



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР



№ 1-2

2024



ВОЙНА БЛОКАДА

Кировский (Мариинский) театр
после попадания авиабомбы. Сентябрь 1941 г.

МУЖЕСТВО



Зал госпожи Энгельгардт (Малый зал филармонии)
после попадания авиабомбы. Ноябрь 1941 г.

Второй Петербургский фестиваль имени Станислава Горьковского завершился концертным исполнением оперы Сергея Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» Губернаторским симфоническим оркестром Санкт-Петербурга под управлением дирижера Антона Лубченко, солистами Мариинского театра и Концертным хором Санкт-Петербурга под управлением Владимира Белгелова.

Любопытна судьба этого оперного произведения Сергея Прокофьева. Есть общепринятое мнение, что это не самое лучшее сочинение композитора. Определенная двойственность отношения и восприятия, на мой взгляд, обусловлена историей и временем ее создания. Слушая оперу, невозможно абстрагироваться от воспоминаний об обстоятельствах жизни Прокофьева в том роковом 1948 году. Сопоставим даты. С октября 1947 года композитор начинает работать над «Повестью о настоящем человеке» по произведению Бориса Полевых о героическом летчике Алексее Маресьеве, который в результате падения самолета лишился двух ног, но пройдя мучительные физические и душевные испытания, нашел в себе силы вернуться в строй с протезами на ногах. За время написания оперы в 1948 году в жизни композитора произошли следующие события: 15 января будет официально зарегистрирован брак С. С. Прокофьева с М. А. Менделеевой, к которой он ушел из семьи в 1941 году; 10 февраля появится постановление ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», в котором Прокофьев был трижды упомянут наряду с Шостаковичем, Хачатуряном, Шеллиманом, Поповым, Мясковским, как представитель «формалистического, антинародного направления»; 20 февраля была арестована его первая жена Лина Прокофьева; с 17 по 26 февраля проходит собрание московских композиторов и музыковедов, посвященное обсуждению постановления «Об опере «Великая дружба», в адрес которого отсутствовавший на нем по болезни, Прокофьев пишет (вынужден написать) «покаянное» письмо. Опера будет закончена в августе этого же года, а на закрытом просмотре 3 декабря в Ленинградском театре оперы и балета она будет подвергнута практически разгромной критике. Трудно придумать более тяжелые и стрессовые условия для написания музыки.

Чтобы понять, до какой степени унижения и страха был доведен сильный, спортивный, лучезарный, жизнелюбивый, ироничный Прокофьев, достаточно вспомнить фразы из его «покаянного» письма – страшного документа эпохи: «Как это не болезненно для целого ряда композиторов, в том числе и для меня, я приветствую Постановление ЦК ВКП(б), создающее условия для оздоровления всего организма советской музыки [...] Элементы формализма были свойственны моей музыке... зараза произошла, по-видимому, от соприкосновения с рядом западных течений [...] в атональности я тоже повинен [...] мне хочется выразить мою благодарность нашей партии за четкие указания постановления, помогающие мне в поисках музыкального языка, понятного и близкого нашему народу, достойного нашему народу и нашей великой стране».

Эта отчаянная «благодарность» отчетливо считается в почти историческом пафосе финала оперы. Невольно вспоминаются столь же «благодарные» слова и Д. Шостаковича ленинградскому партийному активу за «внимание» к его творчеству, и его «обманный» маневр с трактовкой финала 5 симфонии: «В центре замысла своего произведения я поставил человека со всеми его переживаниями, и финал симфонии разрешает трагедийно-напряженные моменты первых частей в жизнерадостном, оптимистическом плане». Спустя годы, с присущей ей жесткостью, Галина Вишневская по поводу этой «программы» написала: «Это он говорит о том «жизнерадостном, оптимистическом» финале, когда под бесконечно повторяющуюся у скрипок ноту «ля», как гвоздь вдалбливаемую в мозг, под мажорные, победоносные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в пытках, насильствуемая собственными сыновьями, поруганная Россия – вопит, что все равно будет жить».

Для пылкого слушателя в музыке всегда присутствует некая «тайнопись», связанная с судьбой художника. Знание контекста создания оперы «Повесть о настоящем человеке», невольно рождает вопрос, каково соотношение искренности и вынужденности в данном произведении? Ответы прямые или косвенные дает сама музыка, она редко лжет. Если пафосность финала оперы «Повесть о настоящем человеке» «звучит» подобно скульптурным изваяниям на станции московского метро «Площадь революции» или грандиозным фрескам в ДК сталинской эпохи, несколько смущая современного слушателя своей чрезмерностью, то многочисленные герои оперы выписаны Прокофьевым с большим человеческим теплом, которому нельзя не поверить. Концертное исполнение оперы под управлением Антона Лубченко вызвало именно такие ответные чувства.

ФЕСТИВАЛЬ

Многофигурность оперы сродни военным полотном советских художников, Монументу героическим защитникам Ленинграда в Санкт-Петербурге. Здесь нет второстепенных лиц, каждый выписан рельефно и важен, как часть целого. Но монументальность у Прокофьева сочетается с тонким психологизмом, реалистической портретной живописи в создании галереи образов героев «Повести», где каждый человек – характер, «жизнь и судьба».

Безусловно, основным героем оперы является Алексей Маресьев, невольно сложную партию которого уже не первый раз исполнил солист Мариинского театра Владимир Мороз, передавший интонационно точно,

искренне, с такой актерской точностью, что, как мне кажется, задал тон игре и взрослых артистов не только в идущей следом важной ансамблевой сцене, но и во всей опере.

Каждая постановка оперы «Повесть о настоящем человеке» (их было не много) во многом зависит от отношения дирижера, режиссеров к прошлому, к нашей истории, к эстетике искусства того времени. Большинство обращений к опере было связано либо с купюрами, либо с дополнением ее другими произведениями Прокофьева (как в спектакле Большого театра 1985 года, где по совету А. Шнитке была использована музыка кантаты «Александр Невский»), либо решительным

текст написания оперы и все перипетии судьбы композитора, которые не могли не отразиться в подтексте произведения. Лубченко исполняет «Повесть о настоящем человеке», любовно сохраняя текст либретто: «Мы не стали менять текст. Он несет в себе приметы того времени. Это же наша история, почему ее нужно менять? Опера написана в 1948 году и не обязана отвечать требованиям сегодняшнего времени. Давайте уважать нашу историю, наше прошлое».

Главной верой Прокофьева была музыка. От всех невзгод он пытался отгородиться своим искусством и спасался в нем. И это особенно слышно в оркестровой музыке композитора, где он абсолютно свободен и независим в своих фантазиях.

Антон Лубченко любитесь красотами про-

ЕЛЕНА ИСТРАТОВА

ПРИННЯТЬ ПРОШЛОЕ



«Повесть о настоящем человеке». Дирижирует Антон Лубченко. Фото: Алексей Благодарцев

психологически достоверно, историю уникальной личности Маресьева.

Партии других персонажей исполнили солисты Мариинского театра Мария Баянкина (Ольга), Мирослав Молчанов (Андрей), Эвелина Агабалава (Варя), Андрей Серов (комиссар), Валерия Белякова (Клавдия), Станислав Леонтьев (Кукушкин), Роман Арндт (Твоздев), Злата Бульчева (бабка Василиса, призрак матери Алексея), Анастасия Донц (Петровна), Евгений Спехов (полковник), а также солисты Приморского сцены Мариинского театра Алексей Костюк (дядя Михайло, старший врач), Алина Михайлик (Анюта).

Рамки статьи не позволяют подробно остановиться на работе каждого артиста. Но важно отметить то, что в условиях концертного исполнения, в ситуации отсутствия сценических мизансцен, костюмов, они были связаны прочно незримой нитью повествования, пребывая в прекрасном ансамблевым взаимодействии.

Когда только композитор начал работать над оперой, у многих были опасения по поводу несценности сюжета «Повести». Но Прокофьев создал оркестровую ткань такой невероятной гибкости и содержательности, которая замсняет все отсутствующие в концертном исполнении сценические компоненты, помогает не только органично существовать солистам в своих образах, но и «двигает» сюжет в естественном смысловом потоке ансамблевых сцен, эпизодов, монологов, диалогов. У всех без исключения солистов получились создать яркие человеческие характеры, жизненные судьбы, каждая из которых могла бы стать «повестью о настоящем человеке». Они получились настолько впечатляющими своей жизненной правдивостью, словно сошедшие со страниц очерков военных корреспондентов, что финальный монолог Алексея «Спасибо», в котором он вспоминает всех, встретивших ему на пути «настоящих людей», звучит особенно убедительно и проникновенно.

Отдельное браво замечательным юным певцам из хорового училища им. Глинки Адриану Зыкову (Серенька) и Платону Владыкину (Федька), которых нашел и подготовил концертмейстер Мариинского театра Лариса Габитова. Театральный эпизод встречи с Маресьевым в лесу, был сыгран мальчишками так

изменением концепции. Например, в спектакле «Упавший с неба» театра Геликон-опера (2005 год) по мотивам оперы Прокофьева и с включением номеров из ряда других произведений композитора, по радикальному режиссерскому замыслу Дмитрия Бермана, история героического летчика приобрела остро современное, полемическое звучание, стала поводом для осмысления отношения общества к ветеранам Великой Отечественной войны. Двуплановость действия (события прошлого являются в воспоминаниях героя, живущего в безрадостном настоящем) Берман создает жесткий конфликт, которого лишена опера Прокофьева, написанная в эстетике социального реализма. Несмотря на использование музыки оперы, концептуально эта постановка уже никакого отношения к произведению Прокофьева не имеет.

Антон Лубченко, в пристрастиях которого творчество Прокофьева занимает особое место, стал первым дирижером, который осуществил постановку полной версии оперы, с восстановленной по рукописям авторской оркестровой, сначала в Государственном Приморском театре оперы и балета (Владивосток) в мае 2015 года к 70-летию Победы (режиссер Иркин Рабитов), повторив ее по приглашению Валерия Гергиева на Новой сцене Мариинского театра (Мариинский-2). Нынешнее исполнение стало поводом более пристально вникнуть в концепцию дирижера.

Он не борется с советской эстетикой оперы Прокофьева, он ее принимает, понимает и относится к ней, если так можно выразиться, с сыновним почитанием и уважением. Молодость категорична, а порой и беспощадна в вынесении приговора прошлому. Сегодняшней молодежи трудно понять, почему люди старшего поколения трепетно сохраняют вышедшие из моды одежды, бережно стирают пыль с фарфоровых статуэток балерин, лыжников, пионеров, хранят старые журналы, бесконечно переслушивают песни своей молодости, которые нынешнему поколению кажутся наивными и пафосными, почему со слезами умиления пересматривают «лакированную» любовный фильм Пырьева «Свинарка и пастух», не имеющий никакого отношения к реальности того времени.

Прекрасно зная весь исторический кон-

кофьевской партитуры и увлекает этим оркестрантов Губернаторского симфонического оркестра, за новым этапом развития которого мы с интересом наблюдаем. Действительно, неповторимость прокофьевской оркестровки вновь и вновь заставляет восхищаться отмечать щедро рассыпанные в «Повести о настоящем человеке» бриллианты оркестровых особенностей и находок композитора. Традиционное преобладание низких тембров в партитуре (медь, контрабасы) создают узнаваемый, никому более не свойственный, колорит. Нагрузка на медные инструменты, в том числе мелодическая, огромная и это настоящее испытание для духовиков, которое музыканты Губернаторского оркестра с честью выдержали.

Плотность партитуры «прореживается» пленительными моментами «затишья», прозрачными соло и ансамблевыми эпизодами-крупными планами – дуэты флейт, дует трубы и кларнета (кто еще такое придумал!), дует колокольчиков и флейты-пиколо на исключительном, сложно достижимом пиано. Зовы весны передаются удивительной, матовой красотой трубы с сурдиной. И таких красот огромное количество. Дирижер и оркестранты любовно «прорисовывают» все эти тембровые оттенки партитуры. Антон Лубченко говорит: «Для меня это прежде всего гениальная русская опера, с потрясающими красотами позднего прокофьевского стиля. В нем «ответы» влияния его учителя, Римского-Корсакова. Отношения у них хоть и были сложными, но в партитуре именно этой оперы Прокофьев предстает учеником Римского-Корсакова, как ни в какой другой».

Принять историческое прошлое страны и произведение искусства, на которых лежит отпечаток сложного времени, такими, какие они есть – в такой позиции молодого музыканта есть что-то исключительное и, я бы сказала, даже мудрое на фоне бесконечных стремлений осудить, разоблачить, либо осовременить произведения минувших лет. Эти сочинения о людях, для которых то время было просто их жизнью. Другой у них не было и уже не будет. Увидеть в них не «упавших с неба», ощутить их жизнь, как «полет Икара» – особая душевная работа, которая может приниматься или нет, но не может не вызывать уважения.

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

«ВОЕННЫЙ РЕКВИЕМ» В МАРИНСКОМ ТЕАТРЕ



BENJAMIN BRITTEN
War Requiem
Op. 66
Words from the *Missa pro Defunctis* and the poems of Wilfred Owen
My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity. All a poet can do today is warn.
WILFRED OWEN

Бенджамин Бриттен. Коллаж Артёма Бурдова. 2023.

опубликованная на сайте Филармонии, среди исполнителей был симфонический оркестр студентов Ленинградской консерватории под управлением Николая Рабиновича, большой и хор камерный хор студентов и аспирантов Консерватории, детский хор Школы-десятилетки при Консерватории, дирижер камерного оркестра Л. Холостяков, три солиста – Людмила Иванова, Михаил Довенман и Николай Калошин.

Органиста – Людмила Григорьевна Ковначкина – впоследствии стала знаменитым музыковедом, автором первой в мире книги о Бриттене, вышедшей в Ленинградском отделении издательства «Музыка» в 1973 году. Десятилетия она была своеобразным «культурным послом», связывающим Англию и Россию. При ее поддержке проходили фестивали, конференции, исполнения

MISSA SOLEMNIS БЕТХОВЕНА



Бетховен в работе над Торжественной мессой. Художник И. К. Штилер. 1820 г.

Missa Solemnis не столь часто, как она того заслуживает? После премьеры 1824 года в России о Мессе вспомнили спустя четверть века, в 1849-м; затем через 30 лет в сезон 1879/80 гг. Столетие Петербургского Филармонического общества (1904, снова через 25 лет!) было ознаменовано исполнением Мессы под управлением Артура Никиша. В 1908 году Месса прозвучала в Общедоступных концертах графа А. Д. Шереметева. Минута благодарен Шостаковичу, не столько потому, что он установил гонорар за свою композицию в размере 50 дукатов.

Среди немногих высочайших адресатов, ответивших на приглашение Бетховена, одним из первых оказался русский князь Горюховский двор (композитор прибег к посредничеству князя Николая Голицына, просвещенного музыканта-любителя, энтузиаста бетховенского творчества). Благодаря его инициативе уже в следующем 1824-м году 26 марта (7 апреля по новому стилю) Торжественная месса была исполнена в Петербурге в доме князя Кусовникова у Казанского моста (позднее – «зала госпожи Ангельгардт», ныне – Малый зал Петербургской филармонии).

Это была мировая премьера: спустя месяц, 7 мая 1824 года в Вене в одной программе с Девятой симфонией прозвучали только три части из Торжественной мессы. Бетховен так и не услышал при жизни свое великое творение полностью. Но он был вознагражден своевременным отзывом князя Голицына: «Спешу сообщить, *Monsieur*, новости об исполнении Вашего прекрасного шедевра, с которым мы познакомили здешнюю публику... Можно сказать, что Ваш гений опередил века. Поэтому будут благодетель перед Вами и благословлять Вашу память более, чем это доступно Вашим современникам».

Отчего же ошиблись последующие поколения, исполняя

бриттенской и вообще английской музыки в Ленинграде.

Музыка Бриттена часто звучала в Ленинграде и стала для многих ленинградских музыкантов 1960-х годов важным источником вдохновения. Среди знаковых исполнений – премьера оперы «Питер Граймс» под управлением Джамала Далгата, исполнение ЗКР под управлением Николая Аносова четырех интерлюдий из оперы «Питер Граймс», 13 марта 1963 года соната Бриттена для виолончели с фортепиано была исполнена Мстиславом Ростроповичем в Большом зале Ленинградской филармонии. Вокальные и камерные сочинения также часто звучали в залах Ленинграда. В 1963 году в Ленинграде состоялся первый фестиваль его музыки. В 1960-е годы Бриттен познакомился с Мстиславом Ростроповичем во время его гастролей по Европе, и в 1965 году по приглашению знаменитого виолончелиста и его жены певицы Галины Вишневской Бриттен и Пирс приехали в СССР.

«Русское эхо английской музыки», по выражению Л. Г. Ковначкиной, было очень значимо для музыкантов Ленинграда.

Во второй раз Реквием был исполнен в декабре 1993 года, когда к 80-летию Бриттена в Петербурге Л. Г. Ковначкой был организован второй британский фестиваль. Сочинение прозвучало в Оперной студии Консерватории, где дирижировала Шан Эдвардс, британская ученица великого педагога Ильи Александровича Мусина. На фоне катаклизмов, сотрясавших российское общество, это событие странным образом не вызвало должного резонанса, хотя из Олдборо приехали британские музыканты и любители британской музыки: хранитель фонда Бриттена-Пирса знаменитый музыковед Дональд Митчелл, секретарь Бриттена мисс Розамунд Струод, постоянный посетитель фестивалей Бриттена юрист Малькольм Хилл, композитор Джером МакБёрни.

Третий раз Военный реквием продирижировал летом 2013 года в Мариинском театре Валерий Гергиев (солисты – Анна Нетребко, Александр Тимченко, Владислав Сулимский).

У нынешнего исполнения, на первый взгляд, было еще меньше шансов стать знакомым событием – на фоне обилия вагнеровских и вердиевских премьер, на фоне исполнения цикла всех симфоний Шостаковича оркестром Мариинского театра под управлением maestro Гергиева. Но, к счастью, так не случилось. Не часто приходится слышать интерпретацию не только обжигающе экспрессивную, но и точно соответствующую авторскому замыслу во всех деталях партитуры. Увлеченная и потрясающе эмоциональная игра оркестра (дирижер Кристиан Рипп), отличный хор (главный хормейстер Константин Кылов, хормейстер – Илья Попов), чудесный детский хор (руководитель – Ирина Яценюкская), выдающиеся солисты (баритон – Виктор Корочин, тенор – Александр Тимченко, сопрано – Татьяна Павловская). Упомяну и органистов – Татьяну Анкину и Ольгу Охромкино. «Военный реквием» вписался в британскую коллекцию Мариинского театра, украшениями которой являются оперы «Поворот винта» и «Сон в летнюю ночь».

Как и все великие произведения, «Военный реквием» поворачивается к нам своими разными гранями интерпретации в зависимости от эпохи и места исполнения. Стремление воскресить память прошлого – звучало, вероятно, в исполнении 1965 года, утопическая надежда на будущее – отличала интерпретацию 1993 года, реальность настоящего, призыв к примирению – делает сочинение особенно актуальным в 2023 году. Но главный, символический смысл в нем остается неизменным и вечным. Замечательно об этом написала Людмила Григорьевна Ковначкина: «Сочетание документальности с образной экспрессией», хроникальное описание страшных событий войны и постоянное осознание войны как катастрофы, бесчеловечной несправедливости». Слушая сегодня исполнение Мариинским театром британского сочинения, чувствуешь особенно остро, как никогда, смысл этих слов.

пространство оратории, Торжественная месса претендует быть симфонией». Перед нами грандиозный вокально-симфонический мотет, Бетховен сопрягает прошлое и будущее музыки.

Начиная с Бетховена, роль, по меткому определению Давида Беккера, играет соль «светской мессы», сплавившейся в едином переживании многочисленные собрания слушателей, своего рода «прижизно». Разве Вторая и Третья симфонии Малера не наследуют бетховенской Девятой? Не говоря уже о грандиозной малеровской Восьмой, состоящей в прямом родстве с Торжественной мессой.

Задумаемся: насколько изменилась бы концертная, филармоническая судьба Торжественной мессы, если бы в сознании и музыкантов, и воспринимающей аудитории она утвердилась и давно существовала бы в бесспорном качестве – *Десятой симфонии* Бетховена?

Филармония, «наследующая» Филармоническому обществу Санкт-Петербурга, первой отменила двухсотлетие мировой премьеры Торжественной мессы концертом 2 марта. Бетховенский шедевр прозвучал в исполнении Камерного оркестра ЗКР, дирижер Лео Кремер (Германия) при участии Хора Санкт-Петербургской консерватории (художественный руководитель Сергей Екимов) и солистов Жанны Домбровской, Дарьи Рабочей, Илья Мазурова и Александра Тимченко. Камерный оркестр, по сути, «бетховенская капелла» и столь же скромный колличеством хор сообразил исполнению адуу авторичности.

Двести лет спустя (день в день, 7 апреля по новому стилю) после премьеры *Missa solemnis* была исполнена оркестром и хором Мариинского театра (солисты Ирина Чурилова, Анна Кинкадзе, Сергей Скороходов и Мирослав Молчанов, соло скрипки – Лоренц Настурка-Гершович). Поразительно, но уже на следующий день Пресс-центр театра объявил, что Торжественную мессу «исполнят на бис» 10 апреля. Помимо более уверенной сыгранности оркестра, хора и солистов, Валерий Гергиев преследовал цель несравненно более важную – интимность, сердечность высказывания. Ведь не случайно же Бетховен предалл Мессу летящим через века эпитафией: «От сердца – к сердцу». Не могу в этой связи не вспомнить, что и Восьмую симфонию Малера Гергиев неожиданно трактовал в камерных тонах, явно предпочитая ансамблеву звучность грандиозным оркестровым *tutti*.

Неслыханно! – Торжественная месса, годами, десятилетиями отсутствующая в репертуаре, на сей раз прозвучала четырьмя в течение полутора месяцев (включая ее исполнение маринцами во главе с Гергиевым в московском Зарядье 12 апреля). И разве не ко времени тихая кульминация финального *Dona nobis pacem* (Даруй нам мир!), обращенная и к Творцу, и ко всему человечеству?

МАРИЯ БАБАЛОВА

ПРЕМЬЕРА

Под занавес 240-го сезона худрук театра Валерий Гергиев задумал и реализовал грандиозную историю — «Месяц Рихарда Вагнера в Маринском».

Самая светлая, полная восхитительных мелодий опера Вагнера задумывалась автором в качестве небольшой музыкальной прембулы о соревновании певцов-ремесленников к состязанию певцов-рыцарей в «Тангейзере». Однако «Нюрнбергские мейстерзингеры» превратились не только в самостоятельную, но и самую продолжительную (около шести часов) вагнеровскую оперу о любви и таланте, о поэзии и поэтах, о традициях и творчестве, о ремесле и вдохновении. Сюжет придумал композитором Рихард Вагнер досконально изучил биографию в конце XVII века книгу Иоганна Кристофа Вагензейля, вписав в либретто имена реально живших людей. Так среди главных героев появились мудрый баумшник и поэт Ганс Сакс — подлинное историческое лицо; в образе же Вальтера фон Штольцинга — художественное воплощение alter ego автора. Абсолютная редкость для вагнеровской партитуры: все остаётся живым и даже счастливым.

До дня сегодняшнего в Маринском театре оперу ставили дважды: в 1914 году и в 1926-м. В обоих случаях «Нюрнбергских мастеров пения» исполнили на русском языке, в переводе Виктора Коломийцева. Ныне, спустя 155 лет после сценического рождения оперы, спектакль сделан не только на языке оригинала, но и с редким по современной театральной моде постановочным уважением к оригиналу. Тут нет яркого режиссерского высказывания, но есть стремление дать раскрыться глубинам оперы, как бутону, не под натиском привнесённых событий, а лишь под воздействием музыкальной драматургии на фоне реальной, но с роскошными костюмами и эффектным светом (художник Ирина Вторникова), а не фантазматической «картинки». И шесть часов оперы пролетают как одно мгновение.

С первых тактов знаменитой увертюры, что идет на закрытом (к сожалению, «дежурном») занавесе, оркестр творит чудо, погружая в абсолютную красоту. В насыщенной полифонической ткани звучание оркестра ясное и воздушное. А сложнейшая «потасовочная фуга» в конце второго действия становится одним из самых запоминающихся музыкальных впечатлений.

При этом вокальные работы в своем большинстве оставляют ощущение полноты. Певцам не всегда хватает четкой дикции, интонационной и ансамблевой точности. Но в целом титанический марафон: Михаил Петренко (Ганс Сакс), Сергей Скороходов (Вальтер), Ирина Чурилова (Ева), Ярослав Петряник (Бекmesser), Евгений Никитин (Погнер), Андрей Попов (Давид), Анна Княкдазе (Магдалена), выдерживают достойно с доминантой комического настроения над лирическим, не говоря уж о философском. Хотя в финале режиссер все же делает попытку эффектной контекстной цитаты: белое сухое дерево, как Белое древо Йондора из саги «Валстелин колец».

«Нюрнбергские мейстерзингеры» — это размышление о том, что есть традиция и почему ее время от времени все же следует подвергать ревизии, дабы она не превратилась в свод мертвых правил или, по Вагнеру, «форму без содержания».

«Российская газета»

ВЛАДИМИР ДУДИН

«Нюрнбергские мейстерзингеры» — очень крепкий орешек для режиссеров, и регулярные всего их ставят, пожалуй, разве что в Германии, в Байройте или Берлине, хотя иногда на такой подвиг бывает способна и Метрополитен-опера. Сильнейшим опытом последнего десятилетия стала постановка Барри Коски на Байройте самые неприятные и провокационные аспекты национального вопроса, бесстрашно проносясь сквозь немецкую историю вплоть до 1945 года. А ведь Вагнер здесь вложил в уста Ганса Сакса фактически то самое «искусство принадлежит народу».

В постановке Константина Балакина самой сильной, стильной и пронзительной оказалась сцена в камерке Ганса Сакса, открывшая третий акт. Сакс предстал в свете свечи, в сумрачной меланхолической тишине рассматривающим гравюры Альбрехта Дюрера — художника, поминаного в начале оперы. Разъезжающему душу монологу о безумии, парашем в мире («Если же безумия нет, то оно притягало, и копил силы»), отвечали гравюры Дюрера из «Апокалипсиса», показываемые в видеопроекциях. Обнадеживающее с точки зрения режиссерской идеи, хотя и не столь свежо, смотрелись подвиг импulsiveвного фон Штольцинга с его рукавами цвета живой воды, забеленные мейстерзингеры — носители «правильных» традиций, будто прижизненные памятники самим себе.

Декорации же большей части спектакля были словно добыты с пыльных складов с целью полнее изобразить старый добрый Нюрнберг «в натуральную величину». Иллюзия игры в старину, может, и удалась бы, если бы в

маринских мастерских тщательнее прокрасили детали уютных фахверковых домиков и потрудились растянуть склады на триничных («каменных») стенах-кулаках. Кульминацией «поэтического реализма» стала картина финала-апофеоза, где танцы бюргеров напомнили разом празднества в «Жизели» и «Спящей красавице». Ядовитый зеленый цвет храмовой роши и ключа древесных крон, призванные обозначить процветание живого «искусства новых форм», больше напоминали цветение пахнущего тинной августовского пруда, словно нарочно иллюстрируя слова из неслышно-привальной неслухади Бекmesserа на состязании певцов: «мерзко и мило».

К счастью, за шесть часов у публики была возможность послушать двух вагнеровских бабов с мировым опытом — Михаила Петренко в

слепое время, когда наследие Вагнера по понятным причинам не жаловали, традиция исполнения его опер не прерывалась, и, наконец, только здесь тетралогия «Кольцо нибелунга» поставлена полностью, причем дважды — до революции и в постсоветское время.

Для любителей итальянского бельканто, пения как такового, да и оперы вообще, остается загадкой, зачем Вагнер столь настойчиво работал в этом жанре — с его очевидным символическим, а не вокальным мышлением и страстью к протезам, уютным, маловыразительным речитативам. Фридрих Ницше восклицал: «Был ли Вагнер вообще музыкантом? Его место в какой-то другой области, а не в истории музыки!».

Возможно, Вагнеру следовало быть не композитором, но теоретиком искусства (кем он и

«НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ» мнения о премьере



«НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ».

Опера в трех действиях Рихарда Вагнера. Либретто композитора.

Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев, режиссер-постановщик — Константин Балакин, художник по декорациям и художник по костюмам — Елена Вершинина, художник по свету — Ирина Вторникова, художник по видео — Сергей Некозырев, хореограф — Александр Сергеев, дирижеры — Кристиан Кнапп, Георгий Албеков, дирижер сценического оркестра — Никита Грибанов, главный хормейстер — Константин Рылов, хормейстеры — Илья Попов, Никита Грибанов, ответственный концертмейстер — Марина Мишура, концертмейстеры — Григорий Якерсон, Леонид Золотарев, Оксана Клевецова, Жанна Казарина, режиссер-ассистенты — Кристина Парина, Михаил Смирнов, ассистент художника по декорациям — Иван Толстов, ассистент художника по костюмам — Мария Седых, технолог по костюмам — Антония Шестакова, педагог-репетитор балета — Александр Климов, режиссеры, ведущие спектакль — Ксения Екимова, Александра Молчанова. Действующие лица и исполнители: Вальтер фон Штольцинг молодой Франкский рыцарь — Михаил Векуа, Ева Погнер — Ирина Чурилова, Давид, ученик Ганса Сакса — Андрей Попов, Магдалена, корчмщица Евы — Анна Княкдазе, Мейстерзингеры: Ганс Сакс, баумшник — Михаил Петренко, Фейт Погнер, золотых дел мастер — Евгений Никитин, Сикстус Бекmesser, городской писарь — Ярослав Петряник, Куц Фогельзван, скоряк — Александр Пиченко, Конрад Накхизаль, жестициант — Егор Чубаков, Фриц Коттер, пекарь — Глеб Перязев, Ганс Фольц, медник — Николай Каменский, Балтазар Цорн, оловянных дел мастер — Олег Лосев, Ульрих Эйслингер, торговец пряностями — Олег Балаков, Августин Мозер, портной — Михаил Макаров, Герман Ортель, мясник — Александр Герасимов, Ганс Шварц, чулочник — Юрий Власов, Ночной сторож — Павел Шмулевич. Горожане и горожанки, подмастерья, ученики — артисты хора, балета и миманса.

Фото: Наталья Разина

партни Ганса Сакса, певшего в составах у берлинского вагнерианца Даниэля Баренбойма, и Евгения Никитина (в партии Фейта Погнера), без которого до сих пор не обходится важные вагнеровские проекты в Метрополитен-опере и не только. С лозингировским синием пел своего Вальтера тенор Сергей Скороходов. Да и Валерий Гергиев устроил себе любимые многочасовые вагнеровские медитации (в один из премьерных дней опера была показана беспрецедентным для мировой практики образом — дважды, утром и вечером).

«Коммерсантъ»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Маринский театр завершил строительство своей вагнерианы, представив комическую оперу композитора. Длинный назидательный эпос немецкого гения сумели подать ярко и музыкально безупречно.

Маринка — дом Вагнера в России: так повелось еще с дореволюционных времен. Главная сцена Северной столицы — единственная в нашей стране, где оперы сумрачного байройтского гения представлены столь репрезентативно, одна из немногих сцен, где даже в по-

представал в своих литературных трудах), философам, мыслителям, пророкам: даже в своих музыкальных сочинениях (не говоря о литературных) он все время стремится воспитывать, поучать всех и всех, прокламировать и деклариовать, с маниакальным упорством изрезать «вечные истины», из-за чего его опису порой достигают циклопических размеров. Если в эпических операх это хотя бы объяснимо, то в комической оказывается убийственным: Вагнер продолжает проповедовать и в «Мейстерзингерах»!

Почти шесть часов на сцене практически нет действия: вместо этого — лекция по методологии стихосложения и написания музыки, пространные рассуждения о сущности искусства. Много красивой музыки, до приторности, и бесконечные повторы (словно Вагнер хочет еще и еще раз втюльковаться безостановочно слушателем свои инстинкты). Специфический немецкий юмор, который эпизодически прокальзывает на протяжении всей оперы, тонет в этом выспреннем морализаторстве.

Тем более впечатляет победа Маринского театра и постановочной команды, взявшейся за оперу. Безупречное звучание маринского оркестра завораживало все шесть часов, как

в том спектакле, где за дирижерским пултом стоял Валерий Гергиев, так и в другом, под управлением его ассистента Кристиана Кнаппа. Великолепные инструментальные соло, отличный баланс между группами, слитность звучания в них, насыщенность и объемность самого звука, математическая точность интонаций и ритмов создавали настоящее музыкальное волшебство.

Опера многолюдна — одним только мейстерзингеров в ней дюжина: театр выставляет два полноценных состава. Одни поют Вагнера регулярно и давно, участвовали в концертных исполнениях «Мейстерзингеров», другие — новички. Есть за что похвалить и тех, и других. Вокальная роскошь Михаила Петренко в партии Сакса покорила с первой ноты и держит в плену до финала, а более скромное звучание Вадима Кравица в этой партии очаровывает благодаря тонкой интонации и выразительной фразировке вокалиста. Героически справляются с бесконечной партией Вальтера, включая конкурсную арию-песню в финале, оба тенора — Сергей Скороходов, за плечами которого большой опыт участия в вагнеровских операх и Роман Арндт — для него первая столь крупная работа в этой стилистике. Гротескной комедийностью блистали оба Бекmesserа — баритоны Ярослав Петряник и Владимир Мороз.

Постановочная команда (режиссер Константин Балакин, сценарист Елена Вершинина, световик Ирина Вторникова, видеохудожник Сергей Некозырев) совпала с непростым материалом, предложив красивый костюмный спектакль традиционной эстетики. Пожалуй, это второй после «Лозингера» Евгения Лысыка (1998) столь визуально роскошный экспонат в вагнеровской коллекции Маринки.

Газета «Культура»

НОРА ПОТАПОВА

«...Опера Вагнера — про добротный профессионализм нюрнбергских ремесленников, чем бы они ни занимались. Для них это — культ. Спектакль Маринского в том составе, который довелось видеть-слышать, как раз отвечает подобному критерию: все слето и мизансценически сделано осмысленно, вытнуто, в оформлении присутствуют и стройная значительность нюрнбергской соборной архитектуры, и миловидный бюргерский уют без излишней сладости (хотя в финале не избежали перебора буйной, как в джунглях, растительности и цветочных гирлянд).

Благодарно и выразительно пение Ганса Сакса (Вадим Кравец). Великолепен его монолог (скорее, диалог с оркестром) во втором действии — лирическая рефлексия Сакса-поэта: как схватить неслухомое? Красиво, легко и естественно звучал голос Вальтера (Роман Арндт). Органично существовал в музыке и на сцене Дмитрий Воропаев — Давид, ученик Сакса. Глубокий басовый тембр Мисролава Молчанова — импозантного Погнера — был выслушен, но пение по слогам несколько мешало восприятию. Фанфарон Бекmesser Владимира Мороза попеременно демонстрировал самоуверенность или беспомощность, гнев или подлость — все в меру. Пение Гаскаровой — очаровательной Евы — немного не хватило объема звучания, но манера пения и органичность сценического существования испукали много.

Что было безоговорочно хорошо, так это финал второго акта — сцена потасовки на улице. Исключительная сложность ансамбля — фугато хора с солистами — не помешала исполнителем быть одновременно точными в очень подвижных мизансценах и свободными в проявлении эмоций. Все отлично спето, сыграно, азартно, остро, но не злобно — дрались, в основном, подшучивая. Достало только Бекmesserу: он покинул сцену со своей гипертрофированно удлиненной мандолиной порядком помоям — серенада под окном Евы не удалась.

Очень образно, сценически эффектно режиссером и художником придуман переход от сцены в доме Сакса к финальной картине: открывается широкое окно, и все участники квинтета — Ева с Вальтером, Магдалена (Наталья Евстафьева) с Давидом и Сакс — выходят через него на пленэр, в зеленые кущи. Вообще, картина в доме Сакса определяет главное в содержании спектакля: хозяин — интеллектуал, его кабинет полон книг и альбомов, здесь живет дух высокой культуры и человеческого благородства. Недаром своеобразным эпитафием к сцене в доме мудрого баумшника-поэта служат бесценные гравюры Дюрера на тему апокалипсиса — видосрад, плывущий над низким потоком жилища на музыке оркестрового вступления к третьему действию.

В последней картине постановщика все же не удается преодолеть многословие композитора: бесконечные шествия, танцы, речи и нудное выступление Бекmesserа слишком долго ведут к развязке. Но Гергиев не хочет жертвовать ни единой нотой Вагнера, а дирижер Кнапп, хор, оркестр и солисты-вокалисты к этому готовы. Поступая Гергиевым вагнерская симфоническая и вокальная мощь мастеров Маринского театра способна послать слушателя музыкально-энергетический заряд уникальной творческой и жизненной силы.

«Петербургский театральный журнал»

ВИКТОРИЯ ДЯКОВА

«Лакме» Лео Делиба не так уж часто можно встретить в афишах мировых театров. Куда чаще зритель сталкивается с балетными шедеврами французского композитора — «Копельмейер», «Сильвия». Опера, однако, очень популярна во Франции, где она была впервые поставлена в 1883 году на сцене «Опера комик». С тех пор на родной сцене «Лакме» шла более двух тысяч раз. В разные годы партию главной героини, — дочери индийского жреца Нилаканты, — исполняли такие известные обладательницы сопрано, как Аделина Патти, Марчелла Зембрих, Луиза Тетрацини. Но наиболее успешным пользовалась американка из Бруклина Мария ван Зандт, которая исполнила партию Лакме столь проникновенно и страстно, что надолго её имя стало ассоциироваться с этим образом.

На русской сцене «Лакме» увидела свет 6 декабря 1884 года. Опера была поставлена в Маринском театре силами Императорской итальянской оперы и имела большой успех. Партию Лакме под гром аплодисментов исполнила легендарная Мария ван Зандт. Дирижировал Энрико Модесто Бениньяни. Позднее постановки возобновились в 1903, в 1916 и в 1931 годах. Партию Лакме исполняли артистка «Опера комик» Иовин де Тревиль и русская звезда Антонина Нежданова, в роли Джеральда выступал Леонид Собинов, а партию Нилаканти пел Фёдор Шалапин.

В советское время опера ушла из репертуара Кировского тогда театра. Вновь появилась она в июле 2021 года. Театр показал новое прочтение «Лакме» — на французском языке в полусценической постановке французского режиссёра и художника по костюмам Изабель Парсьо-Пьеры. И вот в 241-м сезоне накануне Нового года любимый театр сделал великолепный подарок зрителям. Опера «Лакме» в трёх действиях поставлена совместно с Красноярским государственным театром оперы и балета имени Дмитрия Хворостовского. Режиссёр-постановщик Сергей Новиков переиё события в современности.

В новой редакции «Лакме» на сцене — индийский культурный центр, который находится в центре огромного мегаполиса. Это место притяжения для проживающих в метрополисе индусов, но для властей — постоянная причина для раздражения. Центр занимает дорогостоящий участок земли, который можно было бы с выгодой продать. Губернатор и его помощники намереваются сломать храмы, воздвигнутые индусами, уничтожить их богов, как собственную и двести с лишним лет назад поступали колонизаторы в Индии. А на месте культурного центра построить новый квартал жилых домов.

«Сегодня мы рассматриваем сочинение Делиба не как экзотическую историю любви, как это было когда-то, — рассказал в одном из интервью Сергей Новиков, — но как важный урок об уважении к традициям и культуре друг друга. Наша постановка отходит от первоначального места и времени действия, однако также повествует о столкновении западного и восточного менталитетов. Только сегодня граница между земными полупространствами проходит не по меридиану, а буквально в каждом мегаполисе, где переплетаются национальности, народности, этносы, верования».

«Мне кажется, такая постановка актуальна сегодня, в особенности для молодого поколения, — рассуждает солистка Кристина Гонца, — чтобы было более понятно, как нужно бережно относиться к древностям, и какие последствия ждут нас в будущем, если мы забудем об этом».

Трудно конкурировать с легендой, которой является Мария ван Зандт, но молодое дарование из Красноярска, выпускница Красноярской академии музыки и театра, Кристина Гонца, на мой взгляд, прекрасно справилась с этой задачей. Мне повезло услышать Кристину в постановке Изабель Парсьо-Пьеры в 2021 году. И вот — новая волнистая встреча.

О своей героине Кристина отозвалась так: «Лакме очень мудра. Она знает, что ждёт её впереди. Она знает, что никогда не будет вместе с возлюбленным — они слишком разные. Она является полубогицей, проводником между миром живых и миром, который ждёт после смерти. И Лакме говорит Джеральду, что мы будем вместе там, в другом мире... Там мы можем быть вместе, а здесь, к сожалению, нет. Её вера, её преданность народу, богам не позволяют ей нарушить целостность того мира, в котором они живут».

Партию Нилаканти — одна из основополагающих в опере. Необыкновенно эмоциональная, страстная роль жреца, способного и на ослепляющую ярость в отставании своих устоев, и одновременно нежного, любящего отца, досталась на этот раз Андрею Серову. Помимо превосходных вокальных данных он обладает потрясающим даром перевоплощения, глубоко входит в роль. Его мощный темперамент и глубокий бархатный голос никогда не оставляют зрителя равнодушными. И в этот раз в зале то и дело слышались аплодисменты, когда зрители то негодовали, разделяя гнев жреца, то искренне сочувствовали его горю, когда он склонялся над умирающей дочерью: «Ах, Лак-

ме, отчего потухает твой взор...»

Партию Джеральда, невольного виновника гибели Лакме, спел тенор Денис Закиров, солист камерного музыкального театра «Санкт-Петербург Опера» и приглашённый солист Маринского театра. Слегка надменное, поверхностное отношение к аборигенам, точно живым сувенирам в лавке в самом начале и глубоко, искреннее сопереживание прежде дателькой и незнакомой культуре, постигнутое через любовь в финале — артисту мастерски удалось отразить духовное преобразование «пришельца», которое не пройдёт для него бесследно.

«Партнёры по спектаклю у меня замечательные, — отметила Кристина Гонца. — Я люблю своих коллег, они все уникальны. Кажется, наш состав был подобран специально для меня. С Андреем Серовым — Нилакантой мы очень тесно

МАРИНСКИЙ ТЕАТР

ПРЕМЬЕРА

го спектакля, премьера которого состоялась в предыдущем сезоне.

В режиссерской версии Сергея Новикова действие происходит в индустриальном храме в современном мегаполисе, который на видео, занявшем весь громаднейший задник Новой сцены, очень похож на Нью-Йорк (художник по видео — Дмитрий Иванченко). Вместо священного сада — зеленый островок в огромном городе, очевидно, нью-йоркский Центральный парк.

Индусский культурный центр мозаит глазу городским властям и бизнесменам, которые давно положили глаз на лакомый кусок земли в центре мегаполиса.

Обо всём этом пронзительно «говорит» удачно использованная в декорациях спектакля (художник-постановщик, художник по костюмам Мария Высотская) картина Василия

Марины и замечательной парой солистов — Марией Чернявской и Ароном Осавой-Горовичем. Эта сюита заимствована из полусценической версии «Лакме», которая увидела свет в Маринском театре в 2021 году (хореограф — Александр Сергеев).

Оба ведущих солиста (Лакме — Ольга Пудова и Джеральд — Борис Степанов) со всеми вокальными сложностями успешно справились как в ариях, так и в дуэтах. Восхитительно прозвучала баркаролла Лакме и Маллики («Цветочный дуэт» в первом акте).

Публика, конечно, ждала знаменитую арию Лакме с колокольчиками во втором акте, и певича вознаградила ожидание виртуозным исполнением. Пудова отлично владеет вокальной техникой и колоратурой звучат у нее прекрасно, но объема её голоса порой недоставало для такого большого зала, как Новая сцена Маринки.

Предсказуемо безупречным оказался Магеррам Гусейнов в партии Нилаканти. Красота тембра и вокальная техника, обаяние, и драматический дар сделали образ, созданный артистом, сильным и запоминающимся.

Оркестр под управлением Кристиана Кнаппа исполнял музыку Делиба с проникновенностью и составил прекрасный ансамбль с певцами.

Classical Music News

БЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

Совместные постановки появлялись в театре и прежде, но, как правило, это были проекты с ведущими зарубежными мировыми сценами. «Лакме» же — совместная работа с театром из сибирской глубинки, где премьера оперы прошла весной 2022 года.

Опера Лео Делиба, несмотря на ее несомненные музыкальные достоинства — стоит вспомнить знаменитую «арию с колокольчиками», «цветочный» дуэт жрицы Лакме и служанки Маллики или Стансы брамина Нилаканти, которые пел Шалапин, — нечасто гостит на театральных подмостках. Композитор написал свою самую известную оперу в 1880 х годах на волне вызванных колониальной британской политической антагонистических настроений во Франции, поднявшейся после востания сипаев 1850 — 1860 х годов в Индии.

Сергею Новикову удалось и создать традиционный спектакль, и приблизить его к нашему времени. Главная идея спектакля — противостояние восточной и западной культуры в рамках современного мегаполиса. Режиссер переиё действие в большой город: территория индийского культурного центра захвачена со всех сторон небоскребами. Диаспора и культурный центр индусов притесняют городские власти и местные бизнесмены, которые в финале начинают сносить островок чуждой культуры, чем и провоцируют самоубийство Лакме. Спектакль получился красивый, с традиционными декорациями и этнографически точными и яркими костюмами Марии Высотской.

Вторая идея режиссера связана с подавлением востания индусов британской армией, казнями восставших, изображенных на картине Василия Верещагина «Казнь из пущек в Британской Индии». Эскиз этой картины процитирован на занавесе и изображен на створках индустриального храма. Во Франции и России еще с XIX века сложилась традиция сочувствия восставшим индусам, что отражает спектакль.

И композитор в опере сочувственно изображает хрупкий, нежный, «цветочный» мир Лакме, юной дочери брамина Нилаканти. Провалившись на территорию храма европейцы Джеральд со своей невестой Элен, ее сестрой Роуз и другом Фредериком, ведущие себя на грани кощунства, без уважения к чужой религии, да и к религии вообще, охактеризованы довольно холодно. При этом и брамин Нилаканта, узнав о проникновении чужака на священную территорию, грозит ему не просто наказание и мстество, а смерть. Лишь в сердце Лакме живет одна любовь, и в своей смерти она спасает возлюбленного.

Партию главной героини исполнили ведущие певцы своего времени, начиная с Аделины Патти. Знаменитая ария с колокольчиками требует блестящего колоратурного сопрано. Айгуль Хисматуллина обладает не только хрупственным голосом, но и особой трогательностью, нежностью, образ юной дочери брамина идеально ложится на личность певичи. Очень впечатляюще выступил Магеррам Гусейнов в партии Нилаканти, у певца не только прекрасный голос, но и замечательная итальянская вокальная школа. Понравился и Джеральд Бориса Степанова, все ярче раскрывающегося в Маринском театре. Все это молодые певцы, уже зарекомендовавшие себя на ведущих ролях. Интересно были исполнены и роли второго плана, где присутствовал сплав молодости — Егор Чубаков (Фредерик), Екатерина Крапивина (Маллика), Кира Логинова (Элен) — и опыта в лице Андрея Зорина (Хаджи).

С прекрасным чувством стиля французской музыки продиржировал премьерой Кристиан Кнапп, а Валерий Гергиев, принимавший участие в работе Культурного форума, сидел в ложе.

«Санкт-Петербургские ведомости»



«ЛАКМЕ».

Опера в трех действиях. Лео Делиба. Либретто Эдмона Гюндина и Филиппа Жюля по мотивам романа Пьера Лоти «Рараю».

Дирижер — Кристиан Кнапп, музыкальный руководитель — Валерий Гергиев, режиссер-постановщик — Сергей Новиков, художник-постановщик, художник по костюмам — Мария Высотская, художник по свету — Руслан Майоров, художник по видео — Дмитрий Иванченко, хореограф — Александр Сергеев, ответственный концертмейстер — Наталья Мордашова, концертмейстер — Мария Ралко, хормейстер — Павел Теллов, репетитор по французскому языку — Ксения Клименко, репетиторы балета — Ксения Острейковская, Александр Климов, ассистент режиссера-постановщика — Даниил Дмитриев, режиссер-ассистент — Анна Шишкина, режиссер, ведущий спектакль — Александра Молчанова.

Балетная сюита представлена в варианте полусценической версии 2021 года. Действующие лица и исполнители: Нилаканта — Магеррам Гусейнов, Лакме — Айгуль Хисматуллина, Маллика — Екатерина Крапивина, Хаджи — Андрей Зорин, Джеральд — Борис Степанов, Фредрик — Егор Чубаков, Элен — Кира Логинова, Роуз — Ирина Матаева, Мисс Бейнтон — Лидия Бобохина, Куравар — Иван Новосёлов, Дамбел, даватель — Артем Мелихов. Танцы из II действия — Ольга Белик, Аарон Осаво-Горович, Горжжане, торговцы, музыканты — артисты Академии молодых оперных певцов, балета и миманса Маринского театра. Соло в оркестре: Павел Кудряков — гобой. Фото: М. Вильчук

не связаны во французской музыке. Мне вместе поём «Пеллеаса и Мелизанду», где я его сын. Денис Закиров — замечательный партнер, чуткий, артистичный, яркий, всегда поддержит любую эмоцию и энергию. Дарья Рыбконов (Маллика) будто создана для звучания в дуэте. Голоса сливаются очень удачно, и мне всегда с ней комфортно, от неё исходит доброта. Дирижер Кристиан Кнапп заботливо поддерживал нас, чутко слушает всегда, отдаёт нам свою энергию и улавливает нашу».

Особо хотелось бы отметить танцы во втором акте оперы, как обычно блестяще поставленные и исполненные артистами балетной труппы Маринского театра Ольгой Белик и Раманбеком Бейшеналиевым. Танец баядерок и танец заклинаньями змей отличаются не только высочайшей техникой исполнения, что на сцене Маринского театра вовсе не удивительно, но и очень внимательным отношением постановщиков к народным индийским истокам.

Хочется от души поздравить Маринский с чудесной новой работой и пожелать прекрасной «Лакме» долгой сценической жизни, а зрителям — новых премьер в любимом театре.

«Литературная Россия»

ЛЮДМИЛА ЛАВРОВА

Даже не припомню другого случая, когда бы Маринка делала совместные постановки с региональными театрами. Но лиха беда начало. Режиссер-постановщик маринской «Лакме» — Сергей Новиков, он же автор красноярско-

МАЙЯ КРЫЛОВА

Балет «Анюта» идет... да где только он не шел и не идет. С оскудением афиши, из которой исчезли спектакли многих зарубежных (и не только) современных хореографов, старая постановка переживает второе рождение. Это, так сказать, правильное искусство, реалистическое и простое, с рассказом, а не то, которое порицает Владимир Васильев:

«Сейчас мы наблюдаем огромное количество современных постановок, в которых главное форма — сплошные «черные квадраты», крути, линни. И нет жизни. Вас может поразить отдельное отточеное движение, но вы не найдете главного, что необходимо для русского искусства, — души... В своем подходе к созданию сегодняшнего спектакля мы, творческая группа — композитор, художник, хореограф-постановщик и дирижер — стремились к ясности и простоте. Средства, которые мы избрали, новыми в области классического танца не назывались. Скорее это поиски уходящих в прошлое замечательных форм балетного спектакля».

Хотя чеховская манера не морализировать напрямую, сохранять деликатность, мшизировать однозначность, давая читателю возможность додумать самому, не близка постановщику «Анюты». У него все прописано четко, плотным масляным мазком, невзгоды Анютиной семьи усилены, первая любовь (ее нет у Чехова) героиней предана, царит сатира на «их нравы», и несколько лирических сцен общей картины не меняют.

Давно замечено: удивительно, как Васильев, великий танцовщик, работавший с Бежаром (например), в своем балетмейстерском творчестве оказался весьма консервативен. И ведь нельзя сказать, что балеты Бежара бесодержательны, даже по меркам любителей внешней содержательности.

Я, конечно, не имею в виду, что нужно Бежару — или еще кому-то — подражать. Дело не в этом. А в том, что уже в момент создания спектакль Васильева был обращением к прошлому.

Плотный мазок труппы Мариинского театра воспроизвела во всей полноте, что есть хорошо справилась с поставленной задачей. Как и оркестр во главе с Арсением Шулпяковым. Сарказм темы чиновников (композиторский парадокс из фрагмента «Государственная машина» оратории «Скоморохи») или драм знаменитой тарантеллы Анюты на балу (оркестровая французская песенка из альбома фортепианных пьес) — все было сыграно со смаком. Лирическое (насыщенный бурными ромео-дюльеттовскими реминисценциями дуэт Анюты с возлюбленным, нищим студентом) было и в оркестре лирическим.

Первое выступление Александры Хитевой в партии Анюты показало, что у нее есть своя трактовка роли. Эта Анюта, если так можно выразиться, рассчитывала невинность прелестью кокетки без изначального желания кокетничать. У нее это врожденный инстинкт, который просто дремал до поры до времени.

Тарантелла у Хитевой еще невинна, но уже полна внешнего соблазна. Тут виден рубец, на котором простодушие переходит в искусственность. Именно поэтому физическая усталость Анюты по возвращении из спальни Его сиятельства сильно подчеркнута: дама, всякшая наконец порока, валится с ног и публично потягивается...

Ни к кому из артистов в образах нет претензий: ни к робкому и вечно пьяному Петру Леонтьевичу (Максим Зюзин), ни к смешному и глупому, но расчеловеченому мужу Анюты Модесту Алексеевичу (Максим Измествев с его гэгем), ни к победительно маю Артынову (Константин Зверев).

Кордебалет исправно показывает прогулку, бал и каток. Три цыганки носятся в толпе, оживляя визуальный ряд. Одиноким дворник символически подметает улицу.

Что в итоге? Наввно, но зрелищно. Без открытий, но динамично. Семейным спектаклем не назовешь, но популярным — точно. Протеск (вплоть до вручения ордена мужу Анюты под музыку гимна «Боже, царя храни») и красивый вальс Гаврилина. Экцентрика чиновников, в которой есть правдивая изюминка и авторский язык, улавливающая стандартность лирики. Тарантелла — броский повод для «бе-нефиса» балерины.

Спектакль 1986 года, памятник позднесоветской эстетике (никаких «черных квадратов»), он же — премьера наших дней. Артисты, я думаю, рады, публика тоже.

Classical Music News

ЛЮДМИЛА ЛАВРОВА

Долго же шла «Анюта» на маринскую сцену! «Издалька долго», «через годы, через расстояния» — ведь первая её сценическая постановка состоялась в театре «Сан Карло» в Неаполе еще в 1986 году.

Маринская премьера поразила красотой, даже изысканностью декораций и «исторической правдой» и многообразием элегантных костюмов (художник-постановщик — знаменитый московский театральный художник, лауреат многих престижных премий Виктор Вольский).

Начинается балет со сцены отпевания в церкви ушедшей в мир иной жены Петра Леон-

тьевича (Александр Сергеев). Крупные иконы справа и слева от гроба, откуда-то из купольных вышес — призрачные лучи света, а высокие окна храма словно покосились и вот-вот обрушатся (но именно «слово», их искренности — символ того, как со смертью жены обрушится жизнь Петра Леонтьевича, он уже предчувствует это, но осознает позже).

В первом акте взору публики открывается дивный вид маленького провинциального городка с церквями и колокольней на высоком берегу реки, водная ширь, всевозможные деревья в оранжевом великопосенном осеннем листве, уютные двух-трехэтажные дома типичной для старинных русских городков архитектуры и неизменные зажеженные фонари.

Если бы площадки художественных музеев предусматривали размещение живописных

«АНЮТА»

мнения о премьере



«АНЮТА».

Балет в двух действиях на музыку Валерия Гаврилина. Либретто Александра Белинского и Владимира Васильева по рассказу Антона Чехова «Анна на шее». Музыкальный руководитель — Валерий Гергиев, хореограф-постановщик — Владимир Васильев, художник-постановщик — Виктор Вольский, художник по свету — Александр Наумов, художник по видео — Алексей Хорошев, ассистент хореографа-постановщика — Андрей Мельных, Марина Панфиловы, ассистент художника — Александр Шеушов, Светлана Румянцева (работа над костюмами), Маргарита Максимчева (работа над декорациями), дирижер — Арсений Шулпяков, репетиторы — Татьяна Терехова, Елена Андреева, Максим Хребтов, Дмитрий Пыхачов, педагог учащегося АРБ им. А. Я. Вагановой — Ксения Дубровина, режиссер, ведущий спектакль — Денис Фирсов.

Действующие лица и исполнители: Анюта — Рената Шакирова, Петр Леонтьевич, отец Анюты — Александр Сергеев, Петька и Андрюша, братья Анюты — Кирилл Попов, Федор Константинов, Модест Алексеевич — Максим Измествев, Артынов — Роман Беляков, Студент — Алексей Тимофеев, Его сиятельство — Сослан Кулаев, Девушка — Камилла Мацци, Офицеры — Ярослав Пушков, Руфат Мамедов, Шёголи — Александр Белобородов, Евгений Дерябин, Никита Кошунов, Артем Келлерман, Цыганки — Ольга Белик, Евгения Савкина, Анастасия Ярмоленко, слепетик — Владислав Ходасевич, чиновники, кавалеры, барышни, дамы на балу, священники — артисты балета и миманса.

В спектакле принимают участие воспитанники Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Соло в оркестре: Людмила Чайковская — скрипка, Александр Пономаренко — виолончель, Денис Луначёв — флейта, Виктор Кузьк — кларнет, Геннадий Никонов — труба, Ольга Охромченко — челеста, Тимофей Матвеев, Александр Петров, Валерий Книга, Михаил Ведункин, Карина Фарашия, Константин Ченцов, Тихон Антонов — ударные.

Фото: Наталья Разина

полотен такого размера, как задник исторической сцены Мариинского театра, то городские пейзажи Виктора Вольского в первом и втором актах «Анюты» украсили бы любовь, самую престижную экспозицию, как, впрочем, и почти эрмитажные интерьеры большого зала в сцене на балу.

Хореография балета не отличается особой сложностью, но она очень выразительна, разнообразна и зрелищна. Кроме того, в спектакле много юмористических, сатирических и даже саркастических сцен и отдельных танцев, например, сцена с чиновниками в ведомстве Модеста Алексеевича и сцена сплетен на балу в прекрасном исполнении кордебалета, танец Модеста после получения им ордена Святой Анны и другие), а юмор и, тем более, сатира в танце — это особый талант хореографа и большое удовольствие для зрителя.

Надежда Батоева (Анюта) продемонстрировала весь спектр переживаний своей героини — от робких и благородных надежд на то, что брак с Модестом будет спасением для нее, отца и братьев (учащиеся Академии русского балета им. А. Я. Вагановой балета Даниила Секуши и Федор Константинов) до беззаботного самодовольства в финале. Буквально каждая поза, каждый жест, пластика и мимика Батоевой и, конечно, каждый из ее сольных и дуэтных танцев убедительно рассказывали историю Анюты.

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Балет «Анюта», поставленный выдающимся танцовщиком и хореографом Владимиром Васильевым по рассказу Чехова «Анна на шее», — сочетание интересной судьбы. Прежде чем появиться на театральных подмостках, балет, придуманный режиссером и сценаристом Александром Белинским, вышел на экраны в 1982 году в телевизионной версии и сразу завоевал сердца зрителей. Именно успех фильма-балета заставил Владимира Васильева задуматься о постановке «Анюты» на театральной сцене.

В качестве музыкальной основы Белинский предложил использовать ораторские и вокальные произведения Валерия Гаврилина, мелодичные и яркие, воссоздающие картины провинциального городка и образы его обитателей. Во время работы была добавлена музыка, расширены хореографические номера и трактовка образов. В либретто балетмейстер ввел нового персонажа, которого нет у Чехова, — Студента, первую любовь Анюты. С ним она вынуждена расстаться, выходя замуж за нелюбимого жениха.

В марте 1986 года балет был показан на сцене Большого театра. В центре спектакля была Екатерина Максимова — Анюта, а в роли ее отца, Петра Леонтьевича, — Владимир Васильев. Балет имел оглушительный успех, позднее он был поставлен во многих театрах России. Его «одиссея» продолжается теперь на сцене Мариинского театра.

Спектакль стал намного объемнее известной телесерики: добавлены хореографические эпизоды для героев, расширена роль кордебалета. Балет открывается сценой отпевания матери Анюты: одетые во все черное со свечами в руках прихожане, словно хор, создают пластическую атмосферу печали, аккомпанирующую скорби Петра Леонтьевича, оставшегося с тремя детьми: взрослой дочерью Анютой и младшими сыновьями Петей и Андрюшей. Александр Сергеев в роли отца впечатляет органичностью создаваемого образа: слабовольный, он полон чуткой настороженности, словно ожидает нового удара судьбы. Его пластика — тщетные попытки завершить хореографические движения, что едва удается подвыпившему главе семейства.

Жизнь, однако, вступает в свои права, нужда в доме требует решения, и вскоре выход найден: Анюта выходит замуж за Модеста Алексеевича, богатого чиновника пятидесяти лет. Мир чиновничества ярко представлен в балете: зеленые мундиры, толстые папки с бумагами, строгие, почти армейские построения мужского кордебалета. Затянутый в зеленый мундир появляется толстый Модест Алексеевич, глава департамента, в исполнении Максима Измествева. Персонаж не наделен яркой хореографией — невысокие прыжки, запылающая походка. Артист талантливо выстраивает образ, раскрывая разные стороны характера — чиновника, навешающего страх на подчиненных, и подхалима, пресмыкающегося перед начальством. Сыны его полны видений: исполняется заветная мечта, он получает орден Святой Анны и, согнувшись, ползет к мерцающему в тьме образу награды.

Анюта несчастлива в браке, ее доминат ласкаем муж, никогда не отпускающий жену без присмотра. Анюта невольно вспоминает свою первую любовь. Дуэт Анюты — Ренаты Шакировой и Студента — Алексея Тимофеева полон полутонов и эмоций.

Сцена рождественского бала в дворняжком собрании — центральная в спектакле. Анюта с упоением танцует, меняет кавалеров, отдаваясь блеску праздника. Здесь происходит ее встреча с Артыновым, сердцемодом и дознаником. Герой Романа Белякова, высокий статный красавец, обладает горделивой повадкой. У танцовщика тонкая фактура, чистота линий сочетается с энергией и силой, а динамика — с легкостью и отточеной фразировкой.

Рената Шакирова поразила артистичностью, грацией, смелостью танца и женским шармом. Бурными аплодисментами наградили зрители исполненную ею тарантеллу — апофеоз виртуозного мастерства.

Словно магнит привлекает мужчин павильон благотворительного базара, где Анюта продает сувениры. Толпятся офицеры, чиновники, светские шеголи. Среди них появляется его сиятельство, заставив застыть все шумное собрание. Покоренный Анютой, он, чтобы угодить ей, награждает ее мужом орденом Святой Анны. Сослан Кулаев создает образ знатного вельможи с большим актерским мастерством — кажется, что он сошел с портрета царской поры.

Облаканная властью, влюбленная в Артынова Анюта предается беззаботному веселью, а в это же время ее отец объявлен должником, чиновники описывают его имущество. Александр Сергеев проводит эту сцену с подлинным трагизмом, в отчаянии обнима сыновей.

Спектакль имел большой успех: несомненно аплодисменты, море цветов. В антракте — встреча с Владимиром Васильевым, который был счастлив, что его «Анюта» возникла на сцене Мариинского театра.

«Санкт-Петербургские ведомости»

МАРИЯ БАБАЛОВА

Маринка, наконец, представила постановку, где главная роль отдана музыке в интереснейшем человеческом голосе. При этом «опера должна вызывать слезы, ужасать людей, и заставлять умирать от печали», — писал композитор своему либреттисту.

Последняя опера Беллини сочинена им по заказу Россини и имела мировую премьеру в январе 1835 года в Париже за восемь месяцев до кончины своего создателя в возрасте всего 35 лет. Сюжет получился, как надо в опере: сколь страстный, столь и абсурдистский, хоть он и имеет вполне определенный исторический антураж: события разворачиваются в революционной Англии середины XVII века, во время гражданской войны, когда республиканцы-протестанты боролись с католиками-роялистами.

Главную любовную пару составляют, конечно, предстатели враждующих сторон: сопрано — поборница Кромвеля, тенор — приверженец Стюартов. Но о чудо! В этой опере никто не умирает, хотя путь героев к счастью тернист и пролетает через мнимую измену, побег, безуделье, арест и даже смертный приговор, который останется без исполнения. Одним словом, бедна чувств оказывается сильнее и притягательнее здравого смысла.

Политические аллюзии сюжета остаются не востребованными режиссером. Он в союзе с трио художников — Галина Филатова (декорации и костюмы), Антон Николаев (свет), Александра Агринская — создает среду обитания, в которую можно вписать абсолютно любую «большую оперу», где доминируют километровые шлейфы и накидки, преувеличенные парики и костюмы во псевдороскошной (к сожалению, не комплиментарной для артистов) стилистике с вымученным оттенком. Но успешным камерному премьеры становится роскошный «пуританский квартет» солистов: Эльвира — Альбина Шагмуратова; ее возлюбленный лорд Артур Тальбот — Сон Чи Хун; ее дядя и предводитель пуритан сэр Джордж Уолтон — Магеррам Гусейнов и его друг сэр Ричард Форт — Владислав Сулимский. В небольшой, но по-царски красивой партии Королевы-изгнанницы Генриетты появляется обладательница Гран-При последнего конкурса Чайковского Зинаида Царенко.

В «Пуританах», в отличие от других опер Беллини (например, «Нормы» или даже «Сомнамбулы») не найти «проходных» номеров: каждая ария, каждый дуэт, ансамбль — воплощение настоящей красоты. Поэтому, если возникают какие-то «переховатости», то цена их гораздо выше, чем в других операх. И качество звучания хора явно требует существенной доработки, как оркестру замство нужны еще репетиции, дабы исключить расхождения с певцами. При этом все же музыканты под управлением Валерия Гергиева заботливо и бережно старались «сопровождать» солистов, изысканно исполнили инструментальные антракты.

Юножкорейский тенор Сон Чи Хун — «золотой» лауреат также последнего конкурса Чайковского имеет в своем арсенале все необходимые заоблачные ноты, но сценическая харизма и актерское мастерство ему еще пока явно не хватает в должной мере. А вот для бас-баритона Магеррама Гусейнова и баритона Владислава Сулимского предписанные их амплитуды композитором партии идеально вписались в галерею их вокально-актерских достижений.

Абсолютно запредельные чудеса творит сопрано Альбина Шагмуратова, создавая уникальное ощущение, что ее вокальные возможности намного обширнее требуемых для исполнения этой архисложной партии. В ее роскошном голосе огромная палитра нюансов и оттенков, но нет и намека на имитацию тесситуриных сложностей, а ее фразировка наполнена и эмоциональными переливами, и внутренней силой в психологических кульминациях. Ее голосом наслаждаешься, и вершишь ему, как и задумано в самых высоких образцах оперного искусства.

«Российская газета»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Редкую в России оперу Винченцо Беллини Мариинский театр сумел реализовать блестяще с вокальной точки зрения, а лаконичное режиссерское решение стало достойным обрамлением спектакля.

Последний шедевр Беллини не шел у нас в стране с XIX века. А ведь когда-то эта опера была популярна в России. Премьера «Пуритан» в петербургском Большом Каменном театре прошла через четыре года (1839) после мировой премьеры в Париже (1835), и затем опера не раз возобновлялась на обеих столичных сценах.

Вопрос стиля и натренированности голоса особенно в отношении Беллини. Его театр — прежде всего вокальный: мелодии, которыми восхищались Глинка, Шопен, Лист, Верди и Вагнер, нужно уметь петь. Скромный оркестр сицилийца переключает все внимание на звучащий голос певца — композитор

ПРЕМЬЕРА

любуется и тембрами, и виртуозностью, и интонационным богатством голосов, обозначая естественным течением мелодии малейшие изгибы движения человеческой души, ее волнения и трепета, отчаяния и радости. Без красивых и техничных совершенных голосов исполнять Беллини невозможно. Такие голоса в Мариинском театре нашлись.

Слеза с ума публичной красотой, точностью и выразительностью пения Альбина Шагмуратова (Эльвира) — ее яркий, тембрально богатый, насыщенный и пластичный голос порхал, без усилий исполняя сложнейшие трюки. Ольга Пудова, вышолышавшая свой голос до технического блеска, немногим их уступала, а в трогательности и проникновенности исполнения оказалась с Шагмуратовой на равных. Благородный и теплый баритон знаме-

вало четкости и аккуратности, баланс с вокальным был выстроен отлично, а вот координация — не всегда (случались расхождения), все же соло были исполнены филигранно, равно как и не всем оркестровым группам удалось добиться слитности и единообразия. Особенно это было заметно на первом спектакле, ко второму ситуация заметно улучшилась. Зато хор (хормейстер Павел Теплов), у которого сейчас много задач — ведь это опера о великом социальном потрясении, Английской буржуазной революции XVII века, — оказался на высоте, радуя трюбистским сочным звуком и выстроенностью баланса между партиями.

Словом, музыкальное качество маринских «Пуритан» по большей части заслуживает похвал. А это главное в опере белканто и особенно у Беллини: остальное вторично.

«ПУРИТАНЕ»

мнения о премьере



«ПУРИТАНЕ».

Опера Винченцо Беллини в трех действиях. Либретто Карло Пепони, основанное на французской драме «Круговерть и рыцари» Франсуа Ансело и Жозефа Ксавье Бонифаса, известное как Сентин. Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев, режиссер — Владислав Фурманов, художник по декорациям, художник по костюмам — Галина Филатова, художник по свету — Антон Николаев, художник по видео — Александра Агринская, ассистент режиссера по сценической пластике — Мария Короблёва, ответственный концертмейстер — Григорий Якерсон, концертмейстеры — Екатерина Ильина, Елена Самарина, Евгения Исапова, Лариса Лабитова, хормейстер — Павел Теплов, дирижер сценического оркестра — Никита Грибанов, режиссер-ассистент — Анна Шишкина, режиссер, ведущий спектакль — Александр Молчанов. Действующие лица и исполнители: Лорд Уолтер Уолтон, предводитель пуритан — Евгений Чернышев, Эльвира, его дочь — Альбина Шагмуратова, Сэр Джордж Уолтон, брат лорда Уолтона — Магеррам Гусейнов, Лорд Артур Тальбот — Сон Чи Хун, Сэр Ричард Форт, друг лорда Уолтона — Владислав Сулимский, Сэр Брюно Робертон, инокловник — Олег Балахов, Королева Генриетта, вдова Карла I — Зинаида Царенко, Тень-двойник (без пения) — Наталья Большакова. Солодаты, дамы и кавалеры — камерный хор и артисты миманса Мариинского театра. Соло в оркестре: Ольга Охромченко — орган. Фото: Наталья Разина

нито Владислава Сулимского был утончен и элегантен, исполняя партию не традиционный оперного злодея, а весьма психологически сложного персонажа Ричарда Форты. Молодой Владислав Куприянов в этой же партии оказался на уровне — он пел, может быть, еще не так зрело, но произвел немалое впечатление.

Невероятно сложная теноровая партия Артура, в которой есть запредельные ре и даже фа второй октавы (экстремальные, мало кому подвластные ноты), лучше дала золотому лауреату последнего конкурса Чайковского корейцу Сон Чи Хуну — и яркостью тембра, и свободой прелюдных верхушек певец подтверждал, что по праву поет эту партию. Александр Михайлов, высокий, статный красавец, мог дать фору сопернику лишь экстремум — в целом оказался на высоте. Остается надеяться, что премьера «Пуритан» — первое за многие годы, но не последнее обращение к Беллини, и впереди нас ждут поставленные с таким же пониманием этих требований и задач другие оцусы сицилийского гения, в том числе и те, что Россия еще никогда не видела.

Газета «Культура»

ЕВГЕНИЙ ЖАРИНОВ

Это произведение считается одним из самых трудных для исполнения. И в наше время опера редко ставится за пределами Италии. Но что за трудности скрывает в себе шедевр Беллини? Первое: помимо других музыкальных сложностей в опере имеются баритоновые и теноровые колоратурные арии, требующие очень высоких нот. На самом деле, эта

опера была специально сочинена для четырех выдающихся певцов первой половины XIX века, которых называли «пуританским квартетом» и которые гастролировали с этим произведением Беллини по всей Европе.

Радостанция «Орфей»

МАРИЯ БАБАЛОВА

ПРЕМЬЕРА

Маринцы долго готовились к премьере. В итоге за работу взялись те, кто не без успеха прошлым летом реализовал на этих подмостках другую, не менее титаническую оперу — «Нюрнбергских мастерзингеров» Вагнера. Так режиссером-постановщиком «Гугеноты» на Новой сцене Мариинки стал Константин Балакин, сценографом и художником по костюмам — Елена Вершинина, художником по свету — Ирина Вторникова, а за дирижерским пультом, конечно, спектаклем командовал Валерий Гергиев.

Своих «Гугенотов» Мейербер создал на либретто Эжена Скриба и Жермена Делавина по мотивам романа Проспера Мериме «Хроника царствования Карла IX»

Как следует из литературного первоисточника, опера пытается осмыслить одну из самых сумрачных страниц истории Франции второй половины XVI века. На фоне кровавых религиозных войн (Варфоломеевской ночи) разворачивается трагическая история любви протестанта Рауля и католички Валентины, влюбленная не только в трагический контекст истории, но и в помпезную дворцовую жизнь в изумительных костюмах с шикарными хорами и балетными сценами.

Казалось бы, любовная линия должна примирить враждующих католиков и гугенотов. Брак королевы Маргариты Валуа и Генриха Наваррского — католички и протестанта — должен был послужить тому примером. Но брак оказался ловушкой, куда попали гугеноты, приехавшие на свадьбу. И на глазах публики погибают Валентина, Рауль и его верный слуга Марсель.

Вся путающая актуальность оперы, когда и сегодня «горит и кружится планета», спрятана постановщиками во множестве складок тяжелых занавесов (как еще и аллегория дворцовых интриг и тайн), задекорировано фантазматорическим количеством роз, которые, как известно, отличаются не только красивыми цветами, но и острыми шипами... Прекрасная музыка, требующая технических блещущего пения с изобилием труднейших кладезей и фигур, удивительно проникновенно передает и красоту человеческой любви, и трагическую жестокость окружающего мира. Солоистам пока сложно выдержать этот вокальный марафон, помноженный на трудности французского языка, на одном высоком исполнительском уровне. Самая титаническая роль Рауля де Нанжи у Сергея Скороходова, для которого амплитуда tempore di grazia ближе к финалу оперы стало дорогой к успеху.

Точными попаданиями в роль, как вокально, так и актеры, были работы Максима Даминова (Граф де Невер), Михаила Петренко (Граф де Сен-Бри) и Дарьи Росицкой (паж Урбан). Немного не хватило вокальной выносливости и верности стилю Олегу Сычеву (Марсель) и Анастасии Калагина (Маргарита Валуа). А вот сопрано Ирина Чурилова в образе Валентины демонстрировала уникальную «стальную лирику» — певица с бестренимой стойкостью почти ежедневно выходит на сцену Мариинского театра в разных ролях.

Валерий Гергиев вел спектакль очень чутко, во всякую минуту проявляя готовность поддержать певцов и сделать мейерберовский оркестр иногда чуть «прозрачнее» привычных трактовок. От этого возникло ощущение не-реального оптимизма. Хотя химера с сатанинскими рогами, которая увеличивается в размерах к финалу спектакля и оказывается в центре сцены как знак всего хищного и хаоса, будто пытаясь заслонить собой веру, надежду и любовь.

«Российская газета»

АЛЕКСЕЙ ПАРИН

Валерию Гергиеву партитура Мейербера явно понравилась. Он обошелся с ней любовно и нежно, открыл и приподнял. Общую несоборность в сценах с хором и некоторыми солистами я бы охотно простил — за счет целостной оркестровой удачи. Как всегда, плеяны тишайшие зависания и мощнейшие fortissimi, в которых никогда не пугала крикливость. Стилизация Мейербера прожита и освоена по-хозяйски, основательно.

С работой дирижера довольно умело боролся режиссер Константин Балакин, взяв в сооптисники художника Елену Вершинину. Балакин ставил не драму и не трагедию, а игру в костюмированный бал. В пятом акте, вообще-то, на сцене Варфоломеевская ночь, когда в Париже зарезали тридцать тысяч гугенотов. И в «хорошей постановке» худо-бедно нам от этого становится жутко, иногда просто «стынет кровь в жилах». А тут какие-то граммотно по сегодняшней театральной практике одетые «исторические персонажи» где-то на заднем плане то ли умирают, то ли участвуют в очередной игре в масках. А то, что трех главных персонажей у нас на глазах — бах! — и заставляют упасть, на нас не производит никакого впечатления. Потому что на сцене с начала до конца царит игра, задрапированная кружавчиками. И воплощают эти «кружавчики» пять километров мутной серой ткани, которые — с ужасо безвкусными воланами — то свисают, то ниспа-

дают, то расколыхиваются над сценой, свидетельствуя о пошлой театральности действия на подмостках. Еще на сцене есть гаргульи разного размера, страшные и ужасные, мелкие копии которых мы привозили из Парижа в свои первые поездки, как знаки зла. И бедному слуге Марселю приходится в пятом действии в порыве гнева разругать на части расчлененную гаргулью у нас на глазах. Но никакого ужаса нам это не приносит.

Уступившую ситуацию подтанцуйки. Их поставил хореограф Эдвальд Смирнов, за спиной которого есть несомненные удачи. Но тут ему пришлось такого наворачнуть, что даже моя любовь составлять из слов предложения не заставит меня пойти на соблазн описывать им придуманное. Спешим неудачу хореографа на сотрудничество с развлекательным режиссером.

«ГУГЕНОТЫ» мнения о премьерe



«ГУГЕНОТЫ»

Опера в пяти действиях Джакомо Мейербера. Либретто Эжена Скриба при участии Эмиля Дева. Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев. Действующие лица и исполнители: Маргарита Валуа, сестра французского короля Карла IX, жена короля Генриха Наваррского — Анастасия Калагина, Валентина де Сен-Бри, ее фрейлина — Ирина Чурилова, Граф де Сен-Бри, губернатор Лурера, отец Валентины, католик — Михаил Петренко, Граф де Невер, жених Валентины, католик — Максим Даминов, Рауль де Нанжи, дворянин-гугенот — Сергей Скороходов, Марсель, его слуга — Олег Сычев, Урбан, паж королевы Маргариты — Дарья Росицкая.

Дворяне-католики: Торе — Евгений Чернышев, Таван — Рустам Саидиев, Коссе — Олег Лосев, Мерю — Виталий Янковский, Де Ретц — Павел Стасенко, Морверер — Антон Перминов. Приворотные дамы: Ирина Матаева, Екатерина Бондаренко, Девушки-католички — Изабелла Андриасян, Дарьяна Бобарыкина, Цыганки — Кира Логинава, Елена Горло, Бун-Роз, солдат-гугенот — Игорь Чикишев, Слуга графа де Невера — Всеволод Нелюбов, Ночной сторож — Дмитрий Поображенец, Екатерина Медичи, мать Маргариты Валуа и Карла IX (без пения) — Наталья Большакова.

Дворяне-католики, дворяне-гугеноты, приворотные дамы, шимфы, солдаты, студенты, цыгане и цыганки, монахи, горожане и горожанки — артисты хора, балета и миманса Мариинского театра.

Соло в оркестре: Антон Козымин — скрипка, Юрий Афонькин — альт, Татьяна Хватова — флейта, Александр Левин —oboи, Виталий Пашьрин — кларнет, Виталий Комиссаров — бас-кларнет, Тимур Мартынов — труба, Александр Афанасьев — валторна. Режиссер, ведущий спектакль — Александра Малчанова. Фото: Наталья Разина

«Музыкальная жизнь»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Джакомо Мейербер когда-то в XIX веке по популярности далеко превосходил коллег, даже весьма знаменитых и талантливых. Именно Мейербер создал стандарт большой французской оперы, ставший образцом для композиторов по всей Европе.

Однако насколько была велика прижизненная слава композитора, настолько же сокрушительным оказалось забвение, какому подверглось его наследие после смерти. Началось это не сразу: примерно еще полвека после ухода Мейербера его оперы пользовались спросом, но постепенно интерес к ним все более снижался. Главным врагом Мейербера оказался Вагнер, сделавший немало для дискредитации его творчества и личности, — начатое им довершили нацисты в межвоенное время,

окончательно изгнавшие сочинения композитора-сверца из репертуара сначала немецких, а потом и европейских театров.

В России были свои недоброжелатели Мейербера — Александр Серов и Цезарь Кюи: они, как и другие русские авторы (композиторы «Могучей кучки», Чайковский), определенно испытали большое влияние его стиля и метода, тем не менее критиковали его достаточно резко и пытались отвлечь публику, испытывавшую стойкий интерес к пышным творениям европейской знаменитости, от его творчества.

Взвешивая Мейербера на русскую сцену — цель амбициозная. Под силу это прославленному Мариинскому театру; и исполнить эту благородную миссию он решил, предложив публике именно «Гугеноты» — по количеству исполненных самую кассовую оперу XIX века.

К премьеры была проведена огромная подготовительная работа: еще летом 2022 года театр начал показывать зрителям своего рода эскизы — фрагменты оперы, звучащие под роль. В конце того же года впервые опера была дана в концертном исполнении целиком. Театр отучивал давно забытый стиль, желая прийти к полноценной сценической премьеры во всеоружии. В итоге было подготовлено четыре исполнительских состава («Гугеноты» обильно наслены, там семь главных партий и множество второстепенных), а оформить оперный блокбастер пригласили ту же команду, что полгода назад успешно справилась с «Нюрнбергскими мастерзингерами» Вагнера, — режиссера Константина Балакина, художника (сценография и костюмы) Елену Вершинину и световика Ирину Вторникову.

Декоративная музыка Мейербера и помпезная драматургия его либреттиста Эжена Скриба, где все чрезмерно и зидается на эффектах, не становятся для постановщиков поводом спорить с природой «большей оперы» — они внимательно слушают музыку и направляют свою фантазию в одно русло с авторами. Визуальная сторона постановки невероятно красива и даже пригрито изобильна — гобелены, в сюжетах которых узнаваемы позднеренессансные мотивы. Исторические костюмы — пышные, подробные, с множеством деталей — уподобляют персонажей оперы диковинным райским птицам, обитающим в золоченой королевской клетке.

В основе сценической конструкции — положенный на сцену огромный крестообразный подиум, отсылающий к главной коллизии сюжета — религиозному противостоянию во Франции XVI века. В разных точках сцены рассажены черные горгульи — фантастические существа с карнизов католических соборов: маленькие и большие, порой откровенно устрашающие, они словно олицетворяют собой тот смрад нетерпимости и фанатизма, в который погружилась Франция в эпоху противостояния религиозных конфессий.

«Гугеноты» — опера весьма сложная: кровавая трагедия сочетается с опереточностью и даже фарсоватостью, любовная идиллия — с остро-драматическими кульминациями, философско-религиозные страницы — с ажурными мелодиями и танцевальными номерами. Константин Балакин удалось найти драматургический баланс между всеми эклектичными компонентами благодаря детальной проработке образов героев.

«Гугеноты» сложны не только постановочно, но и музыкально, особенно по части вокала: Мейербер не стеснялся использовать голоса экстремально. У королевы Маргариты — цы-корковая колоратурная эквилибристка, и которая уверенно справляется Анастасия Калагина и блистательно — Айгуль Хисматуллина. У ее фрейлины Валентины, главного лирического персонажа драмы — романтической патетика и атлетический разброс диапазонов: Жанна Домбровская звучит красиво, не всегда совладав с верхами, и то время как Мария Баянкина справляется с техническими сложностями легко, при том дая своей героине и жертвенность, и силу. Традиционная и изобилующая верхними нотами теноровая партия отважного Рауля бывшему баритону Гамиду Абдулову пока совсем неподвластна, а вот Сергей Скороходов освоился с ней играючи. Из двух пажей Урбана отдать пальму первенства кому-то сложно — и Цветана Омельчук, и Дарья Росицкая убедительны в трагедийной роли, а их гибкие голоса сообщают итровою подростку умственные черты гендерной амбивалентности. Все низкие мужские голоса прозвучали ярко и стильно, не теряя ни в изыскстве, ни в мощи — Вадим Кравец и Владимир Фельяур (Сен-Бри), Егор Чубаков и Григорий Чернецов (Невер), Яков Стржиж и Юрий Власов (Марсель).

«Гугеноты» при этом хороша опера, и хор Мариинки тут охладом оказывается на высоте, причем не только красотой звучания, но и ее тонкостью и проникновенностью. Оркестровые задачи у Мейербера не слишком изысканы. Здесь Мейербер тяготеет к итальянской школе белганто, и для любого мастера здесь прежде всего необходимо обеспечить грамотный аккомпанемент певцам: заблаговременная подготовка опуса дала себя знать — и под палочку Валерия Гергиева, и под управлением его ассистента Кристиана Кнаппа певцы поют точно, а сопровождение отличается чуткостью и деликатностью.

«Культура»

ИНТЕРВЬЮ

Восходящая оперная звезда, лауреат II премии XVII Международного конкурса им. Чайковского Ольга Маслова — обладательница мощного, драматического сопрано невероятно требовательна к себе и никогда не останавливается на достигнутом. Певица родилась в Воронеже, с отличием окончила Академию искусств (класс Зои Солодиловой). Постепенные, но уверенные шаги к успеху не заставили себя долго ждать. Триумфальные победы на конкурсе вокалистов Собиновского фестиваля искусств в Саратове, XXVI Международном конкурсе вокалистов им. М. И. Глинки в Казани, X Международном конкурсе оперных певцов «Санкт-Петербург», XXV конкурсе Competition dell'Opera, и, наконец, I Международном конкурсе вокалистов и концертмейстеров Хиллы Герзмава (Москва, 2023; I премия и пять специальных призов) явили миру новую оперную звезду. С 2023 года Ольга Маслова вошла в состав оперной труппы Мариинского театра, являясь до этого солисткой Академии молодых оперных певцов Мариинского театра и артисткой Приморской сцены Мариинки во Владивостоке.

— Ольга, когда поняли, что опера — это ваше призвание?

— Своё желание петь в оперных спектаклях я осознала в шесть лет, когда впервые увидела мюзикл «Notre-Dame de Paris». Это был мир потрясающей красоты и невероятных эмоций. И я сразу начала мечтать, что когда-нибудь тоже буду выходить на сцену. Понимание, что опера — это то искусство, которым хочу заниматься, пришло намного позже, когда я уже училась в музыкальной школе. Сначала пела в ансамбле народных песен, потом много лет занималась эстрадой. Но, когда я переехала на отделение академического вокала, мне открылся неисчерпаемый мир классической музыки. Ольга Максимино (ведущая солистка Воронежского театра оперы и балета, мой первый педагог по академическому вокалу) зарезала меня любовью к опере.

— Как вообще нужно поддерживать и тренировать голос вокалисту?

— Я считаю, что к вокалу надо подходить, как к спорту, но очень аккуратно, не насылая свой голос. В спорте можно надорваться, что может привести к травмам, иногда фатальным. То же самое в вокале. Необходимо увеличивать нагрузки постепенно и все время прислушиваться, насколько тебе комфортно поется. Чтобы голос свободно звучал, надо привести в порядок нервную систему, управлять физическим состоянием — уметь расслабляться, отдыхать, восстанавливаться. Мне помогают йога, медитации, спорт, СПА, и самое главное — сон и хорошее питание.

— Конкурсы в жизни вокалистов играют существенную роль? Есть ли какой-то рецит успеха?

Конкурсная история для каждого артиста складывается по-своему, как и карьера в целом. Кому-то достаточно одного, а кому-то (как мне) нужно «сто пятьдесят» конкурсов, чтобы получить тот результат, ради которого в них участвуешь. Я считаю, что конкурсы — это возможность о себе заявить, поработать профессиональные связи. Участвуя в состязаниях, можно не только сравнить себя с другими певцами, понять, какие требования к ним в данный момент предъявляются, но и предвидеть свой уникальный путь, выбрать максимально подходящий репертуар. В моей жизни конкурсы сыграли исключительно важную роль. Все ключевые предложения по работе я получала именно на них. Конечно, конкурсы не всем подходят. Это колоссальные нагрузки на психику и огромный стресс. Поэтому, надо очень серьезно готовиться не только с профессиональной стороны, но и с моральной. И, главное, развиваться от конкурса к конкурсу.

— Как судьба забросила вас в Мариинский театр?

— Я влюбилась в этот театр ещё в детстве, будучи зрителем. Потом, став студенткой, мечтала петь на его сцене. В труппу Мариинки, а точнее, в Академию молодых певцов, меня пригласили в 2015 году, сразу после получения диплома. Руководитель Академии, Л.А. Гергиева услышала меня на одном из конкурсов.

— Кипучая творческая жизнь театра в Петербурге и филиала во Владивостоке навлекла на вас как солистку?

— Академия молодых певцов стала хорошей школой для меня, благодаря неустанной работе над огромным количеством партий с педагогами по вокалу, с коучами по языкам. Всё это время участвовала в вокальных конкурсах. После победы на конкурсе оперных певцов «Санкт-Петербург» получила приглашение в оперную труппу Приморской сцены Мариинского театра во Владивостоке. Мне было страшно так кардинально менять свою жизнь, но всё сложилось удачно. Я отработала там один сезон и очень благодарна Приморской сцене, за те творческие задачи, которые передо мной ставили, и те возможности, которые мне открылись. Я исполнила там много интересных партий, в том числе, одну из сложнейших — принцессу Турандот в одноименной опере Пуччини. Эта роль изменила мою жизнь. Потом случилась победа на конкурсе Хиллы Герзмава. Работа в Академии и во Владивостоке сформировала меня, как артистку, утвердила творческое мировоззрение, дала понимание сути работы в современном оперном театре. В Мариинском театре работают на предельных скоростях.

— Что вы больше всего цените в художественном руководителе Мариинского театра В.А. Гергиеве? В чем секрет его уникального дара и потрясающей работоспособности?

— Секрет прост: мастер — гений. А ещё он волшебник. С ним оркестр и артисты выходят на какой-то иной уровень музыки. Творчество Валерия Абисаловича вдохновляло меня во времена моей учебы в музыкальной школе и в институте. Я фактически росла на его спектаклях и записях с артистами Мариинского театра. Для меня работа мастера всегда была каким-то непостижимым явлением. Тем более сейчас, когда непосредственно участвую в спектаклях и концертах под его руководством. Каждый раз это испытание и ответственность. Когда работаешь с человеком такого уровня, как Гергиев, делайшь всё возможное, чтобы ему соответствовать.

— Какую роль в вашей жизни сыграла Хилла Герзмава?

— В моей жизни есть несколько человек, встречи с которыми стали судьбоносными. Хилла Леваровна — одна из них. С её творчеством я была знакома давно: сначала слушала записи, потом наконец-то увидела её на сцене, но лично познакомиться только на конкурсе. Он дал неоценимый импульс моему развитию — выступления в знаковых партиях на ведущих сценах Москвы, огромное количество концертов и творческих встреч в самых разных городах нашей страны. Фестиваль «Хилла Герзмава приглашает» объединил певцов из разных стран мира.

ИНТЕРВЬЮ

— Грандиозный тур вокалистов и концертмейстеров, лауреатов конкурса Хиллы Герзмава, по регионам России и Белорусии — особая миссия. Помимо концертов, это ещё творческие встречи и мастер-классы. Для вас важно знакомство с новыми людьми и регионами?

— Очень радует неподдельный интерес к опере. Мы это хорошо прочувствовали во время фестиваля. Для меня это возможность поделиться уже имеющимся опытом, помочь советом, поддержать молодых и юных артистов. Мне кажется, что подобное открытое общение с людьми (и музыкантами, и простыми зрителями) — самый важный опыт, который я получила и развиваю на этом туре.

— Ольга, ваша страсть — это драматические оперные партии, преимущественно в операх Верди, и итальянское бельканто. Чем этот репертуар подкупает вас?

— В оперной музыке каждый может найти что-то близкое именно ему благодаря огромнейшему количеству стилей и жанров. Что лично меня подкупает в итальянской музыке,

ОЛЬГА МАСЛОВА: РАБОТАЮТ НА ПРЕДЕЛЬНЫХ СКОРОСТЯХ



Верди. «Набукко». Абигаиль. Фото: Михаил Вильчук. Вечер романсов. Фото: Пресс-центр Томской филармонии Пуччини. «Турандот». Принцесса Турандот. Фото: Наталья Разина

особенно в операх Верди? Это богатейший мелодизм, когда ты можешь после спектакля выйти и напаять напеть огромное количество мелодий. А потрясающая экспрессивность, когда буквально в одной арии можно пережить весь спектр эмоций? Страстность свойственна итальянской музыке, в которой нашли отражение итальянский менталитет и культура. В душе я чувствую себя немного итальянкой.

— Леди Макбет, наврекика, она из неразрушимых ваших героинь. В чем находите психологичность образа этого персонажа?

— Мне очень нравится глубоко копаться не только в нотном материале, но и в психических особенностях персонажа, в его характере, мотивациях поступков. И, конечно, это в полной мере относится к такому сложному образу, как Леди Макбет. Эта партия очень сильно пугала меня из-за жутки, которая есть в этой музыке и в самой героине. Я не знала, как к ней поступиться. Поэтому, когда у меня был выбор на приморской сцене, с чего начать? с Макбет или Турандот, я выбрала более тяжелой во вокальном плане Турандот. Но партию Макбет все равно пришлось позже освоить. В понимании образа мне очень сильно помог учебник по криминальной психологии, чтение интервью с реальными убийцами и маньяками, видеоархив еще советских работ по лечению психологических заболеваний. Всё это есть в открытом доступе в интернете. Это, конечно, была очень тяжелая для меня работа: я как человек впечатлительный, всю информацию пропускала через себя. Было неприятно и очень страшно соприкоснуться с этим. Но это дало мне базу для понимания образа Макбет, увидеть, как происходит ее расщепление и полное расщепление личности. Это всегда требовало очень большой концентрации и напряжения — умственного и эмоционального, чтобы, с одной стороны, получился яркий персонаж, но, с другой, чтобы он глубоко не проник в мою собственную душу.

— Есть ли ещё такие партии оперных злодеек, родственных душе Леди Макбет?

— Лично для себя я разделяю своих героинь на тех, кто «про любовь», и тех, кто «не про любовь». Первые для меня — героини, наполненные жизнью. Их играть мне приятно и я понимаю. Помимо лирических героинь, к подобным персонажам я отношу Абигаиль. Хотя она и несомненно злодейка, мотивация её поступков — любовь (дочери и отца, женщины и мужчины, двух сестёр, личности и народа...). С героинями «не про любовь» мне пока сложнее в плане выстраивания образа. Но с опытом становится легче, и изначальный страх перед этими персонажами трансформируется в артистический азарт! В этой категории я могу выделить две подгруппы: «мёртвые» персонажи и те, кто жив, но погружен в жуть. «Мёртвые» — леди Макбет и Катерина Измайлова (из тех, с кем я соприкоснулась). Обе эти женщины словно мертвы с самого первого появления, в их душах зияет чёрная дыра, уничтожающая всё живое вокруг. К «живым в жуте» я отношу Туранду из «Демона» и Ренату из «Огненного Ангела». Сами героини для меня очень нежные и чистые персонажи. Но всё тот ужас, что с ними происходит, ломает и сводит их с ума. Безумие, одержимость, любовь и надежда на счастливый исход — мощный коктейль, который крайне интересно готовить. Сюда же можно условно отнести и Чию-Чию-Сан в «Мадам Баттерфляй». Конечно, это всё личное видение персонажей, и оно может меняться в контексте разных постановок и режиссерских задач. Но это тот фундамент, на котором я выстраиваю образы.

— После спектакля вы долго выходите из образа ваших героинь?

— С достаточно большим опытом работы над партиями, концертной практикой, я быстро прихожу в роль и выхожу из неё. Сейчас существую в образе только непосредственно на сцене. Но я не сразу к этому пришла. Когда была ещё студенткой, мне доверили петь на концерте цикл романсов по произведению Зинаиды Гиппиус. Я очень ответственно к этому отнеслась, много занималась, готовилась, погружалась в новую для меня поэзию. Но потом мне было крайне сложно выходить из этого декаданса. Помню, как педагог по актерскому мастерству отчитал меня, сказав, что как бы глубоко артист не уходил в образ, всегда надо оставлять себе запяшки, по которым можно вернуться назад. Поскольку артист работает со своей психикой, перевоплощается в другие личности так, чтобы это было убедительно, нужно обязательно уметь возвращаться к самому себе, чтобы не сойти с ума. После опыта этого концерта я всегда старалась отделять сценический образ от себя самой, чтобы не попасть в эту ловушку.

— На родине в Воронеже вы не так часто бываете с концертными. Однако мимувшей осенью выступили на фестивале «Воронежская камера» с Академическим симфоническим оркестром Воронежской филармонии под управлением Игоря Вербицкого. Это был ваш дебют в оркестре?

— Когда я была студенткой, много дала там концертов. Сейчас публика уже поменялась... Но для земляков петь всегда приятно, во время концерта я чувствовала особенную поддержку и любовь зрителей.

— Часто ли романсовый репертуар составляет основу ваших концертных программ? Или Воронеж стал исключением из правил?

— Я больше оперная певица. Спектакли или исполнение оперных арий — моя сфера. Тут я чувствую себя максимально комфортно. При этом у меня достаточно большой опыт работы и в камерном репертуаре. В Академии Мариинского театра было огромное количество камерных концертов, благодаря чему я спела невероятное количество романсов разных стилей и эпох. В Воронеже я исполнила камерные произведения с симфоническим оркестром. Это было очень полезный опыт для меня: музыка обрела совершенно иную полноту звучания, смогла по-новому открыться. Недавно я пела с Государственным русским академическим оркестром им. В.В. Андреева. Исполненные под аккомпанемент народных инструментов романсы и арии обрели совершенно неожиданную окраску.

— Ольга, какие творческие проекты и оперные ангажементы ожидает вас?

— У меня есть несколько контрактов в Европе. В декабре предстоит дебют в Салерно в партии Анды. Ещё один — в Большом театре, в феврале наступающего года в «Иоланте». Конечно, я надеюсь на новые партии в родном Мариинском театре. Ещё готовлю концертные программы с органом, мечтаю соединить две свои музыкальные страсти — оперу и «металл». Надеюсь, всё сложится, и мы сможем представить любимые оперные номера в новом прочтении.

Беседовал Виктор АЛЕКСАНДРОВ

История Ораниенбаума, нынешнего Ломоносова, богата памятными событиями и именами выдающихся соотечественников. Одно из первых мест в этом ряду принадлежит выдающемуся композитору двадцатого века, Игорю Федоровичу Стравинскому. Здесь, в доме по Швейцарской улице, 17 июня 1882 года в семье солиста Мариинского театра Ф. И. Стравинского и пианистки А. К. Холодовой родился Игорь Стравинский. Позже один из его друзей, Шарль-Альбер Сантриа, дал композитору шуточное прозвище: «Мэтр из Ораниенбаума».

Большую часть своей жизни он провёл вдали от России, поэтому посетить родину и свой родной город было его вечнодневной мечтой. Она осуществилась лишь в последнее десятилетие его жизни, в 1962 году. Визит в Ломоносов был непродолжительным: И. Ф. Стравинский побывал в парке, увидел Китайский дворец и Катальную горку, посмотрел на остатки фундамента дома, где родился. Позднее сын композитора, художник Ф. И. Стравинский взял с этого места горсть земли и отвез этот маленький кусочек родины на могилу отца в Венецию.

Память о великом земляке всегда жила в его родном городе, поэтому выдвинута президентом ГМЗ «Петергоф» В.В. Замеиновым идея проведения фестиваля, посвященного И.Ф. Стравинскому, нашла отклик и у общественности, и в администрации г. Ломоносова и Петродворцового района. Бережно сохраняемые директором Краеведческого музея Ю.В. Кучук документы позволяют проследить все этапы многолетней работы по созданию в родном городе И. Ф. Стравинского мемориальной зоны.

Так, недалеко от дома, где родился композитор, появилась площадь Игоря Стравинского. Летом этого года здесь установлена скульптурная композиция: «Музыка, застывшая в камне», работы скульптора Николая Корыханова. Построено новое, великолепно оснащенное, здание Школы искусств им. И.Ф. Стравинского. Перед ним в небольшом парке поставлен бронзовый памятник композитору работы скульптора А. Таратанова.

К 140-летию со дня рождения композитора на средства города издан красочный подарочный альбом, посвященный его жизни и творчеству. Решением городской администрации в календарь памятных дат внесён день рождения И.Ф. Стравинского.

В Краеведческом музее города перед посетителями представит посвященная И.Ф. Стравинскому трогательная экспозиция: уютная комната, на руках сидящей у пианино женщины приняты закутаный в пеленки младенец. Мебель и вещи в комнате предоставлены Фондом Стравинских из квартиры семьи на Крюковом канале. В музее постоянно проводятся тематические выставки и конференции, посвященные композитору, изданы многочисленные статьи и монография о его жизни и творчестве.

Ежегодный фестиваль STRAVINSKY FEST с 2013 года стал своеобразной доминантой различных городских мероприятий, посвященных И. Ф. Стравинскому. Если при проведении первого фестиваля его организаторам пришлось бросить клич о помощи в получении рояля для концерта, то десятый фестиваль в этом году проходил в великолепно оборудованном театральном зале нового здания Школы искусств им. И. Ф. Стравинского.

Городская библиотека проводит конференции и выставки о И. Ф. Стравинском, её сотрудники создали электронный каталог огромного массива материалов (книг, статей, аудиозаписей, фильмов), связанных с жизнью и творчеством композитора.

Сайт «STRAVINSKY-FEST.M3TR ИЗ ОРАНИЕНЪ-УМА, размещенный в Интернете, ведет куратор фестиваля М. Н. Ахромова. Сайт содержит десятки статей, сотни фотографий и рисунков, видео и аудио материалы.

Десятый фестиваль организаторы посвятили памяти музыковедки Э.В. Фрадкиной, недавно ушедшей из жизни. На протяжении последних десяти лет она была поистине «душой» фестиваля. На концерте были исполнены музыкальные и вокальные произведения И. Ф. Стравинского, фрагменты балетов на его музыку, а также произведения основоположников русской музыкальной школы М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского и современников И.Ф. Стравинского: С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Дж. Гершвина. Художественным руководителем всех фестивалей была режиссер-постановщик, лауреат Международных конкурсов Надежда Исеева. Украсило вечер исполнение композитором и пианистом

Фестиваль «Игорь Стравинский: Ораниенбаум – Мариинский театр», проходивший с 17 по 25 июня в рамках ежегодного масштабного фестиваля «Звезды белых ночей», был необычным во многих отношениях. Он шел на фоне других спектаклей и концертов: в те же дни на других сценах театра можно было увидеть «Раймунду» и «Обручение в монастыре», «Саломею» и «Орлеандскую деву», «Травиату» и «Жизнь за царя», а еще параллельно – тур за туром – проводился очередной конкурс имени Чайковского. Фестиваль в фестивале – «праздник в празднике», он начался в день рождения композитора, не приуроченный ни к каким крупным датам, хотя мог бы знаменовать 110-летие со времени первого исполнения «Весны священной» или 75-летие второй редакции «Симфонии псалмов». Главным поводом для его организации стала сама музыка Стравинского.

Эти девять дней можно было без преувеличения назвать временем Стравинского: его концерты и симфонии, оперы и балеты звучали на трех основных сценах Мариинского театра. В выходные дни слушателям предлагалось по три и даже четыре программы, которые шли иногда параллельно друг другу.

Фестиваль был составлен, так и называется, на подборе – из сочинений, значительная часть которых входит в репертуар театра. Он проходил без привлечения зарубежных исполнителей, за единственным исключением – одну из симфонических программ провел китайский дирижер Хаожао Ли. При этом перечень произведений мог быть шире: в него оказались не включены имевшиеся в репертуаре театра, например, «История солдата», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Мавра». Хотелось бы услышать «Фантасматическое скерцо», а также «Погребальную песнь», восстановленную несколько лет назад по найденным в Санкт-Петербургской консерватории архивным материалам. Совсем не был представлен поздний, додекафонный период творчества.

Произведения в фестивальной программе были расставлены в условно хронологическом порядке – от «Соловья» и «Фейерверков» – к «Царю Эдипу» и послевоенной «Симфо-

ФЕСТИВАЛЬ

ВЛАДИМИР МОРОЗОВ

STRAVINSKY FEST В ОРАНИЕНБАУМЕ



Дача Стравинских в Ораниенбауме. Рисунок Ф. И. Стравинского. Памятник Стравинскому. Скульптор А. Таратанов. Фото автора

С.А. Осколковом композиции «Время назад», посвященной Федору Стравинскому, специально написанной для этого случая. Видеозапись концерта размещена на сайте фестиваля.

Идея оргкомитета о более масштабном представлении не только музыкального творчества композитора, но и отражения его в других видах искусства, послужила поводом для проведения в рамках фестиваля выставок картин под девизом «Транс-

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН ВРЕМЯ STRAVINSKY

нии в трех движениях», однако некоторые из них повторялись, так что у желающих был выбор, например, посмотреть «Пульчинеллу» с Пимпичеллой – Ренатой Шакировой или же с дебютировавшей в этой роли Еленой Евсеевой, а то и вовсе ограничиться сюитой из балета в исполнении Стравинского ансамбля. Так же – в виде балетных спектаклей (в постановке Михаила Фокина) и как оркестровые сюиты – были представлены «Жар-птица» и «Петрушка». Музыка «Весны священной», помимо симфонического и концертного вариантов, прозвучала в хореографической миниатюре «Тройка». Остатината ритмическая основа «Весенних гаданий» и «Пляски шеголих» была переосмыслена Леонидом Якобсоном, в 1959 году создавшим на основе этой части колоритную жанровую сценку. Миниатюра была возобновлена специально для фестивальной программы.

Впечатление от музыки Стравинского на фестивале было во многом связано с ее моторным, жестовым и нередко жанрово-танцевальным началом. Ев звуковая стихия не столько подразнуемает движение, сколько порождена им. Она сама – в первую очередь движение, его воплощенный, почти зримый ритм. Не случайно Каприччио для фортепиано с оркестром прозвучало как музыка второй части балета «Драгоценности» (хореография Джорджа Баланчина). «Симфония в трех движениях» также была представлена в своей балетной версии (постановка Раду Поплиутару).

Двигательное начало органично вливалось в музыку Стравинского. В «Свадебке» в постановке Брониславы Нижинской была произведена деконструкция – совершенно в духе того времени:

формация звука» в залах Дома культуры г. Ломоносова и в мастерской художников Карлыхановых.

Каждый из прошедших фестивалей отражал различные грани творчества композитора, например, в 2013 году – «Классика, Джаз, Голливуд», в 2017 – «Зарубежное окружение Стравинского», в 2021 – «Два русских гения – Игорь Стравинский и Сергей Прокофьев». Следующий, одиннадцатый фестиваль предполагается посвятить также и памяти отца композитора, Федора Игнатьевича Стравинского.

Серьезной задачей является воспитание нового поколения в лучших традициях русского искусства, поэтому очень важна роль Школы искусств им. И.Ф. Стравинского. Произведения И.Ф. Стравинского занимают почетное место в учебных программах, постоянно исполняются на школьных концертах и музыкальных конкурсах. Стало традицией в первый день учебного года всем ученикам вручать нотные тетради с портретом композитора.

Заключительным аккордом Десятого фестиваля можно считать открытие в Школе искусств мемориальной экспозиции «В гости к Стравинским». Для неё выделена часть нотной библиотеки, где размещена мебель и предметы интерьера из квартиры отца композитора, в которой Игорь Стравинский провел детство и юность. Эти экспонаты, сохранные потомками и предоставленные «Фондом семьи Ф.И. Стравинского и его сыновей» пережили две мировые войны, революции и блокаду. Они сегодня стали зримой нитью, связывающей нас с великим композитором. Заглянув назад, мы видим большое зеркало, в котором когда-то отражались лица членов семьи и многочисленных гостей, среди которых были Ф.М. Достоевский и Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский и Э.Ф. Направкин, Ф.И. Шаляпин и Т.П. Карсавина. Сквозь окно зала виден памятник композитору. Первую экскурсию по выставке провела учредитель Фонда, потомок композитора Е.Р. Добротина.

Подготовка этой экспозиции потребовала проведения большого комплекса организационных, реставрационных и оформительских работ, который объединил усилия Школы искусств им. И.Ф. Стравинского, Краеведческого музея г. Ломоносова, Оргкомитета фестиваля и городской администрации.

Количество имеющегося сегодня уникального выставочного и научного материала, посвященного великому композитору и его окружению, заинтересованность общественности и властных структур позволяют говорить о создании Музея семьи Стравинских. Для этого необходимо участие таких организаций, как Мариинский театр, где имеется богатый материал о семье Стравинских и проводится огромная работа по сохранению и популяризации его наследия. Театральный музей, Консерватория и Союз композиторов Санкт-Петербурга. Открытие такого музея станет важным событием в культурной жизни города и всей страны.

По мнению автора статьи, фестивалю, посвященному И.Ф. Стравинскому, уже тесно в сегодняшних рамках. Кроме этого, важны следующие обстоятельства. Реализация концепции гуманитарной политики Российской Федерации за рубежом требует ознакомления мировой общественности с культурным наследием нашей страны. В условиях обострения международной обстановки продвижение российской культуры за рубежом связано сейчас с большими трудностями. Поэтому развитие контактов в области культуры необходимо для формирования позитивного образа России в мире. Организация фестивалей международного уровня поможет решению этой задачи.

И.Ф. Стравинский давно признан во всём мире одним из величайших композиторов двадцатого века. Памятниками ему стоят в разных странах, его произведения исполняются на основных оперных и концертных площадках, количество работ, посвященных его творчеству, огромно. Личность Ф.И. Стравинского является наиболее предпочтительной для организации постоянного международного фестиваля, подобного Фестивалю И. Баха в Лейпциге или Фестивалю Д. Верди в Италлии. И.Ф. Стравинский постоянно подчеркивал «русскость» своего творчества: «У человека ... место рождения является главным фактором его жизни».

Огромный опыт, накопленный за тридцатилетнюю историю фестиваля «Звезды белых ночей», проводимого по инициативе выдающегося музыканта, художественного руководителя Мариинского театра Валерия Гергиева, может послужить основой для организации в нашем городе масштабного международного фестиваля, посвященного Игорю Федоровичу Стравинскому. Можно помечтать!

синкретически связанные действие-звучание-текст здесь подчеркнуто разделены. На сцене – балет, пусть и конструктивно переосмысленный, а хор и солисты, фортепиано и ударные слущены в оркестровую яму. Расчищено пространство для движения, но оно заполняется не столько танцем, сколько условно-ритуальными схемами, а музыка, которая здесь является главенствующим началом, оказывается отнесенна на второй план. Ритуал разят – зритель видит и слышит его конструктивные элементы и пробует, по возможности, свести их в единый ряд, собрать, как рассыпавшийся пазл, «приложить» звучащий из ниоткуда голос к какой-нибудь из ряда одинаково выглядящих фигур на сцене.

Утрата жестовой и жанровой определенности или неверное их прочтение – даже при сохранении единого общего движения – ведут к обезличиванию музыки Стравинского. Так, вставший за дирижерский пульт в концерте 18 июня Хаожао Ли принял заудалую «Вольф по итерской» из «Петрушки» за протяжную лирическую, а в Октябре для духовых инструментов, стремясь не утратить моторное единообразие, «потерял» и вальсовое кружение, и дражзовую пикантность. Впечатление исправило повторное исполнение Окчета в концерте 25 июня под управлением Валерия Гергиева.

Чем дальше, тем явственнее становится заметная уже в ранних сочинениях Стравинского (например, в Хоре придворных в «Соловье») трактовка крупных исполнительских коллективов как больших ансамблей со множеством индивидуализированных линий, существующих как бы в разном времени. В таких сочинениях, как «Симфония in C» или «Игра в карты» их переключки, их наглагования как бы раздвигают привычные структурные рамки. И вот уже не только дирижер, но и исполнители-оркестранты, а вслед за ними и слушатели прослеживают путь передающихся от партии к партии мотивов-формул, их сжатие, дробление, их многочисленные отражения в оркестровой ткани. Надо ли говорить, что недослушанность, например, при недостаточном количестве репетиций, порождает вязкое и путанное на слух хитросплетение

тение голосов, способное привести в уныние самого благожелательного меломана.

От концерта к концерту Стравинский предстал разным. От тонко выписанных камерных миниатюр, от отдельных вокальных номеров, таких как «Два стихотворения Поля Верлена» в исполнении Дмитрия Григоровича или песня Параша из «Мавры» в передаче бистательной и ироничной Анастасии Калатиной, – до грандиозных симфонических полотен. Если Стравинский-ансамбль под управлением Лоренца Настурки-Рершвици раскрывал «аполлоновское» начало Стравинского, светлую и гармоничную пластику образов, то уже следующий концерт обрушивал на слушателей дионисийскую мощь Скрипичного концерта (солист Павел Милоков) и «Весны священной». Через несколько дней – в день летнего солнцестояния – этот же балет словно бы освятил жертвенной ритуальной пляской магию самого короткой из петербургских белых ночей.

Еще одной кульминацией должен был стать заключительный вечер, два отделения которого вместили «Симфонию псалмов» и концертное исполнение «Царя Эдипа». В обширном наследии композитора этим сочинениям в наименьшей

Популярный петербургский летний фестиваль опер аig Опера всем – фактический, детище театра им Шаляпина (бывшего Музюк-холла) и его директора Юлии Стрижак. В двенадцатый раз серия оперных спектаклей началась традиционно 12 июля на Соборной площади Петропавловской крепости под перезов колоколов.

Давали «Садко» Римского-Корсакова, русский музыкальный былинный эпос, в котором сплелись древние языческие мотивы с христианскими, реалии с фантастикой, русская шедевр мелодика с мастерской музыкальной драматургией, с блестящей оркестровкой. Произведение, не терпящее простецкой развлекательности и примитива, требующее крепкой музыкальной составляющей и отличных голосов.

Что до оркестра, певцов и хорового звучания – претензий нет. «Самый русский итальянец» Фабио Мастранджело и его инструментальный коллектив представили сложную партитуру весьма достойно: плотным звуком, но не грубо, порой прозрачно, порой драматично и всегда полнокровно. За последние годы оркестр «Северная симфония» заметно вырос. В титульной партии-роли – Дмитрий Демидчик, солист Мариинского театра, обладатель красивого объемного голоса. Одно досадно: взгляд симпатичного дородного Садко почти не отрывался от дирижера, все простодушные комплименты морской царевне достались маэстро. Странно, в родной Маринике это не очень приветствуется, а обязательный на пленэре микрофон даёт дополнительную мизансценическую свободу, так отчего же не взглянуть на партнершу? Тем более, что Волхова – Ольга Черемных и поёт отлично, и глядит на парня призывно. Впрочем, некоторым образом Садко понять можно: уж так неприглядно нарядили морских обитателей, такие синие-зеленые синтетические мочалки им на головы налили, что смотреть тошно. Как, в общем, не сложилось и у режиссера Андрея Цветкова-Толбина рассказать о выдающемся произведении – уж не говорю – что-то новое; но хотя бы не выдавать за художественное решение топорную иллюстрацию сюжета, раскрашенную примитивными плясками дежурных в постановке русских опер скоморохов и жалким зрелищем морских чудий.

Хотя внутри него были и светлые пятна: наступающая в своем горе опостылевшей женой Любовь Натальи Евстафьевой, эффектные образы и красивое пение Веденецкой (Тигриль Бакин) и Варяжского (Юрий Заряднов) гостей, полноценное бавовое звучание Царя морского – Владислава Успенского и, как всегда, профессиональная певческая работа Концертного хора Владимира Белгеева.

На экране все это «картинное» действо смотрелось выгоднее, чем на сцене, но вот беда: ни художник Юлия Гольцова, ни операторы не подумали о том, что при съемке в кадр фоном будет лезть реальный общепарный красный дым, находящийся за сценической площадкой. Из партера его не очень было видно, но на экране картина представляла временами весьма странную.

В лучшем положении оказалась «Тоска» на фоне классицистского Елагиноостровского дворца. Впервые за многие годы фестиваля игровую площадку с декорациями разрешено было установить перед его фасадом, а не в арьерсе. Правда, и тут случались накладки, запечатленные съемкой – проходы по заднему плану посторонних людей в драматически значимые моменты спектакля. Впрочем, представления опер аig некоторым образом предполагают подобные погрешности, погоду они не делают.

«Тоска» – опера, требующая трёх настоящих «первачей», причём, певцов-актеров. На партию-роль Кавардосси пригласили обязательного Ивана Гынгазова (московский Теликон-опера, хотя Иван – постоянный солист и в спектаклях Мариинского театра), обладателя летящего певческого звука, гибкой интонации, свободных звонких верхов. Скарпина – солист Мариинки Кирилл Жаровин, артист с отличным объёмным голосом, с энергетикой сильной властной личности. Тоска – Елизавета Михайлова, «своя», выращенная в коллективе театра им. Шаляпина, с тембрисным драматическим сопрано, с недюжинным темпераментом, но актриса менее опытная, чем её партнеры мужчины. Ярче и определеннее проявился сценический характер у Скарпина-Жаровина. Однако у всех троих козырная карта – голос, эмоциональный накал, благодарная сценичная внешность и чувство стиля Пуччини, нарабатанное прежде или сообщённое маэстро, кровным итальянцем, для которого, по его собственным словам, «Тоска» – самая любимая опера. Действительно, оркестр и весь певческий ансамбль под его управлением звучат с немалой долей итальянской экспрессии, что так ценит оперная публика.

Что же до режиссуры Андрея Сидельникова: она на уровне «не мешать певцам-актерам самовыразиться». Образы более или менее очерчены, выходы обозначены, лаконичная сценография – стол с красной скатертью, серая неровная часть задника, то бишь каменная кладка замка Сант Анджело, белая колоннада, изображение Марии Магдалины во всю высоту условной стены, несколько высоких подвешенных. Все это используется в меру необходимости; иногда не слишком ловко, как в случае с убийством Скарпина. Но, в результате, спектакль выигрывает отличные бонусы у зрителей-слушателей не постановочными решениями, а просто хорошим пением и общей музыкальной энергетикой, что для опер Пуччини незаменимо.

В отличие от сдержанности режиссерского вмешательства в судьбу «Тоски», для «Летучего голландца» постановщиком На-

ФЕСТИВАЛЬ

степени присуще двигательное начало. Здесь статика разворачивающейся фрески требует от исполнителей не столько темперамента, сколько неуклонного накопления и – удержания накала эмоций. К сожалению, звездный состав не стал гарантом качества. Возможно, свою роль сыграла своего рода инерция двигательного воплощения, возникшая на протяжении многодневного марафона музыки Стравинского. Пожалуй, сказывалась и недостаточная отелдка, не достигшая как баланса разных исполнительских групп, так и необходимой филигранной отточенности деталей. Общей эмоциональный напор контрастировал с вялыми вступлениями хора. Форма «попыла», – впечатление от концерта оказалось смазанным.

Музыка других композиторов – разных эпох и стилей – окружала новый фестиваль, не становясь фоном, не соперничая с ним, но и не нарушая его границ. Лишь единственный раз в дневном спектакле рядом с «Соловьем» и динамичной

НОРА ПОТАПОВА

ЛЕТНИЕ ОПЕРНЫЕ РАДОСТИ



«Садко». Сцена из спектакля. «Тоска». Скарпина – Кирилл Жаровин, Тоска – Елизавета Михайлова. «Летучий голландец». Сента – Лаура Меевен, Голландец – Александр Кузнецов. «Так поступают все». Сцена из спектакля. Фото: Юлия Чопорова

«Тройкой» артисты Театра балета им. Леонид Якобсона исполнили «Блестящий достоямент» на музыку Глинки (связкой послужило имя повстанщика). Однако внутри самих программ – непосредственно в произведениях Стравинского – вспыхивали и протывивались аллюзии к Дж. Перголесси («Пульчинелла») и Россини («Игра в карты»), Бетховену («Симфония in C), Римскому-Корсакову и Ядову («Жар-птица»), Чайковскому («Полетуй фен») и шире – к барочным формульным приемам, «мирососуществованию», французским звуковым краскам и американским ритмам. Слушатель Стравинского неизменно оказывается на перекрестке времен, стилистических и тематических аллюзий, цитат и псевдодитат. Востребованы весь слуховой опыт прошлого. Каждый раз, говоря словами самого композитора, это «взгляд назад <...>, но так же и взгляд в зеркало».

Время Стравинского не кончается: теперь, чтобы переселиться то или иное из произведений композитора, достаточно отследить его в богатой афише Мариинского театра. Надемся, что она поспешит и другими его сочинениями, которые пока еще ждут своего исполнения в Петербурге.

тальей Индейной напридумано так много, что дай бог разобратся.

Сценическая картина, созданная Гольцовой на Якорной площади в Кронштадте, где исполнили раннюю оперу Вагнера, красива: вздыбленный винтажный нос корабля Голландца, колоритно оформленный вход в жилище Даланда с другой стороны сцены, несколько уровней игровой площадки, хорошо вписывающийся в кадр фасад Морского Никольского собора как фон.

Отличные исполнители: опытный певец-актер из Михайловского театра Александр Кузнецов – статный, мрачноватый романтичный Голландец, солистка Академии молодых певцов Мариинского театра Лаура Меевен – Сента, безоглядно опержаемая идеей спасения души Голландца, солист Михайловского театра Александр Безруков – деловой, лишенный иррациональных соображений Даладн, солист Академии молодых певцов Мариинского театра Артём Мелехов – пылкий, отчаявшийся Эрик, оркестр Санкт-Петербургской консерватории под управлением Алексея Васильева, Хоровая коллегия Санкт-Петербурга (руководитель Николай Романов) – все вместе составили хорошо слаженный музыкальный ансамбль.

Но кроме них на сцене активно действовал балет. Вся увертюра к опере – это вечный сон Сенты, в пантомимической иллюстрации которого весьма вольно, по сравнению с легендой, использованной композитором, отыграны история Голландца: когда-то молодой мореплаватель потерял любимую девушку, за её смерть поднял руку на Святой Крест и был проклят небесами. И только верность любящей женщины может снять страшное проклятие.

Если светлая оперная Сента – союзница взрослого реального Голландца, то муза его балетного двойника – зловещая девушка в черном, несотельница тёмного инфернального начала. Зло, дьявольщина, корысть, помимо временами возникающей девы в черном, изображается блестящими гибкими гофрированными трубками – червями, опутывающими балетную сцену зловещей особью; оно перекладывается на Голландца и Даланда, даже на светлую Сенту. Все бы ничего – образно, эффектно. Но серебряных гофрированных червей на сцене столько, появляются они так настойчиво, что способны вызвать немалую досаду. Но в конце концов музыка, превосходный вокал и актёрский темперамент берут своё: вороваший Эрик упрекает Сенту в неверности, Голландец это слышит и поднимается на корабль, готовый уплыть, Сента бросается в морскую пучину..

Совсем другое настроение подарил публике спектакль «Так поступают все женщины» («Così fan tutte»), самый яркий из всей фестивальной серии этого года, самый светлый и нарядный на фоне барочного Екатеринбургского дворца в Царском селе.

Постановщик Виктор Высоцкий придумал удачный собственный ход: роскошно авангажный, уверенный в себе Режиссер (Яков Стрижак) репетирует спектакль. Костюм объясняет артистам, что происходит в каждой сцене, ставит актёрские задачи, а дальше действие подхватывает стильный оркестр маэстро Мастранджело, и оно легко катится по главным музыкальным номерам оперы, не отходя от внимания публики длинными речитативами. С точки зрения музыковедов подобная вывескация – дело криминальное. Но практика спектакля опер аig диктует свои законы. А когда дело сделано с умом, вкусом и азартом, получается очень даже неплохо. Гульельмо и Феррандо (Сергей Романов и Павел Шнипов), с энтузиазмом подхватив пикантную идею вальжанского режиссера (он же, по совместительству, коварный Дон Альфонсо), ведут остроумную, чувственную любовную игру с девушками Фьордилижи и Дорабеллой (Назия Аминаева и Анастасия Самарина), где каждый из закамуфлированных под страстных арабов юношей ухаживает за невестой другого. Время от времени основное сценическое действие, украшенное бесценной игрой в бадминтон, прерывается профессиональными вопросами или возражениями актёров, но тут же катится дальше, предлагая публике сбалансированные энергичные ансамбли, чудесные арии, изычную клоунаду переодетых в доктора или нотариуса служанки Дестини (Анна Никулина) и даже по-настоящему драматичные дуэты молодых людей, которые вдруг понимают: кондитерская идиллия отношений в прежних парах не стоила и гроша по сравнению с настоящим чувством и эротическим влечением в новой комбинации партнеров. Но режиссер, он же Дон Альфонсо, действует по уговоренному сценарию – юноши якобы возвращаются из армии, уличают неверных невест, выводят на чистую воду лицедейку-Дестини и вроде бы прощают своих «законных» девушек. Но у природы другой закон, говорит нам настоящая постановщик спектакля, и в последние минуты будто бы примирительного финального ансамбля юноши тянутся каждый к наречённой невесте другого, девушки перебегают к своим новым возлюбленным, справедливость Эроса торжествует. А заодно и гармония звучащих в дуэтах голосов: высокое сопрано с тенором, более низкое – с баритоном. Таков уж неписанный оперный закон, с которым так изычно поиграл Моцарт.

«Опера – всем» неизменно популярный фестиваль. У него, как у любого живого организма, множество достоинств и свои недостатки. Но самое главное достижение ежегодного проекта – способность увлечь якобы элитным видом искусства огромную зрительско-слушательскую аудиторию, тех, кто наблюдает его вживую на пленэре и тех, кто смотрит телевизионную трансляцию, и зарядить её бесценной энергией положительных эмоций.

В 1915 году в Милане выдающийся русский импресарио С. П. Дягилев готовился осуществить две идеи, представившие ему весьма перспективными для будущей художественной жизни своей труппы. Во-первых, намечалось знакомство с ценными италиянскими футуристами. Во-вторых, одновременно Сергей Павлович собирался привить вкус к русской музыкальной стилистике молодому С. С. Прокофьеву, который, на взгляд признанного в Париже мэтра, блуждал в дебрях «интернационального» искусства. Для выполнения второй задачи, помимо собственных усилий, был срочно призван на помощь И. Ф. Стравинский. Для удобства естественного общения Дягилев поместил обоих коллег в соседние номера с общей внутренней дверью. Двусторонняя «прививка» в желаемом для руководителя направлении оказалась невернога прочной и определила на всю дальнейшую творческую жизнь эстетические приоритеты начинающего карьеру композитора.

В «Дневнике» Прокофьева записано: «...Стравинским я очень интересовался, ибо его сочинения, к которым я тогда два года не относился почти враждебно, теперь нравились мне больше и больше; к тому же Дягилев расхваливал его с необычайной горячностью. Самого его я помню довольно давно... когда он на репетициях концертов появлялся с Римским-Корсаковым. <> мы теперь встретились чрезвычайно друзьями. <> Успешив мой 2-й Концерт, «Токкату» и 2-ю Сонату, Стравинский стал чрезвычайно восхищаться, заявляя, что я настоящий русский композитор и что кроме меня русских композиторов в России нет. ...я был искренне очарован его новыми «Приблудками», которые он презабавно исполнял. Затем в присутствии футуристов мы сыграли в четыре руки «Вестну священную». Я е до сих пор слышал всего один раз в концерте Кусевицкого и весьма неясно понял. Теперь, садясь с автором играть её в четыре руки перед большим обществом, я форменно трусил, так как знал, что это вещь неизменно трудная. Стравинский, всегда маленький и малокровный, во время игры кипел, наливался кровью, потел, хрипло пел и так удивительно давал ритм, что «Вестну» мы сыграли с ошеломляющим эффектом. Я совершенно неожиданно для себя увидел, что «Вестна» — замечательное произведение: по удивительной красоте, ясности и мастерству. Я искренне приветствовал автора, а он в ответ расхваливал мое чтение. Идею писать («Штута») он очень одобрил!... Так началась история тесных взаимоотношений двух русских гениев.

Вспоминая эти счастливые дни, Сергей Сергеевич говорил американской публике спустя три года: «...я много общался со Стравинским в Милане и мы ... спорили об искусстве, о музыке, он очень увлеклся теориями Маринетти и итальянским футуризмом»¹. О чем же они спорили?

Начало многолетней дискуссии положил импресарио. Отвергая идею написать оперу «Игрок» по Ф. М. Достоевскому, Дягилев убеждал Прокофьева в «устарелой и вымирающей» форме оперы и необходимости сочинять балет, «раскрячав» и случал «кулаками по столу»². Прокофьев неприятие оперы категорически отвергал, вступая порой в бурную полемику с Дягилевым и Стравинским, и переключался на оперы за пределами дягилевской труппы. Несмотря на негативное отношение к опере в современном ему художественном мире, Прокофьев публично отстаивал собственный взгляд, выступая против доминирующего течения. В интервью петроградской газете в 1916 году он заявил: «...величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму умирающей. А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств»³.

Позтому отвергнув Дягилевым опера «Игрок» была благополучно закончена в 1916 году, за ним в 1919 году последовало еще одно оперное детство — «Любовь к трем апельсинам», которое Стравинский оказался не в состоянии достойно оценить. Во время авторского исполнения в Париже он «...отозвался очень резко и не пожелал слушать дальше первого акта. В некоторых отношениях ... был прав: первый акт наименее удачный. Но в этот день я горячо защищал оперу, и разговор перешел в громогласный спор»⁴. Запомним: «громогласные споры» станут обычной театризованной манерой дружеского общения, необходимого и приносящего обоюдное удовлетворение.

К 1920 году во взаимоотношениях двух русских парижан установился светский лоск внешне дружественных отношений с братскими поцелуями и объятиями, совместными застольями, беседами, поездками в гости и на развлечения, оказанными взаимными услуг, исполненными собственными сочинениями, профессиональными дискуссиями, порой — театрально-шумными и нарочито крикливыми (не только со стороны Прокофьева). Всяма выразительны следующие дневниковые записи: «... за обедом Стравинский, с которым расцеловались и вообще встретились очень горячо ... пил алкоголь с увлечением. Говорил, что я единственный его любимый русский композитор из живых, и советовал мне печатать сочинения у Честера в Лондоне. Я страшно был счастлив снова быть в компании Дягилева и Стравинского, хотя это не мешало во многом расходиться и с остервенением пикироваться, когда они признавали только ярко-национальную музыку и отрицали Скрябина как композитора и оперу как форму»⁵.

Дружба, стало быть, подразумевала возможность от души, «с остервенением пикироваться!» В 1922 году Прокофьев сообщил П. П. Сувчинскому: «...Стравинский орет мне, что оперу как форму надо к черту...»⁶ Обходительный и изощренный в красноречии и остроумии Стравинский, оказывается, время от времени испытывал жгучую потребность вдоволь поарать!

«Выступивший в роли зачинщика словесных баталий «Дягилев», произвел на меня атаку, что я пишу оперы. Стравинский поддерживал его, говоря, что я на ложном пути. Произошла громоздкая схватка с ужасными криками. Я сказал Стравинскому, что всегда очень ценю его указания в инструментовке, считая его мэтром, но что указывать пути он не может, так как сам способен ошибиться. Стравинский... убежден, что он угадал истинные пути искусства и что прочие пути ложны, безумно разгорячился, стал страшно кричать, подпрыгивая как воробей. Смысл его речи... или он во всем мэтр, или я не понимаю его. Чтобы его извести окончательно (меня этот «орех» интересовал... с ... театральной, стороны), я... закричал: «Да как же вы можете мне указывать путь... когда я на девять лет моложе вас и, следовательно, на девять лет впереди вас! Мой путь настоящий, а ваш — путь прошлого поколения!»... Нас еле развели. Впрочем, это не помешало нам выйти под ручку и затем встретиться в Берлине... очень дружелюбно»⁷. Споры с криками и примирительные услады дружной парочкой — явно не стиль общения, принятый в парижском свете, а яркое проявление истинно рус-

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ской ментальности, с привычкой к боющим через край эмоциональным выплескам и размаху!

Сергей Павлович со своим бурным темпераментом с удовольствием для души подобные обоюдострые стычки поддерживал — в полной уверенности в их пользе и необходимости для высоких достижений в искусстве. Эстетические расхождения и споры со Стравинским в 1922 году разгорались все жарче, причем «младший» не брезговал провокационно поддразнивать «старшего» — с тем, чтобы снова увидиться. С юных лет, по воспоминаниям В. В. Алперс, у Прокофьева «...была манера подтрунивать, дразнить, вызывать ревность, досаду. Часто эта игра происходила открыто, на виду у всех»⁸. На Стравинском подобные забавы практиковались постоянно, но гений, вероятно, чувствую в оппоненте себе равного, почему-то их удивительным образом сносили, нередко, но отнюдь не всегда с блеском

АЛЕКСАНДР ЕПИШИН

О ЧЕМ СПОРИЛИ СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ С ИГОРЕМ СТРАВИНСКИМ?



Э. Ансерме, С. Дягилев, И. Стравинский, С. Прокофьев. 1921 г.
С. Кусевицкий, И. Стравинский, С. Прокофьев.
Фото: архив наследников И. Стравинского

отражал словесные удары и с готовностью вновь встречался с человеком, который обожал провокации в общении.

Прокофьев, испытывавший с детства преданную любовь к театру, устраивал театральные сцены в жизни и нашел в лице старшего коллеги превосходного партнера для импровизированных дискуссионных спектаклей. Сам он при этом получал невероятное удовольствие. Стравинский — поменьше, его несомненно волновала тематика обсуждений, но, по-видимому,

раздражало и утомляло постоянное желание оппонента вести диалоги не с приличествующим свету элегантно спокойствием, а в агрессивной манере с элементами экспрессионистской драмы, с бестактными, необдуманными и бесцеремонными наскоками. Наверное, в какие-то минуты он чувствовал себя искусственно втянутым в игру, в которой его роль требовала чуждых собственному характеру качеств. Далеко не всегда это нравилось, а при его болезненной обидчивости порой могло казаться невыносимым. Не потому ли он называл Прокофьева «дикарем»? Почему же тогда «дикарство» не только не пресекал, а терпел и испытывал потребность в продолжении представлений театра двух актеров, в котором выступал зачастую не в своем амплуа, с немалым напряжением и значительными затратами душевных сил?

Сергей Сергеевич был необходим Стравинскому — как никто другой, становясь незаменимым. Невозможно было не поддаться магическому обаянию личности, несшей в себе солнечный свет и генерирующий в окружении творческую энергию. Кроме того, учитывая тяготение Стравинского к рациональным подходам в своей жизни, не исключено, что между делом, в принужденной или театризовано звичинной обстановке он — вкупе с уникально мощным энергетическим зарядом от собеседника — получал из первых рук самую свежую информацию о творческих намерениях привлекающего и опасного конкурента, по которой сверял и корректировал собственные перспективы. Ради этого приходилось иногда жертвовать самолюбием, сносить былые, участвуя в нежеланных, навязанных соперником спектаклях жизни.

Наконец, возможно, именно Прокофьев, будучи гениальным композитором и младшим партнером-сослуживцем, в отличие от Дягилева, превосходно подходил для бессознательно-стихийных проявлений у Стравинского страсти к бурно-темпераментным разговорным стычкам, присущим русскому менталитету. Ведь Игорь Федорович на сиюе лет, в 1962 году в Москве признавался, что всю жизнь «по-русски думает»⁹. И привычка действовать и вести себя в спорах по-русски также не была ему чуждой. С Прокофьевым удовлетворялись не демонстрируемая перед европейцами глубинная национальная особенность речевых откровений в непосредственно изливающимся потоке, может быть — доходящим до разнузданности. Обычная, известная публике сторона дара Стравинского — ослепительная блестящего собеседника-интеллектуала с присущей ему элегантно афористичностью высказываний в эмоционально сдержанном выражении, общепринятом в европейской культуре общения, — в ситуациях с Прокофьевым дополнялась принципиально новыми внешними формами.

Вскоре после описываемых споров «с остервенением» Игорь Федорович развернулся в музыкально-театральные приоритетах на 180 градусов — в сравнении с прежде объявленным курсом. Вопреки «отращению к опере», после затянувшегося окончания «Соловья» (1908–1914) явился на свет сначала «Мавра» (1922), а затем опера-оратория «Царь Эдип» (1927). Явно избегая (или отвергая?) после публичных и частных дискуссионных идей сочинения «чистой» оперы, он предпочитал работать в «смешанном» жанре музыкального театра. Несмотря на декларируемые ранее остроумные рассуждения о неприемлемом для него «двоеженстве музыки, обреченной с жестом и словом» в «одновременности»¹¹, Игорь Федорович представил миру после многолетних усилий «русские хореографические сцены с пением и музыкой» — «Свадебку» (1914–1923). В обновленном оперно-балетном синтезе «двоеженств» обрело эстетически оправданный и узаконенный для автора статус.

Переоценка Стравинским своих ранних жанровых предпочтений происходила с учетом всей европейской музыкальной эстетики и практики тех лет. Но пример яростного сопротивления Прокофьева взглядам Дягилева и большинства художественной элиты вряд ли остался незамеченным и не имел последствий. Не помог ли Прокофьев, в том числе и своими эмоциональными, «громогласными» речами, окончательно преодолеть Стравинскому «отращение к опере»? Не стимулировал ли — хотя бы и не слишком значительной степени — поиски необычных для того времени жанровых трансформаций, по сути возвращающих к традициям музыкального театра барокко, прежде всего французского, с его органичным оперно-балетным двуединством? С кем еще из композиторов или деятелей искусства Стравинский мог не отказать себе в удовольствии «с остервенением» поспорить?

Трудно представить, что признанный лидер среди парижских композиторов решил попытаться счастья на ниве оперы вообще без каких-либо следов хотя бы косвенного влияния творческих устремлений и взглядов Прокофьева. Сергею Сергеевичу подобная эстетическая победа вряд ли прибавляла радости, так как в дорогом ему театральном жанре набирал силы мощный конкурент. А ведь в 1927 году он признавался: «...одержав победу, я чувствовал себя как-то выше»¹². Это касалось всех сторон его жизни — от спортивных увлечений до психологических и творческих проблем.

Впоследствии оба гения спорили по-прежнему жаростно, переключаясь на иные предметы и темы, и в трансформациях некоторых эстетических приоритетов Стравинского усматривается прямое или косвенное влияние Прокофьева, признание авторитетности его взглядов и хотя бы частичной правоты.

Сергей Сергеевич еще с 1924 года категорически отвергал заимствование каких-либо элементов тематизма как принцип и, соответственно, поворот «...Стравинского в сторону баховских приемов — „бахизмов с фальшивизмами“, — не одобряя принятия чужого языка в качестве своего. Я сам написал „Классическую симфонию“, но mimoходом у Стравинского же это принятым характер центральной линии творчества»¹³. Все это, судя по краткой «Автобиографии», без каких-либо смечений, а, наоборот, на пределье эмоционального накала — в «громогласном споре» высказывалось Игорю Федоровичу, намеряя усиливая его обидчивость и злопаянство. В таком же духе, но с приличествующей внешней нейтральностью выражения критические мысли преподносились публике: «На много голов выше всех стоит Стравинский. Однако меня лично не удовлетворяет последний период его творчества с „бахизмами» и „фальшивизмами»»¹⁴. Тем не менее, очевидно, что и Стравинского, и Прокофьева опора на чужое творчество и на укоренившуюся традицию вдохновения, хотя и в различной степени и в индивидуальных проявлениях, на реализацию собственных композиторских идей.

Убийственно-остроумные, изобретательно-броские, афористичски оригинальные и легко запоминающиеся словесно-символьны из уст Прокофьева, разумеется, словно приличивые ярлыки, чрезвычайно развлекали и веселили охочих до сенсаций

и скандалов журналистов и обывателей, но всё более накаляли напряженность в отношениях со Стравинским. Неизвестно, что именно он отвечал, париря «громогласным» нападкам, но, обладая невероятно острым языком, очевидно, в долгу не оставался, умело отражал удары и атаквал. Поскольку Прокофьев слов соприкосновения часто не приводит, это означает, что доводы и аргументы противоположной стороны его во многих случаях не слишком интересовали, и он просто хотел поддразнить собеседника.

Даже в 1929 году, после завершения балета «Блудный сын» Прокофьева Дягилев продолжал подбрасывать поленя в незажженный огонь споров между Прокофьевым и Стравинским. Поэтому, как зафиксировано в «Дневнике» Прокофьева, не преминул само сообщить, что Стравинский посчитал только что подготовленный к постановкеopus «...не лучше „Штута“, а одна из лучших вещей Прокофьева — Скрипичный концерт. Я воскликнул: „Но никто так его не рутал после первого исполнения в 1923 году, как Стравинский и его компания!“ (к ... компании ... принадлежал и Дягилев). Дягилев продолжал цитировать Стравинского: „Прокофьев не чувствует современности: у него по-прежнему барочные мелодии, а между тем в современной мелодике чувствуется стремление к классической простоте линий“. Я закричал: „Как смеет Стравинский критиковать мои мелодии, когда он не может сочинить двух мелодических тактов! Неужели-ж заключительная мелодия в „Блудном сыне“ барочная?»¹⁵. Провокационное упоминание Дягилевым «барочных» (в негативном смысле!) мелодических истоков, к которым тяготел именно Стравинский, произносилось с явной целью «поддразнить» и творчески воспылнить Прокофьева, вовсе не склонного к подобной стилистике.

Из дневниковых записей Сергея Сергеевича складывается картина весьма нередких стычек и споров с криками по поводу музыкально-эстетических проблем современности. Это очень важное доказательство существования практики бурных обсуждений, поскольку в конце жизни в «Диалогах» с дирижером и близким другом Р. Крафтом Стравинский рассказывал о прямо противоположной тематике общения с Прокофьевым: «Мы редко говорили о музыке, когда встречались». Возможно, конечно, предполагалось об абстракции памяти, но более вероятно желание подтвердить явно предрезаный тезис, высказанный в отместку за причиненные обиды: «Его замечания о музыке были обычно банальны». А поскольку «наши музыкальные воззрения» различались»¹⁶, беспокоит потаенные уголки памяти неприятными воспоминаниями о дискуссиях на предельно повышенных тонах и «с остервенением» Стравинскому, вероятно, совсем не хотелось. Зачем себя терзать и травить застарелыми дурными переживаниями? Рациональный дух Стравинского пресекал подобное психологическое «самодействие».

Остается строить догадки по поводу мотивов заинтересованности Стравинского в таких словесных стычках — ведь он проявлял недюжинные способности терпения и выдержки, когда со страным мазоизмом продолжал переносить обиды. По-видимому, будучи человеком с рациональной доминантой, он испытывал потребность пополнения время от времени собственной энергии через сильную эмоциональную встряску с

Имя композитора Мечислава Вайнберга (1919–1996) широко звучало в мире только после его смерти: сначала исполнители «открыли» его камерную и симфоническую музыку, потом пришла очередь опер. В репертуаре Мариинского театра опера Вайнберга «Идиот» по роману Достоевского появилась в 2016-м (постановка Алексея Степанюка), в 2018-м силами Академии молодых певцов было подготовлено концертное исполнение его же оперы «Поздравляем» по Шолом-Алейхему. Самая знаменитая опера Вайнберга «Пассажирка», пронзительное сочинение, действие которого происходит в концлагере Освенцим, была поставлена в Брегенце (режиссер Дэвид Паунтти, дирижер Теодор Куренгаис) и Варшаве, Лондоне и Франкфурте, Мадриде и Тель-Авиве, Хьюстоне и Чикаго, Москве и Екатеринбурге. Дэвид Паунтти поставил и вайнберговский «Портрет» по Гоголю в Великобритании и Франции.

Творческое наследие Вайнберга внушительно: кроме семи опер оно включает 22 «большие» симфонии и четыре камерные, симфонетты, фантазии, рапсодии, 17 квартетов, концерты и сонаты для разных инструментов, музыку к кинофильмам (среди которых самый знаменитый — калатозовский «Летят журавли») и мультфильмам (не менее знаменитые «Винни-Пух» и «Каникулы Бонифация»). Казалось бы, после широко отмеченного в 2019 году столетнего юбилея композитора, озаманованного премьерями, фестивалями, конференциями, монографиями, — интерес к музыке Вайнберга был удовлетворен. Но не исчерпан. В «вайнбергиане» нашлись не только оперы, но и балеты, целых два. К этому жанру и обратились Нижегородский театр оперы и балета имени Пушкина.

Правда, первый балет — «Золотой ключик» — все же был поставлен при жизни Вайнберга и даже не раз. Это вообще первое его сценическое произведение. Балет был заказан композитору Музыкальным театром имени Станиславского и Немировича-Данченко в судьбоносном 1953 году.

И тут все же не обойтись без хотя бы краткого пересказа биографии композитора: именно в 1953-м Вайнберг пережил один из драматических моментов в своей жизни, которых к тому времени накопилось уже немало. Мечислав (Моисей) Вайнберг родился в Варшаве в 1919-м, в 1939-м бежал в СССР, где окончил Минскую консерваторию, а в 1941 был эвакуирован в Ташкент. Именно в Ташкенте Вайнберг встретил свою будущую жену — дочь великого Соломона Михоэзса Наталью. Семья Михоэзса на долгие годы стала единственной семьей Вайнберга, ведь родители, которых он оставил в Польше, погибли в концлагере. Но именно родство с семьей Вовси (настоящая фамилия Михоэзса) повлекло за собой арест Вайнберга — и по «делу врачей»: один из известных представителей фамилии, в 1940-е годы бывший главным терапевтом Советской Армии, Мирон Вовси, стал основным фигурантом. Вайнберг провел в Бутырской тюрьме почти три месяца 1953 года и даже не знал, что умер Сталин. Видимо, опалу с Вайнберга успешно сняли, раз в этом же году один из ведущих театров страны заказывает ему балет. Но, по воспоминаниям близких людей композитора, торемное заключение для него не прошло бесследно.

В списке сочинений Вайнберга за 1953–1954 года — музыка к многосерийным мультфильмам, песни к циклу радиопредач «Приключения Димки», саундтрек к фильму «Надежда Кошечкина» «Укротительница тигров». Партитура «Золотого ключика» датирована 1955-м, но поставлен балет был только в 1962-м. Судя по сохранившимся фотографиям, в спектакле хореографы Нины Гришиной и художников Евгения Коваленко и Валентины Кривошеиной буквально оживают классические образы ил-

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

получением удовольствия от стимуляции напряженной работы интеллекта и от последующей разрядки при нахождении истины и утверждении правоты своей мысли. Прокофьев в роли раздражителя был уникален и необходим.

Сергей Сергеевич в таких стычках получал не только удовольствие и упоение позитивными эмоциями: мысли соперника стимулировали нахождение верных решений для выхода из собственных творческих тупиков. Конечно, опыт неоклассицизма Стравинского, расценивающийся исключительно негативно, твердо убедил Прокофьева в непригодности стилиевой «мимикрии» как основополагающего метода в собственном композиторском арсенале. В его глазах мерилом мастерства оставался дар порождения неповторимо оригинального, а не заимствованного — хотя бы частично! — тематизма.

Последствия многочисленных стрел в адрес Стравинского не замедлили сказаться: «...наступило некоторое охлаждение в отношениях, и Стравинский занял на целый ряд лет не то что быто неблагоприятную, но критическую позицию по отношению ко мне»¹⁷. «Охлаждение» при взаимной критике привело к по-вышению грады психологического напряжения в общении, однако, не повлекло за собой ни ослабления жадного интереса к творческим новинкам друг друга, ни значительного сокращения личных встреч с обильными застольями, обменом музыкальной информацией или светскими беседами.

В своем последнем из ныне известных высказываний о Сергее Сергеевиче — 1964 года — Стравинский назвал его имя в ряду выдающихся мастеров оперы в XX веке. Перечисление шедевров этого жанра Игорь Федорович начал с «Доктора Фаустуса» (1925) Ф. Бузоли (завершен Ф. Ярнаком), «Возвращения и падения города Махатони» К. Вайля (1930), «Воздушка» (1921) и «Луду» (1937) А. Берга, «Ожидания» (1909) и «Моисея и Аарона» (1932) А. Шёнберга. И затем, добавив с некоторым сомнением «может быть», включил «Отгненного ангела» (1919–1927) Прокофьева вкупе с «Поворотом винта» (1954) Б. Бриттена¹⁸.

«Отгненный ангел» лишь после кончины автора впервые прозвучал полностью в концертном исполнении в Париже в 1954 году и увидел свет рамы в сценической постановке в Венеции в следующем году. Стравинский, скорее всего, познакомился с этим творением вскоре после поездки в СССР в 1962 году, иначе, думается, он поделился бы своим сильным впечатлением от открытия оперы с Крафтом и русскими собеседниками, в первую очередь, с сыновьями Прокофьева и вдовой Лины Ивановны Любера, с которыми встречался в Москве.

В контексте оперных вершин именно фигура Прокофьева могла вызвать у Игоря Федоровича лавину сильнейших по эмоциям воспоминаний, подобные которым он вряд ли получал от кого-либо из остальных отмеченных им композиторов. Ведь почти за полвека до интервью 82-летнего гения он вел с Сергеем Сергеевичем, своим самым еристителем и непримиримым оппонентом, ожесточенные «громогласные» дискуссии по поводу «ложных» условностей оперы и ее несовременности для новых

ОКНО В РОССИЮ

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК» МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА



Вайнберг «Золотой ключик». Сцены из спектакля.
Фото: Ирины Глазунова

люстраций Леонида Владимировского к сказке Алексея Толстого. Этот «Золотой ключик» прожил долгую жизнь, выдержав более 200 представлений, а музыка балета была даже записана оркестром Большого театра под управлением Марка Эрмлера.

В Ленинграде балет поставил Минтай Глеубаев в 1974-м на сцене Оперной студии консерватории, а потом он же сделал новую постановку в Москве — для Камерного балета «Москва» и «Классического балета XXI века». Здесь спектакль прожил до 2012 года, так что о долгом забвении в случае именно с этой партитурой Вайнберга говорить не приходится. Но если поинтересоваться как придание старой сказке новых — со-

идеалов музыкального театра, а в публичных заявлениях демонстративно эпатировать публику своей «ненавистью» к этому жанру и прятая ирония по отношению к нему за остроумным упрехом в «двоеженстве».

Не было ли включение Прокофьева в один ряд с Шёнбергом, Бергом и Бриттеном запоздалым признанием не только высочайшего эстетического совершенства его творения, жанр которого Стравинский когда-то в спорах с автором ошибочно отвергал и недооценивал, но и косвенной констатацией собственной былой неправоты и победы ушедшего в лучший мир оппонента?

¹ Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Париж: sprkfi, 2002. Т. 1. С. 555. О более ранних встречах Прокофьева со Стравинским см.: Епишин А. В. И. Ф. Стравинский — С. С. Прокофьев: начало дружбы «сыновей». С. П. Дягилева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 3. С. 133–136.

² Прокофьев С. С. Дневник. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варуцц. М.: Сов. композитор, 1991. С. 28, 285 с.

³ Прокофьев С. С. Дневник. Т. 1. С. 552. О целенаправленных и весьма успешных попытках приобщения Дягилевым Прокофьева к национальной линии развития русской музыки в духе «Борьбина, Муромского, Даргомыжского» с 1915 года см. там же с. 551–552.

⁴ Прокофьев С. С. Дневник. С. 21.

⁵ Прокофьев С. С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1956. С. 52–53.

⁶ Прокофьев С. С. Дневник. Т. 2. С. 98–99, 151.

⁷ С. С. Прокофьев — П. П. Сувчинский // Сергей Прокофьев. 1891–1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1991. С. 154.

⁸ Прокофьев С. С. Дневник. Т. 2. С. 205.

⁹ Алперс В. В. Из прошлого // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы / Ред.-сост. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман. М.: Музыка, 1965. С. 245.

¹⁰ См.: Игорь Стравинский — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. П. Варуцц. М.: Сов. композитор, 1988. С. 196.

¹¹ См.: Игорь Стравинский — публицист и собеседник. С. 11–12.

¹² Прокофьев С. С. Дневник. Т. 2. С. 619.

¹³ Прокофьев С. С. Автобиография. С. 53.

¹⁴ Прокофьев С. С. Дневник. С. 71.

¹⁵ Прокофьев С. С. Дневник. Т. 2. С. 684.

¹⁶ Прокофьев С. С. Дневник. С. 245, 246. В статье В. П. Варуцц «Прокофьев о Стравинском» из данного сб. впервые представлен посвященный Прокофьеву перевод фрагмента «Диалогов» Стравинского, не вошедший в первое русское издание из-за вопиющей резкости высказываний. Смещение Варуццем некоторых характеристик из уст Стравинского заметно в сравнении с др. переводом: Возвращение Игоря Стравинского [Из «Диалогов» с Р. Крафтом] / Пер. Е. Д. Кривошеиной // Муз. жизнь. 2012. № 5. С. 27–31.

¹⁷ Прокофьев С. С. Автобиография. С. 53.

¹⁸ Игорь Стравинский — публицист и собеседник. С. 227.

временных, на злобу дня — смыслес, то в этом постановщики нижегородской версии преуспели.

Например, полностью переинценовав центральный лирический номер балета — классическое любовное Адажио, которое в новом спектакле воспевают роман герои с виртуальной реальностью, а необходимые по музыке, но отнюдь не романтичные страдания приходящие на долю «старорежимного» папы Карло. Он картинно убивается, пытается достучаться до героев, а Буратино и его товарищи до самозабвения погружаются в дебри компьютерных аркад, и никто не может вернуть их в реальный мир. Всемирная паутинка засасывает, аватары распадаются на пиксели — и тут невозможно не вспомнить — только не Толстого, а Карло Коллоди и ослепные уши Пинокио: в оригинальной итальянской сказке погрязшие в развлечениях дети тоже обольщаются, превращаясь в оловя.

Вообщем, в новом либретто Коллоди гораздо больше, чем Толстого, даром что хореограф-постановщик — итальянец Алессандро Каттеджи, хоть и родившийся в Великобритании и давно выбравший творить в России. То, что Мальвина у Каттеджи — фея — это тоже из «Пинокио», как и отсутствие в балете таких персонажей Толстого, как черепашка Тортилла или Дуремар. Наши любимые Лиса Алиса и Кот Базилио меняются местами и превращаются в Лису и Кошку, грациозную черную королеву, берущую на себя роль антигероини — своеобразного «свадьного лебедя». У Буратино появляется подружка, с которой его связывают вполне романтические отношения, и это не фея Мальвина, а некая Артемия. Кажется, что просто Каттеджи читал в детстве другие книжки.

Что касается музыки Вайнберга, то она вполне дансантия, в лучшие моменты — увлекательно-детская (не случайно же в творческом портрете Вайнберга столько саундтреков к мультфильмам). Но иногда ей не хватает волшебной театральности — или, может быть, постановщики не смогли синхронизироваться с партитурой для того, чтобы яры подвести музыкальной драматические повороты сюжета. От этого время от времени возникает ощущение, что музыка существует отдельно — в оркестре, а сказка на сцене развивается как параллельное действие.

Но в основном спектакль очень удачно обращен к самой широкой аудитории. Дети хлопают знакомым героям и радостно приветствуют обретение долгожданного ключика,

ПОСВЯЩАЕТСЯ ЮРИЮ ТЕМИРКАНОВУ

1938

2023



Анатолий Черных – известный портретист – задумал создать галерею прижизненных портретов великих петербуржцев. Закончив портреты академика Дмитрия Лихачева и выдающегося дирижера современности Валерия Гергиева, он решил продолжить этот ряд maestro Юрием Темиркановым.

Художник познакомился с Юрием Хатуевичем, в течение полугода ходил на его концерты и репетиции, старался запомнить, верно зафиксировать все жесты, мимику, речь Maestro, его манеру творческого общения с оркестром. И слушал, слушал музыку. Долгие поиски, раздумья, эскизы, наброски...

Анатолий побывал в гостях у Темирканова, беседовал с ним и был поражен тонкостью его художественного вкуса, широтой познаний в области изобразительного искусства. Сам Maestro – виртуозный рисовальщик, этот его талант проявился еще в детстве. Художника

захватило духовное богатство удивительного человека и сразу же родился образ – не только великого дирижера, властителя звуков, но блестящего интеллектуала – «Реквием» Моцарта. Да, реквием, но общая тональность картины не траурная... Это духовная связь, священнодействие, молебен – рука Maestro воздета, словно для благословения.

Когда работа была закончена Черных захотел показать ее Maestro. И вот Темирканов, с трудом найдя время, посетил мастерскую художника. Гость долго, внимательно вглядывался в «Реквием» и принял его, оставив на картине свой автограф. Перед уходом гость попросил фломастер и на листе бумаги в считанные мгновения родился автошарж – это было удивительно. Невольно вспомнились рисунки великого русского певца Федора Шаляпина.

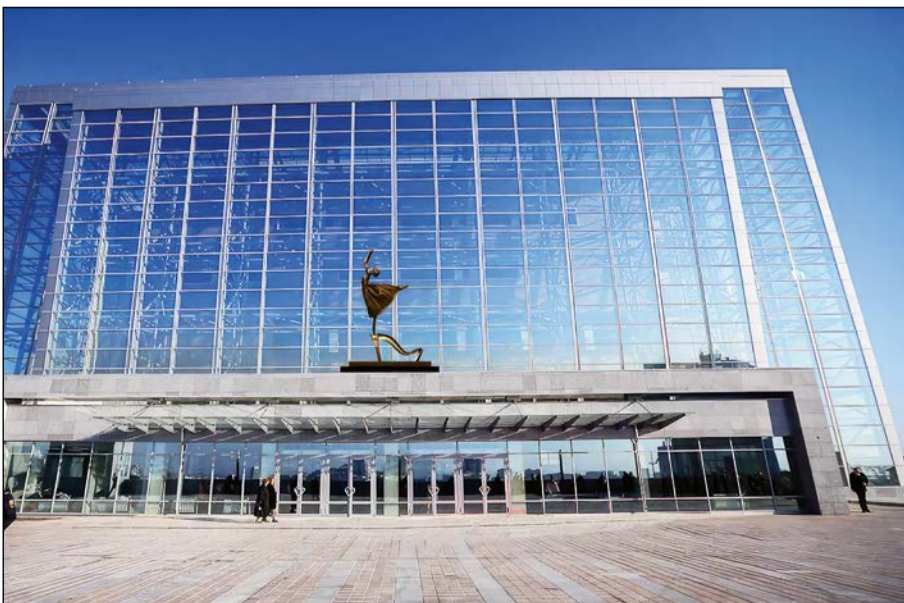
Анатолий НАУМОВ



8-7-11

ПРОЕКТ

СИМФОНИЯ МУЗЫКИ И ТАНЦА



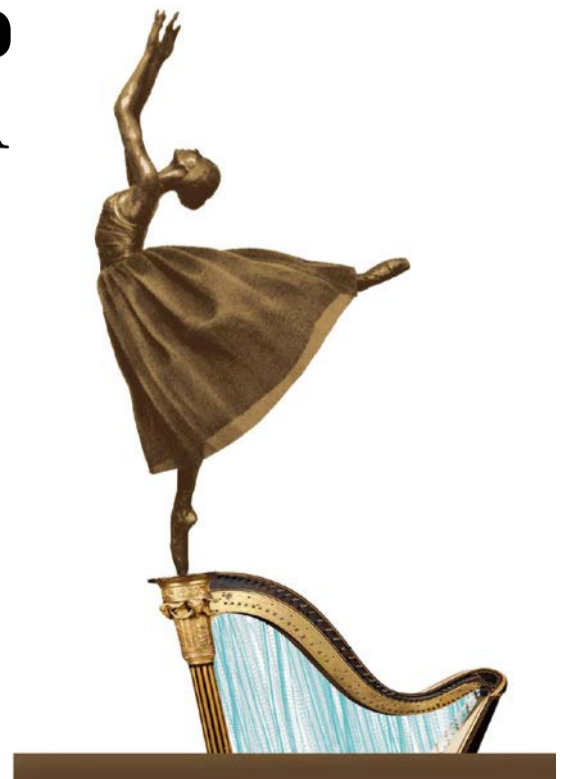
Музыка и танец – вот что объединяет людей, говорящих на разных языках, людей с разным цветом кожи и исповедующих разные религии...

Впервые увидев Приморскую сцену Мариинского театра во Владивостоке – это современное, несколько обезличенное и «холодное» здание с огромной и пустой террасой, я захотел привнести в его архитектурный облик нечто сомасштабное человеку, духовно связанное с сутью театра оперы и балета.

Attitude croisee – я стремился запечатлеть в скульптуре мгновение этого движения. Застывший миг прекрасен: именно за такие волшебные впечатления и эмоции балет почитают во всем мире.

Фигура балерины намеренно выполнена в реалистичной манере, в масштабе, облегчающем ее восприятие как с близкого, так и с чуть удаленного расстояния. На подиуме, силуэтом повторяющем раму арфы, скульптура может венчать портал главного входа в театр, приглашая зрителей погрузиться в поэзию хореографии и музыки.

Юрий ФИРСОВ



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 (eigaiskin@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 22.04.2024. Отпечатано в типографии «РУБЕЖ» – ИП Бойцова Э.А. Цена свободная. Тираж 800 экз.

ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ «МАРИНСКИЙ ТЕАТР» ОБЯЗАТЕЛЬНА