек» или «Снегурочку» (разумеется, с музыкой Римского-Корсакова), без труда вообразят себе и лесную чащу, в которой обретается дева Феврония, и поляну, на которой она собирает цветочки и поет, даже лежа. Былинный лес и дикие, но покладистые Февронии звери – видеопроекция, вызывающая самые живые эмоции, настолько картинно выглядят и журавль, и лось, и громадный медведь, созданный с особой визуальной щедростью.

Размашисты, величавы и гиперболичны движения героев. Если поклон – то челом о землю, если крестное знамение – то истовое. О мастерстве постановщиков говорит тот факт, что по ходу развития сюжета кинетическая преувеличенность уже не воспринимается как таковая, не режет глаз, а, напротив, дивно кладется и на музыку, и на действие. А ближе к финалу обретает и вовсе сакральный смысл.

Феврония в исполнении Ирины Чуриловой – вовсе не бледная дева из дремучего бора. Напротив, ее героиня – витальная, пышущая здоровьем и статью, экстатически благорасположенная и земле-матери, и ко всякой живой твари, и, кажется, ко всему человечеству. Стремление Февронии-Чуриловой любить всё и вся поначалу кажется граничащим с легкой степенью неадекватности. Но и здесь все в итоге становится на свое место: сказательный образ воспринимается уже как вполне реалистичный. Второй главный герой оперы, бражник Гришка Кутерьма, отдан мариинскому тенору Андрею Попову. Этот не только исполнитель, но и яркий характерный артист вообще очень хорош в ролях обездоленных и неприкаянных героев – здесь в первую очередь вспоминаются такие персонажи из послужного списка Попова, как Юродивый в «Борисе Годунове» и Левша из одноименной оперы Родиона Щедрина. А презираемый всеми Гришка (он же неизменный Гришенька для сердобольной Февронии) – самый фантасмагоричный и темный образ «Китежа». Безуспешную борьбу со злом – вплоть до преображения в саму нечистую силу («Бес их [ягодки] съел... моей душой заел», – отчаянно кричит предатель-пропойца) – Андрей Попов озвучивает не всегда академическим исполнением, щедро используя возможности своего фирменного, несколько режущего тембра. Что ж, похоже, именно этого ожидали завсегдатаи Мариинского театра от своего любимца.

Благостный и одновременно мужественный вокал продемонстрировал Александр Трофимов в партии княжича Всеволода, нареченного Февронии. Зрители с восторгом приняли Светлану Карпову в образе Отрока, а также работу Юлии Сулеймановой и Ирины Ванеевой в небольших, но технически сложных партиях Сирина и Алконоста. Щедрые аплодисменты традиционно достались одному из лидеров мариинской оперной труппы Евгению Никитину, вышедшему в эпизодической роли Гусляра. И очень, очень понравился Максим Даминов, баритон из стажерской группы Мариинского театра, дебютировавший в партии Федора Поярка. Даминову всего 22 года, но эта роль не стала для него каким-то авансом. Образ «темного» воина, ослепленного татарами, артист великолепно отработал и вокально, и драматически.

Если говорить о «внешности» спектакля, за которую наряду с режиссером и сценографом Алексеем Степанюком отвечала художник по костюмам Ирина Чередникова, то необходимо ответить, что именно здесь, в визуальном ряду ярко отобразилась актуальность сюжета «Китежа». Пространство сцены увенчано парными арками, на которых сведущие в церковнославянском языке зрители различат текст из Евангелия от Иоанна: «Господь – Дверь спасения, и спасется тот, кто внидет в Его град». Это ключ ко всей идеологии спектакля. Малый Китеж пал, захваченный недругами, а значит, предстоит неизбежное падение и Китежу Великому, который до поры ничего не смог противопоставить злобным врагам, кроме отважного воинства. Отважного, но слишком малочисленного. Об этом, а также о суетности и преходящем характере всего материального, возвещает князь Юрий Всеволодович (еще одна из блестящих исполнительских работ в спектакле, на этот раз баса Юрия Воробьева). Образы жителей Малого Китежа решены в теплых, южных тонах всех оттенков красного, бордового, светло-кирпичного цветов. Темные краски присущи татарскому войску. Чудесно спасенный Великий Китеж – это пространство, залитое светом. Сияют драгоценными переливами Алконост и Сирин (стоит сравнить решение этих образов с подходом Дмитрия Чернякова, преобразившего в своей постановке райских птиц в забитых теток колхозной наружности). Все жители Великого Китежа, к которым присоединяются убитый княжич Всеволод и его невеста Феврония, облачены в белые одежды с золотым отливом. Их движения иконописны и тотчас узнаваемы для той части публики, что знакома с церковной традицией. У них на груди сложены руки – так подходят к причастию. Но так же в православной обрядности принято укладывать покойников в гроб. И здесь зритель вправе по-разному истолковать происходящее: то ли ему показывают картину чудесного спасения, то ли мы видим отрадные видения, посещающие обессиленную Февронию, оставленную после побега из плена умирать в лесу ополоумевшим Гришкой. А Гришка – что с ним? Ничем хорошим судьба предателей не заканчивается. «Тебе с плеч голову отрубим: не изменяй родному князю», – отрезвляют предавшего свою родину татарские князья Бурундай и Бедяй. Спасение для Гришки одно, про него в своей грамоте в финале пишет Феврония: «Дай Господь тебе покаяться».

На премьерном показе место за дирижерским пультом занял Валерий Гергиев. Маэстро и его оркестр просто растворили огромный объем Новой сцены Мариинского театра в музыке Римского-Корсакова, а начиная со знаменитой Сечи при Керженце эмоции шли по нарастающей, при помощи хора став в последней картине апофеозом надежды, света и добра. Овация длилась долго, премьеру стоит признать превосходной.

Культура

ПРЕМЬЕРА

«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»

мнения о премьере

«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА».
Опера в двух действиях Вольфганга Амадей Моцарта. Либретто Эмануэля Шиканедера.
Дирижер – Юстус Франтц, музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, режиссер мультимедиа и художник по свету – Глеб Фильштинский, режиссер – Екатерина Малая, художник по декорациям – Петр Окунев, художник по костюмам – Мартин Рупрехт.
Видеопроизводство студии «Шоу Консалтинг». Ответственный концертмейстер – Марина Мишук, хормейстер – Павел Теплов, режиссер-ассистент – Сергей Богославский, режиссер, ведущий спектакль – Ксения Екимова.
Действующие лица и исполнители: Зарастро – Юрий Воробьёв, Тамино – Борис Степанов, Царица ночи – Ольга Пудова, Памина, ее дочь – Виолетта Лукьяненко, Первая дама – Екатерина Латышева, Вторая дама – Анна Князева, Третья дама – Светлана Карпова, Папагено – Ярослав Петряник, Папагена – Маргарита Иванова, Моностатос, мавр – Андрей Зорин, Первый жрец – Александр Герасимов, Второй жрец, Оратор – Игорь Чикишев, Латники: Павел Стасенко, Рустам Сагдиев, Мальчики: Никита Каминский, Адриан Зыков, Платон Владыкин, Невольники: Андрей Горбунов, Алексей Мягков, Гавриил Кудряшов, Жрецы, рабы, свита – артисты ансамбля Академии молодых оперных певцов Мариинского театра.
Соло в оркестре: Мария Федотова – флейта, Татьяна Аникина – глокеншпиль.
Фото: Наталья Разина

ВЛАДИМИР ДУДИН

До появления новой версии «Волшебной флейты» в Мариинском с громадным и безостановочным успехом шла постановка французской команды во главе с режиссером Аленом Маратра. Ученик Питера Брука Ален Маратра сломал в этом спектакле «четвертую стену», добившись установления заветной магической связи между артистами и зрителями во имя великой силы Театра. Зрительские ряды устанавливались прямо на сцене, для того чтобы к публике могли беспрепятственно подсаживаться главные персонажи, а птицелов Папагено бегал по залу под стать шоумену, подключавшему зрителей к энергии моцартовского шедевра как заправский престидижитатор или экстрасенс-целитель, незаметно забираясь со своими шутками-прибаутками в подкорку, пробуждая инстинкты творчества.

Режиссер-постановщик Екатерина Малая вместе с художником по декорациям Петром Окуневым отправила героев моцартовского зингшпиля в видеоджунгли «Аватара». Центр декораций – дерево с дуплом – добавило киноассоциаций, косвенно напомнив еще и о «Сказке о потерянном времени» – фильме Александра Птушко, на котором эти постановщики выросли.

В таких «предлагаемых обстоятельствах» – расцвеченном всеми цветами радуги сумрачном лесу – заиграли в свои игры три мальчика, сбежавшие туда от мира взрослых. Воздушный змей в руках одного из них обернулся гигантским «ужасным змеем», от которого сразу после увертюры кинется убегать принц Тамино, и художник создаст и в самом деле впечатляющую голову дракона со светящимися глазами – как из магазина игрушек.

Зная о психологической радости узнавания хорошо знакомого, создатели новой «Флейты» для уплотнения движущейся фактуры подбросили к принцу Тамино и птицелову Папагено еще и некие силы из миманса – немых инопланетных существ в грязно-сером, прыгавших или переползавших с места на место, передвигавших подозрительного цвета шары, словно скатанные из навоза скарабеями. Из этих шаров вылупятся разные звериные головы в момент, когда Тамино станет испытывать волшебство подаренной ему флейты.

Потом предсказуемо появился чудак Папагено с цветастым хаером и клеткой с ненастоящими птичками, вышла Памина в очень старомодном платье и дешевой диадемой с куцым перышком. На гигантской сцене в агрессивной среде декораций они выглядели словно из другой оперы – маленькими, робко и без особой цели принужденно перемещаемыми фигурками. Похотливый мавр Моностатос принялся старательно выпевать свои буффонные скороговорки на немецком, произносить свои зингшпильные разговорные тексты на русском. Царица Ночи в этой версии сошла вовсе не с небес, но из полыхающего пламенем ада, а Зарастро со своей свитой напомнил верховного жреца друидов из «Нормы».

Давно не доводилось слушать такую удушающе медленную, неповоротливо-громоздкую «Волшебную флейту», какой делал ее маэстро Франтц. К доброй пародии на масонские ритуалы он отнесся с такой пугающей серьезностью, что шаг за шагом неторопливо превращал оперу в похоронную процессию, лишавшую солистов естества дыхания и полета, рождая ощущение нехватки кислорода.

Что двигало дирижером – желание ли непременно быть замеченным, коль скоро нарочито медленные темпы, которые так не красят музыку этой оперы, волей-неволей обратят на себя внимание, стремление ли таким образом методично-философски пробиваться к сути шедевра, делая из него тяжелый гранитный обелиск. Светлыми пятнами в этой «Флейте» мигали отдельные солисты, среди которых трудно было не обратить внимание на хрупкого в своем лиризме тенора Бориса Степанова в партии Тамино, взрывчатый темперамент характерного тенора Андрея Зорина, усвоившего на отлично уроки своего учителя Константина Плужникова. Был понятен выбор дирекцией Виолетты Лукьяненко на партию Памины в первом премьерном спектакле: в ней действительно ощущалась «работа по модели» – сходство и с харизмой, и с интонационной гибкостью Анны Нетребко, за что, как говорят, к ней благоволит сам маэстро Гергиев. Но главными светилами оставались возвышавшиеся над всеми двое – лирико-колоратурное сопрано Ольга Пудова и бас Юрий Воробьев в партиях Царицы Ночи и Зарастро.

Независимая газета

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

Нынешний спектакль отчасти перекидывает мостик в 1993 год, когда «Волшебная флейта» стала здесь первой оперой, исполненной на языке оригинала, и впервые в России в театре появилось табло с субтитрами. За австро-немецкую традицию отвечал тогда немецкий дирижер Юстус Франтц, и сейчас, почти через тридцать лет, 78-летний маэстро снова встал за пульт премьерных спектаклей. Режиссером-постановщиком спектакля выступила Екатерина Малая, но ее фамилия в программке шла после художника по видео-арту и свету знаменитого Глеба Фильштинского. Он дал не только свет, но и видеопроекции, «раскрасившие» даже декорации. Костюмы Мартина Рупрехта, по официальной версии программки, были из спектакля 1993 года, однако их существенно «отредактировали» к новому спектаклю.

Если свести содержание оперы к одной фразе, то это борьба добра и зла, света и тьмы с финальной победой света и разума. Это очень соответствовало масонским взглядам Моцарта и либреттиста Шиканедера (оба были членами масонских лож). Существует огромное количество толкований смысла и аллегорий «Волшебной флейты», так как либретто содержит много «шкатулок с секретом». И то, что в театре решили строить спектакль, поставив во главу угла свет и видеопроекции, было не только визуальным, но и смысловым решением.

В партии Царицы ночи безупречна была Ольга Пудова, блиставшая в Венской, Парижской, Баварской, Римской опере, Туринском театре Реджо, в театрах Ла Фениче и Лисео... Вокальная акробатика двух сложнейших арий героини давалась ей с умопомрачительной легкостью – все эти «фа» третьей октавы в арии мести.

У волшебника Зарастро, олицетворяющего высший разум, самый низкий голос в опере – как раз такой, как у превосходного вокально и актерски Юрия Воробьева. Партии молодых героев были отданы молодым певцам: Памина – Виолетта Лукьяненко, Тамино – Борис Степанов, оба выступили очень многообещающе. Партия Папагено не предъявляет какихто сверхсложных требований, но герой должен быть симпатичен, подвижен, и Ярослав Петряник в ней был очень органичен и комичен. Его успешно поддерживала «вторая половина» – Папагена (Маргарита Иванова). Андрей Зорин – опытный артист, и мавр Моностатос – комическое олицетворение низменного эротического влечения – был в его исполнении хорош. В опере много героев, но задействован и миманс: волшебный мир населен странными существами.

Спектакль получился двуязычным: все музыкальные номера шли на языке оригинала, диалоги же – на русском языке. Это было логично, но слияния двух языковых стихий не вышло органичным. Бытовая приземленность прозы довольно сильно контрастировала с духом арий, дуэтов и ансамблей.

Начиная с Герберта фон Караяна, в немецкой дирижерской школе сложилась традиция исполнять «Волшебную флейту» с замедленными темпами. Эта неспешность была присуща исполнению Юстуса Франтца и в 1993 году, сейчас же еще усилилась. Казалось, дирижер сознательно берет паузы, заставляя слушателей любоваться божественной музыкой Моцарта. Но замедленные темпы создавали неудобство певцам: и Три Отрока, и Три Дамы порой расходились с оркестром. Однако ценен тот опыт, который певцы могли почерпнуть из работы с известным дирижером, представителем немецкой традиции. Да и публика на поклонах принимала Юстуса Франтца и исполнителей с восторгом, как и всю оперу, получившуюся по-настоящему волшебной.

Санкт-Петербургские ведомости

ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

Последняя для гениального австрийца опера, написанная тридцатипятилетним композитором в жанре зингшпиля, объединяющего музыкальные номера с диалогами в прозе, действительно очень необычна. В основном из-за своего либретто, в котором действие в целом перегружено масонскими постулатами и символикой, уложенными в сказочный сундучок. Поэтому бытует мнение, что всматриваться и тем более вдумываться во «Флейту» не стоит – гораздо лучше наслаждаться красивейшей музыкой Моцарта. У создателей нового спектакля все получилось с точностью до наоборот: глаза радовались приуроченной к новогодним торжествам сказке, а вот уши – далеко не всегда.

Вовсе не хочу сказать, что новая «Флейта» в целом плохо исполнена – во время представления со сцены доносилось всякое. Но главные достижения постановки режиссера Екатерины Малой, художника по свету Глеба Фильштинского и работавших над костюмами и декорациями Мартина Рупрехта и Петра Окунева оказались связаны в первую очередь с картинкой и сценографией – неудивительно с такой-то именитой командой. Сначала о аудиодостижениях спектакля. Безусловное удовольствие на премьере доставили бас Юрий Воробьев в партии Зарастро и особенно Ольга Пудова, певшая Царицу ночи. Ее знаменитая вторая ария, которую публика всегда ждет с большими надеждами, и впрямь прозвучала удивительно чисто и мощно: предвкушаемые восторги оправдались полностью. Чуть меньше радости вызвали Виолетта Лукьяненко (Памина) и юный тенор Борис Степанов в партии Тамино. Артисту пришлось петь даже после вращения в эквилибристическом колесе (надеюсь, что постановщики пригласили для этой мизансцены дублера, но все же и самому певцу пришлось претерпеть некоторые неудобства). Голос Степанова приятен и сладок – иногда даже излишне, но сам артист вполне может стать в скором будущем одним из любимых имен для посетителей Мариинского благодаря эффектной фактуре и вокальному потенциалу. Волшебная же принцесса в исполнении Лукьяненко оказалась чересчур зачарованной, если не сказать – анемичной. Возможно, что на артистке таким образом сказалась усердная работа над шлифовкой собственно партии Памины, которую она спела очень достойно.

Роли Папагено и мавра Моностатоса получили от Ярослава Петряника и Андрея Зорина скорее лицедейские акценты, нежели вокальные. Но их сценические достижения прекрасно укладывались в юмористическую составляющую сюжета. Папагено-Петряник с неформальной яркой прической комиковал вовсю, во втором действии его усилия получили подкрепление в виде буффонады Папагены (Маргариты Ивановой): семейная пара на сцене явно сложилась. Говоря о работе Андрея Зорина, остается радоваться, что пресловутая политкорректность в России не приживается и, даст Бог, не приживется. Иначе создатели спектакля не отмылись бы от упреков в культурной апроприации – их Моностатос остается настоящим и одновременно карикатурным мавром, с черненой физиономией и руками в темных перчатках. А сцена, когда мавр пугается Папагено, который прогоняет злодея зеленым перышком, стала необыкновенно смешной и одной из самых запоминающихся.

Об остальных исполнителях особо сказать нечего. Разве что три мальчика, ведущие героев по путям масонских испытаний (а «Волшебная флейта», напомню, просто гимн обществу вольных каменщиков), оказались сущими страдальцами. Взаимодействие Никиты Каминского, Адриана Зыкова и Платона Владыкина с оркестром под управлением панъевропейского дирижера Юстуса Франтца явно не задалось. Сложилось впечатление, что пение под музыкальное сопровождение физически выматывало подрастающих актеров. А на публике дети провели очень много времени – они важная часть сквозного лейтмотива повествования. Но и в сценах, когда не было необходимости как-то настроить работу с юными исполнителями, оркестр нередко звучал сдавленно и... скучно. Казалось порой – закрой глаза, и ты уже вовсе ни в каком не в Мариинском театре. На фоне всех стараний постановщиков этот факт выглядит особенно досадным.

Зато «картинка» превзошла все границы. Мальчики начинают рассказывать волшебную историю в каморке, уместившейся в абсолютно сказочном огромном дубе. В таких домах любят поселять популярных хоббитов, но я ожидал увидеть скорее какого-нибудь Кролика с узкой дверью в норке или Пятачка под вывеской «Посторонним В». Зверюшки, впрочем, тоже присутствовали. Одной из фишек сценографии стало использование сфер-коконов разного размера. В них то скрывался Папагено, то обреталась веревка для нехороших целей этого героя (более ясно сказать не велит действующее законодательство). И как-то вдруг эти сферы превратились в туловища для всяких веселых созданий, крутящихся в танце.

В самом начале Тамино, как и полагается, преследуем злобным Драконом. В спектакле много красивых и мудреных многослойных видеопроекций, которые отвечают за фантастичность и сказочность. Вот и крылатое чудище сначала продемонстрировали в видеоформате – по нынешним временам явление заурядное. Но чуть позже абсолютно неожиданно явился настоящий Дракон, эффектно занявший полсцены. Очень жаль, что он погиб моментально – и это событие декораторы показали также с выдумкой.

В «Волшебной флейте» вовсю задействована обширная машинерия Мариинского-2: многоярусная сцена складывается и раскладывается, стены и планшеты, на которых демонстрируются орнаменты и прочий декор, превращают объем действия то в вечную, пусть и волшебную ночь, то в царство огня, то в страну воды, то в космические дали или в капище Исиды и Осириса, покровительствующих касте Просвещенных. Повторюсь, всё очень красиво и декоративно. Спектакль синтетический по определению, прозаические диалоги звучат на русском, арии – в немецком оригинале. Но очень часто и разговоры воспринимаются натянутыми, словно они заразились неспешностью от оркестра. Ситуацию порой спасают серебряные колокольчики Папагено, которые очень весело и забавно звучат и становятся предметом интереса для всех, кому они попадаются на сцене. Словом, сводить детей на «Флейту» надо непременно, если они не чрезмерно темпераментны и отличаются усидчивостью, – при всех оговорках зрелище стоит того. А вот специально сходить, чтобы послушать оперу, это пока вопрос. Может, стоит подождать, пока новый спектакль настоится и его звуковая часть придет в гармонию с визуальной.

Культура

ПРЕМЬЕРА

«НАБУККО»
мнения о премьере

«НАБУККО».
Опера в четырех действиях Джузеппе Верди.
Либретто Темистокле Солеры по трагедии Анисе-Буржуа.
Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Анна Шишкина, художник по декорациям – Петр Окунев, художник по свету – Антон Николаев, художник по видео – Вадим Дуленко, технолог по костюмам – Антония Шестакова, хореограф – Мария Кораблёва, дирижеры – Кристиан Кнапп, Владислав Карклин, главный хормейстер – Константин Рылов, хормейстер – Илья Попов, ответственный концертмейстер – Ирина Соболева, педагог-репетитор, музыкальный консультант – Алла Бростерман, концертмейстеры – Яна Гранквист, Жанна Трутко, Илона Янсонс, Григорий Якерсон, Елена Самарина, репетитор по итальянскому языку – Мария Никитина, дирижер сценического оркестра – Арсений Шупляков, режиссер, ведущий спектакль – Александр Пономарёв.
Действующие лица и исполнители: Набукко, царь Вавилона – Вячеслав Васильев, Измаил, иудейский военачальник – Александр Трофимов, Захария, первосвященник иудеев – Станислав Трофимов, Абигайль, рабыня, считающаяся первородной дочерью Набукко – Екатерина Санникова, Фенена, дочь Набукко – Зинаида Царенко, Верховный жрец Ваала – Яков Стрижак, Абдалло, вавилонский военачальник – Михаил Макаров, Анна, сестра Захарии – Ирина Васильева. Вавилонские и иудейские воины, левиты, жрецы, народ – артисты хора и миманса.
Соло в оркестре: Олег Сендецкий – виолончель, София Виланд – флейта, Илья Ильин – английский рожок.
Фото: Наталья Разина

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Первой оперной премьерой нового 2023 года в Мариинском театре стал вердиевский «Набукко» – ею театр открыл «Месяц Верди в Мариинском», приуроченный к грядущему 210-летнему юбилею «маэстро итальянской революции».

Символично, что старт вердиевских торжеств дан третьей оперой гения – именно с «Набукко» началась сперва всеитальянская, а потом и мировая слава композитора, чье имя впоследствии стало синонимом самого понятия «опера». В репертуаре Мариинки рекордное количество произведений Верди – на трех петербургских сценах их идет четырнадцать. В марте помимо премьеры «Набукко» театр покажет «Травиату», «Аиду», «Дона Карлоса», «Силу судьбы», «Риголетто» и «Трубадура». Этот парад, оформленный в специальную акцию, тем не менее не уникален для театра: в январе уже что-то подобное было: подряд прозвучали «Отелло», «Травиата», «Аттила» и «Сицилийская вечерня».

«Набукко» в России впервые был показан в Большом Каменном театре – спустя девять лет после мировой премьеры в «Ла Скала» (1842) он появился под названием «Нино», поскольку царская цензура не допускала изображения на сцене царствующих особ. Тут не сделали исключение даже для такого персонажа, как вавилонский царь Навуходоносор II – гонитель ветхозаветных евреев, самый упоминаемый (и с отрицательной коннотацией) в Библии монарх. Эту оперу исполняла итальянская труппа. Титульного героя пел тот же, что и на мировой премьере в Милане, великий баритон Джорджо Ронкони. Было дано всего четыре представления, после чего «Нино»/«Набукко» исчез из России на полтора века. В Мариинке про него вспомнили лишь в 2005-м: Дмитрий Бертман перенес сюда свою французскую постановку, которая затем успешно шла на Исторической сцене театра полтора десятилетия (теперь ее можно увидеть в самом «Геликоне», возглавляемом Бертманом).

Мариинский «Набукко» образца 2023 года продолжает линию последних сезонов на традиционную режиссуру, где постановщики скрупулезно следуют за либретто. Это не значит, что радикального режиссерского театра больше не будет, – в мариинском репертуаре достаточно необычных спектаклей, более того, в грандиозной афише театра можно увидеть, что порой одна и та же опера представлена и в традиционном виде, и в актуализированном (например, «Евгений Онегин», «Аида»).

Режиссер Анна Шишкина, давно работающая в Мариинке, но впервые делающая самостоятельный спектакль, предложила историческую фреску в стиле «колоссаль», где основное внимание сосредоточено не на детальной проработке образов, а на визуальной плакатности. В сценографии Петра Окунева доминируют огромные ступенчатые подиумы, напоминающие месопотамские зиккураты, а также видеоконтент Вадима Дуленко, заменяющий собой рисованные декорации, задники и занавесы, – пылающий в осаде Иерусалим, торжественные и устрашающие интерьеры храмов и дворцов Вавилона с узнаваемыми сине-золотыми мотивами (а-ля ворота богини Иштар в Пергамском музее Берлина) проплывают перед взором публики. Костюмы Антонии Шестаковой также претендуют на историческую достоверность, хотя в них и заложена условность антитезы – воинственные ассиро-вавилоняне в песочно-терракотовом, словно фигурки, сошедшие с клинописных табличек Междуречья, а гонимые иудеи – естественно, «все в белом». На фоне этой прямолинейной и местами скучноватой дихотомии выделяются яркие наряды самого царя – то он в лазурно-синем, то в огненно-алом, а львиная грива кудрей и борода лопатой напоминают широко известные Вавилонские образы.

Грамотные разводки массовых сцен, четкое следование задачам партитуры, когда у солистов минимум неудобных поз, а все самое важное и вокально «убойное» (такого в опере хоть отбавляй) они исполняют на авансцене, динамичная смена мизансцен (между картинами декорации меняют пока не очень быстро) работает на образ спектакля в стиле Арены ди Верона: дидактичного, простого, яркого, сосредоточенного на музыкальном исполнении. Нужно ли большее для «Набукко», для этого псевдоисторического блокбастера с колоссальной концентрацией страстей на единицу времени? Едва ли. Большинство виденных до сих пор режиссерских интерпретаций этого опуса с временны́ми телепортациями и фрейдистскими копаниями в психике персонажей выглядели малоубедительно, а порой и глупо.

В премьерный день, 5 марта, Валерий Гергиев сразу «бросил в бой» оба состава исполнителей, а сам дважды вставал за пульт. Днем первую премьеру спели более молодые вокалисты, а вечером второй спектакль, играющий роль более престижного показа, отдали зрелым мастерам.

Золотой лауреат недавнего конкурса Хиблы Герзмавы Вячеслав Васильев обладает ярким, мощным и красивым голосом, однако до партии Набукко он явно не дозрел ни технически (оттого немало ошибок в тексте), ни эмоционально: его царь суетлив и одномерен. Екатерине Санниковой петь кровавую партию Абигайль – прямой путь испортить свое красивое лирико-драматическое сопрано, которое театр зачем-то постоянно бросает на самые экстремальные вещи (как меццовая партия Иоанны в «Орлеанской деве»), в то время как у певицы явно лучше получаются пока именно чисто лирические партии. Маститый Михаил Петренко разочаровал рыхлым, несфокуссированным верхним регистром, чего, увы, не смогла скрыть впечатляющая патетика его пророка Захарии.

Роман Бурденко и Татьяна Сержан (Набукко и Абигайль вечернего спектакля) показали высокий класс настоящего драматического вердиевского пения. Насыщенные тембры и свобода в любой тесситуре партии (особенно «зверским» диапазоном отличается партия царской дочки) вкупе с неклишированной актерской игрой делали их героев притягательными и убедительными. Станиславу Трофимову партия Захарии чуть высоковата, но в целом и он порадовал сочетанием мягкости и грозности своего пения, проникновенностью интонации и их разнообразием. Из значимых партий второго плана впечатлили Зинаида Царенко (Фенена), Александр Трофимов и Кирилл Белов (Измаил). Хор Константина Рылова сорвал заслуженные овации на хите Va pensiero, хотя очевидно, что знаменитый мариинский коллектив может пронимать публику своим пением гораздо больше – здесь ему есть куда расти. Маэстро Гергиев энергичную и весьма плакатную музыку оперы подал с видимым энтузиазмом и искусно «разрулил» трудные ситуации, создаваемые неопытной молодежью, – оркестр звучит безупречно, растапливая сердца даже самых строгих критиков.

Культура

ВИКТОР АЛЕКСАНРОВ

Первой весенней премьерой сезона в Мариинском театре стала опера «Набукко» Джузеппе Верди.

Валерий Гергиев: «Эта опера принесла молодому Верди невероятный успех и славу. Мы уже обращались к ней, но в этот раз постановка будет очень сильно отличаться от предыдущей сценической версии. Огромное количество новых певцов готовятся выступить в нынешних премьерных спектаклях. Мы надеемся, что это станет хорошим радостным событием для любителей оперного искусства».

События Ветхого Завета в новой постановке режиссёра Анны Шишкиной и художника Петра Окунева следовали классической интерпретации сюжета.

Анна Шишкина: «Коллектив Мариинского театра долго ждал, когда мы возобновим эту замечательную оперу, с большим удовольствием и самоотдачей вкладывая свои чувства в гениальную музыку. Мы ведем диалог со зрителем в нашем спектакле о каких-то простых, и в то же время, главных вещах – каким богам мы поклоняемся, насколько мы смиренны, насколько мы непокорны? Мы проживаем историю Набукко, в которой он духовно возродился, и посмотрим, способны ли мы в своей душе также возродиться вместе с ним».

Роман Бурденко воплотил на сцене лирического и трепетного героя, сохраняя при этом мудрость и спокойствие, свойственное Вавилонскому царю.

Роман Бурденко: «Погружаясь глубже в эту оперу, я понял, что Набукко очень лирический и трепетный персонаж, просто он за своей властью не открывается ни в любви к своим дочерям, ни душу свою богу не открывает. И посмотрев на него по-другому, я совсем иначе, более лирично стал его трактовать и при этом сохранять какие-то краски монументального героя. Наверное, этот персонаж стал для меня более похож на самого Верди, в котором есть и мудрость, и отцовская теплота, и ласка, и величие в обращении к людям своего поколения».

Роль мятежной и страстной рабыни Абигайль мастерски сыграла Татьяна Сержан, покорив публику фантастической силой голоса и роскошным тембром. Она создала вокруг себя атмосферу трагической предопределенности, предвосхищая исход своей горькой судьбы.

Татьяна Сержан: «Партия Абигайль невероятна сложна, благодаря очень большому диапазону и гибкости характера. Эта героиня одновременно способна быть и жесткой, и мягкойу. У нее есть лирические эпизоды, но в то же время Абигайль – женщина-воин. Я не считаю ее отрицательной героиней. Мне кажется, она очень эмоционально восприняла предательство; ее образ необычайно многогранен».

Немалой похвалы заслужила молодая солистка оперы, сопрано Зинаида Царенко в партии Фенены, дочери Набукко. Её любовь к Измаилу, иудейскому военачальнику (Александр Трофимов) полна нежных чувств и трепета. Оркестр и хор Мариинского театра под импульсивным управлением маэстро Валерия Гергиева звучали необычайно многогранно и динамично, раскрывая этапы развития каждого из действий оперы, имеющих определённые названия: «Иерусалим», «Нечестивец», «Пророчество», «Сокрушенный идол». Как развивался древний мир, подвергшийся конфессиональным распрям, в чем именно состояла роль личности в истории и, конечно же, тайны и смыслы любовных интриг и переживаний – все это доминирует в русле событий нового петербургского спектакля.

Музыкальные сезоны

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

Новая сценическая версия молодой Анны Шишкиной – ее первая самостоятельная работа в театре, и некоторый след осторожного ученичества в спектакле присутствует. Особенно во время увертюры, когда на железный занавес Мариинского-2 с привычным изображением гусиного пера последовательно проецировались портрет Верди, обложка партитуры, афиша первого представления еще с названием «Навуходоносор» (Набукко – итальянское сокращение имени главного героя), нотные странички, литографии театра миланского Ла Скала, на них накладывались бегущие итальянские строки то ли писем, то ли автобиографии композитора. Но попытка уложить оперу в прокрустово ложе музейного артефакта не удалась: на фоне этой исторической презентации в оркестре уже бушевали страсти..

«Набукко» иногда называют «фреской для хора», который играет одну из ключевых ролей и в спектакле он был на высоте, еще и потому, что унисонное звучание хора было направлено прямо в зал. Опера вообще требует некоторой статики, видимо, поэтому движению масс (хора и массовки), режиссер предпочла движение сценических объемов и лестниц, обеспечивая фронтальное направление звука в прямо в зал, и это дало потрясающий музыкальный эффект.

Главная сложность постановки «Набукко» в репертуарном театре – поиск певцов на три партии: баритона Набукко, его жесткой приемной дочери Абигайль и первосвященника Захарии. Все эти герои требуют не только больших, объемных голосов и преодоления вокальных сложностей, драматического таланта, но и какой-то первозданной варварской страсти. Этому не учат в консерваториях, исполнители с такой яркой сценической харизмой – штучный товар в мире, а Мариинский театр и его художественный руководитель хотят, чтобы в спектакле было по 3-4 состава. Конечно, в театре есть прекрасные вердиевские голоса, и для Романа Бурденко, одного из ведущих певцов театра, востребованного на мировых сценах, партия Набукко уже знакома, а его мощный голос и стать как будто созданы для ассирийского царя. Не случайно нынешним летом он исполнит эту партию на итальянском фестивале Арена ди Верона. В дневном спектакле в заглавной партии выступил недавний лауреат конкурса Х. Герзмавы Вячеслав Васильев.

Солистам у Верди трудно всегда, но в ранних его работах особенно, складывается впечатление, что он писал для конкретных исполнителей, с огромными техническими возможностями. Например, Абигайль – приемная дочь Набукко, главная героиня оперы – написана в расчете на первую ее исполнительницу – Джузеппину Стреппони, в которую тогда же Верди и влюбился (их отношения были узаконены только десять лет спустя, и певица покоится рядом с композитором в Casa Verdi). Абигайль – первая и самая неистовая из «неистовых сопрано», с контрастной динамикой, резкими акцентами, огромным диапазоном голоса. Так же велик и диапазон драматических состояний героини: она и любящая, и ревнивая, и гневная, и мстительная, и царственная. Татьяна Сержан – ведущее вердиевское сопрано Мариинского – в полной мере обладает качествами, необходимыми для этой роли, ей доступны и контрастная динамика, и резкие скачки, когда героиня обнаруживает роковое письмо о ее «рабском» происхождении, а ее предсмертное раскаяние исполнено нежности и красоты.

Уже сейчас можно сказать, что у театра есть два убедительных Захарии – Станислав Трофимов и Михаил Петренко: оба хороши, но поразному. Один – величественен и преисполнен духа, другой – страстный патриот и мотиватор народа. В партии тоже много «подводных камней», но главный из них – очень высокая для баса следующая за арией кабалетта, поэтому голос на этих верхних нотах, часто звучит зажато, будто на самом пределе возможностей.

Остальные партии были доверены молодым певцам: Фенену – положительную героиню, законную дочь царя, принимающую иудаизм, – в обоих спектаклях пела Зинаида Царенко. У нее пока небольшой репертуар в театре, но каждая новая встреча с ней запоминается. И тут она предстала благородной и царственной. Измаил – тенор и возлюбленный-муж Фенены, но в этой опере любовная история уходит на задний план. Оба молодых певца – Александр Трофимов и Кирилл Белов – выступили достойно.

Конечно, спектакль был традиционен и в чем-то нейтрален, как рама, которая призвана лишь оттенить солистов, усилить впечатление от музыкальной презентации, а она была яркой, ведь за пультом Мариинского оркестра, находящегося в прекрасной форме и являющегося совершенным музыкальным инструментом, оба раза был Валерий Гергиев.

Санкт-Петербургские ведомости

ПРЕМЬЕРА

«ДОЧЬ ФАРАОНА»
мнения о премьере

НАТАЛИЯ ЗВЕНИГОРОДСКАЯ

В историю «Дочь фараона» вошла как первая и сверхуспешная многоактная постановка Мариуса Петипа в Петербурге, принесшая 44-летнему французу звание второго балетмейстера и осветившая ему, а заодно и всему русскому балету путь в великое будущее. Со времени петербургской премьеры 1862 года балет неоднократно возобновлялся. Последнее представление, уже на ленинградской сцене, состоялось в 1928 году. В 2023-м «Дочь фараона» вернулась на сцену Мариинского театра.

В начале XX века (спустя 40 лет после премьеры) спектакль был довольно подробно зафиксирован по системе Степанова. Записи хранятся в гарвардской коллекции режиссера Николая Сергеева, о которой наслышан всякий, хоть отдаленно знакомый с проблемами балетного «аутентизма». От этих записей открещивался в свое время Пьер Лакотт, ставивший «Дочь фараона» в Большом театре.

«Удочерил» постановку неожиданный претендент. Инициативу проявил итальянец Тони Канделоро, на первых сценах мира до сих пор не работавший и в проектах такого масштаба не участвовавший. Выпускник школы Марики Безобразовой в Монте-Карло дружил с ученицами эмигрировавших некогда балерин Императорских театров: «От этих наследников петербургских традиций я много узнал о стиле Петипа. Они показывали фрагменты его вариаций и научили меня тому, что в классическом балете виртуозность – это не акробатика, а выстраивание архитектуры танца, передающей зрителю полет души». Любитель и коллекционер балетной старины, Канделоро собрал немало материала и по «Дочери фараона». Ассистентом постановщика стал испанский танцовщик Хуан Бокамп, тоже, по счастью, изучавший в нотации Степанова именно «Дочь фараона». Объединив усилия (художником остался сотрудничавший с Ратманским Роберт Пердзиола), команда представила на сцене Мариинского-2 трехактный балет с прологом и эпилогом.

«Дочь фараона» в 1862 году родилась на волне всемирного интереса к египетской теме в связи с раскопками и началом строительства Суэцкого канала. Литературным источником для либретто Петипа и Сен-Жоржа послужил «Роман мумии» Теофиля Готье, от которого, впрочем, в балете почти ничего не осталось. Англичанин лорд Вильсон во время путешествия по Египту попадает в песчаную бурю и укрывается в усыпальнице фараона и его дочери. Во сне он видит себя юным египтянином Таором, спасающим во время охоты дочь фараона Аспиччию. Герои, естественно, влюбляются, папе такая партия, естественно, не нравится (он предпочел бы отдать дочь за нубийского царя). Влюбленные убегают, страдают, но все, естественно, заканчивается к всеобщей радости пышной свадьбой.

Как и положено, в балете много чудес и превращений. Гробницы и пирамиды, джунгли и дворцы, золото и полные самоцветов сундуки. Подводное царство с танцами семи рек. Громадная кобра, жалящая каждого, кого прикажет умертвить фараон. А еще невольницы, рыбаки, баядерки, кариатиды, сфинксы, ундины...

Но первое, что порадует и завсегдатая, и неофита, то воодушевление, с которым умудренная и лавроносная труппа постигает утраченную стилистику и язык старинной пантомимы. Это, безусловно, помогает четырехчасовому действу, которое благодаря то ли поначалу еще не слишком опытному в режиссуре Петипа, то ли нынешним реконструкторам, по сути, оборачивается многоактным дивертисментом. Танцевальная изобретательность (с этим талантом Петипа родился), красочность и стилевое смешение декораций и бесчисленных костюмов (Пердзиола опирался на эскизы из разных эпох – от академизма до модерна) и даже с изящным юмором сыгранные верблюды, лев и обезьянка с пластикой Квазимодо (псевдоживность успешно соперничает с вызывающей неизменные овации настоящей лошадью) – все это не спасло бы от некоторой монотонности. Если бы не энтузиазм исполнителей. Неподдельная увлеченность объединила всех – от Виктории Терешкиной (Аспиччия), Ренаты Шакировой (невольница Рамзея) и Кимина Кима (Лорд Вильсон/Таор) до воспитанников Академии имени Вагановой в массовых сценах.

Много найдется еще о чем поразмышлять под впечатлением от «Дочери фараона». А для зрителя, давно ждавшего от Мариинки драгоценного подарка, она – просто желанный ребенок.

Независимая газета

ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА.

Столь грандиозного проекта Мариинка не затевала со времен блистательной реконструкции «Спящей красавицы», предпринятой Сергеем Вихаревым в 1999-м. Впрочем, вихаревская «Спящая», равно как его же «Баядерка», в Петербурге толком не прижились – эталонными до сей поры считались советские постановки, без излишеств в виде обильной пантомимы, многолюдных шествий и возвращения к первоначальной хореографии. Должно было пройти два десятилетия, чтобы театр дозрел до концепции историзма, некогда провозглашенной им самим. Но Сергея Вихарева в живых уже не было... После не очень долгих поисков руководитель мариинского балета Юрий Фатеев нашел ему замену: экс-танцовщика Тони Канделоро – итальянца, увлекавшегося стариной, но до сих пор в большой форме не работавшего.

Для москвичей, любящих свою «Дочь фараона», нет ничего необычного в перипетиях сюжета. Хорошо знакома и игриво приплясывающая незатейливая музыка Цезаря Пуни: оба театра создавали свои партитуры по скрипичному репетитору (адаптированным для репетиций партиям двух скрипок), оба сделали собственные купюры. Привычно и многолюдство этого помпезного балета, и изобилие танцев (в Петербурге их даже больше – например, танцуют шесть рек вместо трех), и обстоятельность пантомимы (в Москве, увы, урезанной после премьеры), и многоцветье костюмов, и циклопичность декораций тропического леса, дворца фараона, подводного царства. В Петербурге странноватой показалась разве что «хижина рыбака» – с дырявой дощатой крышей и гигантским, чуть не во всю стену, квадратным проемом «окна». Жаль и двух исторических вариаций– наперсницы Рамзеи и солиста из Pas de six...

Нет у героев и дуэтов, тем более – ансамблевых адажио Аспиччии с несколькими кавалерами, и это существенное отличие от поздних балетов Петипа. Танцуют протагонисты преимущественно по очереди или параллельно, как в балетах Бурнонвиля, и возможно, это сходство структуры сольных партий с аналогичными в балетах датчанина должно свидетельствовать об исторической достоверности. Много повторяющихся па. Так, «блинчиками» в арабеск в первых двух актах тешатся все – от безымянных корифеек до примы. Говорит ли эта серийность о поспешности самого Петипа, поставившего «Дочь фараона» в авральные шесть недель, или о недостатке фантазии Канделоро, заполнявшего подскоками в арабеск «белые пятна» записи,– неизвестно, но выглядят «блинчики» вполне правдоподобно.

Конечно, это женский балет; кроме Таора и безымянного солиста мужчинам тут делать почти нечего. Зато дамы – причем не только Аспиччия с Рамзеей – буквально сбиваются с ног: бесчисленные вариации «рек», трех альмей, двух солисток из Pas d`action, сложнейшие партии корифеек и кордебалета – одни только кабриоли русалок из «подводного царства» способны затмить всех нереид «Спящей красавицы». Но примечательно не количество, а качество танца, точнее – его стиль и техника. С тех пор, как железная методика Агриппины Вагановой выстроила по ранжиру все позы и па, наш классический танец обрел несколько суровый вид: и вытянутые в струнку ноги, и стреноженные позициями руки, и стальной корпус могут двигаться по строго отмеренным траекториям, отклонения недопустимы. В «Дочери фараона» отступлений от вагановских правил не счесть. Тут вертятся на полупальцах, сгибают коленки в прыжках, приседают на пальцах по широкой второй позиции, не задирают ноги выше плеч, а при вращении по диагонали держат голову повернутой в зал. Эта старинная манера требует совсем иной координации – как если бы правшу заставили писать левой рукой. Удивительно – нарушение заповедей Вагановой пришлось по душе ее самым верным адептам: петербургские артистки всех рангов танцевали оживленно и с видимым удовольствием, хотя не у всех это получалось ловко.

В двух первых спектаклях безукоризненно легки, точны и непринужденны были обе Рамзеи (Рената Шакирова и Надежда Батоева). Премьер Кимин Ким, в партии Таора лишенный своих главных козырей (больших парящих прыжков и вихревых вращений), брал актерским обаянием; в той же роли виртуоз Филипп Степин с его прекрасными антраша оказался не столь пылким любовником. Образцовой балерине Виктории Терешкиной с ее многолетним стажем перестроиться на иной лад было непросто – и технически, и ментально. То в ее Аспиччии вдруг проснется волевая царица Мехмене Бану (как, скажем, в вариации с кинжалом), то cou de pied вдруг взметнется от щиколотки до колена, то легкомысленный gargouillade прозвучит суровым приказом. Вторая Аспиччия – очаровательная юная Мария Хорева – в новой-старой классике освоилась, будто изучала ее со школьной скамьи: нежные, но своевольные руки, певучий, гибкий стан, разнообразная речь ног – от щегольской скороговорки до трогательного плача, и на редкость живая мимика – радости и горести ее фараоновой дочери прочитывались во всех мимолетных подробностях.

Трудно определить, насколько хореография, реконструированная Тони Канделоро, соответствует постановке Петипа. Одно можно сказать точно: петербургская труппа, словно взбодренная адреналином, так не танцевала лет сто.

Коммерсантъ

ВАРВАРА СВИНЦОВА

«Солдаты, сорок веков истории смотрят на вас с высоты пирамид!» – фразу Наполеона, произнесенную во время египетского похода, хочется переиначить на балетный лад. Каждая деталь грандиозного действа словно транслирует в зал: «Зрители, на вас смотрит ожившая история балета!» Мариус Петипа поставил «Дочь фараона» в 1862 году, и это был переломный момент его карьеры: французский танцовщик-гастролер получил пост главного балетмейстера русской императорской сцены. Спектакль жил на сцене до середины 1920-х. В нем блистали Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Ольга Спесивцева – легендарные танцовщицы, утвердившие мировое первенство русского балета.

Спустя сто лет после премьеры, в середине 1960-х, на экраны вышел советско-французский фильм «Третья молодость» по сценарию Александра Галича с Олегом Стриженовым в роли Мариуса Петипа. Один из эпизодов воспроизводит старинный театральный анекдот, связанный с этим балетом. В сцене охоты лев, спасаясь от лучников, должен спрыгнуть со скалы. Артист миманса, увенчанный массивной львиной головой, делать это не хочет, ибо высоко и рискованно. Но подчиняется и прыгает, предварительно перекрестившись. Что с того, что у него не рука, а львиная лапа

В новой постановке при всей ее пышности и даже помпезности ощущаются отзвуки того анекдота. И это прекрасно. Упоительную бессмысленность «Дочери фараона» в Мариинском театре превращают в бесспорное достоинство.

Ирония, которая легким облачком окутывает псевдоегипетское действо, придает спектаклю особое очарование. Архаичные штампы, поданные с привкусом иронии, отлично подчеркивают ценность танцевальной ткани.

Хореограф реконструкции Тони Канделоро опирался на записи спектакля, сделанные по особой системе нотаций, а еще на воспоминания артистов, которым довелось учиться у видных представителей первой волны русской балетной эмиграции. По словам итальянского хореографа, от зарубежных наследников петербургских традиций он многое узнал о стиле Петипа, понял, в частности, что «в классическом балете виртуозность – не акробатика, а выстраивание системы танца».

Нельзя не восхититься головокружительным изобилием вариаций и ансамблей, изысканностью перестроений кордебалета, декоративностью торжественных шествий, щедро снабженных разнообразным реквизитом.

За дизайн декораций и костюмов в спектакле отвечает Роберт Пердзиола. Американский сценограф (кстати, оформивший «Жизель» в Большом театре в 2019 году) опирался на эскизы целой плеяды художников, создававших «Дочь фараона» на императорской сцене. Пышность, роскошь, многоцветье – но не только. Сценический дизайн тоже имеет привкус иронии.

Аспиччию в два премьерных вечера танцевали Виктория Терешкина и Мария Хорева. И каждым выходом подтверждали: балерина создана для того, чтобы ею восхищаться. Виктория привлекает энергией и экспрессией, Мария – невероятной чистотой и кружевную тонкостью каждого па.

У молодой солистки (формально у Хоревой пока нет статуса примы) присутствует удивительное качество: по ходу спектакля она на глазах расцветает, как весенний цветок под солнечным лучом.

Роль лорда Вильсона, он же Таор, пришлась вполне впору ее партнеру Филиппу Степину, а Кимин Ким, блистательно танцевавший в дуэте с Терешкиной, в образе египтянина был просто бесподобен. Рената Шакирова и Надежда Батоева блеснули в партии невольницы Рамзеи. Да и вся труппа провела премьеру на эмоциональном взлете, создав яркий и запоминающийся театральный праздник.

Известия

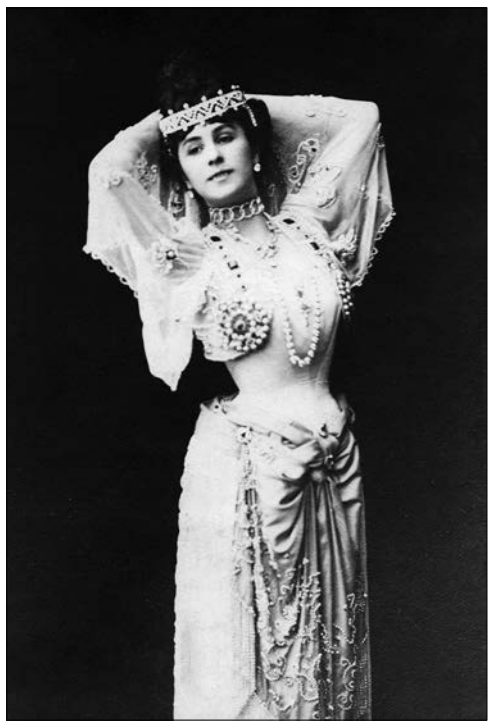
«ДОЧЬ ФАРАОНА».
Балет в трех действиях с прологом и эпилогом Цезаря Пуни (редакция Мариинского театра, 2023). Либретто Жюля Анри Вернуа де Сен-Жоржа и Мариуса Петипа по произведению Теофиля Готье «Роман мумии».
Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, хореограф реконструкции – Тони Канделоро, дизайн декораций и костюмов – Роберта Пердзиолы, по мотивам постановок балета «Дочь фараона» в императорских театрах в Санкт-Петербурге (1862, 1885). В художественном оформлении использованы эскизы Андреса Роллера, Генриха Вагнера, Ореста Аллегри, Петра Ламбина (декорации), Кельвера, Столярова, Павла Григорьева, Евгения Пономарёва (костюмы). Художник по свету – Егор Карташов, ассистент постановщика, расшифровка записей хореографии – Хуан Бокамп, ответственный репетитор – Ванда Лубковская, ответственный концертмейстер – Людмила Свешникова, дирижер – Арсений Шупляков, режиссер, ведущий спектакль – Денис Фирсов.
Действующие лица и исполнители: Мумия / Аспиччия, дочь фараона – Виктория Терёшкина, Рамзея, любимая невольница Аспиччии – Рената Шакирова, Лорд Вильсон / Таор, египтянин – Кимин Ким, Джон Булл, слуга лорда Вильсона / Пасифонт, слуга Таора – Максим Изместьев, Фараон – Сослан Кулаев, Начальник охоты – Александр Белобородов, Вожак каравана / Невольник – Василий Щербаков, Обезьяна – Матвей Макарычев, Нубийский царь – Дмитрий Пыхачов, Его придворный – Дмитрий Шарапов.
Grand pas d'action (II акт): Виктория Терёшкина, Рената Шакирова, Кимин Ким, Шамала Гусейнова, Влада Бородулина, Алексей Тимофеев. Альмеи, придворные танцовщицы: Александра Хитеева, Камилла Мацци, Анастасия Лукина. Рыбак – Роман Малышев, Его жена – Кристина Шапран. Реки: Нил – Николай Наумов, Гвадалквивир – Мария Чернявская, Темза – Биборка Лендваи, Рейн – Влада Бородулина, Тибр – Шамала Гусейнова, Хуанхэ – Дарья Устюжанина, Нева – Ксения Фатеева, Танец с кроталами – Виктория Терёшкина, Рената Шакирова, Кимин Ким, Алексей Тимофеев и артисты балета. Вожаки верблюдов, невольники, купцы, баядерки, свита Фараона и его дочери, охотники и охотницы, свита Нубийского царя, воины, жрецы и жрицы, одушевленные кариатиды, рыбаки и рыбачки, ундины, наяды, ручейки, боги – артисты балета, миманса и воспитанники Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.
Соло в оркестре: Омар Байрамов – виолончель, Денис Лупачёв – флейта, Иван Терский – кларнет, Тимофей Кашалаба – кларнет-пикколо, Юрий Смирнов – корнет.
Фото: Наталья Разина

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ОЛЬГА МАКАРОВА

«ЗОЛОТОЙ БАЛЕТ» ПЕТЕРБУРГСКОГО РЕПЕРТУАРА

Мариус Петипа в роли Таора. 1862 г.
Фотографии из архива Мариинского театра



Матильда Кшесинская в роли Аспиччии. 1898 г.

Ольга Спесивцева в роли Аспиччии. 1919 г.

Созданный в 1862 году балет «Дочь фараона» на музыку Цезаря Пуни – один из самых масштабных балетных спектаклей своего времени – первое самостоятельное многоактное сочинение Мариуса Петипа, фактически открывшее золотую эпоху петербургского балета, эпоху больших спектаклей Петипа. С одной стороны, спектакль оказался «золотым» (очень затратным) для Дирекции Императорских театров, с другой – стал «золотой жилой» для казны, поскольку пользовался успехом у публики и шел при полных сборах.

Пикантные подробности предыстории его появления Мариус Иванович смаковал в своих мемуарах. Вполне правдоподобно звучит рассказанная им история о том, что сначала директор Императорских театров Андрей Иванович Сабуров обещал приглашенной звезде, Каролине Розати, новый спектакль к бенефису и даже одобрил сотрудничество Петипа с либреттистом Сен-Жоржем. А пока хореограф, пребывая в Париже, с модным драматургом выстраивал программу нового спектакля, господин Сабуров передумал. Ставшая вдруг опальной, звезда Розати призвала Петипа на помощь в отстаивании права блеснуть перед петербургской публикой в новой роли – права, оговоренного контрактом. Господин Сабуров принимал возмущенную балерину не в мундире, а в утреннем халате, и согласиться-таки на постановку его заставил конфуз. Какие детали той встречи нарисовала фантазия мемуариста Петипа, на склоне дней вспоминавшего молодость, уже не уточнит никто. А то, что не вовремя распахнувшийся халат директора Императорских театров стоил дорого, доказывают сохранившиеся финансовые документы.

Дорого спектакль обошелся всем службам. За шесть недель подготовить четырехактный спектакль с огромным количеством действующих лиц, а значит, и костюмов, с восемью сменами декораций и разнообразной бутафорией, включавшей двух верблюдов в натуральную величину, льва, рой пчел и прочие аксессуары экзотического антуража, – задача не слишком привычная для театра. Красноречивы и цифры: затраты на постановку превысили запланированные на весь сезон 12 тыс. рублей!

Стоит отметить, что «золотой» для конторы Императорских театров была и главная героиня нового балета, для которой «Дочь фараона» и создавалась, итальянка Каролина Розати. За честь сотрудничества с приглашенными иностранными звездами Дирекция обычно платила щедрее, чем за таланты местных воспитанниц, но, даже понимая это, «особость» положения Розати впечатляет. Так, непосредственная коллега Розати, выпускница петербургской школы Мария Суровщикова-Петипа, исполнявшая ведущие партии в балетах, получала 1 тыс. 143 рубля в год[1]. Розати же по контракту полагалось 16 тыс. 250 рублей[2]! Такой «золотой» артистке нужны были соответствующие по роскоши спектакли.

«Золотым» стал спектакль и для его автора, хореографа Мариуса Петипа. Успех «Дочери фараона» принес ему не только признание, но и пост балетмейстера Императорских театров с соответствующим повышением жалования. На момент постановки Петипа по контракту имел обязанности танцовщика-солиста и педагога Театрального училища. После премьеры «Дочери фараона» получил контракт балетмейстера с обязанностью «ставить и сочинять балеты по поручению Дирекции»[3].

Главным «золотом» были поставленные Петипа танцы, благодаря изобретательности и разнообразию которых спектакль долго держался в репертуаре. Каждый из четырех актов балета, богатых пантомимными эпизодами, включал развернутую танцевальную сцену. В первом хореографической кульминацией была сцена охоты – Grand pas des chasseresses. Фараон с дочерью Аспиччией в сопровождении свиты охотился на льва – такой сюжетный повод хореограф использовал для ансамблевого танца и первой вариации балерины. В спектаклях Мариуса Петипа за годы их сценической жизни вариации главной героини могли меняться. Хореограф любил подчеркнуть достоинства талантливых артисток, и, когда роль переходила новой исполнительнице, сочинял для нее новое соло, во всем блеске представляющее мастерство звезды. Рецензенты «Дочери фараона» разных лет отмечали сложность танцевальных комбинаций Аспиччии в сцене охоты.

«Бриллиантом чистой воды»[4] называл ценитель классического наследия Фёдор Васильевич Лопухов Grand pas d'action из второго акта. Исполняли его во дворце фараона Аспиччия, ее невольница Рамзея, две солистки и солист. Лопухов определял номер как pas de cinque и отмечал необычность композиции, выстроенной для четырех женщин и одного мужчины, подчеркивая, что в танцевальном действии «не было ничего случайного..., все было закономерно, вытекало из развития, противоборства тем»[5]. Рецензентов восхищало «красивое адажио с двойными турами»[6], «красота групп»[7] и вариация героини, исполнявшаяся с кинжалом в руках.

После следующего за Grand pas d'action танца кариатид на празднике во дворце (в афише он значился как Grand ballabile des cariatides animées) на московской премьере «Дочери фараона» (в Московский Большой театр Мариус Петипа перенес спектакль спустя два года после петербургской премьеры) публика несколько раз вызывала балетмейстера[8]. Помимо танцев, зрителям очень нравился эффектный трюк, когда из корзин с цветами, которые кариатиды в исполнении артисток балета держали над головами, в ходе действия появлялись дети – воспитанники Театрального училища.

Третье действие открывала картина в рыбачьей хижине, где Аспиччия скрывалась от ненавистного жениха – Царя нубийского. Главная героиня в этой сцене исполняла Pas fellah со своим возлюбленным Таором и его слугой. В веселом номере, как сообщала пресса, «техника танцевального искусства стоит на последнем плане, но зато танцовщица имеет возможность выказать свою грацию и пластичность»[9]. Демонстрацией техники классического танца была следующая картина третьего акта, в Подводном царстве, с Grand pas des fleuves (гран-па рек). Оценивая исполнение разнохарактерных вариаций рек, критики соревновались в образности: «"Гвадалквивир" можно было принять за Мойку, и "Неву" за Черную речку»[10]. Или: «Под большим сомнением Испания г-жи Обуховой (Гвадалквивир); глядя на ее танцы начинает казаться, что Гвадалквивир протекает скорее всего по Пошехонью. ...Нарядна и изящна Темза в исполнении г-жи Смирновой, а уж на что кажется туманная, скучная река!»[11].

«Перлом хореографической литературы»[12] называли очевидцы финальный бравурный танец с кроталами* (Grand pas de crotales) в последнем действии, когда все перипетии пройдены и влюбленные воссоединились. «Вводя в па с кроталами последнего действия одну группу участников за другой, усиливая, уплотняя впечатление простейшего движения, он [Петипа] достигает – среди звонкого стука металлических тарелок – опьяняющего пафоса», – писал об этом номере тонкий аналитик Андрей Левинсон[13]. Этот опьяняющий пафос, похоже, захватывал и артистов, любивших спектакль и с удовольствием окунавшихся в «золото» его хореографии. Редкие рецензии не отмечали в этом танце легкость Павла Гердта, исполнявшего партию Таора до шестидесяти трех лет.

Золотоносным оказался балет и для перекупщиков билетов, барышников, как их тогда называли. Рецензенты писали, что на премьерные показы «билеты брались с боя и барышники наживали громадные деньги»[14]. Традицию полных или очень хороших сборов спектакль поддерживал на протяжении всей своей долгой, 66-летней сценической жизни, и газеты то и дело упоминали о спекулянтах. Так, в 1885 году, например, писали, что публика «ломилась в Большой театр и что барышники брали по 20 рублей за трехрублевое кресло»[15].

«Золотым», дорогим сердцу, был этот балет и для артистов. Его любили занятые в нем исполнители и очень часто выбирали «Дочь фараона» для своих бенефисов. Весь сбор от спектакля или его часть (в зависимости от условий контракта артиста) переходил в пользу бенефицианта, поэтому сделать бенефисным любимый публикой и неизменно приносящий хороший доход спектакль – вполне объяснимая идея. «Дочь фараона» создавалась к бенефису Каролины Розати, затем исполнялась в бенефис Марии Петипа, Мариуса Петипа, Льва Иванова, Екатерины Вазем (на своем последнем спектакле она исполнила акт из «Дочери фараона»). В 1898 году для прощания со сценой спектакль выбрала Анна Иогансон, хоть она и исполняла в нем вторую роль – Рамзеи. Феликс Кшесинский, игравший Царя нубийского с премьеры и до конца XIX века, почти до восьмидесяти лет, тоже отмечал бенефис своей коронной ролью. Причем, в очень почтенном возрасте он, так же, как в молодости, радовал публику темпераментом.

Пресса сохранила свидетельства того, какие в прямом смысле слова золотые подарки принесла «Дочь фараона» бенефициантам. В 1860-е балетная публика была изысканно изобретательна в тематических подношениях своим любимицам. Читаем репортаж с бенефиса Марии Сергеевны Суровщиковой-Петипа: «После pas de deux в рыбачьей хижине г-жа Петипа получила букет, в который был воткнут пучок нильских лилий, этой эмблемы царского величия в Египте... Г-жу Петипа увенчали золотым лавровым венком, поднесенным ей на пунцовой бархатной подушке с золотыми кистями в то время, как она исполнила танец с саблею; к венку был привинчен бриллиантовый полумесяц, состоящий из 56 камней и который может служить брошкою и головным убором»[16]. А госпоже Вазем «был подан рог изобилия с живыми цветами, чрезвычайно оригинальный столик из живых цветов, с корзиной наверху, которую поддерживала серебряная кариатида из "Фараона"»[17].

Роскошь подарков отвечала роскоши спектакля, ставшей легендой в околотеатральных кругах. При всяком возобновлении критики не считали лишним вспомнить, каким раньше было зрелище. Читаем: «Если уже надобно было ее почему-либо возобновлять, то следовало сделать это с огромными затратами и роскошью... Возобновили "Дочь фараона" более чем скромно. Декорации остались почти все старые, их перекрасили, а костюмы и аксессуары хотя и сделаны новые, но скуповато. О прежней роскоши и блеске помина нет. ...Рой пчел – на толстых палках; преследующий Аспиччию лев – тощий и полинялый»[18]. Бедный лев, по сюжету покушавшийся на героиню, неоднократно становился мишенью для иронии недовольных очередным возобновлением рецензентов. Ему доставалось за «паралич задних ног»[19], за то, что «ребра молью трачены»[20], что считалось непростительным для такого роскошного балета.

На веку «Дочери фараона» сменилось несколько поколений артистов, каждое из которых любило этот балет. Достаточно долго спектакль выдерживал и натиск смены эстетических эпох. Но в 1920-е о нем заговорили как об «обветшалом скелетообразном»[21] балете, «образце архаичности, ... давно отжившем свой век»[22]. В новую эпоху «Дочь фараона» не вписывалась; время спектакля, время больших балетов-феерий, прошло. Однако и в новую эпоху этот «скучный и нудный спектакль»[23] проходил «при битковых сборах»[24].

В октябре 1926 года газеты сообщили о снятии балета «Дочь фараона» с репертуара «ввиду его малой художественной ценности»[25]. А в 1928-м Иосиф Феликсович Кшесинский подал в Дирекцию ходатайство о предоставлении ему в качестве юбилейного спектакля «Дочери фараона» в возобновлении Александра Чекрыгина. Этот спектакль сопровождал всю пятидесятилетнюю деятельность юбиляра, и проститься со зрителем Кшесинский хотел в любимой роли Царя нубийского, в которой когда-то так знаменит был его отец. А между тем, в начале 1928 года в городе была создана комиссия по снижению расходов в гос. театрах, и в спектаклях сократили количество занятых артистов. Тем не менее просьба заслуженного артиста Кшесинского о возобновлении для однократного показа огромного «густонаселенного» спектакля была удовлетворена. И в прощальный бенефис Кшесинского «Дочь фараона» была показана в последний раз. Спектакль и закончил свою сценическую жизнь едва ли позволительной по тем временам роскошью, оставшись воплощением торжества большого стиля, символом золотой эпохи петербургского балета, которую «Дочь фараона» фактически открыла и которую до конца прожила на сцене, радуя зрителей.

* *Кроталы – в Древнем Египте деревянный или металлический музыкальный инструмент, напоминающий кастаньеты. Со Средних веков кроталами также называют маленькие тарелочки.*

[1] *Дело о службе состоявшей при санкт-петербургских театрах, уволенной танцовщицы Марии Суровщиковой, по мужу Петипа. 18 февраля 1852 – 25 октября 1896 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14655. Л. 13.*

[2] *Дело об ангажементе танцовщицы Каролины Розати. 26 июля 1859 – 19 октября 1860 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 17046. Л. 13.*

[3] *Дело о службе балетмейстера Мариуса Петипа. 20 мая 1847 – 29 декабря 1916 // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2467. Л. 140.*

[4] *Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. С. 61.*

[5] *Там же. С. 63.*

[6] *Н. Ф. «Дочь фараона» // Театр и искусство. 1898. № 43. С. 762.*

[7] *Театр и музыка. Балет // Новое время. 1898. 23 октября, №8138. С. 3.*

[8] *С-новъ. Первое представление балета «Дочь Фараона» // Петербургская газета. 1898. 15 октября, № 283. С. 3.*

[9] *Петербургская хроника // Голос. 1869. 9 декабря, № 340. С. 4.*

[10] *О. Г. К-ій. «Дочь фараона» (Первый выход М. Ф. Кшесинской) // Обозрение театров. 1907. 9 октября, № 214. С. 14.*

[11] *Светлов В. Театральное эхо. Балет // Петербургская газета. 1907. 26 февраля, № 56. С. 3.*

[12] *И. Б. «Дочь фараона» // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1910. 18 января, № 11519. С. 5.*

[13] *Левинсон А. Театр и музыка. Балет // Речь. 1915. 28 января. № 27. С. 7.*

[14] *С-новъ. Первое представление балета «Дочь Фараона» // Петербургская газета. 1898. 15 октября, № 283. С. 4.*

[15] *Скальковский К. Дебют г-жи Цукки // Новое время. 1885. 12 (24) ноября. № 3488. С. 3.*

[16] *А. П-ч. Балетная хроника // Русская сцена. 1864. Том 5. № 9. С. 40.*

[17] *А. П. Прощальный бенефис г-жи Вазем // Театральный мирок. 1884. № 9. С. 4.*

[18] *Дебют г-жи Цукки // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 12 ноября. № 311. С. 3.*

[19] *Светлов В. Около рампы. «Дочь фараона» // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1908. 21 января. № 10311. С. 5.*

[20] *Там же.*

[21] *Твоздев А. Пока еще не поздно // Жизнь искусства. 1924. № 24. С. 10.*

[22] *Бродерсен Ю. «Дочь фараона» // Рабочий и театр. 1925. 3 ноября. № 44. С. 7.*

[23] *Квинтов Н. «Дочь фараона» // Жизнь искусства. 1925. № 44. С. 11.*

[24] *Бродерсен Ю. «Дочь фараона» // Рабочий и театр. 1925. 3 ноября. № 44. С. 7.*

[25] *Рабочий и театр. 1926. 5 октября, № 40. С. 13.*

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

ЗАРАТУСТРА С ИРАНСКИМ АКЦЕНТОМ

Фото: Наталья Разина

В Мариинском театре состоялась российская премьера симфонической поэмы «Так говорил Заратустра Спитама» иранского композитора и дирижера Александра Рахбари. Произведение венчает большой цикл симфонических поэм «Моя мать Персия». Замысел создания этого сочинения возник у автора много лет назад, еще в годы учебы в Венской Академии, но сам проект долго вынашивался. Поэма, завершенная лишь в 2018 году – своеобразный взгляд маэстро Рахбари на Заратустру, взгляд с его родины, некое переосмысление образа пророка, знакомого по философскому роману Фридриха Ницше и симфонической поэме Рихарда Штрауса. В партиях хора и солиста заимствованы тексты из «Авесты» – священной книги зороастризма, написанной на одном из древнеиранских языков, именуемым сегодня авестийским.

Вслед за мировой премьерой симфонической поэмы в Загребе весной 2022 года, петербуржцы стали свидетелями нового рождения иранского музыкального чуда. На сцене Концертного зала Мариинского театра в исполнении сочинения приняли участие хор и оркестр театра, а также иранский тенор Реза Фекри. За дирижерским пультом стоял сам автор – Александр Рахбари.

С маэстро Александром Рахбари встретился музыкальный обозреватель Виктор Александров.

– Как возникло ваше сотрудничество с Мариинским театром?

– В июле я должен был дирижировать в Петербурге одним концертом, но после него маэстро Гергиев предложил мне остаться и продирижировать еще одну программу. Я с удовольствием согласился. И снова выбрал русскую музыку – произведения Чайковского. Концерт прошел очень удачно. Валерий Гергиев присутствовал на обоих концертах. Для меня стало неожиданностью предложение стать главным приглашенным дирижером симфонического оркестра Мариинского театра. Правдв за свою карьеру я шесть раз был музыкальным руководителем оркестров, работал с такими знаменитыми коллективами, как Берлинский, Лондонский и Чешский филармонические оркестры. Но приглашение поработать в Мариинском театре для меня было особенно волнительным.

– Когда вы впервые состоялись как композитор?

– К пятнадцати годам я уже написал несколько произведений для хора и оркестра и тогда же начал дирижировать. Помню свои выступления с разными хорами в консерватории Ирана. Когда мне выделили специальную студенческую стипендию, я мечтал о поездке в Москву и три месяца учил русский язык в Тегеране. Но так получилось, что в австрийском консульстве мне быстро выдали визу, я отправился в Вену и стал изучать там композицию.

– А как же дирижирование?

– Я не собирался тогда становиться дирижером. Осваивая курс композиции в Венской академии музыки у известного австрийского композитора Готфрида фон Эйнема, я там же параллельно занимался дирижированием в классе выдающегося профессора Ханса Сваровски. Я быстро достиг композиторских успехов, в 21 год уже участвовал в конкурсе композиторов от Венской академии музыки и получил специальный приз. Затем мне доверили провести концерт с оркестром в венском Концертхаусе. Я дирижировал собственный Скрипичный концерт и произведения Бетховена и Мендельсона. Выступление имело большой успех и меня снова пригласили с концертами. В конце 70-х я выиграл Золотую медаль на международном конкурсе дирижеров в Безансоне и серебряную медаль на дирижерском конкурсе в Женеве.. Тогда же Валерий Гергиев участвовал в Конкурсе им. Караяна в Западном Берлине. С тех пор наши творческие судьбы начали пересекаться. После победы на конкурсах в Безансоне и Женеве я имел много контрактов в Париже, Стокгольме, Амстердаме, Вене, Праге, Братиславе, был музыкальным руководителем Чешского и Брюссельского филармонических оркестров, музыкальных коллективов Загреба и Малаги. Но параллельно продолжал сочинять музыку везде, где это только было возможно – в отелях, аэропортах... Но, поскольку я был музыкальным руководителем, я не считал корректным дирижировать собственные сочинения. Сегодня же, когда у меня больше свободного времени, я охотно включаю свою музыку в программы выступлений.

– Как возникла идея создания сочинения «Так говорил Заратустра Спитама»? В нем преобладает персидский национальный эпос?

– Еще в юности я открыл для себя музыку симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра», музыку действительно потрясающую. Сейчас я тоже дирижировал это произведение в Санкт-Петербурге. Во всем мире знают «Так говорил Заратустра» Фридриха Ницше и Рихарда Штрауса. Да, это великие творцы, но их сочинения никак не связаны с подлинным Заратустрой, с тем, что он на самом деле говорил. Это просто их фантазии, Ницше сам же остался автором текста. Моя партитура основана на персидской музыке, аутентичных мелодиях того края, откуда пришел Заратустра. Я уверен, что в Мариинском театре такой музыки еще не слышали – другой хор, другой ритм, другие мелодии, язык исполнения – персидский. Я много изучал материалов в период создания этого произведения, в том числе оригинальные тексты, которые оставил нам Заратустра. Это выразительные красивые тексты. Я положил на них восточную музыку, к традиции которой сам принадлежу, я на ней был воспитан,

– В России тоже богата традиция восточной музыки – ориентализм Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева, Мусоргского... И эти влияния тоже заметны в партитуре вашего сочинения.

– Да, безусловно. Все эти имена очень близки мне. Правда, я не собирался никого копировать в музыке поэмы. Русских композиторов вдохновлял Восток. Они очень любили использовать в своих сочинениях национальные лады и элементы фольклора восточных стран. За последние годы я создал ряд произведений с общим названием «Моя мать Персия». Симфоническая поэма «Так говорил Заратустра Спитама» венчает этот цикл. Я также написал музыку на тексты из сборника «Западно-восточный диван» Гете, пытавшегося раскрыть внутреннее родство поэзии Востока и Запада. Возможно, в следующем году я представлю петербургской публике это сочинение.

– Жанр симфонической поэмы «Так говорил Заратустра Спитама» несколько расширен. Вы так не думаете?

– Соглашусь с вами. Обычно в симфонической поэме нет вокального текста, там нет солистов. Но я решил попробовать изменить это правило – почему бы и нет? У этой музыки своя история. Есть одна иранская, довольно примитивная фольклорная песня, в которой используются только две ноты: ми – до – ми. И я написал произведение продолжительностью около часа, где весь материал как раз построен на этой терции, то есть тысячи оригинальных вариаций на тему одного музыкального интервала.

– Петербург стал вторым городом после мировой премьеры вашей симфонической поэмы «Так говорил Заратустра Спитама»?

– Да, совершенно верно. В Загребе прошлой весной я дирижировал мировую премьеру «Заратустры». Хорватская публика устроила фантастическую овацию. От моей музыки люди не устают – она не легкая, но и не тяжелая – в ней постоянно что-то меняется и происходит.

– Вам нравится петербургская публика? Успели привыкнуть к ней?

– Петербургские зрители меня уже запомнили. Мне очень приятно видеть столько людей на своих концертах. Я в четвертый раз выступаю на сцене Концертного зала Мариинского театра и очень доволен, что людям понравилась моя музыка. Но для меня еще более важна любовь музыкантов – оркестра и хора. Их действительно воодушевил эмоционально-образный язык произведения.

Беседовал Виктор АЛЕКСАНДРОВ

ЗВЕЗДЫ МАРИИНСКОГО

ГЕРМАН ПОПЛАВСКИЙ

ВЛАДИМИР КИНЯЕВ (1929 – 2006)

«Хованщина». Владимир Киняев – Шакловитый. 1976 г.
Фото: Даниил Савельев

«Царская невеста». Владимир Киняев – Грязной. 1974 г.
Фото: Александр Укладников

Владимир Киняев – народный артист РСФСР – обладатель уникального по красоте и мощи драматического баритона – голоса, самого по себе редкого, но у Киняева – красоты неслыханной. Его голос – природный дар, чудо из чудес. Это былинная мощь не только чисто вокальных, но и духовных обертонов. В его голосе ощущался могучий напор звуков, мощь океана и ярость прибоя. Его звучание рождало в воображении образы былинных русских богатырей. Это – врубелевский Демон и лермонтовский Мцыри. Особенно великолепен артист был в отечественном репертуаре. Когда Киняев пел Игоря или Кутузова, казалось, что за ним – вся Русь, «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке». Вот идельный исполнитель опер Прокофьева. Его голос украшал каждый спектакль, наполнял весь зал Мариинского театра без всякой подзвучки, он летел, клокотал, бился о стены, волнуя и восхищая публику. Таких голосов, думаю, в Европе не было. Если бы не «железный занавес» – это был бы певец с мировым именем.

Но сам обладатель этого вокального чуда был очень прост, скромен, безхитростен, доверчив. А в артистическом мире – это большой недостаток. Он никогда не выпячивал своего таланта, а раз не выпячивал, значит его можно не замечать, оттирать, затенять... Он ведь без капризов, без претензий, без скандалов... Но не замечать его было невозможно. Надо отдать должное руководителям театра Рачинскому и Тихомирову, которые понимали и ценили великий дар певца. И я не могу не вспоминать Киняева без восхищения! Его фонограмма в кинофильме «Князь Игорь» – шедевр.

Коллеги-баритоны на него смотрели искоса. Запоминали оплошности.

Киняев более десяти лет украшал Мариинский театр, входя в блистательный квартет солистов 60-х–70-х гг – Ковалева, Богачева, Штоколов, Киняев.

Киняев был незабываемый Грязной, Игорь, Мазепа, Шакловитый, Кутузов, Риголетто, Ди Луна, прекрасно спел баритоновую редакцию Бориса Годунова. Когда он пел арию Кутузова в «Войне и мире» – это был гимн Москве, России – сердце наполнялось гордостью за величие и мощь родины.

Он не обладал особой музыкальной мобильностью, но это объяснялось отнюдь не отсутствием музыкальности, а преступной невостребованностью. Он пел регулярно – ну и хорошо, – думали руководители. А на него надо было ставить оперы, ту же самую «Повесть о настоящем человеке» или «Семена Котко» Прокофьева, оперы веристов ... Его стихия – Пугачев, Степан Разин, Василий Буслаев, Яго, Макбет, Фальстаф... В его голосе не было брио, но кантилена была очень красивой, полнозвучной, широкой, словно бескрайняя русская степь...

Он был прекрасный актер. Вслед за Евгением Урбанским он, уже на оперной сцене, что значительно труднее, чем в кино, создал образ современника Василия Губанова в одноименной опере Д. Л. Клебанова в постановке Тихомирова.

* * *

Я дружил с Владимиром Федоровичем, дружил в творческом общении. Заглянешь к нему в антракте за кулисы – он радушно, широко улыбается, идет навстречу:

– Ну, как?

– Прекрасно,– отвечаю.

– Что-то я сегодня...

Ему всегда казалось, что можно спеть лучше, чем сегодня. Он был удивительно доброжелателен, всегда ко мне прекрасно относился – доверительно, душевно, искренне... Я запомнил его очень откровенный рассказ, как он пришел в искусство.

– Понимаешь, – рассказывал он, – сидел как-то в ресторане, в Сухуми, а рядом какие-то жизнерадостные ребята. Познакомились, стали петь, как иногда случается. «Слушай, – говорит один из компании, – ты же здорово поешь! Приходи к нам». Так я стал солистом Абхазского ансамбля песни и пляски. Ну и пошло. Никогда не думал, что стану певцом. Никогда до этого не учился. Даже грамоты музыкальной не знал. Потом работая, закончил музыкальное училище.

Вот такой самородок Киняев! Но голос – удивительной красоты и мощи. Музыкальность – в нем самом. В его богатой русской натуре, в его душе. Баритоны ему завидовали. А как же?... Некоторые артисты, учившиеся музыки с 6–7 лет снисходительно упрекали Киняева в отсутствии музыкальности, забывчивости. Это, наверное, было сделать при желании нетрудно. Их еще не было на свете, когда Киняеву пришлось пережить тяжелейшее военное время – где-то в Средней Азии, в эвакуации, в нищете... Тот, кто это пережил, никогда не забудет...

Зато сын Владимира Федоровича прошел этот путь именно с детского возраста. Олег Киняев стал одним из лучших органистов страны. К сожалению, он ушел слишком рано, не достигнув той международной известности, для которой был рожден.

* * *

Последний раз я видел Владимира Федоровича в начале 90-х годов. Мы оба были рады встрече. Он, как всегда, широко улыбался, шутил, обнял меня, приговаривая: «Ну что, ты все пишешь про певцов? Да кому это надо? Видишь, что творится... Пиши детективы – у тебя получится, я уверен».

Владимир Федорович Киняев оставил яркий след в истории Мариинского театра. Он так и прожил свою жизнь скромно, как простой русский человек удивительного таланта, обладатель уникального драматического баритона, подлинный Князь Игорь Мариинского театра.

ПРЕМЬЕРА

КОМПОЗИТОР ПЕРЕД ВЫБОРОМ

Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи. Отчего они дурные? Правду, правду сказал! – безжалостно обращался к самому себе Рюхин, – не верю я ни во что из того, что пишу!..

М. А. Булгаков. «Мастер и Маргарита»

Вечер, состоявшийся 6 февраля в Концертном зале Мариинского театра, выстраивался вокруг премьеры сочинения, созданного в... 1949 году. Четвертая симфония Гавриила Попова «Слава Отчизне» была написала для нетривиального состава: большого смешанного хора a cappella и четырех солистов – и теперь, без малого 75 лет спустя – слушателям предстоит искать ответы на многочисленные вопросы, которые, конечно, давно могли бы разрешить несколько поколений музыковедов.

Несмотря на то, что Симфония завершала концерт, начать разговор хочется именно с нее. Это монументальное четырехчастное сочинение «на тексты по стихотворениям Ильи Сельвинского» – именно так значится в партитуре. Отыскать стихи, послужившие источником, нам не удалось. Более того, они не очень характерны для поэта, творчеству которого не свойствен открытый пафос. Взятые для Симфонии тексты составлены преимущественно из лозунгов (вполне подошла бы характеристика Ивана Бездомного: «“Взвейтесь!” да “развейтесь”»). Их невозможно анализировать, они не составляют драматургической основы произведения, – разве лишь намечают обобщенные образные сферы: две гимнические фрески «Советской Державе – слава!» и «Славься, народ-богатырь!» обрамляют эпико-лирические «Весну» и «Скорбь и гнев народа».

Можно лишь гадать, почему Попов назвал сочинение симфонией. Один из ответов – на поверхности: композитор превратил смешанный хор в сложный инструмент, предельно расширив его возможности. В то время, когда создавалась симфония, от композиторов требовали простоты и доступности. В стране вовсю шла антиформалистическая кампания, слова «сумбур вместо музыки» были у всех на слуху, и критики с готовностью бросались осуждать диссонирующие звукосочетания или чересчур сложные приемы развития материала. И вот перед нами масштабное звуковое полотно, в котором нет ни угловатых тем, ни терпких сонористических эффектов. Мелодии по больше части формируются из поступенного движения и плавных, приятных уху терций, секст и октав, очень много движений параллельными интервалами – невероятное благозвучие. При этом Попов, кажется, собрал и применил все приемы и техники, использовавшиеся для хора на протяжении столетий. Здесь есть антифонные переклички разных групп или даже одной из групп (иногда divisi) – и всего остального хора, канонические имитации, каноны и фугато с весьма нестандартными интервалами вступления голосов. Большой раздел в первой части выдержан в технике cantus firmus – удержанный голос, изложенный, как и полагается, долгими длительностями, несколько раз проходит у теноров, потом передается сопрано и снова возвращается к тенорам. Есть протяженные органные пункты и разделы, где нижний голос, передаваясь от альтов к тенорам и басам, медленно и ритмично спускается по полутонам наподобие баса в пассакалии. Есть завораживающие эпизоды, когда на фоне мягкой пульсации альтов и басов разворачиваются две самостоятельные, ритмически и интонационно независимые мелодии – у сопрано и теноров. Контрасты вносятся за счет динамики, за счет богатой артикуляционной палитры, сопоставления звонких унисонов и романтических многозвучных аккордов. В многообразии приемов чередования сольных голосов и хора распознается техника хоровых концертов. В среднем разделе второй части («Весна») происходит персонализация солистов – это диалог тенора и меццо-сопрано (на прозрачном, словно размытом акварельном фоне: хор поет с закрытым ртом).

Разнообразие приемов и техник, применяемых с неиссякаемой фантазией и чередующихся будто с непринужденной легкостью, кажется не соответствующим прямолинейной плакатности текстов (которые, кстати, поданы бережно, так что прослушивается каждое слово). Музыкальное начало здесь явно превалирует. Форму задает не строфа с ее делением на стопы, строки, с опорными рифмами, а логика выбираемых композитором музыкальных приемов. Да не было ли это написано на какие-то иные слова, а потом их поменяли на «идеологически правильные»? – но нет, по тому, как распет текст, как расставлены акценты, понятно, что Попов с самого начала имел дело именно с этими неуклюжими строчками. Правка была, но она не меняла эстетики. Так, в последних тактах, после слов «Ленин державу создал», мы видим ретушь – поверх текста, написанного рукой переписчика, вклеены узкие полоски с машинописными строчками: «К солнцу коммунизма нас смело повел Ленин родной». Скорее всего, изменения были внесены после XX съезда, а изначально рядом с Лениным или вместо Ленина звучало имя Сталина. Переклеены и строки на многих страницах финальной части: в них появился «богатырь-народ».

Несоответствие или, скорее, дисгармония словесного материала и филигранного мастерства его музыкальной отделки отсылает к распространенным в советское время музыковедческим формулировкам, касавшимся произведений религиозных жанров. Принято было считать, что для композиторов эпохи барокко канонический богослужебный текст являлся лишь поводом для написания музыки, в которой композиторы выражали не религиозные, а «общечеловеческие» чувства. Вероятно, Попов решил пойти подобным путем, а перенос акцента со словесного плана на музыкальный мог стать еще одним поводом для названия хорового сочинения симфонией. Автор поставил перед собой – и блистательно решил – несколько почти несовместимых задач. Он написал произведение на текст, едва ли способный вдохновить, но не могущий вызвать неудобных вопросов, и, не умаляя его, показал превосходство над ним музыки. Он выстроил масштабную форму, имея в распоряжении лишь хор и при этом не только не использовал авангардных приемов, но и избегал угловатых интонаций или резких созвучий. Наконец, повинуясь требованиям, предъявляемым к художникам с высоких трибун, Попов наполнил свою симфонию демократическими песенными интонациями, не цитируя, однако, ничего, и мастерски совместил их с высокопрофессиональными средневековыми и классическими жанрами, требующими изощренной композиторской техники. Так, помимо упомянутых уже мотета, пассакалии, хорового концерта, здесь есть гимнические фанфары славлений, мягкие романсовые обороты. Во второй части симфонии («Весна») мы слышим обрядовые формулы-заклички, а в третьей части противопоставлены друг другу протяжная песня, заменяющая плач (вопреки названию части, это не скорбь, а как бы воспоминание о далеком, уже прошедшем горе), и марш. Попов избегает лобовых решений, каждый раз представляя не песню, романс или марш, но несколько условный образ этих жанров и вводя лишь элементы песенности, романсовости и маршевости.

Исключением является колокольный перезвон, ставший апофеозом финальной части. Гавриил Попов воспроизводит полную «партитуру» большой звонницы. Начинают благовестники – долгими мерными долями; к ним присоединяются средние, подзвонные колокола с более частыми ударами. Некоторое время это кажется лишь одной из многих фактур, найденных композитором. Но вот новый раздел – и уже нет сомнений: «Сла-ва! Сла-ва!» – неспешно отбивают большие колокола. «Партии Ленина славу поет земля!» (здесь и дальше в эпизоде текст переклеен), – «бубнят», добавляя ритмические подпевки, подзвонники. «С ней к новым победам идет наш Союз!» – вступают зазвонные малые колокола. «Вместе с Отчизной партия наша выше и выше вздымает стяг свой», – заливаются они: это уже общий, так называемый «красный» звон. Сопрано достигают высочайшего регистра: создается впечатление грандиозного праздничного сияния. Следующие с небольшими перерывами три крупных «колокольных» эпизода – торжественный трезвон, каким отмечали на Руси победы, возвращения полков, крупнейшие радостные события. Попов отступил от принципа обобщенной передачи образов и с почти этнографической точностью воспроизвел в хоровой партитуре фрагмент колокольного концерта, подобного тем, что давал в Москве знаменитый Константин (Котик) Сараджев.

Эльмира Дадашева. Ансамбль Arielle.
Фото: Михаил Вильчук

Слушается симфония с нескончаемым интересом. Хочется аплодировать и композиторской фантазии, и высокому мастерству вокального ансамбля Arielle и его руководителя Эльмиры Дадашевой, блистательно исполнивших это сложнейшее полотно, и солистам Мариинского театра Анне Денисовой, Дарье Рябоконь, Дмитрию Воропаеву и Илье Баннику. Так отчего же прошло три четверти века, прежде чем симфония прозвучала целиком?

Чтобы подсказать слушателю ответ на этот вопрос, устроители концерта поместили сочинение Попова в весьма символичный контекст, поставив его рядом с «Райком» М. Мусоргского и «Антиформалистическим райком» Д. Шостаковича.

Вокальная сюита-памфлет Мусоргского прозвучала в исполнении Ярослава Петряника, нашедшего убедительные краски для каждого персонажа. Используя минимум внешних эффектов, он тем не менее, переходя от одного портрета к другому, полностью меняет имидж. Его голос звучит то зычно и сочно – так сыплет прибаутками раёшник, – то степенно и благочинно, пародируя выступление директора консерватории, профессора гармонии и контрапункта Н. И. Зарембы на открытии ее нового здания. Профессор рассуждает о миноре и мажоре как о грехе и его искуплении, а плавные кадансы сопровождаются словами «с помощью божией».

Музыкальный критик Феофил Толстой пробовал себя также и на композиторской стезе, и на вокальном поприще. Свои статьи он называл «дифирамбическими» – и Мусоргский изобразил Толстого воспевающим Аделину Патти, взошедшую на петербургскую сцену в 1869 году.

Профессор музыки и эстетики А. С. Фаминцын пренебрежительно отзывался о Римском-Корсакове, дескать он «слишком заражен, пропитан простонародностью», а самого Мусоргского упрекал в «грубейшем натурализме, доходящем до цинизма». Прежде в романсе «Классик» Мусоргский представил его эстетические идеалы – мнение о себе самом: «Я прост, я ясен, я скромен, вежлив, я прекрасен...». В «Райке» же композитор дает взгляд со стороны: критик – всего лишь бледный, утративший невинность младенец. Музыка Фаминцына могла бы и вовсе не сохраниться, но вот одна из его пьес послужила Мусоргскому основой для пародии – и в этом качестве радует слушателей до сих пор.

«Богатырский скок» Титана – композитора и музыкального критика А. Н. Серова – разудалая «Из-под дуба, из-под вяза», переходящая в «Сказку дурака» из второго акта его оперы «Рогнеда». Пародируемому это могло быть даже лестно, ведь интонационно рельефная вокальная характеристика так узнаваема.

Гремит театральный гром – все герои «Райка» склоняются, трепеща (на фоне тремолирующего аккомпанемента). Но раздаются арпеджио, напоминающие переборы арфы, и является «муза» – покровительствующая консерваторской профессуре великая княгиня Елена Павловна.

В чем эта музыка перекликается с Симфонией Попова? «Раёк» писался в ответ на упреки кучкистам в неблагозвучии их музыки, в нагромождении синкоп и диссонансов. И упреки эти раздавались со стороны людей, имевших финансовую и моральную поддержку от правителей России.

В отличие от Мусоргского, Шостакович писал свой «Антиформалистический раёк», не рассчитывая на публичное исполнение. Созданный в СССР в 1948-м – за год до Симфонии Попова – он был публично исполнен спустя сорок лет, да и то... в Вашингтоне. Издание же его стало возможным еще позднее, в 1995 году – то есть, уже в другой стране. «Антиформалистический раёк» представили четыре баса Мариинского театра: Юрий Власов, Яков Стрижак, Мирослав Молчанов и Денис Беганский; аккомпанировал Александр Рубинов. Герои этого сочинения карикатурны, а тексты были и вовсе крамольными: «Да, да, да, да / Сажать, сажать / И в лагеря всех направлять». В конце 1960-х был дописан финальный канкан «бдительных граждан»: «Смотрите здесь, смотрите там...».

Вопреки названию, форма произведения отнюдь не раёшная: это череда «докладов» на некоем «культурном мероприятии». «Портреты» прочитываются совершенно конкретно: И. В. Сталин («Сулико» не спутать ни с чем), вокализирующий и пританцовывающий А. А. Жданов и – неотесанный Д. Т. Шепилов, который, зачитывая приветственное письмо ЦК советским композиторам, произнес фамилию Римский-Корса́ков (с ударением на «а»). Однако в их «выступлениях» (как и в речи ведущего «собрание») столько канцелярита и общих фраз, что вместо Единицына-Двойкина-Тройкина могут быть подставлены очень многие «работники культуры»: «Мы стоим за красивую музыку! Музыка неэстетичная, музыка немелодичная, музыка негармоничная – это... бормашина!»

Благодаря соположению сочинений в одном концерте, потом, уже слушая Попова, понимаешь, что и он, и Шостакович (оба названные в докладе Жданова в числе композиторов-формалистов) отвечали своими сочинениями на одно и то же. Но как же по-разному!

«Антиформалистический раёк» долгое время оставался непечатным. Текст Четвертой симфонии Попова в «оттепельные» годы пришлось исправлять и заклеивать, чтобы исполнить хотя бы фрагменты. То есть, он тоже скоро стал непечатным, и – остается таковым, несмотря на все музыкальные ухищрения автора. На первой странице рукописи значится опус 47 (1948–1949). Но этого произведения нет ни в библиотеках, ни в репертуарах хоров, оно до сих пор не издано. Велики ли шансы у сочинения, рассчитанного на исполнения в торжественных концертах, на любовь музыкантов и слушателей? Благозвучность – в таких масштабах, да еще и замешанная на сложных академических приемах – выглядит несколько лубочной рядом с лозунговыми текстами. И все же хочется, чтобы сочинение жило, чтобы его пели, слушали, изучали. Чтобы распознавали его подлинный смысл в контексте эпохи.

Композитор выбирает, как отвечать на вызовы своего времени. Исполнитель ищет, как передать авторский замысел. Благодарный слушатель узнает в звучащем – себя. Нельзя вычеркивать талантливых, пусть даже спорных, страниц из нашей музыкальной истории, – выбор каждого из нас должен быть осознанным.

Евгения ХАЗДАН

ЮБИЛЕЙ

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ. ПРОВАЛ И ТРИУМФ

К 150-летию Сергея Васильевича Рахманинова

Мне отмщение и аз воздам.

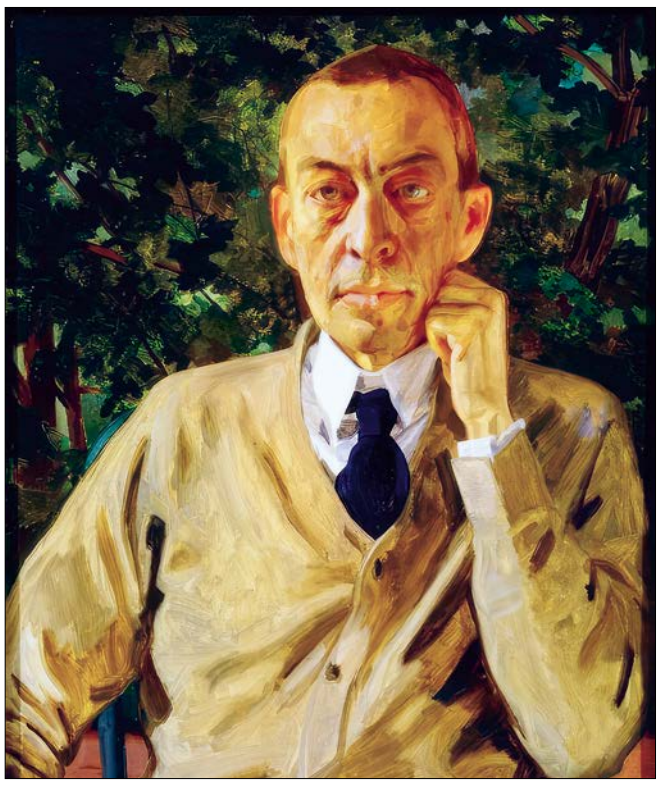
Библейское речение двадцатидвухлетний Сергей Рахманинов, по свидетельству современницы, избрал эпиграфом к своей Первой симфонии. Напомню, что этот же эпиграф открывает «Анну Каренину» Льва Толстого. Но что же значат древние письмена из Ветхого Завета, повторенные в Новом Завете (Послание к Римлянам апостола Павла)? Оказывается, вовсе не то, что представляется на первый взгляд – ведь слова эти в Библии произносит сам Господь, призывая людей: «Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь» (русский синодальный перевод).

Не сомневаюсь ни на миг, Рахманинов, будущий автор «Всенощного бдения», в силу тогдашнего воспитания и образования, хорошо знал текст Писания и не имел в виду справедливое возмездие, которое он, простой смертный, воздаст критикам его первенца в жанре симфонии, воздаст всем своим последующим творчеством. Композитор верил в Высший суд, мы бы сегодня сказали, – в суд Времени! Но об этом – чуть позже.

Спустя два года после триумфального успеха оперы «Алеко» в Большом театре (ее Рахманинов представил на выпускном экзамене к окончанию Московской консерватории) композитор завершил Симфонию и с волнением ждал ее публичного исполнения. Но оно состоялось лишь еще два года спустя; премьерой в зале Дворянского собрания в Петербурге дирижировал Александр Глазунов. Более горького разочарования Рахманинов никогда не испытывал – Симфония провалилась: и критика, и публика отнеслись к ней с нескрываемой холодностью; рецензии отличались подчас уничтожающим тоном. Правы оказались те, кто сетовал на неудачное исполнение Симфонии. Глазунов не почувствовал ее «нерва»: темпераменты молодого Рахманинова и солидного мэтра были так далеки!

Через много лет (в апреле 1917 года) Рахманинов писал Б. В. Асафьеву о Симфонии: «Сочинена она в 1895 году, исполнялась в 1897. Провалилась, что, впрочем, ничего не доказывает. *Проваливались хорошие вещи неоднократно, и еще чаще плохие нравились* (курсив мой, *И.Р.*) <...> После этой Симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова, и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины». Симфония при жизни автора больше не исполнялась, партитура так и не была напечатана, автограф ее утрачен.

В 1944 году профессору А. В. Оссовскому удалось разыскать в рукописном отделе библиотеки Ленинградской консерватории оркестровые голоса, по которым Симфония исполнялась в 1897 году. Восстановленная партитура вновь зазвучала: в Москве второй после почти полувекового перерыва премьерой Симфонии в 1945 году дирижировал Александр Гаук, в Филадельфии – Юджин Орманди, После Александра Гаука и Николая Аносова в Ленинградской филармонии симфонию исполнил Заслуженный коллектив республики под управлением Курта Зандерлинга (его исполнение по праву считают образцовым).



Сергей Рахманинов. С портрета К.А. Сомова.

Сегодняшний слушатель отвергнет брошенные Рахманинову упреки в подражании, в отсутствии яркой художественной индивидуальности. Действительно, в Симфонии есть следы увлечения и петербургской школой (то есть музыкой композиторов «Могучей кучки»), и явное «московское» влияние симфонизма Чайковского. Но с высоты нашего знания позднейшего творчества Рахманинова, мы услышим в Первой симфонии замечательное предвестие таких шедевров мастера, как Вторая симфония, Второй и Третий фортепианные концерты... Мы поразимся, насколько современно и даже бунтарски мыслил молодой Рахманинов, уже тогда, в конце XIX века, заглядывавший в век XX, предвосхищая и Рапсодию на темы Паганини, и Симфонические танцы... Как знать, не это ли, помимо прочего, напугало почтенного инженер-генерала Цезаря Кюи, услышавшего в Симфонии «оргию и анархию звуков», «болезненную извращенность гармонизации», «изломанные ритмы, неясность и неопределенность формы...». Кюи в заключение еще раз повторяет: «Музыкальная натура г. Рахманинова неуравновешенна, болезненна, извращена, а его стремление к небывалому привело к истинно “адской” музыке».[1]

На недавнем концерте в Мариинском театре Первая симфония прозвучала под управлением Валерия Гергиева рядом с кантатой-поэмой «Колокола» для оркестра, хора и солистов (1913). В Большом зале филармонии Александр Лазарев во главе Заслуженного коллектива России представил, как сказали бы историки, «раннего» Рахманинова. Звучали «студенческие» произведения композитора – Первый фортепианный концерт (солист Вадим Руденко), Каприччио на цыганские темы. Рядом с ними Первая симфония высилась, как пророческое прозрение и грядущего века, и собственной судьбы, каким-то непостижимым образом угаданной Рахманиновым. И, не побоюсь этого слова, – конгениально прочитанной Александром Лазаревым.

Вновь мы убедились, как важно для современной музыки совершенное ее исполнение, пронизанное любовью и пониманием.

И еще один – быть может, самый главный урок для нас с вами, дорогие читатели и слушатели. Когда ссылаются на суд Времени – именно так, с большой буквы – имеют в виду, что Время отбирает шедевры, остающиеся в вечности. Время промывает золотой песок, просеивает его сквозь мелкое сито, крупинки золота останутся сверкать навсегда. Но – вы верно будете удивлены – Время не какая-то безличная философская категория, Время – это мы с вами! Да, да, рядом с талантливыми художниками, композиторами, поэтами всегда была талантливая аудитория – зрителей, читателей, чутких слушателей, которые не ждали приговора вечности. Три четверти века тому назад мы знали, что Прокофьев и Шостакович – великие композиторы (вопреки тем тупым и невежественным идеологам, что клеймили их «антинародными формалистами»). Суд Времени – это наш общенародный слушательский суд! Будем же внимательны к новой музыке, к ее новому, подчас непривычному слову, будем достойны высокого предназначения искусства!

Иосиф РАЙСКИН

[1] *Кюи Ц. Третий русский симфонический концерт // Новости и биржевая газета. 1897. 17 марта*

НАТАЛИЯ ТАМБОВСКАЯ

ТЕБЕ ПОЕМ

После исполнения «Всенощной».
Фото: Евгений Мохорев

Полуторавековой юбилей Сергея Васильевича Рахманинова приходится отмечать в смутные времена. Впрочем, когда они были безоблачными? Жизнь композитора, в которой было много драм-трагедий, и личных, и социально предопределенных, служит одним из убедительных тому примеров. Однако его музыка, преимущественно минорная, сохранившиеся воспоминания о его незаурядной, благородной, жертвенной и сострадательной личности востребованы сегодня как спасительный антидот, действенный во всем мире, пораженном вирусом ненависти.

«Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне <...> тону, сквозь который я слышу окружающий мир». В собственных словах музыканта заключена подсказка к пониманию идеи фестиваля русской музыки XIX–XXI веков «Рахманинов и (не) его время», проходившего в Большом зале филармонии с 27 марта по 2 апреля. По замыслу организаторов музыка Рахманинова звучала в контексте сочинений его предшественников-романтиков, современников-авангардистов и наследников, уловивших и по-своему воплотивших тот самый рахманиновский «тон».

31 марта в исполнении Концертного хора Санкт-Петербурга под управлением Владимира Беглецова прозвучали «Всенощная» и произведения Альфреда Шнитке, Дмитрия Смирнова и Леонида Десятникова. Сначала – несколько слов о второй части программы.

«Три духовных хора» А. Шнитке (1984) объединяют три главные христианские молитвы – «Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе Христе» и «Отче наш».

Трепетное и благодарное обращение к Богоматери словно овеяно теплым воздухом... Не случайно маэстро Беглецов подчеркнул двухорную природу этой композиции, максимально раздвинув пространство между двумя ансамблевыми группами. В Иисусовой молитве сконцентрировалась надежда отчаявшегося сердца на спасение. И наконец, в «Отче наш», как в мистической волне, отразились все человеческие чувства, от покаяния до «гибельного восторга» в заключительном «Аминь».

Четыре части Концерта Д. Смирнова на стихи Н. Некрасова (1983) воспринимаются как единый цикл, хотя стихотворения выбраны произвольно из первого сборника, опубликованного 17-летним (!) поэтом «Мечты и звуки». В этой стихотворной книге, не вызвавшей особого сочувствия у современников, содержится наивный и очень честный религиозный подтекст, на который и обратил внимание композитор. И слова раскрылись по-новому! Спокойная «Загадка» («Непостижною святынею»), игра звёзд в полночном небе («Ночь»), сосредоточенные «Дни благословенные», гимнический «Час молитвы»...

Мастерство Концертного хора Санкт-Петербурга переоценить сложно. И на этот раз невозможно было не восхититься легким дыханием, благословившим на воздушное плавание эту непростую партитуру.

Пантеистическая ода М. Ломоносова «Утреннее размышление о Божием величестве» обрела современное звуковое воплощение благодаря Л. Десятникову в 2007 году, когда в Латвии осуществлялся грандиозный проект «Солнечные песни мира». Впрочем, это произведение – не о летнем расслаблении. В лучах восходящего солнца прозревается лик Божий, то утешающий, как пресветлая лампада, то пугающий пламенными вихрями.

Без излишнего пафоса, без утрирования восклицательных знаков, тончайшей звукописью Хор явил метафору жизни, о которой невольно задумываешься, соприкасаясь и с музыкой Рахманинова.

«Всенощное бдение», прозвучавшее в первом отделении концерта, – последнее из крупных сочинений, написанных Рахманиновым в России до эмиграции. Премьера состоялась в московском Большом зале Благородного собрания в исполнении Синодального хора под управлением Н. М. Данилина 10 марта 1915 года, в разгар Первой мировой войны. Европа и Россия сотрясались от очередного приступа межчеловеческой вражды. Душа болела, концертная деятельность была практически блокирована... Неудивительно, что Рахманинов с благодарностью откликнулся на «социальный заказ» – народу необходима была укрепляющая дух инъекция. Композитор тоже в ней нуждался. А драматургическая основа Всенощного бдения, богослужения, в котором сконцентрирована история человечества от сотворения мира до последнего упования, давно ждала музыкального обновления. В течение месяца «Всенощное бдение» с безоговорочным успехом прозвучало пять раз. Сбор от нескольких концертов перечислили пострадавшим в войне. В советское время сочинение почти не исполнялось. Концертная жизнь «Всенощной» возобновилась в 1980-е благодаря энтузиазму В. А. Чернушенко и В. К. Полянского.

В репертуаре Концертного хора Санкт-Петербурга, входящего в творческий коллектив ГМП «Исаакиевский собор», «Всенощное бдение» Рахманинова укоренилось давно и прочно. Ежегодно гениальная «хоровая фреска» звучит под сводами Исаакия, но не только. В Большом зале филармонии Владимир Беглецов представляет это сочинение тоже не впервые. Достаточно вспомнить совместное выступление Концертного хора и Хора мальчиков Хорового училища имени М. И. Глинки в марте 2015 года – в ознаменование 100-летия с момента первого исполнения «Всенощной».

Вот и сейчас оба коллектива, возглавляемые маэстро, объединились в грандиозный хоровой ансамбль. Однако и в данном случае «высшая грандиозность» обернулась «высшей утонченностью» (вспомнилось credo А. Н. Скрябина). Изумительная тембровая палитра, словно подсвеченная серебристыми детскими голосами, виртуозное владение динамикой, ритмическая строгость и темповая пластичность... В трактовке Беглецова нет ничего назидательного, зато, как уже приходилось писать, согласье голосов напоминает, что колокольный звон и колыбельная песня колышатся в одном сердечном ритме.

Тронули сердце и солисты – Надежда Михеева и Андрей Сторожев. И конечно, совсем еще юный воспитанник Хорового училища Адриан Зыков – в исполненном на бис песнопении «Тебе поем» из «Литургии св. Иоанна Златоуста».

Музыка С. Рахманинова украшает каждый сезон Концертного хора Санкт-Петербурга. «Всенощная», «Литургия», духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», обработки романсов и даже инструментальных пьес... 11 марта в исполнении поэмы «Колокола» в Большом зале филармонии приняли участие Заслуженный коллектив России, дирижировал Феликс Коробов, солировали Александр Тимченко, Анастасия Калагина и Илья Банник.

Эта сложная из-за чрезвычайной плотности и поэтического, и музыкального текста партитура исполняется не часто. Однако Концертный хор Санкт-Петербурга уже соприкасался с ней, но вот для Хора мальчиков, это была, можно сказать, «мировая премьера». Блистательная. Редкий случай, когда, не имея перед глазами текст Э. По в переводе К. Бальмонта, можно было расслышать все слова. Никто никого не перекрывал. И более чем убедительной показалась смена душевных настроений: от безмятежности зимнего утра через радостно-тревожный свадебный звон, через кошмар апокалиптического пожара вплоть до погребального финала и нежданного просветления в коде.

«Он любил делать людям добро, но старался делать его по возможности тайно», – писал о Рахманинове его друг А. В. Оссовский. Возможно, эти слова лучше других передают сущность рахманиновской натуры, запечатленной в звуках и не признающей временных ограничений.

ИНТЕРВЬЮ

ТАТЬЯНА МЕЛЕНТЬЕВА: «СПЕТЬ ОСАННУ КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ»

Лирико-колоратурное сопрано Татьяну Мелентьеву, дочь знаменитого солиста Мариинского театра Ивана Мелентьева прекрасно знали держатели абонементов Малого зала Ленинградской филармонии последней трети прошлого века. Концерты этой певицы не пропускали не только потому, что это были выступления выдающейся камерной исполнительницы с поразительной красоты тембром, раскрывающей своей чистейшей интонацией захватывающие истории из мира души и духа. Ее программы отличались изобретательностью драматургии и широтой репертуара (более 600 произведений музыки XVII-XX веков), вписав эти ярчайшие страницы в историю камерно-вокального искусства. В их орбиту попадала и доглинкинская музыка, и музыка раннего барокко, «Итальянские песни» Гуго Вольфа, французский романс, песни Феликса Мендельсона, Вебера, «Прощание с Петербургом» Михаила Глинки, вокальные сочинения Игоря Стравинского, песни Чарльза Айвза, «Тихие песни» Валентина Сильвестрова. Записи Татьяны Мелентьевой составляют 45 дисков, среди которых диски фирмы ECM, известные во всем мире. Повышенный интерес меломанов представляла новая музыка, где особое место занимали сочинения Александра Кнайфеля – любимого мужа Татьяны Ивановны, посвятившего ей несколько своих сочинений.

– Выбор вашей профессии предопределила музыка, звучавшая в доме задолго до вашего рождения?

– Я родилась в семье молодых музыкантов Ленинграда – певца, солиста Мариинского театра Ивана Васильевича Мелентьева и пианистки Елизаветы Самойловны Храмовой, всю жизнь прослужившей в Ленинградской консерватории. Ее отец учился вместе с Прокофьевым и стал ведущим педагогом по фортепиано в Днепропетровске. Папа меня даже просил не менять фамилию при замужестве ради потомственного делания. Его, слесаря Уральского завода, за красивый голос, дав денег на дорогу, отправили учиться в Ленинградскую консерваторию и вскоре пригласили в Мариинский театр. Вот он на фотографиях: Трубецкой в «Декабристах», Марулло в «Риголетто», думный дьяк Щелкалов, Пастор в «Хованщине» и главная его роль – Онегин. А вот он – Елецкий. Папа уверял, что костюм этот был из личного гардероба Потемкина, сохраненный в запасниках Мариинки. В свои 50 лет Иван Васильевич спел Дон Жуана. Очень любил партию Жоржа Жермона в «Травиате», ею он прощался со сценой в 1967 году. Папа был очень артистичный, красавец, блондин, на которого пал взор моей мамы. Знаю даже место возле окошка на втором этаже консерватории, где мама призналась, что ждет ребенка. В день моего рождения он пел Онегина, это и определило мое имя.

– При таком отце оперная сцена вас все же не увлекла?

– Я заканчивала консерваторию партией Анжелы в «Черном домино» Обера. Пела Барбарину в «Свадьбе Фигаро» с Эдуардом Хилем – Фигаро. Но надо было найти свою нишу. Жизнь так распорядилась, что я нашла ее, отдавшись камерному пению. Традиция эта всегда в русской культуре ярко цвела, но стала угасать. Ушла публика, ее любившая, чувствовавшая себя в камерных залах как дома. Но я рада, что в Петербургской консерватории кафедра камерного концертного пения жива. С радостью назову имена Сергея Лейферкуса, Екатерины Семенчук, которые с пианистом Семеном Скигиным взращивают и сегодня интерес к камерно-вокальной музыке. Ценю оперных певцов, которые эту музыку исполняют, сами обогащаясь. Я и сама выходила на любимую сцену Малого зала филармонии больше ста раз. Не знаю, как мне спеть осанну камерной вокальной музыке, этой особой заповедной области творчества...

...которая в силу своей доверительности нуждается в том, чтобы о ней громче говорили.

– По крайней мере, чтоб ее знали. Как и всякое наследие. Недавно вышел консерваторский сборник, посвященный кафедре концертмейстерского искусства, с моей статьей «Все начиналось в классе Вакман». Кафедру эту я очень любила. Меня приглашали на выпускные программы, пела с учениками Софьи Борисовны. Она создала и наш многолетний ансамбль с замечательным пианистом Олегом Маловым. Вакман всегда побуждала к поиску новых интересных программ, сама была невероятно артистичной, творчески инициативной. Я многим ей обязана, она оказала влияние и на мой вокал, хотя по камерному пению я занималась у Тамары Сергеевны Салтыковой, многолетней партнерши Зои Лодий. Сама же Зоя Петровна Лодий – потомок того Андрея Лодия, который работал с Глинкой. Эта

Фото из личного архива

нетленная ниточка традиций бесценна. Много студентов прошло через мой камерный класс за пятьдесят лет – более двухсот. Не все смогли этот жанр полюбить, но до сих пор многие мне звонят с благодарностями, как и первая выпускница 1963 года, Инетта Гришнова, которая и сама уже окончила педагогическую деятельность. Краснодарский край, откуда она родом, как и Анна Нетребко, всегда одаривал чудесными голосами.

– То есть на вашем пути к искусству камерного пения не было рифов?

– Я заканчивала школу с медалью. Было традицией тех лет поступать в „серьезные“ ВУЗы. Я пошла в ЛЭТИ, который называли тогда «эстрадно-танцевальный институт с легким электротехническим уклоном», поскольку среди выпускников было много известных музыкантов. На втором курсе я поняла, что без искусства не смогу и поступила в музыкальное училище. Через два года – консерватория, затем аспирантура и концертная деятельность, где я почувствовала вкус тонкого пера и интимной аудитории. И у моего отца, отдавшего тридцать лет театру, был нерв концертного пения, чувство эстрады, темперамент, любовь к песне. В концертных бригадах я объездила все скандинавские страны, даже Исландию и Японию, где мало кто тогда бывал. Группы были молоды, в них были режиссеры Владимир Воробьев, Володя Тыкке, поэт Борис Гершт, балерина Людмила Филина, среди певцов – Юра Марусин и тенор из Украины Николай Огренич.

Мне было интересно учиться в консерватории, атмосфера в 1960-е годы была творческой. С аспирантами занимался Шостакович, Ростропович всех „взрывал“ своими появлениями. Со мной вместе учились Евгений Нестеренко, Владимир Атлантов, Ирина Богачева, Герард Васильев, позже – чудесная Нелличка Ли. С Еленой Образцовой мы были в классе Эллы Элинсон по курсу общего фортепиано и пели друг другу романсы: она аккомпанировала мне, а я – ей. Помню выпускной экзамен Елены по сольному пению в Малом зале. Это было потрясение!

– Когда слушаешь ваши записи, восхищает поразительная чистота интонации. Это от природы?

– Думаю, да, я вообще Снегурочка, с рождения. И немножко Гадкий утенок.

– За эту чистоту вас и полюбили современные композиторы?

– Меня обогащало личное и творческое общение с ними, больше и лучше понимаешь их намерения. Я готовила премьеры сочинений Бориса Арапова, Сергея Слонимского, Бориса Тищенко, Геннадия Банщикова, Татьяны Ворониной. Был «роман» с мюзиклом Олега Хромушина «Аэлита», где наш звездный Сергей Захаров пел Лося, а я была голосом с другой планеты. Вспоминаю премьеры и эстрадных песен, например, «Я живу у моря» Вадима Шеповалова. Андрей Петров доверил мне цикл «Пять веселых песен», который я много пела с большим успехом.

Творческая жизнь соединила меня и с замечательными дирижерами. Среди них Николай Семенович Рабинович, Арвид Янсонс. Эдуард Грикуров услышал во мне Сольвейг. Тронуло и приглашение Саулюса Сондецкиса на исполнение оркестровых версий песен Грига. С оркестром Эдуарда Серова исполняла «Гадкого утенка» Прокофьева. Вообще «Утенка» я пела постоянно – раз пятьдесят, не меньше. Позже были совместные работы с Геннадием Рождественским, Александром Лазаревым, Игорем Блажковым, с Мстиславом Ростроповичем при подготовке премьеры «Блаженств» Александра Кнайфеля в Берлине.

– Кстати о Кнайфеле. Как возник ваш роман с композитором – главный роман вашей жизни?

– Александр Аронович был очарован, услышав мой голос по радио, пленился им. Попросил Сергея Баневича, моего близкого друга с учебных лет, музыку которого я не раз исполняла – познакомь меня с этой певицей. Он и стал свидетелем на нашей свадьбе.

Александр Аронович создал около пятнадцати произведений для меня. С этой новейшей музыкой я побывала и в Америке, и в Англии, и в Швейцарии, и в Германии, и в Италии. Папа однажды ревниво спросил: „Ты едешь петь в Италию?!“ Для него Италия была пределом мечтаний!

– Музыка Александра Кнайфеля до обидного редко звучит сегодня.

– А он и не переживает по этому поводу, считая, что она не должна звучать чаще. Не все его замыслы я понимаю, но есть вещи, в которых, я точно знаю, он заложил в музыке нечто существенное. Когда иногда сожалею, что его музыка недостаточно звучит, слышу: «Если дóлжно – это все равно случится». Я не такая „душечка“ при нем, хоть у нас и классический союз композитора и певицы. Он подарил мне очень много высоких волнений – и на сцене и вне ее.

– Вы же вошли в историю еще и как единственная певица, с которой выступил пианист Григорий Соколов. Как это случилось?

– Очень просто. Это была не первая наша встреча. Предыдущими были выступления в Малом зале консерватории с небольшими программами. Гриша был очень молод и учился у Софьи Борисовны Вакман по концертмейстерскому классу, я заканчивала аспирантуру и Софья Борисовна нас соединила в ансамбле. Предстояли выпускные экзамены. Если бы он не дал этот концерт, нужно было бы выступать с сольным фортепианным вечером. Ему, между нами, было выгодно. Кроме того, ему это было интересно. Мы вместе выбирали песни Моцарта и Шуберта. Работали не так долго, но все же месяц, хороший срок. Характер у него, конечно, крутой. Он был безапелляционен. Настаивал на оригинальных текстах. Я убеждала, что мне как актрисе необходимо живое слово, обращенное прямо в зал, что в песнях Моцарта настолько важны драматургические оттенки сюжета. Лишь скрепя сердце он согласился с их исполнением на русском языке. Для него превыше всего стояла слитность слов с музыкой. Шуберта мы пели на немецком. Переубедить его в том, с чем он был не согласен, было непросто. Но его туше, его звук, его талант побеждали, и мы шли навстречу друг другу – концерт остался в памяти всех, кто был тогда в зале. Это был редкий вечер, сохранилась запись, пусть и любительская, потом она была оцифрована и издана на виниловом диске.

– А какие секреты мастерства вы передавали своим ученикам?

– Пожалуй, мои концерты были уроками для учеников, и в классной работе я пользовалась показом больше, чем назиданием. А само погружение в мир прекрасной камерной музыки, на мой взгляд, – путь к тайне мастерства.

Беседовал Владимир ДУДИН

НИКТО НЕ ЗАБЫТ, НИЧТО НЕ ЗАБЫТО

ПАМЯТЬ, ГОВОРИ...

Какая музыка была!
Какая музыка играла,
Когда и души и тела
Война проклятая попрала.

Стенали яростно, навзрыд,
Одной-единой страсти ради
На полустанке — инвалид,
И Шостакович — в Ленинграде.

Александр Межиров

По инициативе композитора и пианиста Ивана Александрова в Памятном зале Монумента героическим защитникам Ленинграда на площади Победы прошла серия концертов, посвященных музыке города-героя. В них принимали участие молодые музыканты – Дария Гаврилова (сопрано), Маргарита Гинц (скрипка). Любовь Козлова (фортепиано), внуки и правнуки тех, кто отстоял наш город от захватчиков. Программы концертов отличало разнообразие подходов – это и музыка композиторов-ленинградцев, не доживших до Победы, и сочинения композиторов, переживших всю блокаду в Ленинграде, и музыка тех, кто защищал невскую столицу на ее рубежах, и произведения ленинградских композиторов-фронтовиков...

Последние два концерта из этой серии представили произведения композиторов, эвакуированных из Ленинграда в 1941 и 1942 годах. Это музыка авторов разных поколений – В. Щербачева, М. Штейнберга, М. Гнесина, Б. Арапова, В. Волошинова, В. Пушкова, Г. Свиридова, В. Соловьева-Седого, В. Шера, Ю. Левитина, И. Финкельштейна и др. Рядом с «академическими» жанрами фортепианных

Концерт в Памятном зале. За фортепиано Иван Александров.
Фото предоставлено автором

прелюдий и сюит, скрипичных пьес, романсов и арий, звучали песни ленинградских композиторов – быть может, самое оперативное музыкальное оружие в схватке с врагом. И разве не символично, что завершая концерт, рядом с популярной песней Давида Прицкера «Летят белокрылые чайки» раздались звуки «Гимна великому городу» Рейнгольда Глиэра в блестящей виртуозной фортепианной версии Д. Прицкера.

Камерная обстановка концертов не вступала в противоречие с величием подвига ленинградцев – напротив, только подчеркивала духовную мощь тех, кто опровергал известный афоризм: «Когда говорят пушки, музы молчат». В осажденном Ленинграде музы не молчали!

В страшную зиму1941–1942 гг. музыковед А. Оссовский завершил справочное пособие «Музыка славянских народов». Он же представил в Институт театра и музыки исследование «Музыкально-эстетические воззрения, наука о музыке и музыкальная критика в России в XVIII столетии». Б. Асафьев закончил один из капитальных своих трудов – исследование «Интонация», начал писать мемуары «О себе». Умирает музыковед А. Будяковский, талантливый лектор, любимец филармонической публики, почти завершивший докторскую диссертацию – монументальный двухтомный труд о Чайковском.

Нельзя не отметить, помимо самого факта организации цикла мемориальных концертов (отдельная благодарность куратору мероприятия Андрею Козлову), ту огромную, поистине исследовательскую работу, которую проделал Иван Александров, составляя их программы. Ведь далеко не все из исполненных произведений были изданы и остались лишь в рукописях, да и нотные тетради военных лет подчас затеряны в библиотеках.

И было бы резонно повторить упомянутые концерты для более широкой аудитории в одном из залов Мариинского театра в приближающиеся дни юбилея – 80-летия полного освобождения Ленинграда от вражеской блокады.

Иосиф РАЙСКИН

НИКТО НЕ ЗАБЫТ, НИЧТО НЕ ЗАБЫТО

КАК ЭТО БЫЛО:
СИМФОНИЯ БОРЬБЫ И ПОБЕДЫ В СТУДИИ ДОМА РАДИО

В 1975 году, в год 30-летия Великой Победы, Светлана Эмильевна Таирова – в то время главный редактор музыкальной редакции радио Ленинградского комитета по телевидению и радиовещанию (где я, студентка 5 курса консерватории, только что начала работать) – предложила нестандартный подход к освещению в эфире главной темы года: попробовать воссоздать музыкальную картину радиоэфира военных лет и, конечно, майских дней 45-го года. Каким образом это можно было сделать? Во-первых, следовало взглянуть на микрофонные карточки той поры. Для непричастных к радийному производству (а это было именно производство – с текущим и перспективным планированием, безостановочным конвейером создания и выпуска в эфир передач, месячными и квартальными отчётами) нужно пояснить, что такое «микрофонная карточка». На листке формата А4 с названием вещающей организации и местом для подписи руководителя редактор писал или печатал на машинке текст с магическим началом «Говорит Ленинград!», а диктор садился к микрофону в студии и зачитывал его в эфир. Помимо текста, информационного или художественного, в карточку вносились названия музыкальных произведений, включённых в радиопередачу. Таким образом, микрофонные карточки – они и до сих пор в ходу – становились важными документами, подтверждающими, что те или иные материалы были переданы в эфир.

Несколько таких документов, датированных 9 мая 1945 года, нашлись в архиве, положив начало первой экспозиции будущего музея истории ленинградского радио – его как раз в 1975 году начали создавать радийные комсомольцы по инициативе своего тогдашнего руководителя, талантливого журналиста Олега Руднова. Из пожелтевших листков с примятыми уголками мы узнали, в частности, какие марши в исполнении духового оркестра в тот день звучали. Ну, а далее – я надолго обосновалась в музыкальной библиотеке радио.

Надо сказать, что это было совершенно особое хранилище, собиравшееся музыкантами и специалистами библиотечного дела специально для нужд радиовещания. Отдельная и весьма ценная его часть – авторские рукописи. Композиторы, как известно, во все времена творили не только по велению сердца, но и по заказу. Скажем, Радиокомитет заказывал автору произведение, необходимое для эфира. Получив одобрение худсовета, музыка, зафиксированная композитором на нотной бумаге, начинала жить эфирной жизнью: заказывалась оркестровка, расписывались партии, выбирались исполнители, способные оперативно освоить новый материал. Далее произведение исполнялось по радио – а ноты поступали в нотную библиотеку, и, как и в любой другой библиотеке, получали инвентарный номер и заносились в инвентарную книгу. К военной поре, как продемонстрировала мне заведовавшая тогда хранилищем Мириам Соломоновна Рудова, относились три добротных фолианта, в которых фиксировались поступления нотных изданий и рукописей. Понятно, что даты были близки по времени к моменту использования в эфире. Вот таким образом у меня в руках оказался ключ к «золотым кладовым» музыкальной истории радио. Сколько неизвестных прежде страниц было озвучено в 70-е годы певцами и музыкальными коллективами ленинградского радио по тем самым рукописным нотам военных лет, запечатлевшим на пожелтевших, потёртых листках почерк авторов или переписчиков! Приведу несколько примеров, но прежде – существенная «библиотечная» деталь: из записей в формулярах можно было узнать, насколько востребованной была та или иная песня, кто из исполнителей той поры брал в руки бесценные документы времени. Среди них певцы Галина Скопа-Родионова, Ольга Нестерова, Ефрем Флакс; пианисты Ирина Головнёва, Александр Висневский, Раиса Перлин; дирижёр хора Серафима Балакина, работник детского отдела Екатерина Остропятова, редакторы Мария Емельянова, Фанни Гоухберг, Анна Гордон – каждый из них вписал немало страниц не только в историю ленинградского радио, но и в музыкальную летопись Ленинграда военных лет.

Во время войны главным жанром была, конечно, песня. Вот, скажем, очень часто брали на руки ноты «Песни 3-го гвардейского полка» Бориса Гольца на слова Александра Чуркина, 1942 год. А за первую неделю войны библиотека приняла более десятка песен, названия которых говорят сами за себя: «22 июня», «Настали дни решительных сражений», «Этот бой последним будет», «Поднимайтесь, советские люди», «Смерть фашизму». Среди авторов – композиторы Левитин, Адмони, Чишко, Волошинов, Пустыльник, Феркельман. Все эти песни тут же разучивались и исполнялись по радио.

26 июня были зарегистрированы две песни Соловьёва-Седого: «Походная» и «Отечественная война». Судя по виду этих потёртых нотных листков, они были весьма востребованы в вещании. Вообще запись «В. Седой» в инвентарных книгах военной поры – одна из самых часто встречающихся. Сколько его песен, впервые исполненных по радио, обрело всенародную популярность! Песня «Играй, мой баян» в исполнении Александра Борисова впервые прозвучала по радио как песня Сени – паренька с Нарвской заставы, уходившего на войну. Как рассказывал Василий Павлович в одном интервью уже на моей памяти – слова этой песни поэтесса Людмила Давидович написала в первые дни войны. Издана она была сначала под названием «Застава дорогая»; первое военное издание, датированное 1942 годом, тоже хранится в библиотеке радио. В 1943 году автор за эту и другие первые военные песни («Вечер на рейде» и «Песню мщения») был удостоен Государственной премии СССР.

Одной из самых популярных песен Соловьёва-Седого в годы войны была – и об этом тоже свидетельствуют записи в нотной библиотеке – песня «Вечер на рейде», написанная на слова Александра Чуркина летом 41-го. Однако, как известно, первоначально в Союзе композиторов её не приняли – как грустную и минорную. Но зато всем сердцем её приняли бойцы на Калининском фронте, подо Ржевом, где автор сам исполнил её весной 1942 года.

А вот нотный автограф, принадлежащий Георгию Носову. Знаменитая «Ленинградская лирическая», зарегистрированная в нотной библиотеке 10 марта 43-го года. Эти ноты были в ходу очень часто. Обветшавшие сгибы подклеены полями от почтовых марок. Чёрные чернила не выцвели, а на титульном листе характерный для руки автора нажим красиво оттенён фиолетовым.

В библиотеке радио хранится немало пожелтевших, потёртых на сгибах нотных страниц, выписанных острым, стремительным почерком Виктора Львовича Витлина. Морские песни, наброски частушек (популярного в годы войны жанра), есть и песни для праздничных, новогодних передач, музыка к детским сказкам, спектаклям. Жизнь в осаждённом городе продолжалась!

Елена Кийко выступает перед юбилейным концертом.
Фото из архива Радио Санкт-Петербурга

Среди множества документов в нотной библиотеке царят бесценные экспонаты, связанные с именем Д. Д. Шостаковича. Конечно, речь пойдёт о партитуре 7-й «Ленинградской» симфонии.

Я испытала священный трепет, когда впервые за много лет работы на радио взяла в руки и ощутила вес четырёх строгих, переплетённых в чёрный коленкор удлинённых тетрадей нестандартного размера. По одной на каждую часть. На титульном листе первой надпись: «Первое исполнение. 5-го марта 1942 года. Гор. Куйбышев. Дворец культуры. Дирижер лаур. Сталинской премии н.а.СССР С.Самосуд. Оркестр Гос. ордена Ленина академ. Большого театра СССР». И далее поимённый список артистов оркестра. Очень аккуратная партитура, выписанная чёрной тушью. Она хранит характерные каллиграфические карандашные штрихи, выполненные рукой К. И. Элиасберга, дирижера Большого симфонического оркестра Ленинградского Радиокомитета (БСО ЛРК), с немногими пометками красным карандашом и светлолиловыми чернилами. Партитура эта зарегистрирована в инвентарной книге нотной библиотеки 14 июля 1942 года.

Но прежде я хотела бы предложить вам мысленно представить ещё один уникальный документ, появившийся в библиотеке 2 августа 1941 года. Это авторская партитура сочинения Шостаковича в ином жанре, столь востребованном в первые месяцы войны: «Песня Гвардейской дивизии». Взгляд притягивают сшитые листы обычной партитурной бумаги, чёрные чернила, чуть размытые в тех местах, где их затронуло время. Исправлений очень мало. Карандашные пометки скудные. Что ещё? Заметно, что лиги над нотными значками проставлены позже. Вот, пожалуй, и всё. Этот бесценный документ, как и множество других, сохранила для истории М. С. Рудова, несколько десятилетий заведовавшая нотной библиотекой. Мы ей бесконечно благодарны.

Наверное, сегодня стоит напомнить несколько дат, предшествовавших блокадной премьере легендарной симфонии.

19 июля. Начало работы над партитурой, на титульном листе которой будет написано: «Посвящается городу Ленинграду».

Сентябрь 1941 года, начало блокады Ленинграда. Сочинены три части симфонии. Шостакович отмечал: «Никогда я не сочинял так быстро. Первая часть этого произведения была мною закончена 3 сентября, вторая – 17 сентября, а третья – 29 сентября». 17 сентября 1941 года он выступил по радио с рассказом о работе над легендарной симфонией: «Час тому назад я закончил партитуру второй части моего нового большого симфонического сочинения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией. Я сообщаю об этом для того, чтобы ленинградцы, которые сейчас слушают меня, знали, что жизнь нашего города идет нормально».

5 марта 1942 – премьера в Куйбышеве, играл оркестр Большого театра под управлением Самосуда. 29 марта – премьера в Москве.

1 апреля по радио передавали информацию об исполнении симфонии в Москве и читали статью, опубликованную в «Правде», под названием «Симфония всепобеждающего мужества».

Тогда же началась история ленинградской премьеры. В архиве Ленинградского Радиокомитета сохранился документ конца марта 42-го года, один из пунктов которого гласит: «Добиться получения из Москвы 7-й симфонии Шостаковича, поставить её силами симфонического оркестра».

В 1971 году, придя в студию Дома Радио, дирижёр Карл Ильич Элиасберг записал на плёнку свои воспоминания о начале работы над симфонией:

«Летним вечером 42-го года в Ленинград прорвался с Большой земли военный самолёт. Лётчик доставил ценнейший груз. Через несколько часов после того, как самолёт приземлился, в моих руках оказались четыре тетради, которые я ждал с волнением. Это была партитура 7-й симфонии Шостаковича. Музыка, рождённая в Ленинграде, вернулась в родной город, и нам предстояло донести её до слушателей. Об истории создания этой замечательной симфонии говорилось немало. И я не буду сейчас повторяться. Скажу только, что Дмитрий Дмитриевич начал работать над ней в первые недели войны. Работал быстро, упоённо, блестяще. Уже осенью первого военного года он играл друзьям первую часть симфонии. Я читал партитуру, и одновременно с восхищением, которое вызывала во мне симфония, испытывал острое чувство тревоги. Передо мной было грандиозное произведение, написанное для увеличенного состава оркестра. Сумеем ли мы осилить, поднять его? И тут на помощь оркестру пришла армия. Музыканты, находящиеся в её составе, по инициативе городского комитета партии были прикомандированы к нашему коллективу специально для исполнения 7-й симфонии. Некоторые имели предписание: “Боец такой-то командируется в оркестр под управлением Элиасберга”. Таким образом нам удалось укомплектовать оркестр, который мог исполнить “Ленинградскую” симфонию Шостаковича».

Да, трудно себе представить, как стало возможным невозможное: когда Элиасберг впервые раскрыл партитуру, оказалось, что для её исполнения нужно около ста музыкантов, а к тому времени в оркестре Радиокомитета двадцати семи человек уже не было в живых. Оркестрантов отыскивали на фронте и временно освобождали от военных обязанностей, они поступали в распоряжение дирижёра. Радиожурналист Марина Алексеевна Петрова записала воспоминания тромбониста Михаила Ефимовича Смоляка: «Когда мне пришлось сменить пулемёт Дегтярёва на тромбон, в первые дни я себя чувствовал просто неловко. Ну что за вояка с тромбоном в такое тяжёлое время? Но я здесь оставался по приказу командования Ленфронта. В моей командировке так и значилось: «Для исполнения 7-й симфонии Шостаковича». Было холодно, студии не отапливались, было голодно, не было света, не было тепла. Но в каждом из нас теплилась жизнь. У нас была надежда на победу, это нас воодушевляло».

Музыкальную редакцию в то время возглавляла Надежда Михайловна Орлова. Однажды – уже на моей памяти – в редакцию позвонил её сын, Анатолий Георгиевич. И вот о каких деталях он поведал:«Фактически ведь в филармонии никого не было. Вся организационная роль упала на Радиокомитет. Мама занималась и оркестром, и питанием оркестра – как мне рассказывали, кормила кашей, – и организацией репетиций... Привезли ведь только партитуру 7-й симфонии; нужно было расписывать голоса. Расписывали своими руками».

Из воспоминаний «блокадной артистки» Марии Григорьевны Петровой: «Помню, когда вновь появились в Доме Радио знакомые, родные лица наших музыкантов. Это их снова собрали в студию для исполнения “Ленинградской” симфонии Шостаковича».

НИКТО НЕ ЗАБЫТ, НИЧТО НЕ ЗАБЫТО

7 августа «Ленинградская правда» опубликовала беседу с дирижёром Карлом Элиасбергом о подготовке концерта. И, наконец, 9 августа перед началом исторического концерта по радио прозвучал вот такой текст диктора: «В культурной жизни нашего города сегодня большое событие. Через несколько минут вы услышите впервые исполняемую в Ленинграде Седьмую симфонию Дмитрия Шостаковича – нашего выдающегося земляка. Он написал это замечательное произведение здесь, в нашем городе, в дни, когда враг бешено рвался в Ленинград, когда обрушивались на наш город бомбы, снаряды, когда немцы кричали на всех европейских перекрестках, что дни Ленинграда сочтены. Само исполнение Седьмой симфонии в осаждённом Ленинграде – свидетельство неистребимого патриотического духа ленинградцев, их стойкости, их веры в победу. Слушайте, товарищи, сейчас будет включён зал, откуда будет исполняться Седьмая симфония Шостаковича».

Читать эти строчки невозможно без дрожи – ведь это голос нашей с вами истории.

В день премьеры, 9 августа 1942 года, трансляцию вел тонмейстер Нил Рогов, в группе работали Тамара Первова и Валентина Кривулина (мне посчастливилось в 70-е годы вместе поработать и многому научиться у этих женщин – высоких профессионалов, стильных, привлекательных и приятных в общении).

Нил Николаевич вспоминал: «Наш оркестр играл с большим подъёмом, вдохновенно, и всех нас охватило чувство причастности к огромному событию. Такого воздействия музыки мне больше в жизни ощущать не приходилось. Это была подлинная гармония музыки и жизни, борьбы и победы».

И снова – слово Марии Григорьевне Петровой: «Я помню сам концерт, люстры зажжённые вдруг засияли в зале, оркестр, Элиасберга за пультом... Этот благородный дирижёрский жест, и музыка, незабываемая музыка».

Ещё несколько драгоценных свидетельств, вошедших в «золотой» фонд ленинградского радио. Из интервью с гобоисткой Ксенией Маркиановной Матус – его через 20 лет после блокадной премьеры взяла журналист Марина Петрова: «Обстановка была такая: публика приходила, опаздывала на концерт, потому что люди приезжали с фронта и ко времени они поспеть не могли. Поэтому двери не закрывались, никаких билетёров не стояло. Приходили люди без билетов. Висели афиши, приглашались все желающие послушать 7-ю симфонию. Когда вышел Элиасберг, – я даже не знаю, откуда у него было столько энергии и сил, – он взлетел за пульт как мальчик. Поднял руки – и мы начали играть. Конечно, успех был колоссальный. Когда мы сидели на эстраде и смотрели в публику, она была для нас очень дорога, потому что это были фронтовики, это были ленинградцы, которые нас тепло встречали и так же переживали с нами в этот момент. И я по сегодняшний день эти звуки слышу с восторгом. Это самая моя, пожалуй, любимая симфония»

В архиве радиожурналиста Лазаря Маграчёва сохранились поразительные звуковые страницы, отразившие впечатления слушателей. Одиннадцатилетняя Люба Шнитникова удивила зал огромным букетом цветов: «У нас был сад, у дедушки у моего. Принесла большой букет. Мы его подносили с сознанием значительности этого дня и бесконечной признательности тем, кто исполнял. Это был день совершенно незабываемый для нас, именно как победа после этой страшной зимы. Тут уже была надежда на жизнь. И, главное – мы знали, что в это время с Ленинградом весь мир, мы это сознавали». Ленинградка Нина Ивановна Земцова: «Я была на первом концерте. Когда мы увидели афиши на улицах – мы не помнили себя от радости, мы не могли себе представить, что у нас прозвучит 7-я симфония Шостаковича. Трудно описать этот зал... Было много народу, И, представьте себе, ни одного разу не было тревоги: Ленинград слушал 7-ю симфонию Шостаковича. Это было потрясающе. Эти исхудавшие оркестранты, Элиасберг, худой как палка, на котором висел фрак и который дирижировал 7-й симфонией – эти чувства не передать»

В течение августа симфонию исполняли в Ленинграде шесть раз. В Музее истории ленинградского радио хранится журнал учёта работы Большого симфонического оркестра Радиокомитета – на стенде в экспозиции он раскрыт как раз на августовских страницах, отразивших время репетиций и концертов. Мне же особенно памятны записи, сделанные артистами оркестра прямо на оркестровых партиях, по которым они играли: там не только зафиксированы даты исполнений симфонии, но и сохранились характерные пометки «по ходу дела», стремительные карандашные наброски – в том числе и портрет Элиасберга.

27 января 1964 года, в день 20-й годовщины освобождения Ленинграда от блокады, в Большом зале филармонии в исполнении «Ленинградской» симфонии Д.Шостаковича под управлением К.Элиасберга приняли участие немногие из оставшихся музыкантов, игравших её блокадную премьеру. В тот памятный вечер ленинградское радио тоже вело прямую трансляцию поистине исторического концерта, перед началом к слушателям обратился Д.Д.Шостакович:

«Горячо поздравляю с праздником полного освобождения нашего великого города от вражеской блокады. Я горячо поздравляю с этим великим праздником коллектив оркестра ленинградской филармонии, особенно тех его артистов, которые принимали участие в первом исполнении моей 7-й симфонии в 42-м году в осаждённом Ленинграде. Для меня сегодня день большого волнения. Для меня большая честь, что в этот торжественный праздник прозвучит моя 7-я симфония».

Ленинградское радио, ныне Радио «Петербург», всегда с особым вниманием относилось к филармоническим концертам, где исполнялась 7-я «Ленинградская» симфония Дмитрия Шостаковича. Мне выпала честь быть комментатором во время трансляции таких концертов, брать интервью у дирижёров и оркестрантов. А к 70-летию блокадной премьеры, 30 июня 2012 года, по просьбе руководства филармонии – представить залу легендарную партитуру, а также звуковые страницы с голосами Д.Шостаковича и К.Элиасберга. Не забуду бурную реакцию слушателей – и сам концерт, вошедший в Историю по мановению палочки выдающегося дирижёра Александра Дмитриева и артистов его оркестра – некогда родившегося в стенах Дома Радио.

Елена КИЙКО,
музыковед, член Союза журналистов
Санкт-Петербурга и Ленинградской области

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ИГОРЬ МИКЛАШЕВСКИЙ – ВОЗВРАЩЕННОЕ ИМЯ

Фото из архива Санкт-Петербургской филармонии

Все началось с экслибриса, привлекшего внимание петербургского исследователя Ольги Викторовны Колгановой светомузыкальной тематикой и обилием деталей. Силуэт дирижера, словно высвеченный софитами, окружают стилизованные изображения музыкальных инструментов и обрывки партитур. Если узнать цитаты из оперных арий и вспомнить вокальную строчку, эти фрагменты, соединяясь с именем владельца, составляют фразу-посвящение: «Как для меня спокойный красивый облик Игоря Миклашевского». «Прочтение» этого небольшого оттиска оказалось невероятно увлекательной задачей. Еще больший интерес вызвала фигура музыканта, для которого в 1926 году художник и изобретатель Григорий Гидони выполнил экслибрис: композитор и дирижер Игорь Сергеевич Миклашевский (1894–1942).

Сегодня это имя ничего не говорит филармонической публике, а в трудах российских музыковедов до недавнего времени оно упоминалось в основном в связи с публикацией Первой симфонии А. Н. Скрябина. Между тем в первой половине XX века Миклашевский много выступал, дирижируя сочинениями как классической, так и современной музыки, был признан одним из лучших интерпретаторов музыки Скрябина, чьи произведения мог исполнять по памяти. Слушатели тепло приняли его композиторский дебют, симфоническую поэму «Сизиф», получившую благожелательные отклики в прессе.

Концерт, состоявшийся 4 декабря в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, можно считать началом возвращения в российскую культуру имени яркого музыканта. Мемориальная программа вечера была составлена таким образом, чтобы высветить обе его ипостаси – композитора и дирижера. Одновременно она обозначила две крайние точки его музыкальной карьеры: дебют, состоявшийся в Павловском вокзале летом 1917 года, когда юноша впервые появился перед слушателями за дирижерским пультом, а месяцем ранее был представлен публике как создатель симфонической поэмы «Сизиф» (впервые она прозвучала под управлением Н. Малько), – и концерт, прошедший под его управлением в Филармонии 14 декабря 1941 года. Меньше чем через месяц, 11 января 1942 года Миклашевский принял участие в литературно-художественном утреннике «Полгода Великой Отечественной войны», сбор от которого пошел в Фонд обороны, – тот концерт стал последним.

С лета 1941 года Миклашевский выступал с коллективом Капеллы в филармонических концертах, радиокомитете, а также на вокзалах, в госпиталях, клубах, домах культуры, кинотеатрах и других площадках. Осенью того же года он был назначен художественным руководителем и главным дирижером Капеллы. По воспоминаниям жены композитора – Александры Николаевны, – в блокадные дни они жили сначала в Пушкинском театре, а затем и в здании самой Капеллы. «В домах в эту страшную блокадную зиму ... было совсем невыносимо – писала она. – Топлива не было, свет не горел, вода не шла. Трубы водопроводные и канализационные полопались, окна стояли без стекол, забитые фанерой или заткнутые подушками». В личном архиве композитора сохранились документы, касающиеся деятельности Капеллы, в том числе план работ на первый квартал 1942 года, пояснительная записка к нему с упоминанием о скончавшихся к тому моменту от истощения работников хорового коллектива и просьбой об увеличении продовольственного снабжения.

Основу программы концерта 14 декабря 1941 года, прозвучавшей по управлением Миклашевского в блокадном городе, составляли сочинения П. И. Чайковского. После Шестой симфонии и Первого фортепианного концерта, шла увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Сохранились воспоминания, авторы которых описывали невероятное впечатление публики: на сцену выступленного зала дирижер и солист (А. Д. Каменский) поднялись во фраках и белых жилетах. В мемориальном концерте порядок произведений был изменен: открывала вечер симфоническая поэма Миклашевского, заменившая увертюру-фантазию Чайковского.

Черновик сочинения был закончен в 1915 году: Миклашевский создавал «Сизифа», находясь под впечатлением внезапной смерти своего учителя Скрябина. Композитору было всего 19 лет. На чистовой партитуре значится 1917-й год, тогда же были расписаны голоса. И теперь эта рукопись – с авторскими пометами, сделанными при подготовке к исполнению, – лежала на пульте перед Владимиром Альтшулером.

После первых же звуков сомнения развеялись: эта музыка достойна исполнения рядом с признанными шедеврами. Влияние Скрябина, отмечавшееся рецензентами начала XX века, отнюдь не довлеет: оно проявляется в гармоническом языке, красочности, в игре с тембрами, однако Миклашевский обладает собственным почерком. Ладовая основа сочинения предвосхищает более известные опыты современников композитора: «синтетаккорд» Рославца и звуковысотные системы Мессиана, а первые аккорды меди, расходящиеся от центра терпкими созвучиями и заполняющие все полутона, как будто предугадывают веберновские серии, но завершаются никнущей романтической секундой. Согласно предпосланной автором программе это «призыв», его отзвук истаивает, и как бы откликаясь, струнные начинают движение, «раскачивая» эту секунду, словно нащупывая путь.

Несмотря на то, что название поэмы отсылает к греческой мифологии, Миклашевский имел в виду не царя Коринфа: «Сизиф – олицетворение человечества, устремляющегося по пути эволюции к бессмертию, но срывающегося и падающего из-за неправильно избираемых путей» (Невероятно: в год смерти Миклашевского Альбер Камю опубликовал философское эссе «Миф о Сизифе», также сравнивая человечество с этим мифологическим героем). Следование «по пути чувства» (порывистая вздымающаяся волнами тема) приводит «к развитию искусства»: фактура разрежается, светлая парящая мелодия, разрастаясь, поднимается все выше. Но постепенно «волны чувств» начинают препятствовать ей, захлестывая и словно затеняя ее – и срыв, «падение», за которым следует реприза: «призыв», «поиск пути» и новое обретение творчества.

Поэма Миклашевского – пример равновесия аполлонического и дионисийского начал, соразмерности и глубины. При абсолютной выверенности формы она не выглядит схематичной. Свободному дыханию ее мелодий чужда экзальтация. Оркестр звучит свежо, фактура прописана с большим мастерством. Пожалуй, лишь в ее густоте, в обилии деталей и некоторых «фортепианных» приемах, например, таких как сочетание дуолей с триолями, характерных для Скрябина, мы ощущаем руку его ученика.

Казалось, что «Сизиф» может потеряться рядом с выдающимися сочинениями Чайковского, в которых филармонической публике знакомы каждая нота, каждый нюанс. Однако Олег Вайнштейн и Владимир Альтшулер представили Первый концерт не помпезной довлеющей громадой, но блистательной игрой, которую ведут фортепиано и оркестр. Струящийся шелк пассажей, благородные октавы, мерцание перекличек, тончайшее pianissimo, на котором зал перестал дышать, – это было очень «петербургское» исполнение. На бис Олег Вайнштейн исполнил финальное Pa de deux (Andante maestoso) из балета «Щелкунчик» в транскрипции Михаила Плетнева, еще раз подчеркнув лирическую линию концерта. Звучание сольного инструмента полнозвучным регистровым охватом и многослойной фактурой нимало не уступало оркестру.

Завершила вечер Шестая «Патетическая» симфония Чайковского с ее сумрачным, тяжелым дыханием во вступлении, с ее драматическими кульминациями, с цитатой «Со святыми упокой», маршем вместо скерцо и с финалом – *Pieta* в духе Микеланджело. Как могли слушать это люди в замерзающем голодном городе? Что говорила музыка тем, кто потерял родных, был разлучен с близкими, кто не был уверен в завтрашнем дне? В зале плакали, и это, наверное, высшая похвала дирижеру и артистам Академического симфонического оркестра.

Знакомство с «Сизифом» развеивает сомнения в том, что наследие Миклашевского достойно внимания и любви нашей публики. В его архиве немало интересных партитур. Летом 1942 года должно было исполниться 25 лет артистической деятельности Миклашевского как композитора и дирижера. Отметить эту дату он планировал, исполнив свое новое сочинение – Фортепианный концерт. Это произведение было включено в программу Ленинградской филармонии сезона 1941–1942 годов, однако по понятным причинам Концерт так и не прозвучал. Партитура сохранилась в личном архиве автора в Кабинете рукописей Российского института истории искусств; исполнение Фортепианного концерта может стать следующим шагом в возвращении имени композитора.

ФЕСТИВАЛЬ

АЛЕКСАНДР РАДВИЛОВИЧ:
«“ЗВУКОВЫЕ ПУТИ” – ВАЖНАЯ И ПРЕКРАСНАЯ ЧАСТЬ МОЕЙ ЖИЗНИ...»

Александр Радвилович

Джордж Крам

Сергей Слонимский

– Как прошел фестиваль-2022 под Вашим руководством? В этом году пригласить зарубежных авторов на фестиваль стало невозможно. Как выходили из положения?

– Фестиваль прошел, и прошел неплохо, что в нынешних условиях почти чудо. Все, что было запланировано, прозвучало в исполнении отличных музыкантов. Это Ансамбль солистов Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии, Московский ансамбль современной музыки (МАСМ), молодой петербургский Just ensemble, четыре хоровых коллектива: концертный хор «Перезвоны», женский хор музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, концертный хор Санкт-Петербургского института культуры и хор Санкт-Петербургской консерватории. Как всегда, на фестивале было много премьер – 20 мировых и 12 российских.

Если Вы заметили, в этом году фестиваль длился всего шесть дней вместо обычных восьми. Традиционно несколько программ всегда исполняли зарубежные гости фестиваля. В нынешнем году пригласить их оказалось невозможным. Иллюзию присутствия восполняли композиторскими именами. В программах «Звуковых путей» звучали Крам и Фелдман, Шелси и Шаррино, Марк Андре и Такемицу, Ксенакис и Фуррер и многие другие.

Так получилось, что три программы из шести – мемориальные, посвященные ушедшим коллегам. Концертом памяти Джорджа Крама (1929–2022) фестиваль открылся 18 ноября в Малом зале Филармонии. Его музыка, начиная с 1990-х, неизменно исполнялась на «Звуковых путях», сам композитор приезжал на наш фестиваль в 1997 году, а в 2019 мы торжественно отмечали на фестивале его 90-летие. Программа концерта Ансамбля солистов АСО Филармонии в Малом зале филармонии была посвящена памяти летописца концертной жизни Ленинграда-Петербурга, критика, чудесного музыканта и человека, Михаила Григорьевича Бялика (1929–2022). Его всегда отличали не иссякающая до последних дней любознательность, искренняя доброжелательность и открытость новому. Думаю, Михаил Григорьевич с интересом послушал бы сочинения Шёнберга, Такемицу и премьеры Крашенинникова, Крутика и Вабеля.

Финальный хоровой концерт «Сергей Слонимский и его школа» состоялся 23 ноября в Малом зале филармонии. В этом году Сергею Михайловичу исполнилось бы 90 лет. «Звуковые пути» он поддерживал со времен основания, его музыка органически вписывалась в контекст наших программ, а ряд сочинений композитор написал специально для премьерного исполнения на фестивале. В 1998 он стал Почетным членом Творческой ассоциации «Звуковые пути». Настоящий Мастер, он был не только выдающимся композитором, но и Учителем с большой буквы. Это почувствовали все, слушая хоровые сочинения и Слонимского, и его выпускников разных лет.

Героями концерта фортепианных миниатюр в Фонде художника Михаила Шемякина стали пианисты Алексей Глазков и Сергей Осколков-младший. Они исполнили три фортепианные программы, две из которых были посвящены юбилеям – 150-летию со дня рождения Скрябина и 100-летию со дня рождения Ксенакиса. Петербургские композиторы написали своеобразные реплики на творчество юбиляров, и это были только премьеры.

Третий блок этого концерта был посвящен фортепианным опусам лауреатов прошедшего в Шанхае конкурса «Звуковые пути/ Sound Ways/ 声音路径».

– Расскажите, пожалуйста, об этом конкурсе.

– Несколько лет назад ко мне обратился руководитель Научно-исследовательского китайского Института русской музыки композитор Пэн Чэн с предложением учредить в Шанхае Международный конкурс молодых композиторов, назвав его именем фестиваля «Звуковые пути». Мы договорились о регламенте и назначили дату проведения первого конкурса – лето 2019 года. Но вмешалась пандемия, и конкурс состоялся лишь прошлым летом. В нем принимали участие композиторы из Китая и стран Юго-Восточной Азии – Вьетнама, Японии, Сингапура и Малайзии. Я был председателем международного жюри, а премией для лауреатов стало исполнение их сочинений на фестивале «Звуковые пути». Присутствовать на премьере смог только пекинский композитор Лу Дайвэй, остальным из-за новой вспышки ковида пришлось остаться дома. Но я надеюсь, что конкурсная идея получит развитие.

– Музыковедческое любопытство в связи с репертуаром не угасает. В концертах «Звуковых путей» этого года, да и прошлых лет огромное количество сочинений с программными, если можно так «старорежимно» выразиться в XXI веке, наименованиями. Спектр их невероятно разнообразен. Есть простые и понятные – вроде «Тихой ночи» Ни Чэнкана и «Ветра в соломинке» Глазкова. Есть разного рода рефлексии – «Хрупкость томления» Александрова, «Синдром дефицита внимания» Светличного. Я зацепилась взглядом за милейшее «Я тебя почти не помню, но ты подарил мне смешной камень» Элины Лебедзе. Есть прямо-таки философские проблемы в духе «Архитектуры будущего» Резетдинова. Для романтиков названия были отражением идеи синтеза искусств, символом доверительности, вектором направления слушательского сознания. Но мы-то в другое музыкальное время живём. Почему стремятся авторы непременно давать названия? Что в них за магия?

– Ну здесь я готов поспорить. Давайте представим, что Ксенакис убрал с титульного листа Metastaseis название сочинения и написал там – «Пьеса для оркестра». Или Лигети меняет названия Lontano и Ramification на невзрачные определения – «Композиция для оркестра № 2» и «...№3», а Варез вместо «Ионизации» пишет на обложке «Пьеса для 13-ти ударников». Мне кажется, довольно многое при отмене названия теряется, прежде всего острота и некий фокус слушания, своеобразная ариаднина нить, которую автор протягивал слушателю и исполнителю. И совсем нет здесь нафталина романтической эпохи. В музыке всегда уживаются конкретика сочинений с названиями, которые дают вектор восприятия слушателям, да и исполнителям. Вспомним хотя бы названия Пяти оркестровых пьес Шёнберга («Предчувствие», «Прошедшее», «Краски» и т. д.) или Трех пьес для оркестра Берга (Марш, Ряды, Хороводы). А с другой стороны, мы знаем абстрактные названия опусов Веберна или «Камерные музыки» Хиндемита под номерами. В конце концов, давайте оставим композитору право самому называть или не называть свои опусы. Если он дает им имя собственное, наверное, чем-то руководствуется. Да и еще вспомним, что из 32-х сонат Бетховена наиболее часто исполняются сонаты с названиями, которые давал, как известно, не композитор!

Вообще-то я сам грешен – на фестивале исполнялась моя «Чумная колонна» для пяти музыкантов. Думаю, название делает понятной идею сочинения.

– А если название иноязычное? Авторы далеко не всегда разъясняют смысл. Как слушателю встроиться в музыку в таком случае?

Все же названия в программках, как правило, даются с переводом. Но если его нет, гугл в помощь. Конечно, давая название опусу, композитор старался сократить путь к восприятию. Но если вы вдруг все же слушаете пьесу, название которой не знаете, попробуйте просто прислушаться, погрузиться в предлагаемый мир, адаптироваться в нем и выстроить свой ассоциативный ряд из предложенного ребуса звуков. Вспомнил самую первую фразу из «По направлению к Свану» Пруста. Цитирую не точно, но близко по смыслу. «Во сне человек держит в руках нить времени, часов и миров, во сне ему кажутся понятны его место и время, но в момент пробуждения реальное время и место могут перепутаться». Названия отсылают нас к реальности, за нее можно держаться, а можно и создавать свою.

– В одной из наших бесед Вы высказали мысль, что в музыке молодых авторов экспонирование преобладает над развитием. Почему так происходит?

– Да, есть такая тенденция у молодых композиторов, (она, правда, не единственная). Мне кажется это дань достаточно быстротечной моде. Как-то несколько лет назад один руководитель ансамбля перед концертом сказал публике: «Сейчас в мире мода на тихую музыку, поэтому мы будем сегодня играть не громче mp». Конечно, это было наивно, зато честно. Правда, публика явно скучала. Наверное, когда-то эта мода продолженной экспозиции материала и минимальных перестановок внутри краткой структуры уйдет в прошлое, как многие другие «моды», и тогда музыкальный «день сурка» сменится на что-то иное. В конце концов, если воспользоваться сравнением с живописью, то, зайдя в музей, мы вряд ли ограничимся залами с картинами Марко Ротко и Джексона Поллока, наверняка нам захочется увидеть работы художников и других направлений.

Мне кажется, проблема в другом. Последнее время я тесно общаюсь со многими молодыми композиторами, в большинстве своем это умные и талантливые ребята. Но мне не по душе их желание не бывать на концертах, а знакомиться с музыкой в интернете. Интернет, конечно, вещь удобная, но ничто не заменит прямого общения с музыкантами, совместного с публикой восприятия. Да, общение с публикой – это тоже компонент, который будущему композитору нельзя игнорировать. Они неплохо знают современную музыку, но знания их несколько однобоки. Слушая в интернете музыку полюбившихся композиторов какого-то одного направления, они часто игнорируют существование других течений. Да и знания музыки предшествовавших десятилетий часто бывают пунктирными. Хорошо, если этот этап ограничивается периодом взросления, накопления. Хуже, когда замораживается и становится этакой сектантской мифологией. Знаете, вспомнил сейчас, что когда-то были популярны анекдоты про чукчу (осознаю всю неполиткорректность своего воспоминания). Среди них был и про абитуриента Литературного института, который не смог ответить ни на один вопрос о мировой прозе, заявив: «Чукча – не читатель, чукча – писатель». К чему это я? По большому счету, не так важно, где слушают музыку молодые композиторы, когда-нибудь они все же придут в зал. Главное, чтобы они были слушателями.

– Возможна ли, на Ваш взгляд, современная музыка без специфических исполнительских приёмов, запредельной сложности и с яркой мелодикой? Или привычное уже изжило себя?

– Почему бы нет? Но давайте сначала договоримся о терминах: как мы определим термин «современная» музыка, что такое «запредельная» сложность и как определять «привычное». Именно это «привычное» плотно окружает нас в повседневной жизни – в магазинах, в транспорте, в кафе и ресторанах, в саундтреках дешевых фильмов и сериалов. Эта масса фоновой музыки, с которой безуспешно боролся Лютославский, ее назойливость в быту мы стараемся не замечать.

Под «запредельной сложностью» Вы вероятно имеете в виду сочинения адептов new complexity, хотя это совсем не однородное явление и «сложно» пишут композиторы, принадлежащие к разным направлениям. «Сложно» пишут и многие российские композиторы. А расширение исполнительских техник уже давно стало частью языка, и самим по себе фактом использования этих новых средств уже никого не удивишь. Это естественный процесс, и композитор вправе использовать расширившуюся палитру тембровых красок. Он может отобрать те из них, которые ему необходимы в конкретном случае, а может, «схватить» все краски, попавшие в распоряжение, и расцветить ими партитуру. Это зависит от поставленной задачи, профессионализма, вкуса, чувства меры.

Если принять «сложность» за один полюс, то на другом окажутся «новая простота» и минимализм. Об этих явлениях написано и сказано так много, что повторяться не хотелось бы.

И наконец, никто не отменял яркую мелодику, которая является сильнейшим компонентом современной музыки.

– Хотела ещё спросить отдельно о визите в Россию Джорджа Крама. Думаю, читателям было бы интересно!

– О, это было событие! Джордж Крам приезжал в 1997 году. Многие до сих пор помнят и концерты, и встречи с композитором. Тогда еще у нас не было электронной почты, и все пользовались факсами. Бесконечное количество бумажных рулонов было посвящено организации концертов в Петербурге и в Москве – американские музыканты попросили меня устроить им выступление и в Московской консерватории. Я нашел партнера в Москве и концерт там организовал нынешний директор Московской филармонии Алексей Шалашов. Крам прилетел в Пулково с женой, тремя спонсорами, киногруппой SBS и ансамблем Orchestra 2001 под управлением Джеймса Фримана. Музыканты заранее предупредили меня, что с собой везут 54 ударных инструмента в дополнение к тем ударным, которые я привез в Малый зал филармонии, собрав из личных коллекций петербургских перкуссионистов. Я предупредил таможенников, что им предстоит долгий осмотр инструментов и – удивительно! – они попросили меня зайти в таможенную зону и помочь им атрибутировать ударные инструменты. Крам сразу же предложил перейти на «ты», и с этого момента мы подружились. А потом в кинозале Дома композиторов была открытая встреча со студентами, музыковедами и музыкантами города, концерт в Малом зале филармонии с «Вечными голосами детей» и «Музыкой летнего вечера», а на следующий день в Доме композиторов пианист Марк Антонио Барони исполнял «Маленькую рождественскую сюиту».

Вместе с коллегами Крам был у меня в гостях и, засидевшись, мы около полуночи поехали в гостиницу на метро. И вдруг все американцы начали смеяться. Потом они объяснили, что перед поездкой в Россию их инструктировали представители Госдепартамента и, предупреждая об опасностях ночных прогулок, особо не рекомендовали спускаться вечером в метро. «Попробовали бы мы так поздно спуститься в Нью-Йоркский сабвей» – смеясь говорили они.

В год десятилетия фестиваля я послал Краму диплом Почетного члена Творческой ассоциации «Звуковые пути» и потом, когда бывал у него в гостях, видел диплом на стене кабинета.

– Как проводится отбор материала на фестиваль? Каким сочинениям отдается предпочтение?

– Я всегда слушал много новой музыки, следил за тем, что происходит на фестивальных площадках в Москве и Нью-Йорке, Иерусалиме и Сеуле, Лондоне и Париже, Копенгагене и Цюрихе... Рассматривал интересные предложения исполнителей, делал встречные предложения, заказывал сочинения для специальных проектов фестиваля. Из классиков авангарда отбирал любимое, следил, чтобы прозвучало раньше не испол-

ФЕСТИВАЛЬ

нявшееся. Обязательно старался включать в программу творческие опыты студентов. Ну а критерий один – качество. Случались просчеты, но и открытия тоже случались.

– Александр Юрьевич, «Звуковые пути» – Ваше детище, бережно выпестованное, драгоценное. Каково передавать его в руки другого человека?

Для всех любителей музыки «Звуковые пути» – это Вы. А если в двух или трёх (буквально, а не фигурально) словах – что фестиваль для Вас?

– Фестиваль – это важная и прекрасная часть моей жизни. Видите, даже в такой короткой фразе перебрал количество заданных вами слов. И все же добавлю.

Я основал «Звуковые пути» в возрасте Христа, и развивались мы с проектом вместе. Оглядываясь назад, могу сказать, что задачи, которые я изначально ставил, в общем-то выполнены. За прошедшие годы фестиваль воспитал не одно поколение музыкантов и слушателей, мы исполнили огромное число произведений, не звучавших в нашей стране или в городе, открыли публике многие неизвестные доселе имена зарубежных композиторов. И, конечно, «Звуковые пути» стали своеобразной стартовой площадкой для многих петербургских авторов. Некоторые из них об этом с благодарностью вспоминают, другие, впрочем, старательно делают вид, что забыли.

Многое важное начиналось на «Звуковых путях». Это и первый в нашей стране Международный семинар молодых композиторов (тогда, в начале 1990-х мы не знали слова «мастер-класс»), это и форма концерта-марафона, которую у нас перенял замечательный одесский фестиваль «Два дня и две ночи современной музыки», это и шумные проекты, среди которых «Утопии и антиутопии» и «Хармс-проект», который до сих пор вспоминают.

Не раз зарубежные коллеги говорили мне: «Такого фестиваля, как «Звуковые пути», у нас нет». Сначала я думал, что это просто комплимент, но потом понял, что это ведь правда! Действительно, зарубежные фестивали новой музыки представляют, как правило, музыку только что написанную или сочинения лишь последних десяти лет, а знаковые сочинения композиторов второй половины XX века остаются вне рамок фестивальной программы. Сейчас в России появилось немало проектов, которые организованы схожим образом. Композиторы искренне рады прозвучать и получить одобрение публики, но, наверное, было бы неплохо услышать себя в одном контексте с мэтрами авангарда – Лигети, Варезом, Ноно, Берио, Булезом, Штокхаузеном, однако их имена в программах подобных фестивалей и проектов отсутствуют, а в концертах филармонических сезонов их сочинения не исполняются. Возможность такого творческого соседства всегда предоставляли «Звуковые пути» и, надеюсь, эта традиция сохранится.

Важнейшей составляющей фестиваля были контакты с зарубежными композиторами и исполнителями. Благодаря этому петербургская публика получила доступ к неизвестной музыке, а петербургские композиторы – доступ к зарубежной аудитории: почти всегда гастролеры включали в свои программы как минимум одно сочинение наших авторов, кто-то из них в итоге вошел в постоянный репертуар зарубежных исполнителей. Сегодня выстраиваемые годами связи рушатся, и я, признаюсь, в растерянности. Времени на их восстановление впереди у меня не так много. И это еще одна причина, по которой считаю нужным передать фестиваль в молодые руки.

Кроме того, в организации фестиваля есть масса рутинных вопросов, которые надо решать руководителю. Это поиски финансирования, составление и печать буклета, афиш и программок, заключение и подписание договоров, аренда залов, ударных инструментов и аппаратуры, организация проживания гостей фестиваля, их встречи и проводы, и многое другое. Здесь нужна свежая энергия.

И главное: когда дитя выросло, оно не нуждается в отеческой опеке, и надо вовремя это понять, чтобы дать возможность ему развиваться дальше. Такое решение далось, конечно, нелегко. Но зато у меня появится больше времени для музыки, которую еще хочется написать.

– Каким Вы видите фестиваль будущего года?

– Я передал художественное руководство фестиваля, но остался главой Творческой ассоциации «Звуковые пути» и вхожу в художественный совет фестиваля, поэтому вместе с коллегами в какой-то степени буду влиять на творческое наполнение фестиваля и предлагать какие-то идеи. Но окончательно формировать программу, да и проводить фестиваль в ноябре 2023 года будет уже композитор Артур Зобнин. Ему, кстати, 33 года, столько же, сколько было и мне, когда я основал «Звуковые пути». Конечно фестиваль будет другим, и это естественно. Зато дело, которому я отдал более половины своей жизни, продолжится.

Беседовала Елена НАЛИВАЕВА
Фото из архива фестиваля «Звуковые пути»

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

КЛАССИКА НАЧИНАЕТ – И ВЫИГРЫВАЕТ

Абонемент-кроссовер «Концерты во фраках и в джинсах», уже больше десятилетия идущий в Большом зале Петербургской филармонии, рассчитан на охват максимально широкой аудитории, на привлечение людей, мало интересующихся классикой. Здесь слушатель знакомится не просто с сочинениями разного времени, в разных стилях, но и с разным пониманием того, что есть музыка. В программах этих концертов можно встретить непредсказуемые сочетания имен и услышать неожиданные интерпретации давно знакомых произведений.

Второй концерт этого абонемента, состоявшийся 22 января, объединил трех музыкантов из разных стран. Программа задумывалась как трибьют Дэвиду Боуи, которому в 2022 году исполнилось бы 75 лет: в обоих отделениях звучали мелодии песен этого британского рок-певца. В первой части концерта их интонации, ритмы, гармонии стали основой симфонии уроженца Балтимора Филипа Гласса (он отпраздновал в 2022 году 85-летие), а во втором – были представлены их симфонические обработки, выполненные петербуржцем Антоном Тановым. Каждая из названных фигур привлекла свою аудиторию. К фанатам рок-музыки присоединились ценители минималистического направления, а также те, кто познакомился с музыкой Гласса по саундтрекам к фильмам «Иллюзионист» Нила Бергера, «Елена» и «Левиафан» Андрея Звягинцева. Были в зале и завсегдатаи «Мюзик-Холла» и театра «ЛДМ. Новая сцена», где с успехом идут сочинения Танонова, и просто воспитанные многочисленными петербургскими фестивалями любители современной музыки. Аншлаг! – но едва ли можно удовлетворить столь разную публику.

Оказалось, можно. Неписанные законы необычного абонемента помещают слушателей внутри динамичных границ, в пространстве меняющихся акцентов. К ним обращается ведущий концерт Александр Малич, но это не академическое «вступительное слово», а свободный комментарий происходящего, помогающий подметить некоторые детали. Перед ними классические музыканты, но – как и обычно в этом абонементе – во втором отделении, они переоблачаются. Вместо строгих фраков и ослепительно белых воротничков – джинсы, свитера, цветные рубашки. Дирижер Алексей Ньяга после антракта поднялся на сцену в футболке с принтом, короткой кожаной куртке, ярко красных штанах и белых кроссовках. Стритстайл подчеркнул экзотическую внешность петербургского музыканта, и его дирижерский жест также как будто утратил академическую строгость.

И музыка меняется тоже, становясь ярче и динамичнее. Впрочем, она изначально была другой, не той, что ждали. Дэвиду Боуи в череде его экспериментов со внешностью и саундом, удалось создать единый узнаваемый стиль. Однако Филип Гласс и Антон Танонов выбрали те песни, которые были ближе их собственной стилистике, как бы оттенив некоторые направления экспериментов рок-звезды. Гласс в качестве основы для трех симфоний (последняя из них была завершена уже после смерти певца) выбрал три альбома берлинского периода Боуи – времени погружения в краут-рок с его акустическими экспериментами и психоделикой. Кроме того, для музыки этого времени, и в частности для «Heroes» (1977), написанного в соавторстве с Брайаном Ино, проявился интерес к стилю эмбиент (ambient, в переводе с английского – «окружающий»). Именно это «атмосферное», «фоновое» звучание, безусловно, ближе всего Глассу, увлекавшемуся музыкальными традициями Индии и несколько лет сотрудничавшему с виртуозным исполнителем на ситаре Рави Шанкаром.

4-я симфония Гласса, озаглавленная так же, как и альбом, «Heroes», состоит их шести частей. Из названия отсылают поочередно то к песням с первой, то к инструментальным трекам со второй стороны пластинки, включая также бонусный трек «Abdulmajid» (предпоследний сингл в альбоме, – в симфонии он поставлен вторым). Гласс не приводит песни целиком, но комбинирует свои части, используя паттерны, отсылающие к композициям альбома. Композиционная техника берлинских работ Боуи близка минималистическим принципам построения сочинения: это многократные повторения мотивов, гармоний, ритмических структур. Однако у рок-музыканта они подобны резко прочерченным и порой резко меняющим направление штрихам графического листа, тогда как Гласс создает из них протяженные линии. Кроме того, в песнях есть текст, привносящий свою динамику и глубину. Симфония Гласса написана без контрастов: в ней единые принципы не столько развития, сколько дления материала. При общем единообразии гармоний и фактурных элементов, развитие происходит за счет динамики, добавления новых линий, а их обновления – за счет относительно резкой смены «планов». Слушатель оказывается словно в потоке, и не тревожащем, и могущем служить просто фоном собственным мыслям.

Иначе интерпретировал творчество Боуи в своих симфонических обработках Антон Танонов. Он взял семь хитов, относящихся к разному времени и предложил их оркестровое прочтение, сохраняя структуру песен, но насыщая их сочной тембровой игрой. И вот уже «минималистские» повторы превращаются в заклинательные формулы, по оркестру пробегают волны перекличек, «вскипают» ударные. Песни чередуются по контрасту и за «танцпольными» следуют лирические, то решенные в привычном для композитора стиле мюзикла, то стилизованные под классические камерные жанры. Интересно наблюдать тембровую игру, когда привычные амплуа «теплых струнных», «начищенно-лакированной меди» чередуются с необычными сочетаниями инструментов. Когда рядом с вполне классически решенным фрагментом – синкопированные ритмы, с glissando меди, с имитирующей импровизацию сольной трубой. Здесь перемешаны джаз, рок и рейв, драм-н-бейс, техно и джангл и еще остается место для академического звучания.

В таком изобилии находится что-то для каждого из пришедших на концерт и столь непохожих друг на друга слушателей. Алексей Ньяга, разрушая невидимую препону между залом и сценой, охватывает все 360 градусов окружающего пространства, приглашает слушателей к участию, распределяя «партии» партера и дирижируя и ими тоже: «Let's dance!» – «Let's sway!».

Многие слушатели, вернувшись домой, отыщут и переслушают любимые песни. Филармонические завсегдатаи познакомятся поближе с песнями Боуи, а рок-музыканты оценят возможности оркестра, особенно если за ним стоит мастерство и академическая выучка. Классика, безусловно, выигрывает. Особенно если есть выбор, что мы будем считать классикой.

Дирижер Алексей Ньяга во фраке и... в джинсах.
Фото: Стас Левшин

БАЛЕТ, БАЛЕТ, БАЛЕТ...

ОЛЬГА РОЗАНОВА

МАСТЕР НА ВСЕ РУКИ
К ЮБИЛЕЮ ВЛАДИМИРА РОМАНОВСКОГО

Фото из личного архива

В июле 2022 года главный балетмейстер Санкт-Петербургского государственного театра музыкальной комедии Владимир Валентинович Романовский отметил полувековой юбилей. Лучшим подарком юбиляру стала премьера спектакля «Сегодня, сто лет назад», где Романовский, помимо обычного для него сочинения танцев, выступил еще и в качестве режиссера-постановщика. В спектакле-ревю, отсылающем к столетней давности истокам театра оперетты на Итальянской улице, проявилось изрядное мастерство Романовского, накопленное за время служения «легкому» жанру. Превосходное знание специфики оперетты – в шутливо-ироничном характере представления, продуманном чередовании вокальных, танцевальных и речевых номеров, образующих прихотливый ритм действия, в сочности актерских работ.

На счету Романовского хореография в десятках оперетт с музыкой от Оффенбаха и Легара до Дунаевского и Баневича. А еще множество оперных и драматических спектаклей, постановки для Мюзик-холла и телевидения, тематические концертные программы, в их числе торжественный концерт, посвященный 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова в Большом театре.

Особая статья – балетные спектакли. «Проба пера» произошла еще в студенческую пору. Получив профессиональное образование на кафедре хореографии в Ленинградском институте культуры (класс Р.Ю. Вагабова), Романовский продолжил обучение в консерватории (мастерская Э.А. Смирнова). Одаренность будущего хореографа продемонстрировал один из его ранних опусов, получивший первую премию на городском конкурсе студенческих работ. А дипломное сочинение – одноактный балет «Теремок» с музыкой из репертуара Терем-квартета обнаружил, помимо фантазии и крепких профессиональных навыков, еще и чувство юмора.

«Теремок» с успехом шел на лучших площадках города, однако следующий – теперь двухактный – балет Романовский ждал почти десять лет. В эти годы он много ставил для ленинградского Мюзик-холла. Вот и балет «Мата Хари» со сборной музыкой был создан на труппу Мюзик-холла, в ту пору многочисленную и без всяких скидок профессиональную. Идея, сюжет, режиссура и хореография – все принадлежало Романовскому. Злосчастную судьбу эстрадной дивы, запутавшейся, как бабочка, в паутине политических и любовных перипетий, Романовский передал с недюжинной хореографической фантазией, постановочной изобретательностью и чисто человеческим сочувствием.

Удачу во многом определило сотрудничество балетмейстера с талантливыми коллегами – составителем музыкальной партитуры Владимиром Бычковским, художником-постановщиком Кириллом Пискуновым и художником по костюмам Натальей Зюзькевич. Но главной заслугой Романовского было приглашение на центральную роль прима-балерины Мариинского театра, блистательной Юлии Махалиной, а на роли ее партнеров-соперников Дмитрия Пимонова (колоритный «злодей») и Ильи Кузнецова (пылкий влюбленный). С поразительным для начинающего балетмейстера композиционным мастерством и стилистическим разнообразием Романовский сочинил броские танцы варьете, гротескные сцены немецкой разведки, безликой городской толпы, а также на основе уже классического танца – дуэты, трио и монологи главных героев.

Балет «Мата Хари» вошел в репертуар Мюзик-холла, был с успехом показан за границей, а Романовский в 2008-м получил пост главного балетмейстера Мюзик-холла. Обретя свободу действий, он дал волю творческой энергии. В течение одного года поставлены балеты-шоу «Парк», «Парни и Куклы», балет «Конкордия» для Ю. Махалиной (в Дубае). В 2009-м – балет «Маугли» для детской студии Мюзик-холла, удостоенный звания Лауреата в трех номинациях на фестивале «Театры Санкт-Петербурга детям». Каждый спектакль радовал неожиданными сюжетными ходами, обилием юмора и отменным вкусом в танцевальных номерах и игровых сценах. Тогда же, в 2009-м, после постановки танцев в оперетте «Продавец птиц», Романовскому предложили должность главного балетмейстера Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии, которую он успешно исполняет по сей день.

С головой уйдя в новую ответственную работу (сочинение танцев, репетиции, формирование труппы и т.д.), он находил время и силы для проектов «на стороне». Достаточно назвать его участие в престижном телевизионном проекте «Болеро» (2011), где он придумал и поставил для дуэта Юлии Махалиной и известного фигуриста Повиласа Ванагаса восемь (!) номеров, не считая еще нескольких для другой пары. Или вспомнить о балете «Танцы Pro...» в Театре оперы и балета республики Коми – лауреате фестиваля «Год театра в Сочи» (2012). Позднее спектакль включили в культурную программу XXII Зимних олимпийских игр в Сочи (2014). С 2017 года Романовский – бессменный балетмейстер международного фестиваля «Оперетта-парк» – единственного в России фестиваля этого жанра под открытым небом. Необходимо хотя бы упомянуть превосходные «Половецкие пляски» в Бурятском театре оперы и балета (2020), заслуживающие отдельного разговора.

Талантливый неутомимый балетмейстер по-прежнему желанный сотрудник многих режиссеров оперы, драмы, мюзиклов. В их числе такие видные мастера, как Юрий Александров, Юрий Лаптев, Александр Петров, Иркен Габитов, Олег Леваков, Андрей Житинкин, Василий Бархатов. Звезды балета Юлия Махалина и Фарух Рузиматов поручают Романовскому программы своих творческих вечеров. Уже несколько лет он в качестве преподавателя делится опытом со студентами-хореографами Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и Академии русского балета имени А.Я. Вагановой.

Романовского любят и уважают коллеги в театре Музыкальной комедии – и не только артисты балета, но и вокалисты разных поколений. Он авторитетный член Художественного совета театра. Работать с ним увлекательно и приятно, потому что он терпелив, добр, скромен. Его можно считать образцовым интеллигентом, а по культуре – петербуржцем в первом поколении. Ведь детство и отрочество будущего хореографа прошли в далекой северной деревне в пятидесяти километрах от Вытегры (Вологодская область). В 19 лет, в начале девяностых, в самое переломное время, прибыл в Ленинград учиться хореографии. Но любовь к родной земле, с ее бескрайними просторами, память об односельчанах, о семье, о гармонике отца, под которую ноги сами пускались в пляс, о подсобном хозяйстве с пашней, коровами и лошадьми, – всегда в его сердце, а, значит, и в творчестве, отзываясь душевной щедростью, полетом фантазии, смелостью решений.

Вообще биография Романовского достойна стать сюжетом приключенческой повести, столько в ней необычайного и поучительного. Но это дело будущего. Пока литературу о нем составляет солидная подборка благодарственных писем, почетных дипломов, премий и пр. от администрации разных городов и республик и даже от министерства культуры РФ. Особенно значима объявленная в 2021 году Благодарность президента РФ «За заслуги в развитии отечественной культуры и искусства, многолетнюю плодотворную деятельность».

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

МОИ ВСТРЕЧИ С МАРИИНСКИМ ТЕАТРОМ

Фото: Валентин Барановский

Мои встречи с Мариинским театром начались очень давно. Первое, что я увидел, возвратившись после эвакуации в Ленинград – это восстановленный Кировский театр. Мои родители, невзирая на многие трудности послевоенной жизни, купили мне и моей сестре абонемент в Кировский театр. Это было для нас огромное счастье посетить театр, входить в красивый зал, видеть нарядную публику, слушать музыку и наслаждаться спектаклями. Именно в программе абонемента я увидел «Лебединое озеро», «Пламя Парижа» и «Татьяну», где заглавную партию исполняла Татьяна Вечеслова, поразившая меня своим темпераментом и актерской игрой. Для меня событием 1948 года стала «Раймонда», бережно восстановленная Константином Сергеевым. Запомнился триумфальный успех премьеры, где помимо танцовщиков-классиков блеснули замечательные мастера характерного танца Нина Анисимова и Роберт Гербек, исполнившие испанский танец «Панадерос». В спектаклях царили Наталья Дудинская, Константин Сергеев, Ольга Иордан, Семен Каплан, Фея Балабина, Николай Зубковский. С каждым спектаклем балет захватывал меня все больше, и уже в институте я считался балетоманом, рассказывал своим сокурсникам о балете, и мы вместе проскальзывали на спектакли, пользуясь знакомством с капельдинерами.

В Кировском театре тогда была газета, многотиражка, которая называлась «За советское искусство» – занятное название, словно кто-то мог быть против советского искусства. Редактором газеты в 50-е годы был В. Миллеант, который стал реформировать газету и был заинтересован в привлечении пишущей молодежи. Он и предложил мне написать рецензию, уж не помню на что. Я написал, редактор одобрил мои первые опыты, и я стал понемногу писать в эту газету. Конечно, то были, как я понимаю, наивные впечатления от спектаклей, творческие портреты, в общем – детские шаги. Но я постепенно нарабатывал опыт. В 1963 году я рискнул зайти в отдел культуры крупнейшей городской газеты «Ленинградская правда». Тогда этим отделом руководила Мария Александровна Ильина. Я принес статью о гастролях американской труппы Роберта Джоффри, которая понравилась Ильиной и она предложила мне написать несколько статей о самодеятельности в разных домах культуры. Вот так и завязалась моя связь с «Ленинградской правдой», ныне «Санкт-Петербургскими ведомостями», которая продолжается уже более 60 лет. О Мариинском театре, его спектаклях, танцовщиках и хореографах я написал много статей, и любимый театр всегда оставался в центре моего внимания и интересов.

Каждый период в развитии искусства Мариинского театра оставил свою «зарубку» в моем эмоциональном сознании. Под словом «период» я подразумеваю не столько временной отрезок, сколько то влияние, которое творчество того или иного хореографа оказало на зрителя, и прочертило на балетной карте доселе незнакомые пути.

Леонид Якобсон, дерзкий, смелый, всегда досаждавший властям, работал в разных жанрах, создавая как крупномасштабные полотна, так и хореографические миниатюры. Незабываема премьера его «Спартака» в 1956 году, балета, где он отказался от привычной классической техники. Этот спектакль поражал своей пластикой, широтой массовых сцен, развернутыми дивертисментами, тонко вылепленными характерами. Образ Спартака был задуман с учетом незаурядной индивидуальности Аскольда Макарова, который в скупом рисунке создал монументальный характер вождя. Навсегда в моей памяти сохранилась замечательная, трагедийная балерина Алла Шелест в роли куртизанки Эгины. Когда в своей триумфальной пляске она огибала полукружье сцены, мне казалось, что наэлектризованы не только окружавшие ее патриции, но и весь зрительный зал.

Миниатюра была любимым жанром Якобсона, где он привольно сочетал классику, характерный танец, гротеск и пантомиму. Премьера спектакля, который так и назывался – «Хореографические миниатюры» состоялась в январе 1959 года и имела огромный успех. В спектакле были заняты артисты разных индивидуальностей, для Якобсона не было неспособных, некрасивых танцовщиков, хореограф умел раскрыть особенности и своеобразие любого исполнителя. Запомнились лирические «Скульптуры Родена», трогательная «Снегурочка» с Ириной Колпаковой, наполненный страстью «Вечный идол» с Аллой Шелест и Игорем Чернышевым...Всего не перечислить. В конце жизни балетмейстер получил свою труппу, которую назвал «Хореографические миниатюры». Сегодня, возглавляемая Андрианом Фадеевым, она бережно хранит значительную часть наследия великого балетмейстера.

В течение почти двадцати лет балетной труппой театра руководил Олег Виноградов, один из видных отечественных хореографов Его постановки отличались масштабностью, яркими массовыми сценами, тонкой стилизацией центральных образов. Среди спектаклей, поставленных на сцене Кировского/Мариинского театра, в историю вошли его «Горянка», «Ревизор», «Витязь в тигровой шкуре», «Броненосец «Потемкин». В этих постановках неизменно участвовали премьеры театра Наталья Большакова, Вадим Гуляев, Фарух Рузиматов, Махар Вазиев. Евгений Нефф. Прошли годы, но в моей памяти сохранились горянка Асият (Алтынай Асылмуратова), и неподражаемый Хлестаков в исполнении Вадима Гуляева. Безусловная заслуга Виноградова – сохранение классического репертуара, его расширение благодаря появлению на афише работ Ролана Пети, Энтони Тюдора, Джорджа Баланчина. Все спектакли Виноградова ушли из репертуара, и это естественно: они были во многом знамением времени, а время, как известно, меняется быстро.

Дата 22 апреля 1957 года особо отмечена в моем дневнике: в Кировском театре состоялась премьера балета Юрия Григоровича «Каменный цветок», который положил начало новому витку развития отечественного балета. По словам патриарха русского балета Федора Лопухова, «появился новый балетмейстер-художник современного танца. Современного в смысле поисков, выражения идей и образов, а также форм выразительности, позволяющих донести эти идеи и эти образы

зрителям. Появился балетмейстер, который в балете превыше всего чтит танец, верит в него как в суть своего творчества, видит в нем источник своей поэзии».

Яркой выразительностью проникнуты все образы балета: неуловимой, ускользающей пластикой ящерки наделена Хозяйка Медной горы Аллы Осипенко, тонким лиризмом пронизан танец Катерины Ирины Колпаковой, широкими, вольными линиями очерчен Данила Александра Грибова, резкими, «рублеными» штрихами прочерчен Северьян Анатолия Гридина. Симфонично и театрально звучали танцевальные сюиты каждого акта: сцена обручения героев, бурная стихия танцев на ярмарке, мерцающая красота уральских самоцветов. На этом балете выросло и окрепло целое поколение молодых танцовщиков.

Свой следующий балет, «Легенда о любви», Григорович поставил в 1961 году на музыку А. Меликова по сценарию турецкого писателя Н. Хикмета. Спектакль производил сильнейшее впечатление на зрителей, для меня он остался крупнейшим явлением в хореографии XX столетия. Заглянув в свой дневник, я выяснил, что смотрел «Легенду» одиннадцать раз, с разными исполнителями, в разных сезонах. Балет построен на основе симфонического танца, где самые сложные перипетии хореографических лейтмотивов, пластические отклики кордебалета, вся полифония движения органически связана я непрерывным развитием танцевальной драмы. В балете нет бытовых деталей, все решено с помощью танца: золото, которое Мехменэ Бану предлагает Незнакомцу – кордебалет танцовщиц и солистка лишь манящие звоном монет, прикрепленных к их костюмам; тревожные мысли царицы раскрываются в танце горбатых шутов и стройных прислужниц , словно дурманом окутывающих героиню. Исключительно танцевальными средствами решена сцена погони: в танцевальную полифонию вовлечены все – летящие воздушными прыжками беглецы Ширин и Ферхад, мчащиеся группы всадников, организаторы погони Визирь и Мехменэ Бану, чье фуэте, обычно возникающее как балетный трюк, символизирует здесь кипение ее страстей, мстительное желание прервать полет молодых влюбленных.

БАЛЕТ, БАЛЕТ, БАЛЕТ...

Содружество Юрия Григоровича и Симона (которого все нежно называли Сулико) Вирсаладзе, так удачно начатое в «Каменном цветке», продолжилось и в «Легенде о любви». Его декорации можно было читать, постепенно раскрывать их потаенный смыл, их метафоричность.

К премьере Григоровичу удалось собрать почти тот же состав солистов, что и в «Каменном цветке», лишь Ольга Моисеева заменила Аллу Осипенко, которая из-за травмы вошла в спектакль позднее. Незабываема Мехменэ Бану, созданная Инной Зубковской, Ширин Ирины Колпаковой, Незнакомец Анатолия Сапогова, Визирь Анатолия Гридина. Роль Ферхада репетировал Рудольф Нуреев, но нам остается только предполагать, какой безудержной силой и темпераментом наполнил бы этот образ талантливый артист. На премьере роль Ферхада достойно исполнил Александр Грибов.

Мое имя часто возникает в связке с Арсеном Борисовичем Дегеном, моим другом, единомышленником, соратником. Это был важный и очень длительный этап нашей работы, который закончился со смертью Арсена в 2021 году. Мы познакомились в Мариинском театре, ведь когда ходишь на спектакли постоянно, замечаешь завсегдатаев, какими были и мы с Арсеном. Сначала познакомились зрительно, раскланивались, потом разговорились и подружились. Арсен обладал фантастическими знаниями в области музыки и балета, собрал огромную библиотеку. В результате общения и бесконечных бесед возникла мысль создать справочник «Ленинградский балет сегодня» и включить туда имена не только солистов академических театров, Кировского и Малегота, но и Театра музыкальной комедии и тех, кто танцует на эстраде. И вот мы сделали первый такой справочник «Мастера танца» в 1974 году, за ним – «Ленинградский балет. 1917–1987», за ним – «Петербургский балет. 1903-2003». Состав упоминаемых лиц расширялся со временем, не только потому что возникали новые солисты, но и потому что стала возможность включить имена всех, кто по разным причинам покинул Россию, – Михаила Барышникова, Натальи Макаровой, Валерия Панова, Галины Рагозиной.

Уже после кончины Арсена я решил продолжить начатое нами дело, ведь время летит, появляются новые и новые имена, справочники устаревают. Ведь в предыдущих выпусках нет имен сегодняшних звезд, к примеру, Виктории Терешкиной и Екатерины Кондауровой да и многих других. И я предложил издательству «Планета музыки» издать новый справочник «Петербургский балет», куда помимо прежнего корпуса, вошли десятки новых имен. Он вышел в 2020 году, эту работу я посвящаю памяти моего друга Арсена Дегена.

ФОНОТЕКА

ШОСТАКОВИЧ НА ИДИШЕ

Компания Zefir Records выпустила альбом «Akh, nit gut!» с новой записью цикла «Из еврейской народной поэзии» Дмитрия Шостаковича (исполнители: Елизавета Аграфенина, сопрано; Сара Гутвиль, меццо-сопрано; Тирон Ландау, тенор; Яап Кои, фортепиано). Песни звучат в переводе на идиш. Их предваряют шестнадцать еврейских песен в обработке Юлия Энгеля.

Цикл «Из еврейской народной поэзии» Дмитрия Шостаковича – произведение необычное хотя бы тем, что представляет одновременно две разные культуры. В первую очередь, это сочинение советского композитора, написанное в сталинскую эпоху и ставшее откликом на ее события. Дело не только в том, что цикл был завершен осенью 1948 года, начавшегося убийством Соломона Михоэлса, за которым вскоре последовали аресты членов Еврейского антифашистского комитета. Сами переводы песен, выполненные советскими поэтами, содержат образы и конкретные детали, понятные российским слушателям без пояснений. Например, героиня последнего номера цикла заканчивает речь словами: «Di zun aleyn shaynt gor in mayn lebn!» («Солнце сияет в моей жизни!»). Пафос отчасти снимается игрой слов: «сыновья» – «солнце». В переводе же эта строка звучит иначе: «Звезда горит над нашей головой!»), напоминая о кремлевских звездах – пятиконечных навершиях башен московского кремля, установленных в 1935 году и воспевавшихся во множестве стихов.

В то же время советские евреи улавливали образы и детали, отсылающие к еврейской традиции. Например, текст «колхозной песни» «Хорошая жизнь» содержит сначала отсылки к псалму, читаемому в Субботней службе, а затем к Пятикнижию, где земля Израиля описывается как земля, где «течет молоко и мед» (Числа 13:28). То есть колхозная земля уподобляется Земле Обетованной. Слушая же «Песню девушки», знатоки традиции находили переклички со знаменитой «Dudele» рабби Леви Ицхока Бердичевера.

Шостакович одновременно говорил и о культуре идиш, и на языке этой культуры, используя ее образные, словесные и интонационные коды. На многие годы цикл «Из еврейской народной поэзии» стал своего рода замещением изгоняемой и уничтожаемой традиции. В 1990-е годы, когда, наконец, запрет на все еврейское был снят, этот цикл – цикл нееврейского композитора – стал чуть не обязательным для исполнения в многочисленных фестивалях еврейской музыки. Дирижер Владимир Спиваков, присутствовавший на первом публичном исполнении цикла в 1955 году в Малом зале филармонии, охарактеризовал Шостаковича строкой из стихотворения Марины Цветаевой: «Голос всех безголосых»[1], – композитор прокричал то, о чем все молчали.

Тексты для своего цикла композитор взял из незадолго до того вышедшей книжки[2]. Она содержала переводы еврейских народных песен, оригиналы которых были напечатаны много раньше, в 1940 году. Не удивительно, что со временем появилась идея восстановить первоначальные тексты на идише. Эту работу проделал профессор университета Бар-Илан (Израиль) Иоахим Браун, опубликовав вокальные партии цикла с новыми подтекстовками[3].

Казалось бы, новая версия должна была сразу обрести популярность. Однако ее исполнения не были частыми. До сих пор цикл на идише был записана лишь дважды: концертное исполнение восьми первых номеров с Иерусалимским симфоническим оркестром под управлением Юрия Арановича (Jerusalem Records CD, 1988) и целиком в 2000 году с оркестром Большого театра (дирижер Андрей Чистяков).

Одна из особенностей новой записи – внимательное отношение исполнителей к тому, как ложится идишский текст на музыку Шостаковича. Переводы песен, к которым обратился композитор, не были, да и не могли быть эквиритмическими. Прихотливый ритмический рисунок идишских песен часто нарушает нормы силлабо-тонического стихосложения. Браун, делая подтекстовку, вынужден был убирать некоторые слова и слоги, однако он старался максимально придерживаться идишского оригинала, в то же время пытаясь ничего не менять в нотном тексте. В ряде случаев исполнители рецензируемой записи слегка меняли ритмический рисунок.

В других случаях изменения были существеннее. Так, невозможным оказалось вернуть текст в пятом номере цикла «Предостережение», в котором Брауну пришлось, повинуясь логике мелодического рисунка, переставить слова идишского текста. В результате не сохранилась рифма, – текст перестал быть примером «народной поэзии».

Наибольшей переработке подвергся текст шестого номера «Брошенный отец». Здесь был использован иной подход: не возвращение слов народной песни, а обратный перевод текста, взятого Шостаковичем. Так, ласковое обращение к дочери «feygl» (птичка) везде заменено на «tokhter» (дочка), а отец сулит дочери не наряды («kleyder»), а кольца и серьги («ringen»). Как известно, главный персонаж народной песни Эле-кабатчик. Шостакович поменял его социальный статус: в его цикле Эле — старьевщик. В новом же альбоме он и вовсе утратил профессию, став просто «рэбом Эле». Эта правка внесена ради прояснения сюжета: ни в народной песне, ни в русском переводе нет объяснения «халату», который Эле надел, узнав о случившемся. Однако смена одежды косвенно указывает на отправляемый Эле ритуал. Его дочь крестилась. В подобных случаях родители справляли по ребенку обряд как по умершему. Упоминание этого обряда (*шива*) исполнители вставили в первую строку, «пожертвовав» ради этого профессией.

Упомянутые изменения, безусловно, удачны. Однако в этом номере есть строки, где коррективы не столь оправданы. Например, дочь отвечает отцу, что выходит за пристава – это слово в ее речи выделено звенящей фанфарной интонацией и пунктирным ритмом, которые становятся косвенной характеристикой бравого, наделенного властью избранника Цирели. В новом альбоме исполнители заменили «пристава» «шейгецем» (нееврем), и если в речи отца это определение выглядит резонно, то в устах Цирели, гордящейся своим выбором, оно неуместно, а кроме того не увязывается с мелодической характеристикой. В довершение всего создается впечатление, что «шейгец» и «пристав» – это разные люди. Получается, что в этой маленькой сценке не три, а четыре персонажа, и Цирл в своей последней реплике, чтобы избавиться от отца, зовет полицейского.

В цикле есть и другие места, где смысл идишского текста входит в противоречие с музыкальным материалом. Это связано с приоритетом композиторского замысла: Шостакович не сохранял оригинальные жанры народных песен. Например, в основе второго номера («Заботливые мама и тетя»)– текст колыбельной, и ее первые слова «Shlof, shlof, shlof» («Спи, спи, спи»). Переводчик заменил их слогами, которые также могли бы звучать при укачивании ребенка: «бай-бай-бай». Но в цикле этот текст стал потешкой, песенкой-игрой. Она звучит в оживленном темпе, положенная на легкий пружинящий аккомпанемент. Слоги «bay-bay-bay» не противоречат ему, а вот уговоры уснуть, произносимые в игривом тоне, не столь уместны. Разрешить возникшее противоречие, просто поменяв начальные слова в куплетах, не удастся: они рифмуются со следующей строкой. Исполнителям ничего не оставалось, как следовать за музыкой Шостаковича, не акцентируя внимания на смысле слов.

Такие же противоречия заключены в первом номере цикла «Плач об умершем младенце». Шостакович обратился к тексту, с которого начиналась детская игра. Многие исследователи писали о том, что композитор изменил текст, изобразив в начале некий странный пейзаж, в котором одновременно присутствуют солнце и луна, дождь и туман. Однако, если в игре «Zun mit a regn» («Солнце с дождем») – это так называемый грибной дождь, во время которого светит солнце и появляется радуга, то у Шостаковича – полярные явления. Первый номер его цикла – философское обобщение, где есть солнце – и дождь, сияние – и мгла, рождение – и смерть. Соответственно, два голоса, ведущие диалог, также отражают эту дуалистическую картину: «светлое» сопрано и «затемненное» контральто. Возвращение игрового текста здесь неуместно, несмотря на то, что он ритмически хорошо ложится на вокальную строку. Требуется новый перевод.

Обзор изменений в текстах песен цикла показывает, насколько сложную и интересную предварительную работу проделали исполнители, открыв дорогу новым прочтениям цикла. Они избрали новый путь, когда внимание к композиторскому замыслу не отменяет работы со словесным текстом произведения. Парадоксальным образом их подход, основанный не на возвращении исходных вариантов народных песен, а на их раскрытии в новом пересказе, приближает сочинение к народной еврейской традиции, в которой могли свободно трансформироваться тексты, имевшие авторов и закрепленные в публикациях.

Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» не раз исполнялся в Мариинском театре на русском языке. Резонно пожелание услышать произведение Шостаковича и на идише, впервые в Петербурге.

Евгения ХАЗДАН

[1] *Спиваков В. Т. Владимир Спиваков о Шостаковиче и о себе. Голос всех безголосых [Электронный ресурс] // Американский интернет-журнал на русском языке «Чайка». 08.10.2004.№ (19) 30.URL: https://www.chayka.org/node/338 (дата обращения: 08.04.2023).*

[2] *Еврейские народные песни / Сост. И. М. Добрушин, А. Д. Юдицкий; под ред. Ю. М. Соколова. М., 1947.*

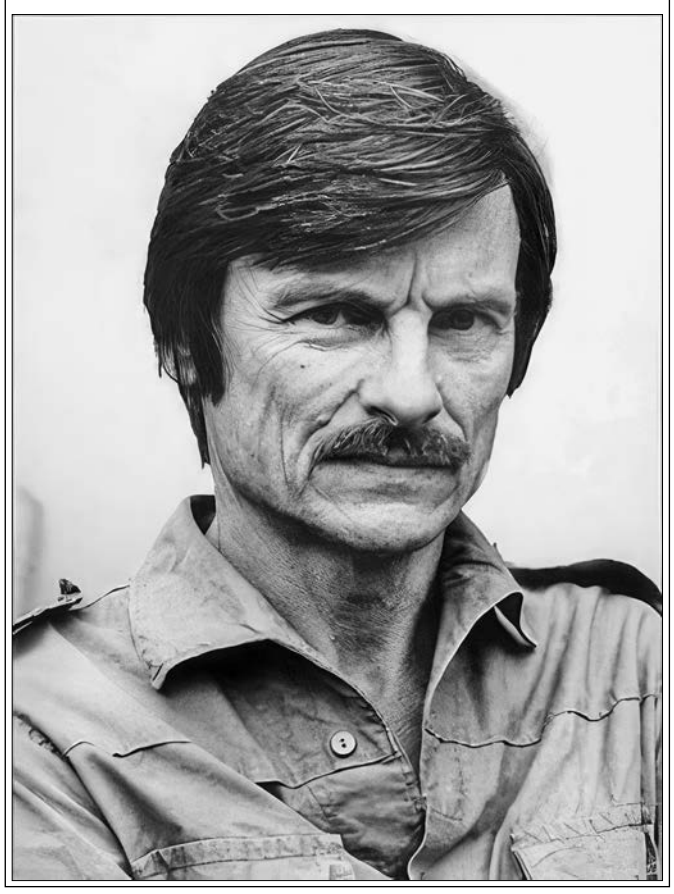
[3] *Braun, Joachim. Shostakovich's Jewish Songs: From Jewish Folk Poetry, op. 79; Introductory essay with original Yiddish Text Underlay. Tel-Aviv, 1989.*

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ГАЛИНА ОСИПОВА

«БОРИС ГОДУНОВ» ПУШКИНА/МУСОРГСКОГО В ПОСТАНОВКЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

(к 90-летию со дня рождения режиссера)



Композитор трех фильмов Андрея Тарковского («Солярис», «Зеркало», «Сталкер») Эдуард Артемьев, беседуя с кинокритиком Майей Туровской и отвечая на вопрос – музыкален ли Тарковский, ответил: «Без сомнения. Он даже говорил, что если бы не был режиссером, то мечтал бы стать дирижером... Он всегда мечтал из хаоса что-то организовывать. У него был особый, редкий дар творца... Но и в своей музыке я, заряженный его состоянием, также старался передать то звенящее, вибрирующее напряженное чувство, которым наполнены его фильмы»[1].

Следующее высказывание принадлежит Андрею Кончаловскому, режиссеру, который помимо работы в кино неоднократно ставил на театре драматические и оперные спектакли и у которого, к слову, также сложился устойчивый тандем с композитором Артемьевым: «Режиссер в опере – это служебная фигура: оперой может наслаждаться и слепой человек. “Поезд” оперы идет по “рельсам”, которые проложил композитор, и скорость этого “поезда” зависит от дирижера»[2]. Скромность, редкая у современных постановщиков. Остается вопрос – что же такое для оперы фигура режиссера, какова его роль?

Понятие «режиссерская опера» значительно моложе явления режиссерского театра, который, как известно, зародился на рубеже XIX–XX веков. Великие русские реформаторы театра К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд в зрелом творчестве 20-х – 30-х гг. также обращались к опере. Вспомним легендарную постановку Мейерхольдом «Пиковой дамы» Чайковского в МАЛЕГОТе в 1935 году. Под лозунгом «пушкинизирования» по воле режиссера переписывается либретто, изымаются целые сцены, меняются местами картины и создается новая «режиссерская партитура» с применением метода «контрапункта», когда сценическое движение опережает музыку или является ее эхом[3].

Массово же явление миру «режиссерской оперы» началось, прежде всего, в западноевропейском театре в 70-е годы прошлого столетия и «первопроходцами» стали немецкие театральные режиссеры. Затем в Европе и США, начиная с середины 70-х – 80-х гг., а в отечественном театре с «нулевых» фигура режиссера в опере постепенно становится самодовлеющей, едва ли не главенствующей.

За 40 лет само явление приобрело размах и ... неизбежные штампы. Вот некоторые из них: перенесение времени и места действия в современность или в условно-временное измерение; также условно-концептуальная сценография с символическим значением элементов декораций, реквизита, миманса; усиление эротической подоплеки; эпатаж, затрагивающий морально-этические нормы и т. д.

Опера сегодня – едва ли не главное «поле» для режиссерского эксперимента и новаций, даже в сравнении с драматическим театром. И не только оперные режиссеры, но и сугубо театральные и кинематографические деятели стремятся сказать здесь свое слово. Под благовидным предлогом «осовременивания» классики и привлечения нового зрителя режиссеры нередко реализуют в опере личные амбиции.

К несчастью, в опере проще «нагородить» бессмыслицы. В ней часто невнятны и «размыты» в пении слова, или непонятно иноязычное либретто. Поэтому режиссер менее привязан к реальности текста. Создается иллюзия свободы. «Но важен не столько предел этой свободы, сколько логика связи всех элементов целого, важна работа именно режиссера, а не выдумщика оригинальностей. Недопустимо, когда интерпретация не вычитана из текста, а принудительно “вчитана” в него».[4]

Но можно привести примеры, достойные интереса и даже восхищения, когда музыкально-литературный оригинал и концепция режиссера вступают в подобающий резонанс. В истории кино и театра были и есть кинорежиссеры, доказавшие это, снимая оперы и представляя их на сцене: Фр. Дзеффирелли и Ж.-П. Поннель, К. Фракасси и Ф. Рози, А. Тарковский и А. Кончаловский, Г. Купфер и В. Декер.

Прошло уже достаточно времени, чтобы «большое» увидеть «на расстояньи». В 1983 году на сцене лондонского театра Ковент-Гарден Ардрей Тарковский поставил оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

Одну из главных русских опер мирового репертуара, новаторство которой не было понято современниками, ждала непростая, но яркая сценическая судьба.

Новый мелос вокальных партий, новое полимелодийное многоголосие хора и оркестра, народно-ладовая гармония – музыкальный язык оперы был непривычен, сложен не только для публики, но и для исполнителей. Не случайно первая представленная в Дирекцию Императорских театров версия оперы 1869 года была отклонена под предлогом отсутствия выигрышной женской партии-роли (и соответственно, привычной для оперы любовной коллизии). Цензурные препоны также имели место. Трагедия Пушкина, опубликованная в 1831 году, вплоть до 1866 года находилась под запретом (официально из-за предполагаемой «несценичности») и долго не могла увидеть сцену: она была поставлена только в 1870 году (на сцене Мариинского театра артистами Александринской труппы).

Удивителен тот факт, что опера могла быть показана публике годом ранее своего драматического оригинала, если бы Театральный комитет не отверг первую редакцию Мусоргского. Но в таком случае не случилось бы второй авторской редакции 1874 года, в которую был добавлен третий «польский акт» и дополнительная картина к четвертому действию («сцена под Кромами»), а конфликт сместился с личной драмы совести преступного царя на антиномию «власть-народ».

У современных постановщиков «Бориса Годунова» есть выбор, как ни с какой другой оперой. Помимо двух авторских редакций, есть и посмертные: это две редакции Н. А. Римского-Корсакова (1896 и 1908 годы; Европа и мир узнали шедевр Мусоргского именно благодаря им, а хрестоматийное исполнение партии Бориса Годунова Фёдором Шаляпиным вошло в историю и зафиксировано в грамзаписях), редакция П. А. Ламма, доработанная Б. В. Асафьевым (1928), редакция и оркестровка Д. Д. Шостаковича (1940). На одну из обновленных музыковедческими изысканиями авторских редакций и опирался Тарковский.

Николай Двигубский, работавший с Тарковским как художник-постановщик «Зеркала», стал сценографом спектакля. На премьерных показах оперой дирижировал Клаудио Аббадо, заглавную партию исполнил выдающийся английский бас Роберт Ллойд. На сцене «Ковент-Гарден» «Борис Годунов» достаточно долго шел с большим успехом.

Впоследствии на разных сценических площадках режиссерская версия А. Тарковского неоднократно возобновлялась. В частности, в 1991 году К. Аббадо представил ее уже в Венской опере. В 2003 году «Борис Годунов» вновь пошёл на сцене театра «Ковент-Гарден», и опять с большим успехом.

Но еще ранее усилиями Валерия Гергиева, занявшего в конце 80-х пост главного дирижера тогда ещё Кировского театра оперы и балета в Ленинграде, а также режиссера Ирины Браун (в 1983 году она была ассистентом А. Тарковского в «Ковент-Гардене») и британского продюсера Стивена Лоулесса 26 апреля 1990 года постановка А. Тарковского была реконструирована в наших отечественных реалиях. В ходе работы по ее восстановлению большую помощь оказал все тот же Роберт Ллойд, певший и ленинградские премьерные спектакли: артист ратовал за возрождение этой неординарной работы. Из первого на тот момент состава солистов Кировской оперы в постановке участвовали Алексей Стеблянко, Ольга Бородина, Сергей Лейферкус, Константин Плужников и др.

Фильм «Андрей Рублёв» («Страсти по Андрею») еще в 1967 году показал, как глубоко и органично мог существовать Тарковский в историческом материале. Режиссер был основателен и скрупулезен в деталях костюма, интерьера, локации с одной стороны, и удивительно свободен и современен в языке киноповествования, темпоритме диалога, движении камеры – с другой. Ощущение достоверности происходящего в результате становилось вневременным. Режиссер перенес зрителя в далекое время так, словно «подсмотрел» происходящее, он наделил героев современной речью, отбросив за ненадобностью попытки стилизовать «старину».

«Борис Годунов» показал, что и в условиях музыкально-театрального пространства Тарковский оставался таким же – укорененным, но свободным, историчным, но вневременным.

Подчеркнем принципиальную правильность позиции режиссера именно как постановщика оперы: он за примат партитуры и текста либретто. Всё, что мы видим и слышим в спектакле, прописано Мусоргским вслед за Пушкиным и вдумчиво прочитано Тарковским. Ни одна деталь постановки не выпадает из общей композиторской идеи, не противоречит ей, не создает нарочитого режиссерского «контрапункта» (и уж тем более иного, во что бы то ни стало, осовремененного концепта). А только расширяет, углубляет ее, расставляет нужные акценты.

Собирательный образ народа представлен у Мусоргского не безликой хоровой массой, а сословными группами с персонификаций внутри каждой: московская голытьба и Митюх, монашество и Пимен, разбойные бродяги и Варлаам с Мисаилом. И только Юродивый с его бессвязной музыкальной речью и пророчествами существует вне сиюминутности: «глас народа – глас Божий». В советской оперной практике монахи и калики перехожие нередко трактовались гротескно и пели дребезжащими голосами. Нарочито притворными были и стенания хора у стен Новодевичьего монастыря – всё подводило к идеологически «правильной» кульминации оперы: в финале темный и обманутый народ наконец прозревал и восставал против царя и бояр.

Постановка Тарковского поражала тем, что народ, появившийся на сцене уже во время оркестрового вступления, был разным и проявлял себя всерьёз: в искренней жалобе и тоске, неистребимом жизнелюбии и веселье, в отчаянной мольбе о хлебе, в исконности православного монастырского пения, в пугающей пьяной удали бунта «бессмысленного и беспощадного». Рваный темп финальной сцены с кровавой вакханалией и глумлением, пытками царского боярина Хрущова, спонтанным убийством толпой двух иезуитов, а следом радостной встречей «законного» царя Димитрия – внезапно обрывался паузой и забытьем вповалку: Юродивый пророчит тьму и народ погружается в нее как в сон Смутного времени.

Детали постановки – оформление сцены, свет, цвет, первый и второй планы – приобретали значение символов во многом за счет умелого применения режиссером кинематографических приемов внутри театральных реалий. Зритель неоднократно наблюдал переключение с крупного плана на общий, замедленное движение (движение в рапиде), своего рода «стоп-кадры», монтаж картин и сцен через затемнение. Свет мог выхватывать из темноты лицо или предмет и фокусировать на нем внимание подобно камере в кино. Диалог Григория и Пимена на первом плане сопровождался параллельным действием артистов миманса на втором (Пимен рассказывал об убийстве царевича Димитрия).

Ново и свежо смотрелась декорация-трансфомер, представляющая собой полукруглую многоярусную конструкцию наподобие крепостной стены с арками и нишами и наклоненным в сторону зала помостом посередине, где шло основное действие. Между картинами оперы занавес ни разу не опускался: путем кратковременного затемнения в декорации быстро менялись детали и зритель переходил из монашеской кельи в корчму, а затем в царский терем... Особенно впечатлили «живые» скульптуры в парке Сандомирского замка (трудная задача для артистов балета: неподвижно простоять в замысловатой позе в течение немалого времени).

В центральной арке то опускался колокол (символизирующий веру), то раскачивался огромный маятник (неумолимость хода истории). Символический смысл приобретал и свет: солнечно-желтый в эпизоде венчания Бориса на царство, бледно-синий в сцене у фонтана, красный – в кровавом эпилоге. Цветовое решение костюмов соответствовало противопоставлению сюжетных линий и групп. Красный стал цветом бояр и приставов (власть), белый и черный – духовенства (иерархи церкви и монашество), бурый и серо-черный – цветом толпы (мрак и трагизм эпохи русской Смуты).

Психологически углубляя образ царя, терзаемого совестью и страхом Божьей кары, режиссер вводит мимическую роль «белого призрака» – отрока в детской рубашонке. Его перемещения по разным уровням декорации наблюдал зритель в фосфоресцирующем свете, а в моменты звучания в оркестре гениального лейтмотива галлюцинаций его видел Борис.

Очевиден и самый узнаваемый авторский символ – явление иконы Святой Троицы. Как проекция на заднике сцены (и как визуальный контрапункт прежде всего для зрителя) она выхватывается лучом света в первой картине I действия в тот момент, когда послушником Григорием (Алексей Стеблянко) овладевает бесовское желание власти и богатства и, сбрасывая рясу, он облачается в одежды Самозванца. А вот Ангел в финальной сцене был явлен не только зрителю, но прежде всего чистому сердцем Юродивому, неприкаянно бродящему по сцене среди забывшегося тяжелым сном народа.

Глядя на Юродивого – одну из ключевых фигур оперы, нельзя не вспомнить юродивых и блаженных в кинематографе Тарковского. Проникновенно исполненный Константином Плужниковым (певец сумел придать своему тенору бесплотно-ровное, «белое» по тембру звучание), он предстал в окружении городских мальчишек в цепях и «незрячем» колпаке – лишь с прорезью для рта. Юродивый слеп, но имеет голос, он причастен тайне и «прозревает» будущее.

Рецензентами сразу после премьеры и исследователями впоследствии была отмечена еще одна гениальная находка Тарковского – громадный ковер-карта, главная деталь интерьера царского терема: «Карта-ковёр» – это “пространство царёво”, куда не смеют ступить ни мамка царевны, ни изворотливый Шуйский, и только царь с детьми свободно и беспрепятственно проходят по нему. Позднее, когда Шуйский, по просьбе царя, станет рассказывать ему о гибели царевича Димитрия, Борис в ужасе запахнётся в карту, спрячется в неё, но и здесь его настигнет неумолимый маятник времени и пристальный взгляд убитого мальчика»[5].

DVD-версия спектакля Кировского театра с высоким уровнем звукорежиссуры зафиксировала не только спектакль как таковой, но и блестящее начало театральной карьеры Валерия Гергиева. Богатое нюансами звучание оркестра, умело расставленные в партитуре акценты, иные, не всегда ожидаемые темпы, чуткое взаимодействие дирижера с певцами и хором – все это осталось запечатленным результатом колоссального труда и воодушевления всех участников этого без сомнения исторического события.

В 2006 году легендарный спектакль Тарковского, перенесенный из театра «Ковент-Гарден», был вновь возобновлен на сцене Мариинского театра под руководством режиссера Иркина Габитова. Постановка остается в репертуаре театра как единственный пример оригинального творчества Андрея Тарковского в музыкально-театральном пространстве России.

---

[1] *Туровская М. И. 7 1/2 или фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. С. 97.*

[2] *«Сати. Нескучная классика» с Андреем Кончаловским. Эфир от 24.04.2022.*

[3] *На основе идей Мейерхольда и в память о великом новаторе в 2016 году режиссер Вячеслав Стародубцев поставил спектакль «Пиковая дама. Игра» в Новосибирском театре оперы и балета.*

[4] *Осипова Г. «Пиковая дама» Пушкина/Чайковского на сцене и на экране: к вопросу о режиссерской опере // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России. Материалы II Национальной научно-практической конференции. Редколлегия: А.Д. Евменов [и др.]. 2019. С. 158-162.*

[5] *Анохина Ю. Два «Бориса» (о постановке оперы М. Мусоргского Андреем Тарковским и Александром Сокуровым) [Электронный ресурс] URL: http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina2.html (дата обращения: 04.05.2022).*

ЮБИЛЕЙ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

СКРЯБИН И ЛАУЛ: ВЫБОР СВОБОДЫ

...однажды увиденное,
не может быть
возвращено в хаос никогда
В. Набоков. «Другие берега»

В день 150-летнего юбилея А. Н. Скрябина, 6 января 2022 г., известный и любимый всей петербургской публикой пианист Пётр Лаул потряс любителей фортепианной музыки грандиозной акцией – в один вечер им на сцене БЗФ были исполнены 70 фортепианных сочинений великого русского композитора, расположенные в хронологическом порядке. Во вступительном слове Лаул призвал публику «не бояться», так как будут сыграны, в основном, миниатюры и заметил, что именно в таком порядке заметна гигантская эволюция композитора, буквально преобразившая его стиль и музыкальный язык.

Открывал концерт юношеский наивный Вальс op.1, написанный 14-летним мальчиком по лекалу любимого им Шопена (и, как явствует сегодня, впитанного им еще «перинатально» Гензельта, ведь мать Скрябина, талантливая пианистка Любовь Петровна Щетинина буквально накануне рождения композитора, в Саратове исполняла фортепианный концерт этого русско-немецкого композитора!). Завершал двух с половиной часовое действо – после экстатических прозрений «Поэмы к пламени» op.72 и мистического «распада материи» в Прелюдиях op.74 – снова Вальс op.1, но сыгранный (или услышанный уже по-новому): кольцо вечности замкнулось...

Лаул выступил не только конгениальным исполнителем, но и своего рода режиссером или даже, можно сказать, «композитором» программы, создавшим некий сверхтекст из скрябинских миниатюр. Объединенные в блоки тонально, ритмически и по содержанию, они вели к четырем грандиозным кульминациям концерта – Третьей, Пятой, Седьмой сонатам и поэме «К пламени». Великолепное чувство формы, изумительное ритмическое дирижерское чутье позволили Лаулу в этот вечер буквально повелевать настроением зала, ведя его от сопереживания доверительной интимности первых пьес к подчинению горделивому порыву личной воли, к восторгу выхода за пределы собственного «я» и, наконец, к космическому экстазу. Чувствовать себя «инструментом, на котором играет Вселенная» – это малеровское признание в тот вечер мог о себе сказать, вероятно, и сам пианист, и каждый из сидящих в зале, и даже те, кто, как я, не смог присутствовать на концерте и наслаждался его прослушиванием в записи. Свидетельствую: потрясающий эффект от этого действа не изменила даже не вполне совершенная запись. Что же говорить о впечатлении тех, кто находился в зале! Вот несколько отзывов присутствовавших музыкантов: «гениальный, незабываемый концерт!», «это было словно реинкарнация Скрябина!», «мы пережили ни с чем не сравнимые моменты счастья», «интимность, – вот что было в этот вечер». Для меня же этот концерт стал способом оторваться от серой и беспросветно унылой прозы реальной жизни, от страха и агрессии, разлитых в современном обществе.

Пётр Лаул.
Фото из личного архива

Велико желание вспомнить и проанализировать каждую деталь концерта, чтобы сохранить ее в тексте.

1-й «блок» пьес обозначил ранний период творчества Скрябина, где он еще наследует, а иногда даже копирует романтические формы: от Вальса op.1 до 3-х этюдов op.8. Настроения романтической тоски, томления и волевых порывов чередовались и последовательно привели к первой кульминации.

2-й блок начался Прелюдией cis-moll op.11 и завершился Прелюдией и Ноктюрном для левой руки. Здесь уже возникали ассоциации с символистской живописью Врубеля и «Стихами о Прекрасной Даме» Блока. Пожалуй, именно в этом мини-цикле наиболее отчетливо проявилось символистское начало, преображающее мятежные демонические образы в поклонение Красоте.

В 3-м цикле эта коллизия углублялась – от Шести Прелюдий op.11 с их чередованием экстатического упоения «весной без конца и без края» (Блок) C-dur'ной прелюдии и тоской души по покинутой небесной родине (e-moll'ная, с авторским эпиграфом: «Прекрасная страна! И жизнь здесь другая...» – к вихревому gis-moll'ному Этюду из op.8.

4-й, итоговый, раздел Первого отделения начался как продолжение высшей точки накала драматизма. Это была мятежная, страстная и демонически-мрачная Третья соната, начинавшаяся декларацией свободы и явлением героя. Феноменальное исполнение Лаула отличалось мощным ведением всей формы к кульминации (IV часть), в коде которой, как в пламени топки сжигались все основные мотивы и Сонаты, и всех предыдущих циклов.

Второе отделение началось будто в продолжение экстатического состояния коды Третьей Сонаты и постепенно успокаивалось. От созерцательности двух Прелюдий op.27 и Прелюдии op.31 – к двум Поэмам op.32, Сатанической Поэме op.36 и Вальсу As-dur op.8 отчетливо прослеживалась новая стратегическая линия развития, отличающая Скрябина среднего периода. Из настроений изгоняется романтическая тоска и уныние, внешне красивая ностальгическая печаль. Из гармонического языка исчезает минор. Это – мир света в его тонких оттенках. Центральными образами становятся типичные для символизма цветомузыкальные ассоциации: светлые весенние сумерки (Первая поэма op.32. Fis-dur, написанная в тональности, имеющей, согласно цветомузыкальному спектру Скрябина, лазоревый цвет) и ослепительное золото 2-й Поэмы из op.32, написанной в Des-dur, «золотой» тональности. Близок к этому состоянию и Вальс op.38 As-dur, солнечно-ослепительный. Соллертинский, вообще-то недолюбливавший Скрябина, как-то очень проницательно сказал: «На две вещи нельзя смотреть пристально: на Смерть и на Солнце. Скрябин хотел смотреть открытыми глазами на Солнце. Вот потому он и увидел Смерть». Эти слова могли бы стать эпиграфом ко всему второму отделению. В нем предстают сочинения Скрябина, в которых он бесстрашно смотрит на Солнце, взывает к духу Прометеевого огня и перешагивает через порог смерти. В музыкальном языке пьес 4-го и 5-го блоков последовательно исчезает тональность и классическое отношение к фактуре, в 7-й сонате мы слышим единое шарообразное пространство, в котором соединяются вертикаль и горизонталь (Л. Гаккель), звучат экстатические колокольные звоны. Невероятно сложный для восприятия даже сегодня, после Шёнберга, Берга, Веберна, Тристана Мюрайя и Жерара Гризе, музыкальный язык позднего Скрябина был передан пианистом так же просто и естественно, как родной язык, и потому, наверно, стал столь же естественным и понятным для всей аудитории.

Что сказать о последнем блоке пьес, которые сам Скрябин считал осколками, набросками «Предварительного действа» к так и ненаписанной «Мистерии»: от Этюдов op.65 – к Поэме «К Пламени» op.72 и Прелюдиям op.74? Слова бессильны передать впечатления. Они, даже если это слова самого Скрябина, написанные им в качестве программы «Предварительного действа», кажутся поверхностными. Или – после исполнения Лаула – уже не кажутся?

И – возвращая все к началу звучит снова Вальс op.1. Он словно символизирует вечную жизнь, переход в другое состояние после смерти, а не полное исчезновение, так как однажды услышанное не может возвратиться в хаос никогда...

АЛЕКСАНДР ПАНЧЕНКО: «Я ЭМИГРИРОВАЛ В ДРЕВНЮЮ РУСЬ»

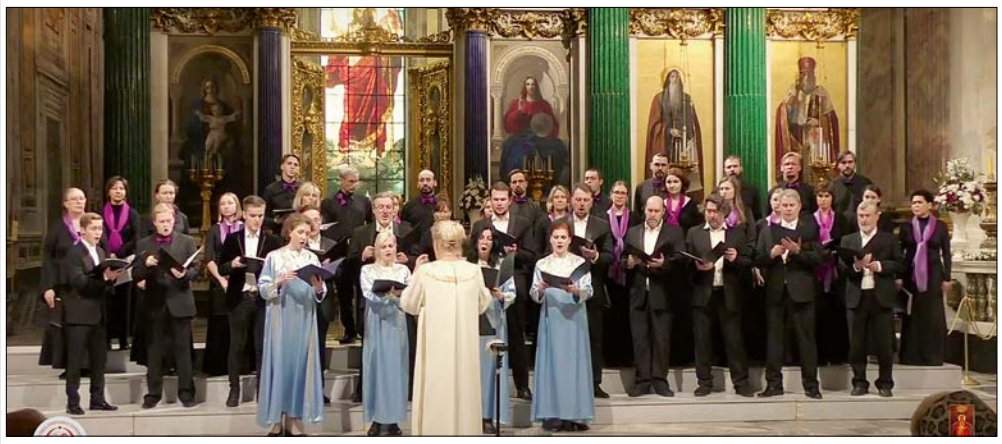
В Российском государственном педагогическом университете имени А. И. Герцена прошел Круглый стол к 85-летию со дня рождения выдающегося русского ученого, академика Александра Михайловича Панченко (1937–2002).

Выступали друзья, соратники и ученики Александра Михайловича – филологи, историки, музыканты, актеры, журналисты... Мне несколько раз посчастливилось встречаться с А. М. в бытность научным редактором журнала «Искусство Ленинграда». И я запомнил на всю жизнь его добрую, неторопливую, по-крестьянски «вкусную» речь, удивительное всеведение – другого слова не подобрать – в том, что он называл «русским миром» (то есть, русским *культурным миром*). Однажды А. М. обмолвился: «Бедно жить не хуже, чем богато (так говорила моя бабушка). И зачем гнаться за Европой, тяготеть к Западу или Востоку; надо стремиться познать себя».

Александр Михайлович Панченко эмигрировал в Древнюю Русь, в ее историю, культуру, словесность, иконопись, архитектуру, фольклор, музыку... Еще сравнительно недавно древнерусскую культуру называли «культурой великого молчания». Не ведая глубины и красоты знаменных распевов, не зная имен летописцев – первых русских поэтов, музыкантов, слагателей высоких образцов искусства. И если величие храмовой архитектуры Руси исстари было очевидно, то лишь на рубеже XIX–XX веков миру были явлены расчищенные от вековой копоти замечательные древнерусские иконы, не уступающие живописи европейского Средневековья и Возрождения.

Эмигрировав в Древнюю Русь, А. М. поразительным образом, подобно тому, как великий актер вживается в роль, сделался «современником» русского Древнего мира, русского Средневековья. Его книги о юродстве, о смеховом мире Древней Руси (совместно с Д. С. Лихачевым и Н. Н. Понырко), беседы с Л. Н. Гумилевым читаются подчас как репортажи, как интервью с далекими предками. А. М. Панченко – настоящий, не «квасной» патриот – не отрицал Запад: не забудем, он кончал вслед за Ленинградским Карлов Университет в Праге. И вообще он, если и был славянофилом, то на герценовский манер – помните, у Герцена о западниках и славянофилах: «Мы были два сердца, бившиеся в одной груди».

«Я православный, троеперстник, "щепотник", и стало быть никонианец» – сказал он, когда его спросили, как он относится к староверам. Но при этом не соглашался с гонениями на раскольников, понимая, что это ценный пласт русской культуры и русского самосознания.


Исаакиевский собор. Петровские канты исполняет сводный хор, дирижер В.С. Копылова-Панченко.

История запечатлена в слове, в литературе, любил повторять Панченко: «Посмотрите, говорил он, рядом с Петром – Пушкин, рядом с Кутузовым – Толстой». Но согласился со мной, когда я возразил, что в XX веке на смену властителям дум литераторам – критикам и писателям, поэтам – пришли обладавшие пушкинской *тайной свободой* музыканты, композиторы. Правду о нашем времени о жестоком «веке-волкодаве» Дмитрий Шостакович в своих симфониях сказал раньше, чем Александр Солженицын и Варлам Шаламов.

Как-то Александра Михайловича спросили в Останкино на встрече с читателями: были ли у Вас компромиссы? «Наверное в мелочах, – ответил А. М. , – но я ведь не занимался советской литературой. У меня была далекая епархия (вслушайтесь, далекая епархия, Древняя Русь! – *И. Р.*), меня не трогали. Я, разумеется, иногда *не все говорил*. Но нигде никогда *не говорил того, чего не хотел*». Вот оно благо эмиграции в Древнюю Русь! Но тут же А. М. добавлял: «Свобода слова – это не свобода пустословия. Лучше молчать и трудиться».

Возблагодарим же Судьбу, Создателя – у каждого свой выбор – за то, что сохранили для нас современников и для потомков замечательного ученого, литератора, рассказчика, Человека – Александра Михайловича Панченко.

Иосиф РАЙСКИН

* * *

Весь 2022 год прошел под знаком 85-летия академика А. М. Панченко. Но этот же год славен для России 350-летием Петра I.

В нынешнем году при поддержке Президентского фонда культурных инициатив намечается фестиваль «Наследие. Памятники русской культуры XVII–XVIII веков: партесная музыка, литература, театр. 350-летию Петра I».

17 мая в Исаакиевском соборе состоится концерт «Канун петровских реформ». Московское хоровое барокко XVII – начала XVIII вв. Исполнители: Концертный хор Петербурга п/у В. Беглецова; Петербургский камерный хор п/у Н. Корнева; Камерный хор Театра «Мюзик-Холл» п/у В. Копыловой-Панченко; Ансамбль солистов «Россика»; Ансамбль солистов Петербургской Консерватории; Хор РГПУ им. А. И. Герцена.

19, 22, 23 мая в РГПУ им. А. И. Герцена пройдут мастер-классы: 1) Древнерусское певческое искусство, проф., д.наук Н. Серегина; 2) Московское хоровое барокко, проф. Московской консерватории Н. Плотникова; 3) Ранний русский театр, д.наук А. Порфирьева.

24 мая – в Сампсониевском соборе состоится Богослужение по рукописям начала XVIII в. «Дню славянской письменности». Исполнители: Клиросный хор Сампсониевского собора. Ансамбль солистов «Россика».

27 мая – в Малом зал филармонии им. М. И. Глинки намечается концерт «Древняя Русь и Великая степь» (по работам Л. Н. Гумилева). Стихиры Киевским святым. Песнопения Куликовского цикла, расшифровка Н. Серегиной. Тюркский фольклор. Бородин, опера «Князь Игорь» (Половецкие пляски, ария Кончака).

Исполнители: Ансамбль солистов «Россика»; соло – Алия Кикзинова; Камерный хор и оркестр «Северная симфония» Театра «Мюзик-Холл», худ. рук. Фабио Мастранджело. Солист – Юрий Власов.

9 июня – Эрмитажный театр

Программа «Ранний русский театр» (кон. XVII – п. пол. XVIII в.). «Артаксерксово действо» (фрагменты), На рождение царевича Петра Алексеевича – Петра I, 1672. Канты о Петре и его эпохе. Г. Банщиков, «Любовник Мельпомены» (Ф. Волков). Чимароза, «Дева солнца» (фрагменты).

Исполнители: Студенты курса Л. Мозгового; Ансамбль солистов «Россика»; Роговая капелла п/у С. Песчанского; солисты театра «Зазеркалье»; Камерный оркестр «Северная симфониетта» Театра «Мюзик-Холл» (Чимароза, «Дева солнца», Анна Викулина), худ.рук. и дирижер Фабио Мастранджело. Режиссеры: В. Высоцкий, В. Гордиенко. Соло – Анна Викулина.

12 июня – Концертный зал Мариинского театра

Концерт-закрытие «Музыка Петровской эпохи». Петровское барокко. Музыка на Полтавскую победу. Реконструкция празднования Ништадтского мира 1721 г.: «Виватная сюита», «Служба благодарственная». Чайковский, Симфонический антракт «Полтавская битва» из оперы «Мазепа».

Исполнители: Концертный хор Петербурга п/у В. Беглецова; Петербургский камерный хор п/у Н. Корнева; Ансамбль солистов «Россика»; Камерный хор («Виватная сюита») и оркестр «Северная симфония» («Полтавская битва») Театра «Мюзик-Холл», худ.рук. и дирижер Фабио Мастранджело.

IN MEMORIAM

ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ МАРУСИН *(1945–2022)*

Мариинский театр, наше вокальное, театральное искусство понесло большую утрату. 27 июля 2022 года ушел из жизни выдающийся певец, народный артист России, неоднократный лауреат премий и наград, солист Мариинского театра, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова Юрий Михайлович Марусин. На протяжении полувека уникальный голос Марусина, его артистизм и мастерство были одним из символов Мариинского театра, Ленинградской-Петербургской культуры и искусства. В искусстве Марусина органично сочетались красота голоса, артистизм, художественный вкус, многогранность художественных интересов, традиции русской национальной культуры и воспринятые им традиции итальянской школы, органично запечатленные в творчестве певца-художника. Тенором эпохи дружно называют Марусина средства массовой информации и интернета.

Художественный талант Марусина и проявился в единстве вокальной, музыкальной и театральной составляющих его творчества. Его удивительная вокальная одарённость, музыкальность, художественный вкус, гибкость творческого восприятия позволили ему исполнять музыку самых разных композиторов, школ и направлений в искусстве: от Верди и Чайковского до Яначека, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова и Щедрина. Таков необъятный диапазон певца-актёра, от Ленского и Германа до Отелло и Лоэнгрина – 69 оперных партий на сценах лучших театров мира под управлением выдающихся дирижеров современности: Рождественского, Темирканова, Гергиева, Аббадо, Гавадзени, Мути, Шайи... Марусину рукоплескал весь вокальный мир: Большой и Мариинский театр, La Scala, Metropoliten Opera, Grand Opera, Covent Garden, Teatro Reale, Венская и Берлинская оперы, Зальцбургский и Глайндборнский фестивали... Особого успеха и наибольшей известности Марусин добился на родине *bel canto* в Италии, в стране, о которой Стендаль когда-то сказал: «Только Италия может по достоинству оценить певца». Италия оценила 30-летнего русского певца. Марусин блестяще дебютировал в *La Scala* в редко исполняемой головоломной партии тенора в моноопере Л. Яначека «Дневник исчезнувшего» (на чешском языке) под управлением Клаудио Аббадо. А за исполнение в *La Scala* центральной партии Габриеле Адорно в опере «Симон Бокканегра» в ансамбле с Аббадо, Френи, Капучилли и Гяуровым Марусин был награждён Золотой медалью Верди-Тосканини, как лучший иностранный певец сезона. После концерта в Буссето в дни 200-летия *La Scala* итальянцы преподнесли русскому певцу бюст Верди с гравировкой: «Юрию Марусину от родины Верди».

После концерта Паваротти с участием певцов-стажеров *La Scala* крупнейшая газета Италии «Corriere della Sera», когда-то сообщавшая о приездах Джузеппе Верди в Милан, в обстоятельном отчете о концерте, озаглавленном «Паваротти и Марусин», писала: «Русский тенор Марусин обладает одним из прекраснейших голосов, которые когда-либо удавалось услышать за последние 20 лет. Надеемся, что наши театры заметят его: теноры такого класса появляются далеко не каждый день даже на нашей богатой тенорами земле». В статье, между прочим, отмечался прекрасный верхний регистр певца, и чем он выше, тем ярче и эффектнее звучит его голос. Такой единодушный успех в Италии – очень большая редкость.

С большим успехом прошел концерт русских певцов Образцовой, Марусина и Нестеренко на знаменитой *Arena di Verona*. Нельзя не вспомнить, что в художественном и музыкальном развитии певца большую роль сыграла русская народная песня, с её кантиленной широтой и напевностью, занятия под руководством выдающегося педагога Ленинградской консерватории профессора Е.Г. Ольховского, труд которого оценили итальянские педагоги Центра усовершенствования певцов при *La Scala*, знаменитая Джина Чинья, маэстро Р. Пасторино, концертмейстер А. Бельтрами, внесший свой вклад в подготовку певца.

Юрий Михайлович Марусин достойный продолжатель Собиновско-Лемешевской певческой традиции, был человеком, горячо влюбленным в русскую культуру, в свою страну, в свою малую родину – шахтерский Кизел. Он Кавалер Ордена Почёта и был награждён именным знаком Министерства обороны Российской Федерации с гравировкой «Юрию Марусину – Маршал Куликов».

Среди высказываний деятелей искусства, приветствовавших заслуги Ю.М. Марусина, хочется привести слова великого С.Я. Лемешева, сказавшего: «С таким голосом я бы покорил весь мир», подпись на фото, подаренном Л. Паваротти после концерта: «Браво, Юрий, комплименты высочайшие!!!», слова П. Доминго, сказанные Марусину: «Ты – лучший Герман, которого я слышал, я учил своего Германа по твоему голосу».

Мариинский театр, Санкт-Петербургская консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, все любители оперы всегда будут помнить большой вклад Юрия Михайловича Марусина в русское музыкальное искусство. Голос Юрия Марусина запечатлен в записях теле- и видеофильмов, в летописях российской и мировой вокальной культуры, как символ вечной красоты, любви и молодости.

Герман ПОПЛАВСКИЙ

МИХАИЛ ГРИГОРЬЕВИЧ БЯЛИК *(1929–2022)*

Из Гамбурга пришла горькая весть: на 94 году жизни скончался Михаил Григорьевич Бялик – старейшина нашего музыкознания, заслуженный деятель искусств России, почетный член Санкт-Петербургского филармонического общества, кавалер ордена Дружбы. Его перу принадлежат книги и брошюры о современных отечественных композиторах, бесчисленные статьи в журналах и газетах России, а также ближнего и дальнего зарубежья.

Музыковед-историк, музыкальный критик, лектор, профессор Санкт-Петербургской консерватории и Российского государственного института сценических искусств, активный музыкально-общественный деятель, Михаил Григорьевич завоевал уважение и признательность не только среди коллег-музыкантов, но и в широких кругах любителей музыки. На протяжении нескольких десятилетий он вел в стенах Ленинградской – Санкт-Петербургской филармонии семинар слушателей, его живые, увлекательные лекции, выступления перед концертами воспитывали ту взыскательную аудиторию, которой всегда славился наш город. Настойчивая инициатива М. Г. Бялика привела к возрождению первого в России Филармонического общества.

М. Г. Бялик деятельно участвовал в музыкальной жизни города; в пору существования художественных советов театров активно сотрудничал в них. С первых дней появления газеты «Мариинский театр» в обновленном виде, на протяжении всех тридцати лет Михаил Григорьевич – наш постоянный автор. Его статей, рецензий и обозрений ждут читатели «Мариинского театра», к его критике, метким суждениям прислушиваются композиторы и музыканты-исполнители. Живя более двух десятилетий в Германии, М. Г. Бялик сохранял тесную связь с Россией, с невской столицей. Об этом говорят его регулярные публикации в газетах города, в общероссийских газетах и журналах. Это и отклики на премьеры в театрах и концертных залах Санкт-Петербурга и Москвы, и фестивальные обзоры, знакомящие российских читателей с богатой музыкально-театральной жизнью Европы, полемические заметки. О двух постоянных мотивах в его заметках надо сказать особо.

Рыцарь современной музыки, М. Г. неизменно ратовал за расширение репертуара оперных театров: «Сейчас кажутся уже какими-то нереальными времена, когда ежегодно появлялось по нескольку великих опер, тотчас становившихся достоянием всех мировых сцен... Даже лучшие создания отечественных и зарубежных авторов – Щедрина, Слонимского, Петрова, Вайнберга, Десятникова, Раскатова, Пендерецкого, Штокхаузена, Хенце, Рима... – идут лишь на одной-двух сценах в течение нескольких недель... Критикам и слушателям надлежит в этой ситуации проявлять, наряду с серьезностью и объективностью, также доброжелательность, памятуя, как нелегки усилия творцов преодолеть кризис...».

Совсем не будучи ретроградом, призывающим к «нафталинной» режиссуре и сценографии, Бялик активно протестовал против безграмотного «осовременивания» классических опер, против засилья оперных режиссеров, не уважающих партитуру композитора, претендующих на первенство в опере: «В жизни разыгрывается грандиозный спектакль по андерсеновской сказке о голом короле. Люди в зале, даже тогда, когда режиссура оперного представления вызвала у них недоумение или неудовольствие, поддавшись стадному чувству, аплодируют – лишь бы не показаться недостаточно современными и продвинутыми! А критика в этом представлении играет недостойную роль. Испытывая тот же страх прослыть недостаточно прогрессивными, многие коллеги, вместо того, чтобы просвещать аудиторию, формировать ее вкусы, лишь запутывают, дезориентируют ее...».

На протяжении многих лет М. Г. Бялик возглавлял секцию критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга и неизменно ратовал за исполнение современной музыки. Уже живя в Германии, он специально приезжал в невскую столицу на премьеры произведений своего любимого друга композитора Бориса Тищенко в Мариинском театре – будь то «Реквием» на стихи Ахматовой, или балет «Ярославна».

Спустя месяц после юбилейного 85-го дня рождения Михаил Григорьевич выступил в Прокофьевском зале Мариинского театра. Вместе с молодой певицей из Гамбурга Викторией Мун юбиляр представил программу из редко звучащих романсов С. И. Танеева. Воспитанник Киевской консерватории поразил собравшихся отточенным и совершенным пианизмом, умением вдохнуть свое понимание непростой вокальной музыки Сергея Танеева в совместное музицирование.

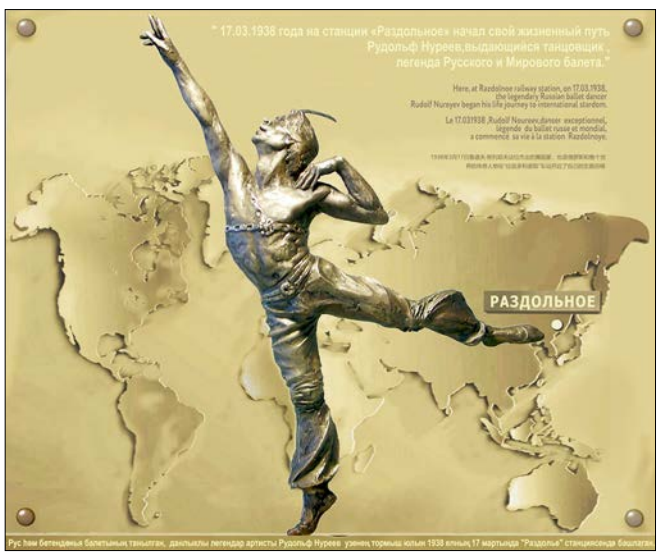
Нельзя не сказать и о том, как много сил М. Г. Бялик отдавал продвижению русской музыки, музыки современных отечественных композиторов на европейской арене. В одном из известных учебных заведений Гамбурга – Интернациональной музыкальной академии имени Альфреда Шнитке – была торжественно открыта Русская музыкальная библиотека. Свое обширное собрание книг о музыке, нотных изданий, грампластинок и дисков М. Г. Бялик передал в дар Академии. «То, что учебное заведение носит имя выдающегося композитора, – сказал М. Г., – и тут постоянно звучит его музыка, то, что оно находится под патронатом Ирины Шнитке, его жены и замечательной пианистки, и Марка Лубоцкого, его друга и первого исполнителя его скрипичных сочинений, конечно же, расположило меня к Академии».

Михаил Григорьевич за долгую и плодотворную жизнь обрел много друзей и одарил своей дружбой музыкантов и огромную слушательскую аудиторию. Память о нем сохранится в тысячах благодарных сердец.

Похоронен Михаил Григорьевич Бялик на Еврейском кладбище Гамбурга, рядом с женой Ириной Яковлевной Штейнберг.

Иосиф РАЙСКИН

РУДОЛЬФУ НУРЕЕВУ



8 апреля 2023 года на станции Раздольное Приморского края состоялось торжественное открытие мемориальной доски легенде мирового балета Рудольфу Нурееву, выполненной известным петербургским скульптором Юрием Фирсовым (между прочим, автором мемориальной доски Мариусу Петипа на здании Академии Танца имени А. Я.Вагановой).

Почему в далеком Раздольном? Дело в том, что Рудольф родился в поезде, шедшем в поселок Раздольное, куда направлялась его мать Фарида с тремя дочерьми к своему мужу Хамету Нурееву, политруку Красной Армии, служившему там в то время. Метрики о рождении Рудольфа Нуреева были выданы его родителям именно в Раздольном. Местные краеведы через представителя Европейского Нуреевского Фонда в России Любовь Петровну Мясникову, обратились в RNDF с предложением установить памятную доску на здании железнодорожного вокзала. Фонд отнесся к этой идее с энтузиазмом, согласился с надписью на доске, предложенной Николаем Цискаридзе («Отсюда начался путь легенды мирового балета...»), и оплатил все расходы по ее изготовлению.

Открывала доску представитель RNDF в России Л. П. Мясникова. После снятия шелкового покрывала с доски юная ученица хореографического училища в балетной пачке и в туфельках церемонно возложила огромный букет к доске, а затем цветы подносили все собравшиеся.

На церемонии открытия присутствовали и выступали Эльдар Алиев, директор Приморской сцены Мариинского театра, Эдуард Багаутдинов заместитель директора Татарского академического государственного театра оперы и балета имени Мусы Джалиля и его жена Диана Багаутдинова, директор балетной труппы этого театра; директор Музея Башкирского государственного театра оперы и балета в Уфе Рамиля Латыпова, государственный советник, член Союза писателей, бывший председатель Комиссии по культуре и образованию в Законодательном собрании Санкт-Петербурга Леонид Романков, краеведы Татьяна Шапошникова, Виталий Косенчук и, естественно, сам скульптор Юрий Фирсов. Были зачитаны многочисленные приветственные обращения.

Вечером на Приморской сцене Мариинского театра состоялся спектакль «Щелкунчик» в постановке Эльдара Алиева, на который были приглашены все гости и организаторы установки памятной доски. Спектакль посвящался памяти Рудольфа Нуреева.

Сам Рудольф Нуреев блистал в партии Щелкунчика-принца на сцене Кировского (сегодня Мариинского) театра, а также на других ведущих мировых площадках.

17 марта 2023 года исполнилось 85 лет со дня рождения Рудольфа Нуреева. Мариинский театр посвятил этому событию спектакль «Дон Кихот». Балет был показан на исторической сцене в день рождения знаменитого танцовщика и балетмейстера XX века.

«Мариинский театр»

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

ИОСИФ РАЙСКИН

КОНЦЕРТ (НЕ) ДЛЯ ВСЕХ

Если это для всех, – значит, не искусство,
а если искусство, – значит это не для всех.
Арнольд Шёнберг

Казалось бы, Шёнбергу легко возразить: разве Бетховен и Чайковский – не для всех? Но, во-первых, кто эти *все?* Те ли – от двух до пяти (максимум!) процентов населения (городского, заметьте!), что хоть раз в году посещают филармонию или музыкальный театр? Или те десять-двадцать (от силы!) процентов, кто вечерами слушает по радио, смотрит по телевидению аудио-видео трансляции премьер в Большом, Мариинском, в Большом зале нашей филармонии или в Зарядье? А во-вторых, стоит напомнить, с каким трудом пробивалась музыка признанных нынче классиков (добавим к уже названным хотя бы, к примеру, Мусоргского и Шостаковича с Прокофьевым) на сцены и концертные эстрады. Стоит снова перечитать глумливые рецензии критиков-современников на оперу Бетховена «Фиделио» и на ... «Евгения Онегина» Чайковского, или снова перелистать советские газеты, осуждавшие, вслед за недоброй памяти Постановлением ЦК ВКП (б) 1948 года, «антинародных композиторов-формалистов».

Непривычное – не обязательно сложное, сказанное новым, еще неосвоенным языком. Всем памятны страсти вокруг рок-опер – будь то первенцы жанра «Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера или «Орфей и Эвридика» Александра Журбина. На них ополчались ревнители академической музыки, именуемой не иначе, как «высокой». И, если «рядового» слушателя (прошу прощения за аттестацию, в которой слышится пренебрежительная нотка, но надо же как-то представить большинство публики) смущал язык крупнейших мастеров XX века – Бартока и Хиндемита, Шостаковича и Прокофьева, уже не говоря о нововенской тройке Шёнберг – Веберн – Берг, то просвещенные любители и профессионалы поначалу скептически морщились при звуках мюзиклов, стремительно покорявших не только коммерческие сцены Бродвея (ату его!), но и прославленные театры, респектабельные концертные залы. Но вот прошло время, и в Большом зале Санкт-Петербургской академической (!) филармонии имени Дмитрия Шостаковича отмечают 75-летие сэра Эндрю Ллойда Уэббера исполнением его «Реквиема» и фрагментов мюзиклов.

Автору этих строк привелось быть свидетелем репетиций и премьерного исполнения Первой симфонии Альфреда Шнитке в Горьком в 1974 году. о котором сам композитор вспоминал: «Реакция на исполнение была адская. Бог знает, что!». А ведь симфония Шнитке – о *ноосфере* (термин Владимира Вернадского), что окружает нас, о той грубой прозе жизни, из которой, как из руды, Время извлекает, переплавляет и очищает духовный концентрат. Надо не бояться ни сложности, продиктованной замыслом, ни простоты – пусть даже кажущейся снобам банальностью. Шнитке наследует Чайковскому, Малеру, Шостаковичу, не чуравшимся и «низовой» культуры, музыки улицы.

Нынешнему противостоянию «популярной музыки» и академических жанров не более двух с половиной столетий. Моцарт и «улица» – тот же скрипач из пушкинской маленькой трагедии – говорили на одном языке. Постепенно, в особенности, с появлением концертных залов трещина между двумя мирами – не только музыкальная, но и сословная – разрасталась, а с усложнением композиторского языка к началу XX столетия она и вовсе грозила превратиться в пропасть.

Но нужно сознавать, что, крестьянские менуэты, танцуемые в деревянных башмаках, со временем становились частями симфоний Гайдна и Моцарта... Что мужицкая скрипка завоевала аристократические салоны, потеснив там знатную виолу... «Танец-песня, именуемый sarabanda, неприличен по словам и отвратителен по движениям», – утверждали испанские иезуиты в конце XVI века. Когда Давид Ойстрах или Мстислав Ростропович играли «на бис» сарабанды из сольных сюит Баха, приходило вам в голову что-нибудь подобное? А дело попросту в том, что озорная и темпераментная сарабанда – запрещаемый церковью «танец урожая» в Андалусии – в облагороженном виде превратилась в придворный танец, торжественный и величественный.

Слушая «Вальс-фантазию» Глинки или си-минорный «вальс Наташи Ростовой» из «Войны и мира» Прокофьева, трудно представить, с каким трудом два столетия назад вальс пробивался в городские гостиные и на придворные балы. Медикам казалось, что вальс опасен для здоровья, ибо танцоры слишком быстро кружатся по залу. Ревнители нравственности и общественной морали заходились в протестах: партнеры слишком тесно обнимали друг друга.

Цезарь Кюи, иронически именуя Пятую симфонию Чайковского «симфонией с тремя вальсами», назидательно утверждал, что вальс больше подходит сюите, а симфонии приличествует традиционное скерцо (критик забыл, что до скерцо, введенного Бетховеном, симфонии «приличествовал» менуэт). Правда, Шуман, как известно, различал два рода вальсов: вальсы для ног и вальсы, предназначенные для слушания. Сколь же велико достоинство вальса, о котором такой строгий судья, как Йоганнес Брамс, сказал: «Жалею, что не я сочинил эту мелодию» (о штраусовском «Голубом Дунае»).

На глазах двух-трех поколений танго из портовых кабачков и еще более сомнительных заведений шагнуло, благодаря не одному только Пьяццолле, на симфоническую эстраду. Джаз давно поселился в филармонических залах, оплодотворив академическую музыку свежими экзотическими ритмами. Джаз вернул сегодняшней музыке забытую со времен барокко стихию свободной импровизации.

Уже одно то, что все эти размышления вызваны Симфонией и Концертом для фортепиано с оркестром Антона Танонова, заставляет пристально вглядеться в партитуры петербургского композитора, внимательно слушать и переслушивать музыкальные записи – благо, теперь это доступно тотчас после премьеры.

Оба названные сочинения Танонова соединяют, казалось, несоединимое – мир раскованной эстрады и филармонический зал с его прежде незыблемыми ритуалами концерта как некоего высокого «храмового» действа. Недаром же известный немецкий музыковед Пауль Беккер еще столетие назад назвал симфонию «светской мессой», пришедшей со времен Бетховена на смену «Страстям» и «Высокой мессе» Баха. В XX веке стена между этими двумя мирами, как мы видели, постепенно расшатывалась.

И Дмитрий Шостакович в финале Первого фортепианного концерта и принявшие из его рук эстафету молодые Борис Тищенко и Родион Щедрин – опять-таки в финалах своих фортепианных концертов – обращаются к «низким» жанрам, к популярной одесской песенке, к озорной частушке. Вот и учитель Антона Танонова, создавший свою школу, Сергей Михайлович Слонимский еще в 1973 году выступил с Концертом для оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов.

Танонов не удовлетворяется достижениями предшественников – ни так называемого «третьего направления», ни мастеров «полистилистики», ни приверженцов «кроссовера»... Он радикально ломает, рушит вековую стену между филармонией и «улицей». В отличие, скажем, от Альфреда Шнитке, нередко строившего концепцию на противоречии, столкновении этики и эстетики двух миров, Антон Танонов отнюдь не противопоставляет их – он их *сплавляет*! «Высокое» и «низкое» в музыке перестают играть навязанную им привычную роль метафоры «духа» и «тела» или еще более надуманную антитезу Добра и Зла. Чуткий исследователь Валентина Холопова подметила в музыке Софии Губайдулиной сходную с Тановым тенденцию к сближению «полюсов», определив это афористически: «душа через тело»!

О своей Первой симфонии Танонов рассказал в одном из интервью: «Симфония создавалась в течение десяти лет, многократно пересочинялась и переделывалась Каждая из частей имеет свой подзаголовок. Программный подтекст симфонии – жизнь современного человека... Работа над симфонией ставила перед автором только одно условие – быть честным со слушателем».

Николай Мажара.
Антон Танонов, Николай Мажара, Алексей Васильев.
Фото: Всеволод Коновалов

И, начиная с мировой премьеры, состоявшейся в 2013 году, Симфония всегда встречает благодарную реакцию слушательской аудитории.

...Антон Танонов действительно честен со слушателем: он не зовет его ни в храм, где причащаются таинств высокого искусства, ни в лабораторный павильон, полный модных технических новинок, где автор осваивает новые приемы письма. Он сразу, минуя церемонию предварительного знакомства, приглашает его в обжитой дом, *в дом, как у всех!* Симфонию открывает по-домашнему уютная *Песня* – так называется первая часть, она пронизана, прошита мелодическими нитями – и длящимися, распевными, и краткими попевками. Автор не стремится, как это обыкновенно полагается в симфониях, переплетать их друг с другом; он ими откровенно любуется и завораживает зал. День на исходе, часы бьют полночь...

Но что это? В сгустившемся сумраке наливается силой какая-то тревожная, суетная, угрожающе злая, страшная стихия. Сперва «жизни мышья беготня» (А. Пушкин), но постепенно она растет, вызревает до гигантского разгула. Стальной ритм *Лабиринта* (заглавие второй части) напоминает известный «Завод» Александра Мосолова, но там «музыка машин», индустриальный «симфонический эпизод», а здесь жестокая изнанка жизни (по слову автора, «подтекст симфонии»). Оркестровка – дьявольская (в смысле мастерства), ее разбору и анализу надо посвятить отдельное исследование. Замечу главное: композитор, овладевший современной техникой – синтезатором и прочей электроникой – находит особое профессиональное удовлетворение в умении имитировать любые электронные «семплы» средствами акустических инструментов, добиваясь при этом прямо-таки гипнотического эффекта.

Третья часть симфонии озаглавлена *Детский марш*, но мне кажется, что если это и детство, то сугубо городское, «дворовое», чуть даже хулиганское, что ли. Развинченная, пританцовывающая «походочка». Вот звучит быстрый маршик, такой же немного «блатняцкий», но уж не пионерский, точно! Где происходит действие – не в подворотне ли? Опять изнанка жизни...

Единственная конвенциональная (то бишь традиционная) четвертая часть симфонии и называется обычно – *Адажио*. Музыка возвращается к лексике *Песни* – первой части, но это и прощание с жизнью: от восхода к исходу.

Финал – послесловие, неостановимость «бега времени» (А. Ахматова). Жизнь продолжается, пусть совсем другая, не в Филармонии, а In Techno (название финала) ... на дискотеке. Между прочим, пьеса эта сочинена была ранее других частей симфонии, в начале 2000-х. В начале был финал? Что ж, перефразируем евангельское речение, но еще ближе к тому, что мы слышим, слова Ганса фон Бюлова: *«В начале был ритм»*. Ритм ударный, «заводной», к оркестровым инструментам добавлена ударная установка из рок-клуба и всевозможная изобретательная перкуссия – повторюсь, инструментовка на зависть хороша! Ближе к кульминации зал начинает вставать – подумалось: как на премьере «Песен Гурре» Шёнберга, или на первом исполнении Пятой симфонии Шостаковича в кровавом 1937-м, когда при звуках коды финала ленинградская публика инстинктивно поднялась, благодарно приветствуя композитора – летописца эпохи.

Зал обычно взрывается аплодисментами, криками, свистом, а однажды дирижер (Дмитрий Васильев) после нескольких выходов на поклоны вдруг обратился к публике: «Мы сыграем еще раз, только, чур, не садиться!». И финал *In Techno* снова «заводил» слушателей, дирижер руководил оркестром и танцующим залом!

В Концерте для фортепиано с оркестром (2022) Танонова ритм безраздельно господствует, властно подчиняя каждого – на эстраде и в зале. Ритм задает с первых же звуков своей партии солист (блистательный Николай Мажара): рояль как ударный инструмент – не новость в музыке XX века, но, на этот раз, ритм особенно неумолим, непреклонен. Впрочем, ритмический поток то и дело разветвляется на ручейки-украшения, фортепианные фигурации в духе давно забытых мелизмов... Тут к месту процитировать Антона Танонова, автора забавно названной книжки карманного формата «Танончики. Поваренная книга для начинающих композиторов». Вот что Танонов пишет: «Мелизмы, орнаментика так же актуальны сегодня, как и в эпоху барокко. Цель – передать тонкие эмоциональные вибрации».

И вдруг рояль запел, но это не была протяжная, «бесконечная», как Вагнер говорил, мелодия – скорее песня, строфическая, «куплетная», но и она снова ускоряется, испещренная узорами, и возвращает к заводному *року*. Главная ритмическая формула в оркестре: вдох – выдох. Танонов, как и его учитель Слонимский, предпочитает «кннокадровую», монтажную драматургию крупной формы – не в развитии, а в сопоставлении музыкальных тем. Спетая роялем тема завершает *pianissimo* первую часть Концерта.

Сумрачное начало медленной второй части... В песенной, снова легко ложащейся на слух, строфической теме фортепиано постепенно утверждается ритм неуклонного движения, ритм упорного шага к кульминации: часто такую песню-лейттему можно встретить в киномузыке. Партия фортепиано полна изысканных украшений-мелизмов: одним из них и заканчивается музыка центрального раздела Концерта.

Финал обрушивается лавиной ритмов – танцевальных, маршеобразных – и латиноамериканских, и русских плясовых... Танец разгорается, кажется, что танцуют и сами музыканты, порой вскрикивая: «Оп-па!». Видно, с каким удовольствием играет солист, профессор Николай Мажара, а лица молодых оркестрантов выражают неподдельный восторг. И ведь не в рок-клубе, а в Концертном зале Мариинского театра в завеошение Международной недели консерваторий! На сцене и в зале – не завсегдатаи дискотек, а в основном профессиональные музыканты; студенческим оркестром дирижирует ректор Санкт-Петербургской консерватории Алексей Васильев!

Вы спросите, отчего же я назвал свои заметки о музыке Антона Танонова: «Концерт (не) для всех», если отклик зала столь единодушен? Да, наверное, потому, что к описанной новой концепции симфонии, к такой трактовке инструментального концерта расположен далеко не каждый завзятый филармонист, почитатель Бетховена и Чайковского, чьи симфонии-романы, симфонии-исповеди стали эталонами жанра. Время решит судьбу услышанного *сегодня*. Но решит скорее всего *завтра*, таков извечный ход слушательского признания. Итальянское *sinfonia* буквально переводится как созвучие. А созвучит ли новая музыка времени – это Времени и решать!

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ЗОЛОТОЙ ВЕК РОК-Н-РОЛЛА*

Забыты те, кто проклинали,
Но помнят тех, кого кляли.
Евгений Евтушенко

«Идея создания фотоальбома, посвященного героям рок-н-ролла времен Ленинградского рок-клуба, уже несколько лет вынашивалась авторами – хотелось, чтобы это легендарное время оставалось не только в нашей памяти... Не ищите в этой книге энциклопедических сведений о каждой группе, каждом фестивале, каждом концерте... все это есть в интернете. Эта книга – "... не по прошлому ностальгия, ностальгия – по НАСТОЯЩЕМУ" (А. Вознесенский). Перелистывая страницы альбома, мы снова погружаемся в яркую эпоху, мы видим ее глазами фотографа Валентина Барановского. И это позволяет нам возвращаться в удивительное время, которое уже становится страницей летописи нашей страны, нашей культуры, и, при том, остается чем-то очень близким нам, важным для нас именно сегодня, здесь и сейчас» (из предисловия Нины Барановской).

Отлично изданный коллекционный двухтомник – действительно памятник эпохи, памятник достоверный во всем: свет и тени неотделимы. И вовсе не из желания уязвить незадачливых идеологов, авторы поместили рядом и даже перед предисловием – как эпиграф к своему колоссальному труду – цитату из гневной отповеди пророкам «западных музыкальных волн, нашим идейным противникам, которые несут вред отечественной молодежной музыке, сеют в несформировавшихся умах ядовитые семена чуждого нашему обществу образа жизни. Для нас неприемлема культура, проповедующая примитивное удовольствие, развлечение, политическую пассивность, словом, ведущая к моральной деградации» («Комсомольская правда», 16 сентября 1984 года).

Надо ли называть автора статьи в «Комсомолке» – тысячу раз прав поэт: «Забыты те, кто проклинали...». А с авторами двухтомника мы знакомимся сразу же на первых его страницах.

Нина Барановская начала писать о русском роке в еженедельной газете «Ленинградский университет», где она работала корреспондентом. Там и появился большой материал о первом концерте Ленинградского рок-клуба.

7 марта 1981 года; с тех пор статьи о нашем роке печатались регулярно. С 1984 года Барановская заведует репертуарным отделом Ленинградского Межсоюзного Дома Самодеятельного Творчества, при котором был создан Рок-клуб. В ее обязанности входила «литовка» текстов – допуск или запрет к исполнению песен авторов-рокеров. Работая завлитом, Нина Барановская не оставляла журналистской деятельности, принимала активное участие в жизни клуба.

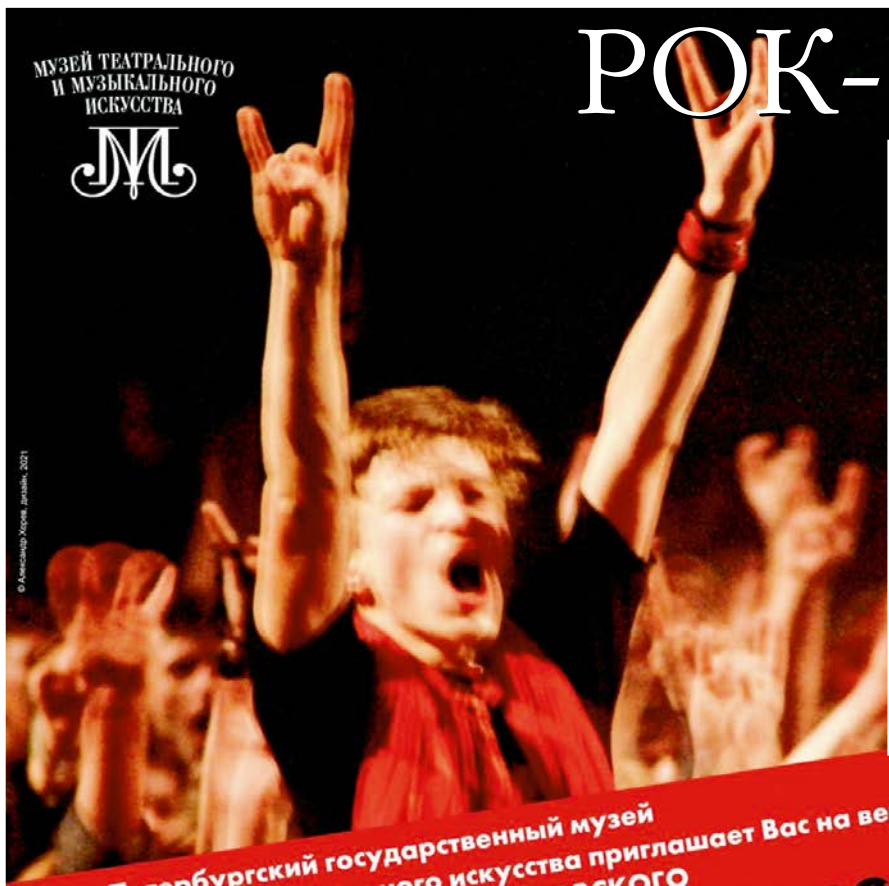
Имя Валентина Барановского хорошо известно в Петербурге. Творческий путь его продолжается уже более полувека – от публикации фотоработы восьмиклассника, победившего в детском конкурсе журнала «Советское фото». По окончании профессионального училища Барановский работал в фотоателье, находившемся в помещении бывшей студии легендарного Карла Буллы. У старых мастеров, работавших еще с самим Карлом Карловичем, Валентин учился искусству фотопортрета. На факультете журналистики в ЛГУ защитил творческий диплом, основанный на собственных публикациях, в течение нескольких лет был фоторепортером АПН, крупнейшего агентства новостей в СССР.

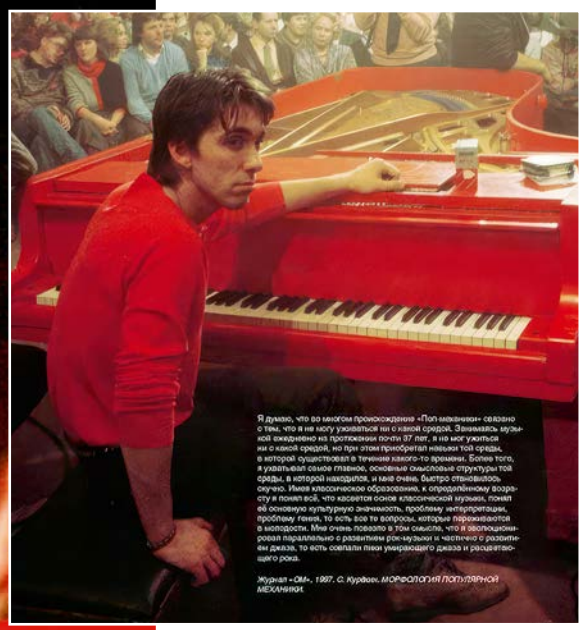
С конца 70-х сотрудничал с издательствами города, фирмой «Мелодия», с ленинградскими театрами. Повинуясь своему увлечению русским балетом, становится штатным фотографом Мариинского театра. В 2011 году он – лауреат премии Министерства культуры РФ и журнала «Балет» в номинации «Пресса». Премия «Душа танца» присуждается за выдающиеся заслуги в области балетного искусства. В творческом активе мастера альбомы о балете «Дивертисмент», «Три века петербургского балета», «Рудольф Нуреев» и др. Среди выставок фотохудожника экспозиция «Река времени. Отражения». Она отмечала 60-летие Барановского и проходила в бывшем фотоателье Карла Буллы, где юный Валентин Барановский постигал секреты профессии в конце 60-х.

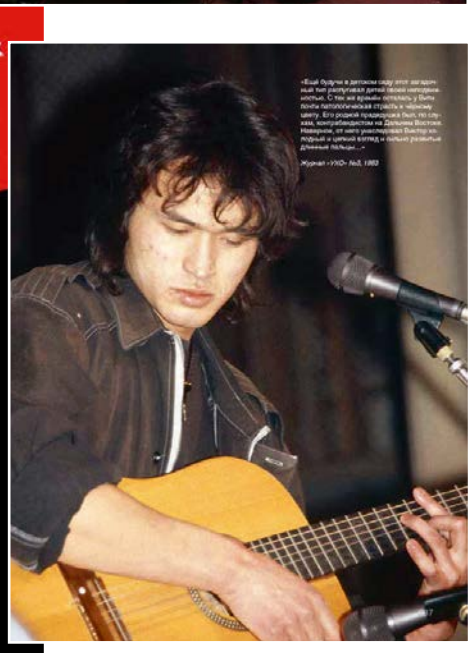
Особое место в биографии Барановского занимает дружба с рок-музыкантами и полуподпольные съемки концертов Ленинградского рок-клуба в начале 80-х. Сегодня его рок-н-рольная коллекция насчитывает тысячи негативов и слайдов. Время ее охвата – лучшие «золотые» годы русского рока – от начала 1980-х до начала 1990-х.

Рецензируемый двухтомник – это уникальный фотографический эпос о легендарной эпохе русского рока 1980-90-х годов. Вячеслав Бутусов сказал, что эти две книги — пять килограммов чистого золота, что это документ эпохи и произведение искусства. А по словам авторов, в массивных двух томах то, что дороже золота — в них вся бесконечная любовь к рок-н-роллу и его героям, а также память и боль об ушедших.

Иосиф РАЙСКИН







* *Валентин Барановский, Нина Барановская. Ленинградский рок-н-ролл. Золотой век. В 2-х т. Издание авторов на средства, собранные по подписке. СПб. 2021 г. Тираж 600 экз.*

Учредитель: Государственный академический Мариинский театр. Регистрационное свидетельство № П 1144 выдано Региональной инспекцией по защите свободы печати и массовой информации 23.09.1994.
Главный редактор: И.Г. Райскин (eiraiskin@mail.ru). Редактор: Г.Г. Осипова (galina_music@mail.ru). Дизайн: Василий Бертельс.
Адрес редакции: 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 18. Факс 314-17-44 (для редакции газеты «Мариинский театр»).
Предпечатная подготовка: Дмитрий Сазонов. Подписано в печать в 12.00 24.04.2023. Отпечатано в типографии «РУБЕЖ» – ИП Бойцова Э.А. Цена свободная. Тираж 800 экз.
ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ «МАРИИНСКИЙ ТЕАТР» ОБЯЗАТЕЛЬНА