



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 1-2

2015



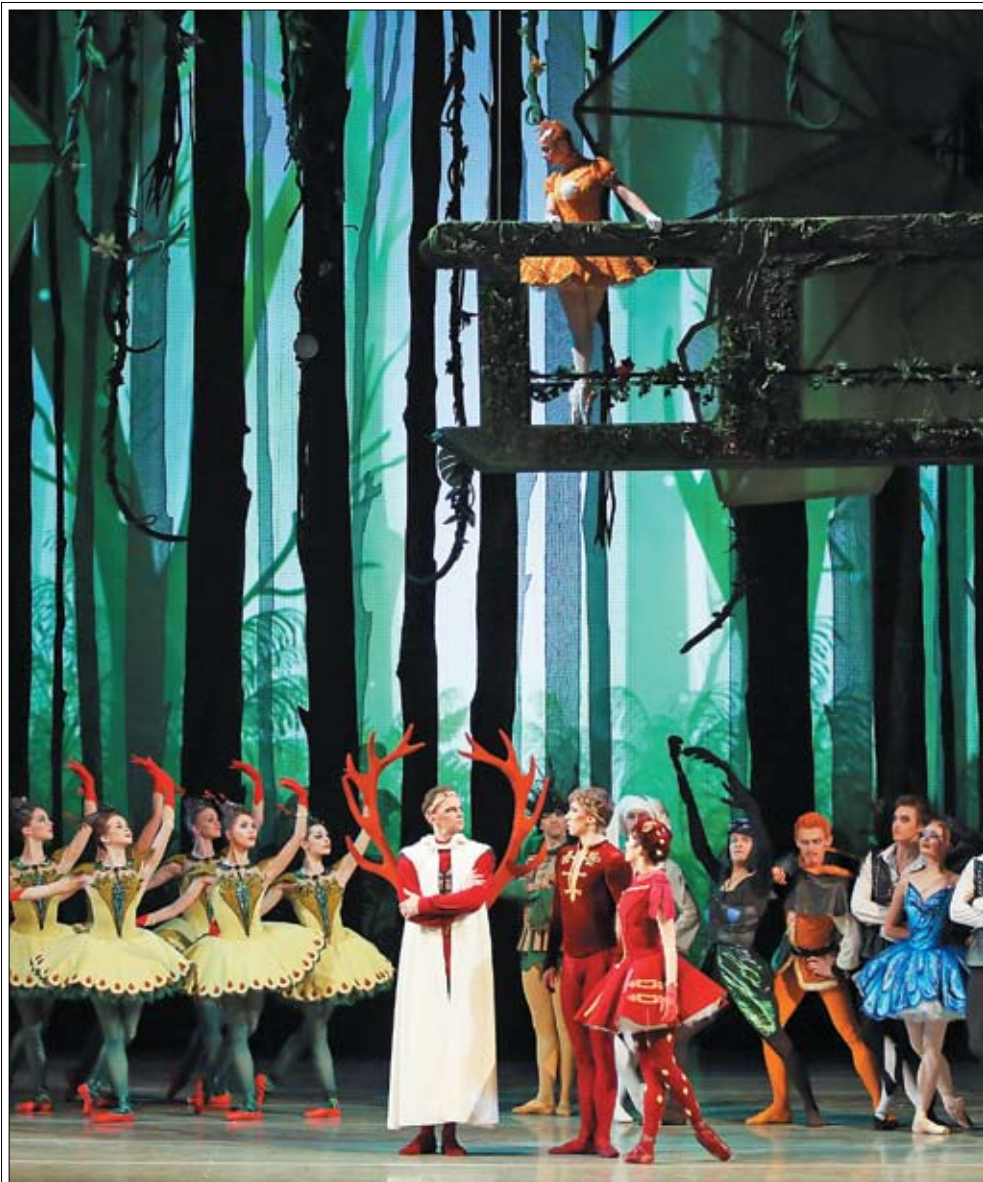
ВИКТОРИЯ ТЕРЁШКИНА — PRIMA ASSOLUTA



Фото: Наталья Разина

«МАРИИНСКИЙ-2015»

XV МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА



«Бемби». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина



«Шехеразада». Виктория Терешкина – Зобеида.
Фото: Наталья Разина



«Дон Кихот». Надежда Батоева – Китри, Исаак Эрнандес – Базиль.
Фото: Наталья Разина

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

XV Международный фестиваль балета «Мариинский» открылся премьерой двух одноактных балетов – «Бэмби» на музыку Андрея Головина и «В джунглях», музыкальной основой которого стала одноименная сюита Александра Локшина. Оба балета, каждый из которых длился около получаса, поставил танцовщик Мариинского театра Антон Пимонов, чьи работы уже вошли в репертуар труппы. Автор либретто и художник спектакля Анна Матисон взяла за основу сказку австрийского писателя Феликса Зальтена «Бэмби» и ее продолжение – «Дети Бэмби». Благодаря общему замыслу либреттиста и хореографа оба балета составили единую сагу, герои которой – олени – проживают на сцене вполне человеческую жизнь с ее радостями и тревогами, любовью и потерями.

Антон Пимонов – балетмейстер, воспитанный в традициях классического балета. Он – «бэмби» Академии русского балета им. Вагановой и «юный олененок» Мариинской труппы, все смелее утверждающий свой стиль в хореографическом искусстве. Оба балета Пимонов решает средствами классического танца, сольные вариации, дуэты, ансамбли отличаются тонкостью рисунка, изяществом фразировки, элегантно-стью поз. В спектакле почти нет пантомимы, чем нередко грешат «детские» балеты. Хореограф нашел для каждого персонажа свою пластику и жест, свои хореографические узоры, дающие возможность безошибочно определять характер героя: трусоватость Зайца (Андрей Арсеньев), горделивую надменность Змеи (Злата Ялинич) или беспечность пестрокрылой Бабочки (Оксана Марчук).

Алексей Попов в роли Бэмби тонко передал становление характера юного героя – от первых неловких шагов, как бы испытывающих прочность земли, до широких, полетных прыжков, исполненных радости жизни. Слово каллиграфическим почерком танцовщик прописывает каждое движение, подчеркивая в характере Бэмби и лирическую трогательность в дуэтах с возлюбленной Фалиной, и безоглядную смелость в поединке с соперником Ронно (Андрей Соловьев). В партии Фалины выступила Надежда Батоева, показав подлинную танцевальную академичность, совершенство формы, благородно сдержанный манеру. Казалось, что танцовщица источает атмосферу волшебной сказки, напитывая сцену воздухом театральной поэзии.

Либреттист и хореограф не делают мир сказки безоблачно светлым, то и дело напоминая зрителям, что в нем существует зло: охотники-браконьеры убивают мать Бэмби, лесорубы уничтожают вековые деревья. Защитить джунгли от варварства людей предстоит уже новому поколению оленей, детям Бэмби – Гурри (Софья Иванова-Скобликова) и Гено (Ярослав Байбородин). Хореография этого поколения динамична, полна юмора, юношеского порыва и задора.

Красочное оформление Анны Матисон передает настроение каждой сцены сменой тонких занавесей-вуалей, сквозь которые мерцают лучи солнца, поблескивают снежинки или проглядывают грозные тучи.

Премьерными спектаклями дирижировал maestro Валерий Гергиев. Он тонко передал лирическое звучание музыки Андрея Головина и мощь многоцветной, изобилующей ритмами и драматическим всплесками музыки Александра Локшина.

В спектакле занята молодая поросль Мариинской труппы. Зрители – в основном дети – горячо аплодировали молодым исполнителям, для которых в балете их коллеги Антона Пимонова нашлось немало ярких ролей. Каждому театру необходим спектакль для детей, это гарантированный «утренник», но показывать «Бэмби» в 19.30 как-то несерьезно: едва ли взрослая публика получит удовольствие от увиденного – ведь она уже давно вышла из детского возраста. И еще одно соображение не перестает тревожить: ведь многие предыдущие фестивали «Мариинский» открывались крупными, масштабными премьерами: к примеру, «Сильвией» Фредерика Аштона, «Анной Карениной» Алексея Ратманского или балетом «Парк» Анжелена Прельжокажа. Что же произошло на этот раз, если для открытия международного фестиваля театр не нашел ничего более солидного, чем короткометражные балеты Антона Пимонова, какими бы трогательными и по-детски наивными они ни были.

Основой фестиваля стала добрая, хорошо известная классика, которую расцветили своим мастерством звезды Мариинского театра и зарубежные гости. С блеском выступили Надежда Батоева и солист Национального балета Нидерландов Исаак Эрнандес в «Дон Кихоте», в «Баядерке» покорили тонким ощущением стиля Сэ Ын Пак из Парижской оперы и Владимир Шкляр, тонким лиризмом наполнили партии Одетты-Одиллии и принца Зигфрида Екатерина Кондаурова и Руслан Скворцов из Большого театра России, трогательно прозвучала легенда о Жизели в исполнении Алины Сомовой и Тимура Аскерова.

Ярким событием фестиваля стал творческий вечер прима-балерины театра Виктории Терешкиной.

Бог не обделил ее ни статью, ни темпераментом, ни обаянием, что особенно важно для танцовщицы, занимающей уже немало лет одно из ведущих положений в балетной труппе Мариинского театра. Виктория Терешкина была и остается неповторимой – элегантно удлиненность линий, огромный шаг, полетный прыжок, стремительные туры и умение властно притя-

ФЕСТИВАЛЬ

гивать к себе зрительское внимание. Искусство Виктории Терешкиной искренно, оно чуждается фальши и холодной мастеровитости. Ученица замечательного педагога профессора Марины Александровны Васильевой, Терешкина уже в первые годы работы в Мариинской труппе сумела убедить и художественное руководство, и зрителей, в том, что ей подвластно многое. В ней привлекают работоспособность, артистичность, умение найти в знакомом хореографическом рисунке новые выразительные возможности, открыть неведомую красоту в простой академической позе.

За годы служения на Мариинской сцене балерина исполнила десятки партий, среди них все роли русского классического репертуара,

ков, сливки мужской гильдии Мариинского балета, в костюмах бравых кабальеро танцевали с прекрасной донной, горделивой и неприступной, очаровательной и пылкой, которая покорила не только их сердца, но и сердца многочисленной публики.

Завершился фестиваль гала-концертом, программа которого порадовала разнообразием. «Адажио Хаммерклавира» голландского балетмейстера Ханса ван Манена на музыку Бетховена – лирическая зарисовка для трех дуэтов. Поначалу, словно эпиграф к произведению, все шесть танцовщиков предстают перед зрителем в единой линии, которая через мгновение рассыпается на отдельные пары: у каждого дуэта своя судьба, свой жизненный путь. Радость встречи,

«БЕМБИ» И ДРУГИЕ



«Бэмби». «В джунглях». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

солные партии в балетах Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса, Ролана Пети, Фредерика Аштона, Алексея Ратманского. Виктория Терешкина охотно работает с современными хореографами, чей балетмейстерский почерк отличается новизной, экспериментальной дерзостью решений, необычностью пластической формы.

Для своего вечера балерина выбрала репертуар, в котором смогла показать всю палитру своих возможностей. Открывался гала-концерт вторым актом из балета Юрия Григоровича «Легенда о любви». Надменно-гордой и страдающей предстала танцовщица в образе Мехменэ Бану. Рисунок танца, то острый, как восточная клинопись, то певучий и нежный, был исполнен внутренней силы чувств. Трагедия героини Терешкиной развивалась в особом пространстве, где миру действительности противопоставит мир грез: лишь в мечтах, похожих на сон, возможна любовная встреча с художником Ферхадом, который опалит ее жаром страсти. В танце покорили широта и размах великолепно координированного тела, танцовщица покоряла пространство упругостью туго, как тетива, натянутых рук, движениями, вибрирующими словно летящая стрела.

Совсем иной образ создает балерина в балете Михаила Фокина «Шехеразада». Танцовщица пленяет красотой пластического рисунка: мельчайшие движения, повелительный жест, горделивый поворот головы, объединенные в гармоничное целое, создавали поэтическую образность и точность психологического рисунка. В дуэтах красавицы Зобеиды-Терешкиной и Золотого раба-Данилы Корсунцева звучала тема спасения любовью от зла, порабащивающего вольный дух человека.

В «Гран-па» из балета Мариуса Петипа «Пахита» балерина выглядела живым олицетворением гармонии, к которой стремился великий хореограф. Царственным величием был овеян танец Терешкиной. В нем звучало праздничное изящество высокого стиля, балерина была подобна фейерверку, ее блестящая техника едва позволяла уследить за сверкающим потоком оригинальных танцевальных комбинаций, каскадом виртуозных пассажей.

Венчали гала-концерт «Испанские миниатюры», сочиненные коллегой Терешкиной Юрием Смекаловым, – своеобразное подношение героине вечера от ее многочисленных партнеров, с которыми она выступала на протяжении многих лет в разных спектаклях. Двенадцать танцовщи-

целю расставания, признание в любви, – все это передано только пластикой, без фабульных ассоциаций. Запомнились исполнители Кристина Шапран и Юрий Смекалов, Надежда Батоева и Константин Зверев, Ксения Острейковская и Алексей Тимофеев. Яркое прозвучало хореографическая новелла «Маргарита и Арман», где наряду с неповторимой Ульяной Лопаткиной с успехом выступил Ксандер Париш, английский танцовщик, уже прочно вошедший в репертуар Мариинского театра. Третье отделение изобиловало концертными номерами, в которых блистали Виктория Терешкина, Тимур Аскеров, Алина Сомова. Кимин Ким... Всех не перечислить.

Заключительный концерт во многом искупил просчеты фестиваля в целом, показав, каким потенциалом обладает Мариинская труппа и как важно мудро и продуманно использовать этот потенциал, подготавливая столь ответственное событие, как Международный фестиваль балета «Мариинский».

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

«Дон Кихот» обжит госпожой Батоевой капитально: танцовщица в нем исполнила партии Амура, одной из цветочниц и вариацию в Grand pas. Поэтому на барселонскую площадь выскочила «своя в доску» Китри, знающая балет досконально и изнутри. Она совершенно привольно себя чувствует среди горожан, равная среди равных. Легкость восприятия и задор танцевальной максималистики сложили яркую картинку-открытку. Китри Надежды Батоевой, возвращенная на суровых берегах Невы, тем не менее, кажется напитанной если не средиземноморским солнцем, то энергетическими витаминами. С самого первого выхода она задала максимально быстрый темп, в котором не растеряла ни одного движения и не смазала ни одной «ноты». Игриво перестукивая пуантами, она не забывала кокетливо повести плечиком в адрес очередного поклонника и пульнуть глазами так, по привычке, чтобы никого не обидеть. Крут с ударами по полу веером, который мало уже кто делает, Надежда Батоева, словно на спор, сделала на шикарную амплитуду, с большим энтузиазмом отшлепав пол аксессуаром. В финальной вариации 1 акта, в кульминационном вращении с продвижением по диагонали, под всплохи красных тореадорских плащей, ее Китри пронеслась в нескрываемом экстазе, на ни мгновение не снижая темпа и сорвав в финале овацию зрительного зала. Во

втором, «мечтательном», акте, в партии Дульсиныи госпожа Батоева чуть перемудрила в изображении недостижимого идеала: чрезмерно «вдохновенное» лицо, нарочитая отчужденность от радостной суеты первого акта, лишили образ Прекрасной Дамы того теплого обаяния, которым лучилась Китри. Впрочем, много игривости было в диагонали скачков на пальцах – легконогая нимфа без малейшей запинки пролетела все расстояние на одном дыхании, словно ехала по траволатору в аэропорту «Шереметьево». Прекрасно, почти без помарок было станцовано свадебное pas de deux заключительного акта (на высоких подержках были замечены недотянутые стопы). В вариации азартно катилась ргуть претолчнейших pas de bouffee и беззаминочных releve, комбинация фуэте была усложнена двойными поворотами, во время которых эффектно раскрывался алый веер. Давненько балеринский

дебют в «Дон Кихоте» не дарил столько эмоциональной радости.

Исаак Эрнандес, несмотря на малое количество репетиций, смог влиться в новый для себя спектакль достаточно органично. «Китри нашего двора» не отчуждалась от своего партнера питерским холодным академизмом, а активно его завлекала в сюжетные коллизии. Да и сам господин Эрнандес оказался не промах и с удовольствием кокетничал с петербургскими панками. Его Базиль запросто мог оказаться соло-гитаристом в какой-нибудь рок-группе: то, как он напел своей Китри «романс» при первой встрече, не упуская возможности заглянуть ей в декольте (и не только ей). С любопытством заезжего иностранца, посетившего фольклорное шоу, посмотрел характерные пляски в «Кабачке». Выдающимся виртуозом господин Эрнандес себя не показал, он остановился на классических вариациях своего героя без каких-либо наворотов. Чистые двойные ассамбле в адажио в том месте, где, по меткому определению коллеги, питерские танцовщики заплетают «дули»; в вариации – «обычные» двойные со де баски с приземлением в 4-ю позицию (там, где наши исполнители щегольски останавливаются в арабеске). И лишь в финальном большом пируэте, словно нехотя, запилил двойные вращения с ленивым замедленным окончанием в шесть оборотов.

Виктория Терешкина получила творческий вечер, первый на четырнадцатом году театральной карьеры. Имея репутацию всемогущей артистки, которую невозможно испортить даже участием в танцевальных экспериментах молодых хореографов, госпожа Терешкина все же выбрала для своего бенефиса спектакли, исключающие возможность художественного эксперимента: второй акт «Легенды о любви», фокинскую «Шехеразаду» и Grand pas из балета «Пахита». Кульминацией вечера предсказуемо стала «Пахита», коронующая госпожу Терешкину званием «prima assoluta» сегодняшнего петербургского балета. Она с царственным достоинством безупречно балансировала в адажио, наполняла ликующим торжеством труднейшие пассажи балеринской вариации, в азартном задоре отдавалась безумной стихии двойных фуэте. И показала невероятно трогательной и ужасно смущенной во время парадного чествования, когда на нее с колосников ливнем посыпались алые лепестки роз.

ВЛАДИМИР ДУДИН

Еще в прошлом сезоне в Концертном зале Мариинского театра «Севильский цирюльник» шел в экстремальной постановке режиссера Алексея Степанюка, где Розина в кабине доктора Бартоло участвовала в недвусмысленных играх в садомазо-экипировке, а Альмавива и Фигаро там в шутку обжимались под балконом. Вместо «роты солдат» – отряд ОМОН, который был призван утихомирить эту оргию. Постановка, шедшая с 2009 года, хотя пользовалась успехом у определенной части публики, но явно не вписывалась в параметры спектакля для широкой аудитории. Новая сценическая версия «Цирюльника» на сцене Мариинки-2 выглядит эстетическим антиподом предыдущему спектаклю, лишенным даже намеков на темы 16+: наоборот, его даже можно маркировать цифрой 6+ и рекомендовать для семейного просмотра. Режиссер Ален Маратра со своей постоянной командой постановщиков, включающей художницу Мирей Дессанжи, шляпницу Грегорио Ресио, режиссера по свету Паскаля Нозля, попытался создать спектакль «с чистого листа», как если бы до него не было тысячи разных сценических версий «цирюльников». В этом и состоит его режиссерский метод, его театральная философия – освобождение от стереотипов восприятия, с которыми публика Мариинки хорошо знакома по трем предыдущим работам Маратра в этом театре («Путешествие в Реймс» Россини, получившее «Золотую маску», «Любовь к трем апельсинам» Сергея Прокофьева и «Волшебная флейта» Вольфганга Амадея Моцарта). Но если в предыдущих работах режиссер удивлял своими свежими режиссерскими решениями, то в «Севильском цирюльнике» ожидания «нового слова» не оправдались. Маратра попытался показать не столько комическую оперу, сколько лирическую комедию. Лирический настрой был задан увертюрой, во время которой из-под колосников неспешно опустилась люлька с двумя малярами, и эти персонажи принялись раскрашивать голубой занавес белыми голубками. Это метафора «невыносимой легкости бытия», желания упорхнуть в небо от мелких земных дряг. Кстати, финальная картина во втором действии оперы закольцевала эту метафору: юная Розина, еще не ставшая графиней, воссоединилась с графом Альмавивой, взобравшись по высокой лестнице на гипотетическую крышу под небесами.

Однако этой лирикой режиссер сильно размагнитил упругий ритм комедии, и по-настоящему смешных сцен в спектакле было мало. В речитативах сильно тормозился темп, отчасти потому, что решили вместо традиционного клавесина представить ноу-хау – «булькающие» импровизации маримбы. В итоге вместо импульсивных диалогов, которые могли бы придавать действию скорость, возникли словно расфокусированные «стоп-кадры». Пустота белой сцены с минимумом декораций – столы и стулья (в том числе парикмахерское кресло) – невыгодно смотрелись в огромном зале. По сути, Маратра сочинил спектакль для камерного пространства. Публика, правда, оживилась, когда под занавес первого действия из боковых дверей зрительного зала появились гигантские куклы в виде карикатурно гротескных буржуа с пенсне, ридикюлями и собачками. Все тут же кинулись делать фото на память.

Новый «Севильский цирюльник» рассчитан на солистов Академии молодых певцов Мариинского театра, большинство из которых составили динамичную хоровую массовку. Два премьерных состава певцов (музыкальным руководителем выступил молодой Заурбек Гуткаев) показали очень разный уровень музыкальности и артистизма. От технической безупречности бельканто Ольги Пудовой в партии Розины зал замирал, забывая о несовершенствах спектакля, а Розина Антонина Весениной пленяла своей наивностью и распахнутыми глазами. Вероятно, поэтому героине Пудовой в качестве влюбленного графа был дан неопытный тенор Илья Селиванов, бравший зал почти детской непосредственностью своей игры, а Антонина Весенина, напротив, получила в пару графа – молодого профи Евгения Ахмедова, преодолевавшего россиниевские пассажи с лихостью мерседеса. Баритон Эдем Умеров после вагнеровских и штраусовских громогласных героев удивил дебютом в партии доктора Бартоло, обнадежив своим пробивающимся комическим даром. Партию Фигаро пел баритон Виктор Коротич – в клетчатом костюме а ля Остап Бендер Андрея Миронова. Несмотря на некоторую усталость голоса, он демонстрировал чудеса ловкости рук цирюльника и доказывал, что выжить можно в любых жизненных условиях.

«Российская газета»

МАЙЯ КРЫЛОВА

Начинается спектакль чудесно: во время увертюры, висая в малярной люльке, два ангела-художника рисуют кистями на заднике небо, облака и птиц. Нас приглашают в прекрасный мир, где, как у Россини, находчивость во имя любви побеждает глупость и злобу. Но по ходу действия режиссер все больше полагается

ПРЕМЬЕРА

на либретто, а не на музыку. Нет, оркестр под управлением Заурбека Гуткаева играет, что положено. Лишь вместо клавесина используются вибraphоны, их «электронный» звук властно вмешивается в старинную партитуру. Итальянские речитативы частью не поются, а говорят, причем – для смеха – с вкраплениями русских слов. От этих реплик возникает большой зрительский эффект, особенно в момент, когда Бартоло (Эдем Умеров) вступает с дирижером в перебранку.

Маратра заставил певцов существовать не только на сцене, но и перед ней, на подиумостике: любимый, не раз использованный прием режиссера, убежденного, что действие надо приблизить к публике. Идея с мостиком удобна: бегают солисты или хор со сцены в зал и обратно – режиссура налицо. Но даже при

ставить оперу.

– Я рад, что мне выпала честь поработать в Мариинском театре, да еще и с молодыми, невероятно талантливыми артистами, которые обладают настоящим вокальным золотом, мастерством и потрясающими актерскими данными, – говорит Ален Маратра. – Мне очень близка фабула оперы, потому что в ней есть элемент чуда. Мы пытаемся рассказать необычную историю об обычных вещах.

Новый «Севильский цирюльник» получился интерактивным, впрочем, как и предыдущие работы французского режиссера. Розина, граф Альмавива то и дело спускаются в зал, чтобы пообщаться с публикой, а Фигаро в одной из сцен вообще неожиданно появляется в десятом ряду партера.

На генеральном прогоне оперы, который

ЕВГЕНИЙ ХАКНАЗАРОВ

...Предполагалось, что премьера «Цирюльника» станет пропуском в большой оперный мир участникам марининской Академии молодых певцов, которую курирует Лариса Гергиева. Что ж, она может быть вполне довольна ансамблем солистов – массовые певческие сцены удались. Илья Селиванов (граф Альмавива) в первом отделении явно нервничал, и это было слышно, но ко второму акту ему удалось справиться. Ольга Пудова в партии Розины вызвала очень противоречивые чувства. С одной стороны ее яркое сопрано стало украшением спектакля и все «браво» в ее адрес были заслуженными. Останавливает то, что знаменитую арию «Una voce roso fa», изначально написанную композитором для колоратурного меццо, Пудова со своим молодым голосом исполнила уж чересчур залихватски, чуть ли не разнузданно. Пере-

«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК» мнения о премьере



«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК».

Опера-буффа в 2-х действиях.

Музыка – Джоаккино Россини. Либретто – Чезаре Стербини по комедии Пьера Огюстена Карона де Бомарше

«Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность».

Дирижер – Заурбек Гуткаев. Режиссер и художник-постановщик – Ален Маратра. Ответственный концертмейстер – Лариса Гергиева.

Дизайн костюмов, головных уборов и кукол – Мирей Дессанжи. Изготовление кукол – Стефан Клеман.

Изготовление головных уборов – Грегорио Ресио. Художник по свету – Паскаль Нозль. Хормейстер – Павел Теплов.

Илья Селиванов (граф Альмавива), Эдем Умеров (Бартоло), Ольга Пудова (Розина), Виктор Коротич (Фигаро), Федор Кузнецов (Дон Базилио), Елена Соммер (Берта), ансамбль солистов Академии молодых певцов Мариинского театра.

Премьера на Новой сцене Мариинского театра: 29 октября 2014 года.

Фото: Наталья Разина

наличии невидимых публике экранов, транслирующих дирижерский жест певцам (они за спиной маэстро!), нужно проявлять чудеса героизма, чтобы не разойтись с оркестром. Солисты – а пели большей частью артисты Академии молодых певцов при Мариинском театре – героизм проявили, но на это ушло слишком много творческих сил. Россиниевские фиоритуры во всей полноте удались только Розине (Антонина Весенина).

«Новые известия»

МИХАИЛ САДЧИКОВ

За постановку нынешнего «Цирюльника» ответственен французский режиссер Ален Маратра, который уже не первый раз ставит спектакли в Мариинском. В этой постановке нет звездных имен, костюм певцов составляют ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов театра под управлением Ларисы Гергиевой, которая и предложила Маратра по-

состоялся накануне премьеры на Новой сцене Мариинского театра, режиссер то и дело вносил коррективы в спектакль – несколько раз во время действия поднимался на сцену, например, чтобы показать Фигаро (Виктор Коротич), как нужно прятаться за занавеской в сцене разговора Розины и Бартоло, а затем долго обсуждал с Ильей Селивановым (граф Альмавива), куда тому лучше положить письмо, чтобы не выронить его во время постоянных перемещений по сцене.

Как сказала Ольга Пудова, исполнительница роли Розины, «во время репетиций мы постоянно смеемся». Действительно, опера-буфф не может не вызывать улыбку, а когда она подкреплена постоянным взаимодействием публики и актеров, то становится смешнее вдвойне.

– Я ненавижу каноны и ненавижу традиции – они формируются для того, чтобы удовлетворить собственное самодовольствие и эго, – говорит режиссер Маратра.

«Вечерний Петербург»

слушав эту арию в исполнении Евгении Мирошниченко, Марии Каллас или Евы Подлесь, поневоле приходишь к выводу, что подход к делу юной певицы из Мариинской академии несколько иной.

С ариями доктора Бартоло справился Эдем Умеров, а вот речитативы певцу явно не удались – он не поспевал за темпом. Но это все равно лучше, чем еще один трюк от Маратра: посреди речитатива Фигаро вдруг останавливает итальянский текст и начинает шпарить по-русски, фамильярно обращаясь к колеблющемуся Альмавиве – «Да не жена она ему, а воспитанница! Ну?!». Ощущение, словно где-нибудь в Купчине звучит предложение отжать мобилу у лоха. Публика, кстати, в восторге.

Итак, похоже, Мариинский театр успешно решил задачу ярко и красочно открыть оперный сезон. Товар разошелся – билеты проданы. Публика развлечена. Цирк зажигает огни.

«Фонтанка.ру»

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Театральные боги дело знают. В либретто Владимира Бельского на просьбу Звездочета скрепить обещание законом царь Додон отвечает: «По законам? Что за слово? Я не слышал такого. Моя прихоть, мой приказ – вот закон на каждый раз». В 1907 г. цензура потребовала убрать это место, но у нас цензуры, к счастью, нет, и текст звучит со сцены Мариинки-2 в первоначальном виде. Представляя собой исчерпывающую формулу так называемой режиссуры Анны Матисон.

Эту милостивую молодую даму, работавшую в разных качествах на телевидении, пригласили ставить оперу. Мало того, Анна Матисон приняла на себя обязанности художника-постановщика (вместе с Сергеем Новиковым) и дизайнера костюмов. Пригласить-то пригласили, да позабыли объяснить, что режиссура – точная профессия и одновременно искусство, имеющее свой язык, свои средства выразительности. Что любое сценическое действие что-то означает, что мизансцены имеют смысл и т. д. В результате поднимается суперзаванес (красотища во вкусе провинциальной елки), за ним гигантский сундук, девочка с рюкзаком в виде петуха делает селфи, стучится в стенку, является какой-то хлыщ в брючках, пиджаке и котелке, поет вступление Звездочета, створки открываются, там царство Додона. Злосчастный хор болтается как цветок в проруби. Солисты тоже не знают, куда встать и когда сесть, и пытаются оживить отпущенное им время бессмысленной суетой и жестиком. Притом они в огромных шапках в виде куполов – а во втором акте этот гремучий псевдорусский кич сменится слочным царством Шемаханской царицы, где посреди холмиков, усеянных синими святилищами цветочками, высится фантастический Змей Горыныч. Царица почему-то фигурирует в платице улырании и босиком.

В царстве Додона среди прочей аляповатой пестроты имеется афиша цирка – на ней, как мы ретроспективно понимаем, аккурат Царица. Деваха из пролога оказывается самое Петушок. А когда Додон требует: «Пусть, ни мига не теряя, принесут мне Попугая» – выходит танцовщица, у которой на всю оставшуюся оперу завязываются с Петушком отношения столь недвусмысленные, что впору ставить на афише 18+. Пока наконец Петушок не обряжает Попугая в свою юбку и не отдает свой рюкзак.

Что значит вся эта натужная вязкая трехактная ерунда? Так ведь сказано: моя прихоть, мой приказ. Прихотью же (со стороны Валерия Гергиева), вероятно, объясняется и само появление этого зрелища. Разве что оркестр был высокопрофессионален как всегда.

«Ведомости»

ЛЮДМИЛА ЛАВРОВА

Молодой режиссёр-дебютант Анна Матисон подчёркивает, что для неё музыка – главный сценарий в постановке оперы, и адресует спектакль семейной аудитории: «Для детей мы выстраиваем сюжет про принцессу и приключения в сказочной стране, взрослые же должны считать историю про власть женщины. Когда погибают абсолютно все мужчины, молодые и старые, умные и глупые, – это говорит о том, что власть женщины безгранична». На словах всё правильно и разумно, а на деле...

Итак, первое, что видят зрители, – занавес. К нему претензий нет: густо-синий, словно подсвеченный, переливающийся серебром снежинок, звёзд, месяца и куполов церквей. Несколько «ёлочный» для оперного спектакля, но, пожалуй, для сказки это придриска. А дальше пошло-поехало... Прежде всего в «Золотом петушке» нет Петушка. Нет! Вместо него – современная девчонка-туристка подросткового возраста с айфоном и тряпичным рюкзаком, украшенным (?) жёлтой фетровой цыплячьей головой и недоразвитыми крылышками, тоже фетровыми. Такие, но уже настоящие, составляют меню американских ресторанов фаст-фуда. Это девчонка в простеньких юбчонке и рубашонке (Кира Логинова) тупо палится на резную деревянную стену и делает селфи на её фоне. Тут стена раздвигается, и мы видим рукотворное царство идиотов. Царь Додон (Владимир Фелаяур) сидит с большим церковным куполом на голове, благо, что без креста. Купола поменьше – на головах царевичей Гвидона (Андрей Илюшников) и Афрона (Ярослав Петряник). Причём купола пристёгнуты привязаны к телам певцов ремнями со всех сторон. Видимо, для того, чтобы им петь было удобнее...

Один из царевичей – вполне взрослый – катает детскую деревянную игрушку на колёсиках. Правда, ни Римский-Корсаков, ни Пушкин слабоумия у своих героев не отмечали, но разве постановщице есть дело до авторов оперы? Ей надо своё слово сказать. И она говорит. Говорит, что смотрит телешоу, и даже, может быть, видела Диснейленд. Не иначе, как откуда навесно шикарное видео во всю сцену, на котором выплывает в зал свою громадную голову гигантская анаконда в изумрудных красках. Эта анаконда затейливо и устремлённо извивается, скручивается, раскручивается, снова смотрит на публику круглыми страшными глазами

ми, и всё это под музыку Римского-Корсакова, у которого ни зоопарка (а в третьем акте появляются ни к селу ни к городу жираф, носорог, слон и ещё какие-то фантастические звери почти в натуральную величину), ни диснейлендовских страшилок нет и в помине. То есть музыка композитора звучит впустую, служа фоном для змеино-видео.

Звездочёт (Андрей Попов) – франтоватый хлыщ в котелке, костюме и с зонтом-тростью. Ну, прямо шпион из какого-нибудь западного фильма 1950-х годов. На волшебника не тянет вовсе. Да и Золотого петушка у него нет. Звучащий в опере пушкинский текст обещает царю: «Петушок мой золотой будет верный сторож твой». Ну, не расценивать же как Петушку туристку-тинейджера? Золотой петушок – верный и чуткий страж царства, а что может Додо-

акт из уст этой девицы звучит завораживающий голос Ольги Пудовой, напоминающей зрителям, что Римский-Корсаков написал сказочно красивую музыку, которую она, Пудова, сказочно красиво исполняет льющимися хрусталиками своих колоратур.

Композитор назвал свою оперу «Небылица в лицах», отсылая к народным жанрам небылицы, скоморошин, фольклорной пародии. Каждый постановщик пытается по-своему разгадать загадку этой небылицы и находит в ней свои смыслы. В режиссуре Матисон образы пушкинской сказки совершенно изменились: сценический царь Додон изображается ленивым, трусливым и предельно глупым; таково же и всё «Додоново царство» – царские сыновья, советники, войска и весь народ. У Пушкина нет ничего подобного. В третьей

критики. Ничего подобного нет у Матисон, хотя в релизах она декларировала идею сильной женщины у власти. Вместо этого здесь эксплуатируется музейно-туристическая тематика, модная в сегодняшней оперной режиссуре (вспомнить хотя «Трубадура» Альвиса Херманиса). Барышня-экскурсантка вертится возле испещренной рисунками стены (основание пирамиды или обелиска) – позирует и делает селфи. Вдруг экспонат оживает: в нем открывается дверь, Звездочёт впускает ее внутрь. Она и становится Золотым петушком, подарком царю Додону, что не мешает ей фотографировать достопримечательности и аборигенов.

За этим следует череда труднообъяснимых рокировок, разворачивающихся в I и III актах. В либретто упоминается Попугай, развлекающий Додона, исполняет его балерина. Петушок с Попугаем под ручку валандаются по сцене, а потом, когда Попугай становится холодно, Пе-

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК» мнения о премьере



«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК».

Опера (небылица в лицах) в 3-х действиях.

Музыка – Николай Римский-Корсаков. Либретто – Владимир Бельский, по сказке Александра Пушкина.

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

Художники-постановщики – Анна Матисон, Сергей Новиков. Художник по свету – Александр Сиваев. Художник-видеограф – Кирилл Маловичко.

Главный хормейстер – Андрей Петренко. Ответственный концертмейстер – Лариса Гергиева. Хореограф – Максим Петров.

Сергей Алексаикин (Царь Додон), Андрей Илюшников (Царевич Гвидон), Владислав Сулимский (Царевич Афрон),

Андрей Серов (Воевода Полкан), Елена Витман (Ключница Амелфа), Андрей Попов (Звездочет), Аида Гарифуллина (Шемаханская царица),

Кира Логинова (Золотой петушок).

Премьера на Новой сцене Мариинского театра 25 декабря 2014 года.

Фото: Наталья Разина

ну предсказать или от чего оградить случайная пришелица-подросток с детским цыплячьим рюкзаком?

Во втором акте зрители попадают на мёртвое поле цветиков-самодетиков, горящих химическими синими огоньками. И где-то на его краю притулился кровавого оттенка кукольных размеров шалаш. И из него появляется босая девица лёгкого поведения в прозрачном хитоне длиной до причинного места. Оказывается, это Шемаханское царство, а босоножка – расстрепанными выбеленными волосами до колен – Шемаханская царица (Ольга Пудова). А по либретто царицыны волосы «хлынут чёрным водопадом на упругий мрамор бёдер». Режиссёр до этой фразы, наверное, не дочитала. Как не видит она и разницы между чарующим женским соблазнением и липнущей проституткой, коей в режиссёрских руках стала Шемаханская царица. И весь второй акт под колдовскую музыку женских чар, тонко выпивавшуюся оркестром, на сцене происходит жуткая вульгарщина: непонятно откуда взявшаяся полуголая девица, с которой фалды платья стекают, словно потоки крови, пытается грубо соблазнить царя-идиота. И весь второй

строчке пушкинского текста сказано: «Жил был славный царь Дадон» (у Пушкина именно через «а»). Не тупой и ленивый до отвращения, г-жа Матисон, а славный! Просто под старость – уставший. А с какого перепугу у вас в третьем акте Петушка, которая вообще-то он, Петушок, вдруг до такой степени милуется с Попугаем (танцовщица Елизавета Шаматрина), которого вы нарядили в шутовской колпак, что они меняются одеждой прямо на сцене? Петушка при этом остаётся в одной рубашке с голыми ногами. И эту попытку уличного «романа» двух трансгендерных (по Матисон) персонажей и предыдущий краснофонный акт публича, прикрывая детям глаза, будет долго пытаться стереть из памяти, словно жевательную резинку, прилипшую к дорогой, нарядной одежде.

«Литературная газета»

ЕВГЕНИЯ КИСЕЛЕВА

Появление «Золотого петушка» в 1906 г. было воспринято как пощечина правящей элите, и русский зритель подсознательно ждёт от постановки социально-политической

петушок снимает с себя юбку, панамку и рюкзак (кстати, в виде петуха), и обряжает в них Попугая. Шемаханская царица – во II акте придумана ее любовь к Полкану, но в III этот эпизод напрочь забыт – в финале должна исчезнуть. Она просто надевает серую шинель с платком, что, видимо, означает ее единение с народом (но поколение времен царства Додона выглядит по-другому, трюк проваливается). Тут Петушок стягивает шапку и обнаруживает у себя белокурые волосы точь-в-точь, как у Шемаханской царицы (то есть занимает ее место)? Звездочет выпускает ту, кто к ним пришла: девушку в панамке с рюкзаком. Только в финале это уже не Петушок, а Попугай. При желании в спектакле можно вычитать мысль, что обстоятельство «обтесывают» нас под себя, и из некоторых передраг невозможно выйти прежним. Но материал для нее неподходящий. Да и режиссерского мастерства недостаточно, чтобы скоординировать собственные идеи с трехчасовой партитурой и пушкинским сюжетом.

Впрочем, всюду есть свои бонусы. Вечер не будет потрачен бесцельно, если Шемаханскую царицу исполняет Ольга Пудова.

«Ваш досуг»

Мариинский театр представил мировую премьеру оперы петербургского композитора Петра Геккера «Проклятый апостол» (либретто Юрия Димитрина). Валерий Гергиев имеет устойчивую репутацию руководителя, с интересом относящегося к сочинениям наших современников. И на этот раз театр еще раз подтвердил свое пристрастие и умение прочесть современную партитуру, сделать ее интересной широкой публике. Опера шла в концертном исполнении, а это значит, что единственными средствами, способными передать всю глубину авторского замысла, были лишь мастерство солистов, оркестра, хора и дирижера...

Драматургия оперы построена как ряд чередующихся музыкальных фресок. И дело даже не в том, что термином «фреска» авторы обозначили части сочинения. Это действительно мощные, лапидарные, завораживающие слух вокально-оркестровые фрески, вызывающие те же мощные ощущения, что и живописные фрески на стенах храмов и монастырей. Большой симфонический оркестр с мощной группой медных инструментов, хор Мариинского театра, хор мальчиков и несколько солистов, среди которых два мальчика-дисканта, обеспечивают широкоформатность восприятия, но, в то же время, не отказываются от моментов глубоко лиричных, интимных. Это касается всех сцен, речь в которых идет о страсти, чувственной нежности, вспыхивающих между Марией Магдалиной (Екатерина Шиманович) и Иудой (Борис Пинхасович). Именно этим героям композитор посвящает самые вдохновенные, мелодически завораживающие фрагменты. Их монологи и дуэты написаны так, что возникает ощущение кинематографического крупного плана, где все сосредоточено на тонких нюансах переживаний героев...

Экстатический подъем первого акта сменяется совершенно иными чувствами и интонациями. У Марии Магдалины чувственное ожидание сменяется непониманием, презрением. Искренне полюбившая блудница не может понять, что стоит за отказом Иуды от любви. Но уже в следующих эпизодах Мария поражена и опустошена. Ее голос становится почти беззвучным. И на нее, как и на Иуду, ложится тягостная ноша предательства.

В опере немало музыкальных находок. Одна из них – очень трогательный, и в то же время философский прием – дети, которые своими еще не знающими страстей голосами поют буквы древнееврейского алфавита, объединяя разные миры, разные времена. Ведь язык и письменность – это то, что помогает нам узнать о библейских событиях. За дирижерским пультом на премьере стоял дирижер Роман Леонтьев. Он выдержал это серьезное испытание с честью, взяв в крепкие руки столь мощный творческий коллектив. Это было особенно заметно в звучании *tutti* хоров и оркестра, в едином дыхании инструментов и, не побоюсь сказать, драйве. И дирижер весьма деликатно отнесся к солистам, давая им максимальную свободу, умеряя оркестр, создавая творческий комфорт всем музыкантам...

Музыка эта вызывает трепет, порой ужас, порой невозможную нежность, сочувствие и любовь, то к чему и призывал нас Спаситель. Я надеюсь, что концертная премьера «Проклятого апостола», а это серьезное событие в современной музыкальной жизни, не останется разовым проектом, опера будет поставлена на сцене, и люди разных поколений благодаря ей будут постигать вечные истины жизни. Ведь если такую музыку еще пишут, то и у нас есть надежда на Спасение.

ЕВГЕНИЙ ЦОДКОВ

Я хочу привлечь внимание к некоторым наиболее существенным с моей точки зрения концептуальным моментам этого монументального художественного полотна. Прежде всего, про сам иной взгляд на предательство Иуды. Он преподнесен сквозь призму любовных отношений апостола и блудницы Марии Магдалины. Эта полностью выдуманная либреттистом личная интимная коллизия придает искренний и свежий эмоциональный фон происходящему.

Второй интересной находкой стала своеобразная хронологическая вольность в повествовании. Иуда признается Марии в своем предательстве прежде, чем следует его ключевой «Диалог» с Иисусом, в котором тот призывает своего ученика к «предательству» – «Делай поскорей... на что решился...». Причем, сцена эта возникает как некое видение-воспоминание. В этой временной инверсии наряду с эффектным внутренним психологизмом в либретто реализуется хорошо известный театрально-драматургический прием – «тайна интриги», когда «герой знает – зритель не знает». То есть на сцене мы видим знаковое и кульминационное событие – признание Иуды, но до поры до времени не понимаем его причин. Кстати, сам Иисус, как персонаж действия, на сцене не появляется, слышен только его Голос, словно бы с «небес», в исполнении ансамбля басов. И данное решение авторов представляется правильным в рамках оперного, а не мистериального жанра. Возможно, следовало добавить

большого своеобразия и индивидуальной выделенности этой партии из общего хорового звучания.

И, наконец, еще один исключительно значимый и символический момент этой оперы – действие предваряет и заключает соло детского голоса (дисканта), размеренно декламирующего нараспев буквы древнееврейского алфавита. Таким художественным обрамлением всей истории придается некий универсальный характер – время мерно и величественно течет, несмотря ни на что, объективно и отстраненно от конкретных событий и чувств – ничто не может изменить его хода. И отстраненность эта подчеркивается именно детьми, сознание которых, как *tabula rasa*, еще не затуманено реалиями окружающего мира...

При этом все разнообразие интонаций и приемов не создает ощущения пестроты и эклектики, а существует в рамках единого композиторского стиля, базирующегося на хорошо прочувствованных Геккером, пропущенных через свое индивидуальное мироощущение традициях ленинградской композиторской школы.

В партитуре почти нет пустых мест, которые Прокофьев метко именовал рамплиссажем. А некоторые ее фрагменты восхищают – среди них потрясающий по своей энергетике, ритмическому напору и оркестровой выдумке «Въезд в Иерусалим» или ариозо Марии «Нежность», где композитору удалось достигнуть большой лирической проникновенности. Между этими полюсами и развернулся весь остальной мир

также качеством его дикции. Также очень хорошо выглядела Екатерина Шиманович. Ее сопрановая партия была насыщена массой звуковых атак, сложной интерваликой. В одном фрагменте дуэта с Иудой «Как ты прекрасна, женщина» на фразе «Нам будет облаком кровля, а стены будут кипарисами» голос певицы вознесся наверх действительно к заоблачным высотам красиво и эффектно. Возможно, некоторая форсировка в отдельных местах чуть снизила впечатление от выступления, но это мелочи. Среди исполнителей других партий я бы особо выделил небольшую, но мастерски выделанную тенором Василием Горшковым роль Фарисея. Достойны упоминания и другие солисты – Юрий Власов (Первосвященник Каиафа), Александр Михайлов, Алексей Чувашов Евгений Чернядьев (волхвы), Виталий Янковский (Саддукей).

OperaNews.ru

ПРОКЛЯТЫЙ АПОСТОЛ

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

9-й сезон

13

ФЕВРАЛЯ 2015

пятница, начало в 19.00

МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА

ПЕТР ГЕККЕР

«ПРОКЛЯТЫЙ АПОСТОЛ»

Виктор Лопатин. Концертная афиша.

При беглом взгляде на программку, где заложен полный текст либретто, может показаться, что нам предстоит услышать ораториальное действо повествовательного характера типа Страстей, разбитое на 22 отдельных номера, многие из которых весьма наглядно поименованы как фрески – «Появился галилеянин», «Моление об Иерусалиме», «Побитие камнями», «Въезд в Иерусалим», «Синедрион», «Тридцать сребреников». Однако первые же аккорды партитуры властно погружают нас внутрь событий – диалоги, оживленные реплики хора, всё говорит о том, что перед нами если и действо, то весьма непосредственное, насыщенное живыми драматическими чувствами и довольно театральное. Этому способствует и характер развертывания музыкальной ткани, чутко следующей за непростыми и подчас парадоксальными изгибами либретто и рождающей зрелищные образы – действительно, как фресковые росписи в храме.

Диапазон выразительных средств партитуры широк и многогранен. Универсальные интонационные формулы здесь соседствуют с «ориентальными» мотивами и фольклорной ритмикой, а резко-диссонантный экспрессионизм одних эпизодов эффектно подчеркивает спокойствие и благозвучие других. Отрадное впечатление производят жанрово-заостренные фрагменты, в которых пульсируют отголоски современной нам звуковой стихии, вплоть до роковой – композитор живет в ногу со временем!

Музыкальных звуков. Геккеру одинаково хорошо удаются и симфонические эпизоды, и хоровые. Партия хора в опере велика, весьма дифференцирована и, подчас, виртуозна (например, в сцене «Тридцать сребреников»), заставляя вспомнить лучшие образцы хорового оперного искусства.

Геккер впервые пробует себя в оперном жанре. Это не могло не сказаться на некоторых свойствах партитуры. Подчас, ощущалось некоторое многословие и длинноты (особенно в монологах Иуды). Иногда очевидное доминирование медленных темпов, из-за чего в действии возникала повышенная вязкость, приводило к мыслям о необходимости сокращений. Не исключая, что такое ощущение в какой-то мере связано с концертной версией. Совершенно очевидно – опере Геккера нужно сценическое воплощение.

Исполнительское мастерство участников премьеры было весьма высоким. Оркестр и хор Мариинского театра показали себя превосходно. Все группы инструментов, включая медь, которой в партитуре отведена значительная роль, все хоровые эпизоды звучали стройно. В музицировании чувствовалась энергетика. В этом большая заслуга дирижера Романа Леонтьева.

В опере, по сути, два главных персонажа – Иуда и Мария. В этом плане выбор исполнителей оказался исключительно удачным. Баритон Борис Пинхасович блестяще справился со своей непростой, наполненной сложным интонационным богатством, партией. Я был поражен

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

«Выбираем, и выбрать не можем...» – слова из монолога Иуды как будто относятся ко всем нам – сегодняшним. Опера Петра Геккера «Проклятый апостол», мировая премьера которой состоялась 13 февраля в Концертном зале Мариинского театра, погружает нас в постмодернистское вневременье, когда в одномоментности, здесь и сейчас оказываются совмещены архайка и сегодняшние реалии. Рождество и Пейсах, Рош-а-шоне (Новолетие) и Распятие, Прошлое и Будущее.

Мы погружаемся в единовременное существование иудаизма и христианства (в его католическом и православном канонах). Мы слышим молитвы на латыни, иврите, русском языке. В один ряд оказываются поставлены канонизированные тексты и апокрифы, строки из псалмов, Песни Песней, Нагорной проповеди, стихов Цветаевой (вложенные в уста блудницы: «... не первые эти кудри / разглаживаю, и губы / знавала темней твоих...»). Причем в некоторых случаях цитирование дословное, порой же текст подвергнут инверсии. Например, вместо «и ложе у нас – зелень; кровли домов наших кедры, потолки наши – кипарисы» (Песнь Песней 1: 14–15) звучит парадокс: «Пусть наше ложе зеленью будет, нам будет облаком кровля, а стены будут кипарисами». Как будто действие перенесено в тесную каморку, и лишь в порыве любви ее своды раздвигаются, уподобляются благоуханному библейскому саду.

Мы видим, как стираются не только

пространственно-временные границы: уходит опора на традицию. Ее место занимает манипулирование текстами, цитирование и стилизация элементов, относящихся к разным эпохам, локусам, мироощущениям. Основным принципом выступает неоднородность, расщепленность.

Столь же разноткановая музыкальная ткань сочинения, совмещающего жанровые черты оперы, оратории, рок-оперы. Эклектическое смешение стилей: хоралы и танго, прихотливая восточная орнаментика молитвенного модуса и румба, возвышенная декламация и советская эстрада 1970-х. Коллажность воспринимается как намеренное преодоление традиционных критериев, как обращение к слушателю – к разным уровням восприятия, игра в узнавание цитат и жанров – высоких и низких.

Само действие словно бы вывернуто наизнанку: все динамичные моменты, в которых, казалось, достаточно места, чтобы развернуться движению (поклонение волхвов, спасение Марии от толпы, диалог первосвященников, игра стражников в кости), сведены к мимолетным эпизодам, тогда как сцены-состояния оказываются пространственными, вытесняют действие. Время в них останавливается. Акцент сделан на рефлексии, подчеркивающей двойственную природу главных действующих лиц оперы.

Нераздельны в Иуде вера и печаль: «И любовь Ханаана, и гнев – это я», – поет он. И – по его молитве – воздается ему. Он и любим, и проклинаем. В монологе II действия этот внутренний разрыв возведен в крайнюю степень: «Я – предатель! – Восклицает Иуда, – Радуйся, Равви!». Он – причина смерти Христа, но через эту смерть (а значит, через него) свершается спасение всех верующих. Среди апостолов в финальном «мариологе», в перечне страшных казней («я распят», «я камнями побит», «с меня содрали кожу») он единственный восклицает: «Я жив! Я живу в проклятиях».

Нераздельны в Марии грех и чистота. Аскетизм и желание оказываются не просто совместимыми, – они сплетаются, совмещаются: дух не существует без плоти.

Еще один безусловно амбивалентный участник действия – хор. Он многолик, но разные «ипостаси» стилистически не разведены. Как будто одни и те же люди то прославляют Деву Марию, то побивают камнями Марию-блудницу, то славят Христа. Слушатели как бы вовлекаются в это недифференцированное пространство. Мы пребываем с персонажем, с его двойственностью. Ничто не цельно, не абсолютно. И даже голос истины – голос Христа – это расщепленный тембр (сценически этот образ разделен между молчаливым актером и мужским ансамблем, расположенным за сценой).

Рефлексивность подчеркивается дискретностью сюжетной и музыкальной ткани. Основным принципом соединения разрозненных сцен становится монтаж, в котором стыкуются – без маскировки швов (иногда через паузы) – контрастные куски. Это почти кинематографический прием, с чередованием крупных планов – монологи и дуэты и общих – хоровые фрески.

Также встык оказываются соединены многочисленные эпизоды а capella и оркестровые «реплики». Голоса и инструменты чаще звучат не одновременно, а как будто подхватывая друг друга – в непрерывном течении. И даже в самом оркестре чрезвычайно мало контрапунктической, подголосочной ткани. Геккер часто обозначает лишь крайние регистры, оставляя звучать, например, контрабас и флейту. В целом в партитуре много темных, густых красок (контрабасы, контрафагот, низкая медь). Им противопоставлены «сладкие» сочетания флейты и арфы, подзвученные бубном, честей. Фактура предельно истончена. Порой тема передается разным инструментами одной группы (альты – скрипки – высокие виолончели и т.д.).

Фресковый принцип инструментовки нарушается в двух финалах, которые воспринимаются наиболее ярко: «Въезд в Иерусалим» и «Эпилог». Но и они выписаны крупным мазком: плотная оркестровая масса положена на рельефный ритмический каркас. Эти – по сути итоговые – сцены противопоставлены одна другой как сюжетно, так и стилистически. Осанна, восторженная встреча толпы решена как вовлекающий всех в свой круговорот экстатический танец. В «Эпилоге» перечисление смертей апостолов, как бы многократно повторенное эхо смерти Учителя, и вечное проклятие Иуды – почти декламация, прерываемая тяжелыми ударами большого барабана, усиленными жестким, напоминающим выстрелы бартоковским pizzicato контрабасов.

Скрепляют форму прямые реминисценции. Детский голос, размеренно, отстраненно повторяющий еврейский алфавит, никак не связан с сюжетом. Он обрамляет действия, – будто переворачиваются страницы, многократно перечитанные и, тем не менее, не утратившие смысла. Во втором монологе Иуды помимо лейт-темы героя звучат фрагмент его первого монолога и танцевальная песня Марии (композитор использовал идущую мелодию, к которой уже обращался ранее в «Трех еврейских песнях»). А напоминая своей возлюбленной о первой встрече, герой воспроизводит

ОЧЕРЕДЬ НА СЦЕНУ

фразу из первого дуэта. В сомнамбулическом движении толпы обвинителей Иуды слышны синкопы лейт-темы Первосвященника. Эти решения, весьма предсказуемые, оставляют впечатление прямолинейности, отсутствия переклички. Начальный хор «Ад! Вечный ад!» окказуется родственен многофигурной фреске «Побитие камнями». Непонятным остается, почему видение ада связано с названием одного из островов Венеции (Джудекка), где были расположены еврейские кварталы и где когда-то ухаживал за дамами Казанова.

Перед исполнителями стояла непростая задача – собрать воедино мозаику, состыковать небольшие фрагменты-эпизоды, выстроить целостную структуру спектакля. Солистам, обладателям прекрасных голосов, Борис Пинхасовичу (Иуда Искариот) и Екатерине Шиманович (Мария Магдалина), нужно было передать сложность характеров главных персонажей, их двойственность и в то же время целостность. Оркестр Мариинского театра под управлением Романа Леонтьева бережно подхватывал фразы солистов или хора, вычерчивая тематические и динамически единую линию. Кажется лишь, что небольшие паузы между номерами, безусловно удобные музыкантам, излишне обнажают и без того явные швы и затягивают спектакль.

По концертному исполнению трудно судить о том, каким может быть его сценическое решение. Остается надеяться, что в обозримом будущем публика увидит полноценную постановку, которая сможет уравновесить действенную и медитативную линии оперы, разрешит некоторые «повисшие» вопросы, но и, без сомнения, поставит новые. Ведь многосоставность сочинения – главное условие подвижности, неоднозначности смыслов.

АЛЕКСАНДР ЕПИШИН

Специфика оперы потребовала серьезной разработки фабулы и превращения литературной основы, по словам либреттиста Юрия Димитрина, в «песю» – «музыкально-сценическую фантазию» в двух частях. Либретто включает в себя фрагменты «Евангелия от Матфея», «Песни песней», Книги пророка Исайи, апокрифического «Евангелия от Иуды» (датируемого III веком н. э. и найденного в 1956 году) и даже ... стихотворения М.И. Цветаевой «Откуда такая нежность». Центральными персонажами представлены Иуда и Мария Магдалина.

Трактовка образа Иуды в опере не соответствует христианскому канону. Композитор называет вдохновивший его литературный источник – повесть Л. Н. Андреева «Иуда Искариот» и приводит знаменательные рассуждения из беседы митрополита Антония Сурожского «Уверенность в вещах невидимых». Согласно митрополиту, «разве мы не можем надеяться..., что ... Христос обратился к Иуде и сказал: „Ты набирался приблизить Мою победу, и ты приблизил ее, но ты не знал, как. Приди, мир тебе!“». Иисус действительно заметил склонность Иуды к предательству и, зная о своей обреченности, на тайной вечере даже поторопил своего ученика в этом намерении. Антоний Сурожский подчеркивал, что «Иуда не понимал путей Божиих...». Но в опере, как и в «Евангелии от Иуды», Иисус поручил своему ученику предать его, и тот исполнил Божью волю, сознательно обрекая себя на вечные проклятия.

Несомненно пикантной оригинальностью «Проклятого апостола» явилась идея дополнить библейский образ Иуды ролью счастливого любовника Марии Магдалины (какая же опера обойдется без любовной тематики?). Интимные сцены «для двоих» выполняют важнейшую драматургическую функцию контрастного переключения с преобладающего в опере эпического тона. С этой целью в уста блудницы с интригующей неожиданностью вложены бессмертные строки «Песни песней». Уже первый выход Екатерины Шиманович (Мария Магдалина) в Монологе «В час любви» покорила проникновенной выразительностью и неподдельной завлекающей теплотой интонации. Чуть позднее она же вместе с Иудой (Борис Пинхасович) в органичном слиянии голосов исполнила красивую и страстный любовный дуэт «Как ты прекрасна, женщина...». Завершили любовную линию развития Диалог и ариозо «Пламень Божий», а также Ариозо Марии «Нежность» (с потрясающей пронзительным и возвышающим блудницу цветаевским текстом!), составившие лирический центр оперы.

Композитор весьма нетрафаретно представил партию Иисуса, вообще не поющего в опере. Он риторически величаво, как и подобает Богу, возвещает верующим истинное знание унисоном трио баритонов и басов.

Развязка оперы наступает в последнем Монологе Иуды «Буду проклят», в котором Б. Пинхасович спел свою партию со сдержанным драматизмом и вполне убедительно. Чтобы не разрушать цельность драматургической концепции, из либретто исключен ключевой для христианского канона вопрос о самоубийстве Иуды. Ведь любимый ученик Христа, возможно, не предполагал, что его поступок приведет к трагическим последствиям и, раскаявшись, признал свое предательство и грех, возвратил

30 сребренников первосвященникам. «И, бросив сребренники в храм, он вышел, пошел и удавился» (Мф. 27: 4–6).

Оперный Иуда, вкусивший радостей любви и стоицизма переносивший всеобщие проклятия во исполнение воли Учителя, лишился причин для того, чтобы каяться и тем более затягивать на себе удавку (недаром в последнем монологе он не без намека на манию величия поет-вещает: «Я жив»). Поэтому человеку, знающему христианские каноны, невозможно отделаться от мысли, что в открывшейся сценической ситуации Иуда, возгордясь от сознания возложенной на него и полностью законченной тяжелейшей миссии, забыл о ... намерении удавиться. Впрочем, трактовка образа проклятого апостола в либретто полностью согласуется с эстетикой постмодернизма, которой присуще дистанцирование от традиционной христианской системы ценностей и стремление их переосмыслить в мире окружающего хаоса, при отсутствии каких-либо нравственно-этических критериев для сохранения духовных устоев.

Присущая музыкальной драматургии Геккера эпическая неторопливость действия, казалось бы, весьма затруднительная для восприятия современным слушателем, успешно преодолевается тщательно разработанной системой контрастно чередующихся сцен или законченных фрагментов. Композитору удается чисто музыкальными средствами удерживать внимание зрителя от начала до конца благодаря четкому распределению функций сменяющихся тембров, регистров, фактуры, динамики. За масштабными и пространственно насыщенными хоровыми сценами следуют сольные или камерные, плотная полифоническая ткань уступает место прозрачной декламации.

Впрочем, вокальное начало в произведении Геккера, представленное, как правило, речитативной манерой, декламационностью и, в меньшей мере, ариозностью, в целом не получает доминирующего значения, что вкупе с нередкими монологами и диалогами как будто указывает на претворение опыта Р. Вагнера. Однако явно противоречат принципам этого реформатора оперы и номерная структура с ясным членением разделов, и антиромантический интелектуализм авторского музыкального языка. Он весьма неоднороден в отдельных сценах и разнообразен по стилистическим прообразам, но с неизменно индивидуализированным претворением ближневосточных интонационных моделей.

Хоровая линия развития сконцентрирована, как правило, в монументальных и наиболее динамичных «фресках». Такой композиционно-драматургический акцент позволяет наметить определенную преемственность с оперой «Петр I» А.П. Петрова (при несходстве композиторского языка). Характер музыки фресок каждый раз открывает новую грань. Если «Побитие камнями» поражает накалом агрессии толпы, то «Тридцать сребренников» – насмешливой глумливостью, тогда как фреска «Синедрион» обособляется от остальных благодаря меньшему количеству участников и некоторой сдержанности выражения. Невероятный энтузиазм публики вызвала фреска «Въезд в Иерусалим»: остроосовременная по стилистике, она единожды в опере приблизилась к звучанию рок-музыки и представила автора мастером не только академических, но и массовых жанров («третьего направления»). Смешанному хору Мариинского театра и участникам Хоровой студии мальчиков и юношей Санкт-Петербурга (художественный руководитель Вадим Пчелкин) прекрасно удавалось подчеркнуть прозрачность мелодических линий в коротких репликах и достигнуть мощного накала духовного напряжения в массивных, объемных и широких – по охвату регистров – звучаниях.

Мерное чтение, словно вызубривание букв древнееврейского алфавита детскими голосами (Александр Заряднов, Кузьма Кузоватов) – как обрамление «вневременных» сцен Пролога и Эпилога (и оперы в целом) – символизирует вековечное течение людских судеб и повторяемость ситуаций. В этом же ключе воспринимаются фигуры библейских героев в одеждах нашего времени и многоязычные персонажи. Преобладающий русский текст переходит в иврит в фреске «Моление об Иерусалиме» и Хоре иудеев, вкрапления иврита подчеркивают молитвенный характер в Монологе Иуды, в то время как Хор «Радуйся, Мария» и реплика «Распятый успокоился...» перед Эпилогом поются на латыни.

«Проклятый апостол» представляется постмодернистской оперой о современности, в которой библейская история призвана высветить болевые точки сегодняшнего социума, в том числе и в сфере искусства. Очевидно, что эта идея вдохновляла исполнителей, сумевших донести ее до слушателя при воплощении сложной по языку и идейно насыщенной оперы Геккера. Львиную долю успеха нужно отдать дирижеру Роману Леонтьеву, под чьим руководством Симфонический оркестр Мариинского театра звучал насыщенно и колоритно, с необходимой рельефностью дифференцированных тембров и групп инструментов – в полном соответствии с авторским замыслом.

ИРИНА ТАЙМАНОВА

События, происходящие в опере Петра Геккера на либретто Юрия Димитрина, относятся к первому веку н.э., времени Иисуса Христа. Их знают все. Имена учеников Христа и их деяния так же известны на протяжении веков, однако, в 1978 году в Египте нашли «Евангелие от Иуды», где совершенно по-новому трактуется роль этого человека. В 2000-м. вышли переводы этого апокрифа во многих европейских странах. Вскоре и Россия получила новое толкование евангельских событий – толкование, с которым не стала спорить Церковь, считая, видимо, что «апокриф – не повод для дискуссий».

Но шесть лет тому назад образованный и интересно мыслящий музыкант Петр Геккер заинтересовался этой интерпретацией. Работа захватила композитора полностью: он обратился и к каноническому «Евангелию от Матфея» и к романтической «Песни песней» Соломона и к книге Пророка Исайи и к «Евангелию от Иуды» и даже ... к поэзии Марины Цветаевой.

Воплощение в музыке этой темы росло, углублялось и, наконец, стало соразмерным большой опере. Сюжета же не было. Разрозненные фрагменты требовали «глаза со стороны» – участия драматурга, либреттиста, который на основе глубоко изученного композитором материала, его «болевых точек», смог бы создать драматургию сценического музыкально-литературного произведения, со своим сюжетом и концепцией. Тогда и был приглашен известный и парадоксальный либреттист Юрий Димитрин, досочинивший требуемые сюжетом фрагменты и в многочисленных творческих спорах соединивший в единое целое всё то лучшее, что было «прожито» Петром Геккером.

Валерий Гергиев, узнав об этом замысле, предложил хор и оркестр Мариинского театра под управлением молодого дирижера Романа Леонтьева и хормейстера Андрея Петренко с приглашенными солистами и хором мальчиков и юношей осуществить (пока концертно) мировую премьеру оперы в «Маринке -3». Смелый и очередной интересный шаг художественного руководителя Мариинского театра и привлечение слушателей к этой уникальной премьере. На сцене – около двухсот человек, в зале – более тысячи, атмосфера накалена до предела: все ждут События... И оно состоялось.

Герои первого века – страстный и искренний Иуда, в исполнении талантливого певца-актера Бориса Пинхасовича, стремящегося в каждом эпизоде раскрыть черты этого поначалу обывателя-книжника, не чуждого плотским увлечениям, а затем «прорастающего» духом ученика Христа, настолько преданного своему наставнику, что не побоялся имя своё проклясть, чтобы идеи Учителя обрели гласность и внимание общества, которому были адресованы. В новой версии Христос просит ученика публично предать его, и Иуда идет на эту жертву во имя главной цели. Борис Пинхасович мастерски владеет всеми красками тембра, которые передают и нежность, и страстность, и сомнения, и драму, так крупно в опере выписанные.

Вровень оказалась и сопрано Екатерина Шеманович, исполнившая прекрасно написанную партию Марии Магдалины. Грешница, блудница, она так же оказывается способной на духовное перрождение. В арии на стихи Цветаевой «Откуда такая нежность» столько поэзии, акварельных, нюансов: глубина героини выявляется полно и ярко. Образ Христа, к сожалению, на мой взгляд, выписан не столь ярко потому, что ансамблевое или хоровое звучание «размывают» представление об этом герое.

Вообще, при блистательной оркестровой ткани, выписанной автором столь мастерски, не верится, что это – первая опера композитора! Профессионально созданная партитура интересна и тембровыми сочетаниями, и балансом оркестровых групп. Вот разве что укрупнённая хоровая «настройка», массив хора слишком велики для этой оперы.

Опера состоит из двадцати двух частей, каждая из которых имеет своё «лицо» – драматургическое и музыкальное. Для меня чрезвычайно ярким явился оркестровый эпизод с участием хора «Въезд в Иерусалим». Поразили монологи Иуды и тронули лирические сцены с Марией Магдалиной. И конечно, нужно отметить и похвалить работу Александра Михайлова, Алексея Чувашёва и Евгения Чернядьева в партиях Волхвов. Интересен Фарисей – Василий Горшков, органичный и актёрски наполненными были Юрий Власов в роли Первосвященника Каифы и Виталий Янковский – Саддукей.

Бесспорная удача совместной работы талантливых авторов, работы одарённого дирижера, сумевшего в сжатые сроки скомпоновать в единое целое многослойный оперный спектакль-притчу, отличная работа оркестра и хора – всё это говорит о том, что 13 февраля 2015 г. мировая премьера состоялась. И хочется надеяться, что сам maestro Гергиев приведёт новое сочинение к театральной премьере, как и прежде, когда он создал лучшие свои работы на сцене Маринки, идя от эскиза к большой картине «маслом».

Под этим «брендом» чего только не насмотришься, не наслушаешься нынче. Есть тьма охотников вернуть вчерашний день – вы не из их числа? Но даже, если вы твердо устремляете взгляд в неведомое завтра (а оно заведомо лучше, чем печально знакомое вчера), не станете же вы вместе с отринутыми политическими реалиями, злорадно сбрасывать «с парохода современности» целую эпоху в искусство. Не станете запрещать чудесную «Здравицу» Прокофьева или «Песнь о лесах» Шостаковича только потому, что они славили великого вождя – ну хотя бы для того, чтобы не походить на тирана, чей вкус был, мягко говоря, не безупречен. И тем более, не станете по одним титулам судить «Кантату к XX-летию Октября» Прокофьева или Двенадцатую симфонию «1917 год» Шостаковича – произведения с двойным дном, не столько воспевающие Октябрь, сколько представляющие его в гротескном свете (имеющий уши да слышит!). Довольно этих примеров.

Историю отечественной музыки XX века впору переписывать заново – так много в ней белых пятен, по сей день недооцененных имен рядом с ложно раздутыми репутациями. Прилагательное «советский», поставленное перед одними именами, означает только принадлежность ко времени и к месту пребывания, других же характеризует с головы до ног как оруженосцев режима. Но талантливые художники, поэты, композиторы были в обоих станах – век по-разному отразился в зеркалах их произведений.

Сюжет, предложенный Дмитрию Шостаковичу в 1958 году был абсолютно советским: в либретто заказанной оперетты рассказывалось о том, как москвичи из коммуналок переезжают в отдельные квартиры в район новостроек, названный Черёмушки. В новогоднем интервью «Советской музыке» (1959, № 1) Шостакович на советском же «новоязе» сообщил: «Тема оперетты в веселой динамичной форме затрагивает важнейшую проблему жилищного строительства в нашей стране...».

«Москва, Черёмушки» – спектакль-ревию, спектакль-дивертисмент, по-своему преломивший традиции музыкальной комедии от Оффенбаха до Дунаевского. Песня-лейтмотив «Черёмушки, Черёмушки» – бытовая вальс, мелодические очертания которого напоминают популярную песню «Бывали дни веселые». Для арии главной героини, вспоминающей школьные годы, Шостакович воспользовался мелодией собственной замечательной «Песни о встречном». В обход партийных постановлений и правдинских статей, контрабандой протасил в партитуру оперетты свою, ошеломляющую прежде, балетную музыку. А для пародийных сцен и балетных интермедий привлек и «Во саду ли, в огороде», и «Светит месяц», и «Ах вы, сени, мои сени», и популярный в начале XX века танец «Ойра», и даже блатного «Цыпленка жареного»... Мариинский театр вернул на сцену музыкально преломленный гротеск гоголевского «Носа», вернул трагедийную оперу-симфонию «Леди Макбет Мценского уезда». С «Черёмушками» возвращался Шостакович, заразительно смеющийся, по-юношески озорной.

В рамках проекта «Рожденные в СССР» вместе с опереттой Шостаковича в Мариинском театре возродили в концертном исполнении давно не шедшие на сцене оперы А. Спадавеккиа («Овод»), Т. Хренникова («В бурю»), К. Молчанова «Зори здесь тихие». Разумеется, музыка их не равноценна, но проект и задумывался не как парад шедевров, а как живая музыкальная антология советских лет. Песни Тихона Хренникова у всех на слуху, как и несколько номеров из его оперы (к примеру, песня Лёньки «Из-за леса светится...», его же Колыбельная). А вот «русский итальянец» Антонио Спадавеккиа знаком больше людям старшего поколения, в чье послевоенное детство вошла изумительная киносказка «Золушка» с Файной Раневской (Мачехой), Эрастом Гариным (Королём) и, рядом с великими – юной Яниной Жеймо (Золушкой). Весёлая песня Золушки «Встаньте дети, встаньте в круг...» полилась и в детстве, и в зрелом. Музыка «Овода» – традиционна, ярко эмоциональна, насыщена мелосом итальянских песен и революционных гимнов. Композитор пользуется для характеристики героев лейтмотивами, подвергая их симфоническому развитию. Одна из итальянских газет писала об «Оводе» Антонио Спадавеккиа: «Хотя он и является последователем русской оперной школы, тем не менее, на его сочинения налагает отпечаток его итальянское происхождение. Несомненно, он нередко черпал вдохновение в опусах Верди и Пуччини... Но он никогда не подражал им, ибо как музыкант Спадавеккиа глубоко индивидуален, самобытен» (Alfredo Giovine. Antonio Spadavecchia. – La Voce della Regione, 1979, 12 dec.).

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ

В зале Мусоргского (Мариинский-2) в нынешнем сезоне с успехом прошел абонементный цикл концертов под тем же названием «Рожденные в СССР». Романсы и вокальные циклы С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Д. Кабалевского, Р. Глиэра, Ю. Шапорина и других советских композиторов прозвучали в исполнении солистов Академии молодых певцов Мариинского театра, предвараемые вступительным словом Л. Е. Гаккеля.

Имя Кирилла Молчанова (1922 – 1982) немного скажет сегодняшнему слушателю. Но стоит только вспомнить две-три песни –

но перенесенном с городской танцплощадки; она же с гитарой в руках на глазах зрителей «слагает» простую куплетную песню на легендарные стихи Константина Симонова «Жди меня» – обобщенный образ женской верности, оберегающей солдата.

К своему командиру старшине Васкову девушки поначалу относятся с немалой иронией. Он охарактеризован маршем на приписываемые чуть ли не Александру Васильевичу Суворову слова: «О, воин, службою живущий! // Читай Устав на сон грядущий. // А утром, ото сна восстав, // Читай усиленно Устав». Пожилой старшина по-отечески опе-

ИОСИФ РАЙСКИН

«РОЖДЁННЫЕ В СССР»



Артем Бурдов. Коллажи.

одни слова! – хотя бы эти: «Вот солдаты идут по степи опаленной...», или «От людей на деревне не спрятаться...», или «Парней так много холостых, // А я люблю женатого...» – как тотчас вы, улыбнувшись, запоете знакомую мелодию. Не лучшая ли это награда композитору – его песни поют и со сцены, и в застолье, и у костра под гитару!

Пронзительная повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие» о подвиге девушек-зенитчиц стала сюжетом последней (восмой!) оперы Молчанова. Композитор и драматург (автор либретто большинства своих опер), Молчанов замечательно ощущает специфику музыкального театра. При этом, не изменяя песенной природе своего дара, широко пользуется приемами сопредельных искусств, прибегает к кинематографическим «напылениям», к кадрам-воспоминаниям, к монтажной драматургии.

Столь же своеобразен и музыкальный язык оперы, уснащенный цитатами – тут и «Бытовая» песня, и эстрада, и музыка барокко. Композитор «портретирует» героинь оперы, каждую в своем роде, сообразно их характеру, и пользуясь близким им музыкальным «словарем». К примеру, Лиза Бричкина, крестьянская девушка, обрисована протяжной песней и частушкой, а Соня Гурвич, влюбленная в поэзию Блока, – интонациями русского романса, хоралом Генделя. Женя Комелькова предстает поначалу в нехитром вальсе, слов-

кает девушек, сочувствуя им, переживая их трагическую гибель.

Оркестр, экономный, скупыми средствами передающий атмосферу действия, подогревает эмоциональную «температуру» оперы, драматический накал кульминаций. «Трубный» лейтмотив, открывающий оперу, потом оживет в слегка варьированном виде в обращении Риты Осяниной «Нас не надо жалеть!» на стихи поэта-фронтовика Семёна Гудзенко. Поддержанный струнными и солирующей трубой, он звучит как слово от автора.

Благодарную дань памяти героиням оперы, навсегда оставшимся молодыми, принесли солисты и ансамбль Академии молодых оперных певцов Мариинского театра во главе с художественным руководителем Академии и ответственным концертмейстером Ларисой Гergieвой. Молод и дирижер Заурбек Гуткаев, державший в руках все нити партитуры, сопрягая их в драматическое, но без лишнего пафоса, музыкальное действие. Не боясь обидеть всех участников исполнения, назову лишь превосходных певцов, занятых в главных партиях – Ирину Шишкину (младший сержант Осянина Рита), Екатерину Сергееву (Комелькова Женя), Марию Баянкину (Бричкина Лиза), Эмилию Абасеву (Гурвич Соня), Андрея Серова (старшина Васков).

Екатерина Сергеева, спевшая в образе Жени Комельковой «свою» песню «Жди

меня», ранее выступила солисткой на петербургской премьере одноименной симфонической поэмы Александра Локшина. Оркестром Мариинского театра дирижировал Валерий Гергиев.

Александр Локшин – имя, которое вовсе неизвестно широкой публике. Между тем, Дмитрий Шостакович, Мария Юдина, Борис Тищенко, Рудольф Баршай и другие выдающиеся музыканты называли музыку А. Локшина гениальной!

Александр Лазаревич Локшин (1920 – 1987) родился в небольшом сибирском городе Бийске. Шестнадцатилетний юноша поступил на 2-й курс училища при Московской консерватории, а весной 1937 года переведен в консерваторию – и тоже на 2-й курс в класс композиции профессора Н.Я. Мясковского. В мае 1941 года (до защиты диплома!) был принят в Союз композиторов СССР, а спустя месяц при сдаче выпускных экзаменов лишен диплома и исключен из консерватории за сочиненные им Три пьесы для сопрано и симфонического оркестра «Цветы зла» на «упаднические, декадентские» стихи Шарля Бодлера.

22 апреля 1943 года в Новосибирске состоялась премьера симфонической поэмы А. Локшина «Жди меня» (1942) на стихи К. Симонова. Прославленным оркестром Ленинградской филармонии дирижировал Е.А. Мравинский (соло – Е. Вербицкая). Во вступительном слове перед концертом И. Соллертинский высоко оценил сочинение молодого композитора, сказав: «Этот день войдет в историю русской музыки». По возвращении в Москву Локшин был восстановлен (по ходатайству Мясковского) в консерватории; поэму «Жди меня», сыгранную под управлением Н. Аносова, зачислил в качестве дипломной работы. Окончивший консерваторию с отличием Локшин с 1945 года вел курсы инструментовки, чтения партитур и музыкальной литературы. В июне 1948 года композитор попал в жернова кампании по «борьбе с космополитизмом» и за пропаганду среди студентов «идеино чуждой» музыки Малера, Берга, Стравинского, Шостаковича был уволен из консерватории. Вынужденный для заработка инструментовать чужие сочинения, писать музыку к кинофильмам и спектаклям, композитор бескомпромиссно отстаивал свой художественный мир. Глубина и та высокая простота, которая завоевывается не жадой успеха, а стремлением «во всем... дойти до самой сути, до оснований, до корней, до сердцевины» (Б. Пастернак) – вот главнейшая черта творчества Александра Локшина, вот его «патент на благородство». Опираясь на стихи любимых им поэтов, композитор средствами симфонической драматургии «укрупняет» слово, возводит цельную музыкально-поэтическую концепцию. Так было и с лирическим посланием К. Симонова, и с иными поэтическими импульсами, рождавшими отклик у композитора. Из 11-и симфоний А. Локшина только одна Четвертая – чисто инструментальная. Остальные вызваны к жизни латынью зауспокойной мессы и древнегреческими эпиграммами, стихами Р. Киплинга и сонетами У. Шекспира, стихами А. Блока, Н. Заболоцкого, Л. Мартынова, «Песнями западных славян» А. Пушкина, японской лирикой и творчеством португальского поэта эпохи Возрождения Л. Камоэнса. В этот же ряд входят и другие сочинения А. Локшина – кантата «Мать скорбящая» на тексты из «Реквиема» А. Ахматовой и русской зауспокойной службы, моноопера «Три сцены из «Фауста»», «Искусство поэзии» для сопрано и камерного оркестра на стихи Н. Заболоцкого...

Когда Александр Локшин скончался (11 июня 1987 года), дирижер Рудольф Баршай, не раз исполнявший и записывавший сочинения композитора, выступил в русском зарубежном журнале «Континент» со статьей «Памяти друга». Баршай выразил надежду, что «время Локшина еще придет, и русская публика с благоговением почтит память своего выдающегося композитора».

Увы, справедливость порой восстанавливается преступно поздно («В России надо жить долго!»). Александр Локшин не дожидаясь до маринской премьеры «Жди меня», прошедшей под аплодисменты зала семьдесят с лишним лет спустя после упомянутой новосибирской. В том же концерте Валерий Гергиев познакомил петербуржцев с Третьей симфонией Локшина на стихи Р. Киплинга и с его же комической ораторией «Тараканище» на слова К. Чуковского. А на открытии международного фестиваля балета «Мариинский-2015» В. Гергиев продиржировал балет «В джунглях» на музыку сюиты Локшина. Теперь можно надеяться, что усилиями дирижера – энтузиаста современной музыки – творчество замечательного мастера выйдет из тени, обретет широкую слушательскую аудиторию.

Немало еще музыки, «рожденной в СССР», ожидает своего второго рождения. Отраднее, что Мариинский театр в первых рядах хранителей отечественного культурного наследия.

В нынешнем сезоне Мариинка-2 продолжает обживать камерные залы. Они обрели имена, заполнились зрителями, на сцене обосновались инструментальные составы и солисты, и здесь все чаще стал звучать «просветительский голос» образовательных программ.

Автором двух из них – «Воскресного предисловия» и «Литературного героя в “Кривом зеркале” оперы» – является Виктор Высоцкий. Он, без сомнения, заслуживающий внимания персоне петербургского культурного мира и «человек-оркестр». Композитор, пианист, оперный режиссер, телевизионный журналист, организатор и арт-директор многочисленных фестивалей и проектов и в целом медийное лицо, В. Высоцкий владеет еще одной отнюдь не медийной профессией – преподавателя кафедр режиссуры Санкт-Петербургской консерватории. Насколько важна в современной музыкально-театральной педагогике вся эта совокупность познаний и проявлений, настолько значим и уместен в его театральных программах опыт работы со студентами-режиссерами.

Человек за роялем, который разъясняет тему и держит внимание публики, анализируя и показывая материал почти по-школярски – есть в этом нечто «старорежимное» и сейчас почти утраченное. Вспоминаешь теоретико-композиторский факультет, консерваторский класс, кучку студентов вокруг профессора за инструментом (к слову, углубившись в историю, и Могучую кучку можно упомянуть: занятия балакиревского кружка проходили именно в таком формате совместного музицирования и анализа). В случае с В. Высоцким профессором его студенческих лет был Сергей Михайлович Слонимский, мэтр ленинградско-петербургской композиторской школы, класс которого наш герой закончил в 1986 году.

Вот что отметил автор в аннотации к своему «Воскресному предисловию» на сайте театра:

«Во времена, когда в наш быт еще не вошла звукозапись, люди, собираясь в театр на новое для них произведение, имели обыкновение знакомиться с ним, проигрывая его по нотам. Водночку или в четыре руки с кем-нибудь из друзей. Сегодня домашнее проигрывание опер по нотам относится к реликтовым формам повседневной культуры. Но мы считаем, что «дедовский» метод общения с музыкой оперы и балета не следует отправлять в изгнание. И поэтому предполагаем для объяснения тех или иных фрагментов произведения открывать крышку благороднейшего инструмента – рояля».

Воздушность витражных окон, чудесный вид на Крюков канал и дом, где жил Стравинский – в зимней иллюминации или в мягком свете белых ночей, рояль в непривычно пустом пространстве и устремляющиеся вверх белые ряды кресел амфитеатра... Лучше не найти места в лабиринтах Новой сцены, и именно здесь часом ранее каждого воскресного спектакля Виктор Высоцкий начинает свое «Предисловие».

– «Воскресное предисловие» существует с января 2014 года. Полагаю, что первыми его слушателями стали люди осведомленные, завязанные театралы и посетители сайта, а также те, кто предпочитает заранее являться на спектакль, имея целью прогуляться в интерьерах и навестить буфет. Как дело обстоит сейчас, сколько предисловий уже состоялось, и появились ли у Вас «своя» публика?

– Прежде всего, хочу выразить большую благодарность Леониду Евгеньевичу Гаккелю. Он фигура гораздо более значительная и релевантная для Мариинки, но он отказался от этой идеи в мою пользу и «передал» меня Анне Альбертовне Кучеровой – заместителю художественного руководителя-директора театра, ей также отдельное спасибо. Далее последовала «санкция» Валерия Абисиловича Гергиева, через которого проходят абсолютно все начинания. Благодаря этим обстоятельствам я имею очень интересный проект, название которому придумал уже я сам. Счет предисловиям не веду, но что касается публики – я знаю, что она уже есть, и вижу знакомые лица, более того, некоторые люди перекочевали в мой «литературный» абонемент. Я не всегда успеваю следить за тем, что обо всем этом пишут, например, ВКонтакте, но слышал, что меня там не ругают, и этого достаточно.

– Как Вы относитесь к «золотому» правилу акмеистов «если надо объяснить, то не надо объяснять»? И если все-таки объяснение имеет смысл – то какое именно?

– Я считаю, что это не очень применимое правило к нашей аудитории. Акмеисты в своем кругу посвященных не делали предисловий друг для друга. Мне же необходимо объяснять какие-то вещи, и я говорю о том, что мне, прежде всего, кажется важным. И даже краткое содержание стал рассказывать не так давно, потому что мне это подсказали: публика, особенно молодежь, сейчас может чего угодно не знать, и не обязана знать, а читать в программу не всегда успевает. В идеале я хотел бы рассчитывать на подготовленную аудиторию, кто подготовлен – тот больше получит. И если говорить о каких-то глубоко музыкальных технологических вещах, то я полагаю, что, наверное, следует попытаться объяснить, почему, к примеру, у опричников в «Царской невесте» фуга, и почему ее тема почти цитирует раздел финала 9-й симфонии Бетховена.

– Есть ли темы и аспекты, необходимые для любого предисловия?

МАРИИНСКИЙ - 2

– У спектакля, будь то опера или балет, несколько слоев.

Во-первых, это сюжет и либретто. Мне всегда интересен источник коллизий, ведь все, что лежит на поверхности, имеет, как правило, свой значительный «бэкграунд». Цыгане в «Трубадуре» не просто романтический декоративный ход, это и символический пласт, и архетип золота, а также история особого отношения христианства к цыганам внутри средневековой романской культуры.

Далее собственно «кухня» композитора, как он приходит к тому или иному сюжету, а затем ищет выход в конкретное либретто. Бизе, как и Верди, искал по привычке большую драму – Пого, Шиллера, Шекспира, а вышел в результате на скромную новеллу Мериме и из реалистиче-

этом труд и настроить публику, прежде всего, позитивно, а не портить ей настроение и впечатление. Свое мнение я оставляю при себе, к тому же полагаю, что могу быть не прав в своей негативно-субъективной оценке. В таком случае рассказываю о первоисточнике, о произведении, и это всегда моя первоочередная задача. Режиссерской интерпретации в большей степени касаюсь, если она меня захватывает и подтверждает то, о чем говорю.

– Опера сегодня – едва ли не главное «поле» для режиссерского эксперимента и новаций, даже в сравнении с драматическим театром. И не только оперные режиссеры, но и сугубо театральные и кинематографические деятели стремятся сказать здесь свое слово. Каковы для Вас степень и пределы режиссерской свободы?

ПОЗВОЛЬТЕ НАЧАТЬ С ПРЕДИСЛОВИЯ: ВИКТОР ВЫСОЦКИЙ О СВОИХ ПРОЕКТАХ НА НОВОЙ СЦЕНЕ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА



ского текста сделал в «Кармен» вместе с Мельяком и Галеви романтическую драму. Потрясающую пищу для размышлений дает преображение пушкинских образов в «Пиковой даме» Чайковского. Или, к примеру, во времена Россини к трагическому относились более гедонистично, и Шекспир еще не обрел свой «охранительный» авторитет классика, поэтому «Отелло» Россини и «Отелло» позднего Верди так разнятся.

Эпоха, в которую создано то или иное произведение, очень важна, как и его социальные и даже личные мотивы. «Спартак» Хачатуряна – это большой имперский стиль, идущий и от расцвета Голливуда, и от сталинского архитектурного «классицизма», поэтому здесь именно такое обращение к Риму и редкий для своего времени «западный» и чуждый соцреализму сюжет, впрочем, «политкорректный». Но на сломе эпох вслед за «Спартак» появляется «Конек-Горбун» Щедрина. Наступила «оттепель», классицизм оттаял, и возникла частушка, и это отсылает, скорее, к Стравинскому, к его «Петрушке» и «Свадебке». Необходимо обращаться туда, где заложены ключевые смыслы к прочтению.

– Насколько можно в кратком предисловии погрузиться в музыкальный язык?

– Детально, конечно, нельзя. Но можно показать, к примеру, как любимые темы композитора из других сочинений повлияли на него самого. Чайковский любил «Кармен», предрек ей великое репертуарное будущее, и эта любовь чисто интонационно прослеживается в 1-й картине «Пиковой дамы»: возьмите оркестровое вступление и детский хор. Изящный «привет» Бизе, его хору солдат и хору мальчишек, да и вся картина написана по модели первого действия «Кармен». Возникает вопрос – что есть заимствование в таком живом организме, где «чужие» интонации неумолимо перетекают в свои.

Разговор о языке, пусть даже минимальный, необходим. Он помогает в процессе слушания, ибо, зная некоторые его особенности, можно лучше воспринять музыкальные характеристики действующих лиц, архитектуру спектакля, а также все эти тонкие связи с прошлым и настоящим музыкальной культуры.

– Современный постановщик все более стремится стать соавтором композитора, и опера со второй половины прошлого века уже вполне режиссерский театр. Бывает так, что Вы внутренне не согласны с данным режиссерским прочтением (притом, что его следует представлять и убедительно раскрыть)? И как в таком случае поступаете?

– Бывает и так. Но в моей ситуации не слишком корректно критиковать ту постановку, к которой делаю предисловие. Я должен уважать

– Вопрос в свете года литературы: из чего возникла идея лекционного абонемента в зале Щедрина «Литературный герой в «Кривом зеркале» оперы?»

– Это также была инициатива А.А. Кучеровой – она мне предложила вести какой-либо абонемент, а я ей предложил ракурс. Опера в большинстве своем опирается на литературное произведение, нередко – хрестоматийное, герои которого порой изменяются до неузнаваемости, а, бывает, получают собственную и более значимую жизнь. Выйдя на оперную сцену, они образуют особый «параллельный» мир, иногда весьма причудливо связанный с миром своих прототипов. Опера наделяет героев певческим тембром, а тембр – в свою очередь – характером.

Знание оперы складывается из множества блоков. Важнейший в нем фундамент, на котором оно стоит. И этот фундамент История, Миф, Сказка или даже Анекдот, воплощенные в Слове, в мировой литературе.

– Уже прошли несколько запланированных вечеров абонемента: «Фауст», «Пиковая дама», «Отелло». Почему были выбраны именно эти источники и их музыкальная реализация? Помогла ли в этом погружении в композиторский замысел и в прочтение оригинала Ваша режиссерская и преподавательская работа?

– Безусловно, повлияла и помогла. «Фауст» был выбран вследствие тех знаний и того понимания, которые я приобрел, работая над постановкой оперы Гуно в рамках 2-го фестиваля «ОПЕРА – ВСЕМ!». «Пиковую даму» не ставил, но давно и периодически в нее погружаюсь, в том числе и со своими студентами. Главный критерий в выборе – степень знания материала, в нем хотелось бы чувствовать полную свободу. А вот в «Предисловии» для меня случается и абсолютно незнакомый предмет – такой, как вечера современного балета. Но надо делать. Одно из первых моих выступлений – это «Левша», опера, которую действительно в первый раз нужно было представлять, сначала себе, затем публике. Поэтому и лично для меня это хороший образовательный проект.

– Зал Щедрина несколько кафедральный по конфигурации, он вполне подходит для занятий лекционного типа, и в нем Вы для большей иллюстративности пользуетесь средствами мультимедиа. Что Вы показываете?

– Я показываю фрагменты постановок, причем – разных. И у меня есть правило: обязательно должны быть записи постановок Мариинского театра, если они есть (и это еще один критерий в выборе темы). Плюс какие-нибудь другие получившие известность варианты видео. И, конечно, книга, клавиш и рояль как мое рабочее место.

– Не могу не спросить Вас как арт-директора о том, что петербуржцы ждут и с чем уже успели сродниться: какие планы в ОПЕРЕ – ВСЕМ! нынешним летом?

– Мы еще не получили официального подтверждения, поэтому отвечу без конкретики. Проект, к счастью, оказался достаточно простым и понятным руководству города, даже, говорят, стал неким мерилом успеха и художественной целесообразности в затратах. У меня было как будто предчувствие на этот счет. Ведь изначально опера пришла с площадей, она несла стихию улицы, ее прообразы – рыцарские турниры, карнавалы, мистерии. И попав во дворцы и театры, она, на мой взгляд, всегда стремилась вырваться наружу.

Опера open-air это технический «вызов» и серьезное испытание для постановщиков: нет света, нет занавеса и кулис, нет антрактов и смен декораций. Отдельная тема – баланс звука. И над всем этим вот уже четвертый год создатели и участники самозабвенно работают. Единственное огорчение – весь этот труд ума и фантазии потрачен ради одного раза. Есть, правда, несколько качественных многокамерных телевизионных записей. И потом – наш фестиваль по сравнению с другими подобными воплощает новую идею: показать ряд спектаклей в разных местах одного города именно в том архитектурном пространстве, которое соответствует духу и времени конкретной оперы.

Давайте сохраним интригу, скажу лишь, что в этом году на фестивале будут представлены две темы. Одна из них – Чайковский, что естественно для года Чайковского, а вторая – «маски», dell'arte.

– И последнее. Все мы любим оперу. Но за что лично Вы – в том числе как автор и постановщик опер – ее любите?

– Во-первых, это очень большое музыкальное и визуальное удовольствие – если все компоненты оперного спектакля хороши. Но оперу можно и просто слушать. Или разыгрывать за роялем. Сергей Михайлович Слонимский, будучи сам масштабным оперным композитором, показывал нам в классе немало опер. А я затем показывал ему свой опус – «Лефортовскую ведьму», он был на премьере в «Зазеркалье» и отнесся к ней равнодушно, выслушал и дал несколько советов (которым я, правда, не последовал). Но так сложилось для меня, что я по роду своих занятий в консерватории, на телевидении, в театре сделался в большей степени интерпретатором и «рассказчиком» оперы. Такая «жадность» до многого мне помешала (именно – сосредоточиться на композиторстве), но и помогла. Для проектов Мариинки-2 – уж точно.

Беседовала Галина ОСИПОВА

20 лет назад, в 1995 году, Диана Вишнева пришла в труппу Мариинского театра. Сегодня она желанная гостья на сценах многих ведущих театров мира, однако из графика ее выступлений не исчезает родной Мариинский театр. Двадцатилетнюю творческую деятельность Дианы посвящена развернутая в фойе театра выставка фотографий Карло Джорджи «Двадцать», организованная совместно с Модным домом «Татьяна Парфёнова». Но главные события торжеств по случаю знаменательной даты – выступления Дианы на сцене Мариинского театра. 28 апреля в афише «Жизель» с ее участием, а 5 мая состоится творческий вечер, в программе которого Диана Вишнева с труппами Мариинского и Большого театров станцует сцены из балетов «Золушка» Алексея Ратманского и «Онегин» Джона Крэнко, а также с Владимиром Малаховым исполнит миниатюру Ханса ван Манена «Старик и я».

– Жизель – из тех партий, которые вы исполняете на протяжении всей карьеры: впервые станцевали ее в 1999 году, и до сих пор она остается в вашем репертуаре. А между тем какие-то спектакли, скажем, «Дон Кихот» вы со временем оставили. Почему одни партии уходят, а другие остаются?

– Остаются драматические партии. «Жизель» – это балет всей жизни, в 1999 году я не могла создать свою Жизель, это были только пробы. Свой образ можно найти только с опытом. Что касается «Дон Кихота», то в какой-то момент я поняла, что достаточно сделала в этом спектакле, нашла себя, свою индивидуальность и развиваться в нем мне больше не хочется. Конечно, всегда можно совершенствоваться. Если бы у меня не сложилась такой разнородный, как сейчас, репертуар, было меньше возможности пробовать себя в современных постановках и работать непосредственно с хореографами, то, наверное, я бы нашла что-то для себя в этом балете. Но мир танца настолько многогранен, что приходится что-либо оставлять. В какой-то момент я поняла, что адреналин и ощущение остроты «Дон Кихота» пропадают. Наверное, слишком много я его танцевала. С «Корсаром» то же: только в школе и в первый год работы в театре я мечтала исполнить этот балет, прежде всего, сделать па-де-де из него. В репертуаре всегда ищешь то, что тебе ближе. Для меня это драматические партии, которые, к счастью, у меня появились с самого начала карьеры, – Джульетта, Жизель, Манон. В них больше вкладываешь души, в них есть, над чем подумать. И когда вырастешь, внутренне растешь, к этим партиям хочется возвращаться.

– Так же и с «Золушкой»?

– Этот спектакль в 2002 году стал огромным событием в моей карьере – я участвовала в постановке большого современного балета, созданного для Мариинского театра, и была первой исполнительницей главной партии. Поэтому мне очень дорога эта роль. Хореография Алексея Ратманского дала мне новое понимание своего тела, движения. А через сочиненное Алексеем адажио для меня открылась с незнакомаго до того ракурса музыка Прокофьева. Сегодня я могла бы уже оставить этот спектакль, но он мне очень дорог, и я с удовольствием продолжаю его танцевать.

– Алексей Ратманский говорит, что этот спектакль был слишком привязан ко времени своего создания...

– Это был один из первых балетов Ратманского. В Австралии на основе этого спектакля он поставил уже другую «Золушку», переделав что-то в постановке. Наверное, ему бы хотелось, чтобы реновация пришла и в Мариинский театр, но, посмотрев «Золушку» на гастролях в Нью-Йорке этой зимой, Алексей сказал: «Я поражен, что спектакль еще живет». Все это благодаря артистам, труппе. Танцовщики его очень любят, зрители тоже с удовольствием ходят.

– Какие еще спектакли Ратманского вы танцевали, помимо тех, что были показаны на сцене Мариинского театра – «Поэмы экстаза», «Анны Карениной», «Лунного Пьера»?

– В Американском театре балета я танцевала «На Днепре» Прокофьева и «Трилогию» Шостаковича, в Большом театре – «Утраченные иллюзии». В прошлом году в Гранд Опера исполнила его «Психею» и получила огромное удовольствие от работы. Сначала я разобрала спектакль с Алексеем в Нью-Йорке, а после поехала репетировать с труппой Парижской оперы.

В марте в Калифорнии состоялась премьера «Спящей красавицы» Ратманского. Этот спектакль основан на записях Степанова, которые в свое время использовал Сергей Вихарев. Расшифровал и досконально изучил записи сам Алексей. Ни корпус, ни движения рук и головы не записаны, поэтому, конечно, в спектакле присутствуют и творчество Ратманского. Это был трудный и, я бы даже сказала, мучительный процесс работы: как оживить записи, сохранить стилистическое соответствие времени их создания, но и придать им дух сегодняшнего дня, ведь чистота танца безумно выросла с тех пор. Найти правильный баланс было нелегко.

– Насколько спектакль Ратманского отличается от спектакля Вихарева?

– Вихарев не так дотошно добивался от нас аутентичности исполнения. А у Ратманского нужно было перечислить каждое движение. Школа, которую мне прививали с детства, сложилась уже после Петипа. Ваганова очень многое поменяла в технике, пересмотрела саму технологию исполнительского мастерства. В том, к чему ты привык, тело автоматически тебе поддается, а здесь

ИНТЕРВЬЮ

все нужно было делать по-другому, нужно было переучить себя, переключить, поэтому приходилось каждую секунду контролировать себя. Для меня было определенным вызовом станцевать эту «Спящую» сегодня.

– Очень немногие балерины могут похвастаться таким, как у вас, количеством хореографов, с которыми довелось поработать. Не просто станцевать хореографию, а именно поработать с хореографом. Вам, как никому другому, уместно задать вопрос об авторском стиле, методе работы балетмейстера – на что он обращает внимание, что для него важно. Как бы вы определили стиль Ратманского?

– Соединение двух школ, двух исполнительских традиций – западной и русской. Алексею очень нравятся чистота датской и французской

состояние людей, которые не могут быть вместе, но которых многое связывает. Партнеры должны очень хорошо друг друга понимать, и здесь речь идет не столько об актерской задаче, сколько о тонкой материи умения чувствовать друг друга. С Владимиром Малаховым меня связывают тесные профессиональные и дружеские отношения. Мы много вместе танцевали, и нам есть, что сказать друг другу и зрителю. Я думаю, наша внутренняя история позволит нам сделать этот номер иначе по сравнению с тем, как мы исполняли его раньше – Володя с другой партнершей, я – с другим партнером.

– Где вы впервые станцевали «Онегину»?

– В Американском театре балета, будучи уже зрелой артисткой. О партии Татьяны я мечтала давно, с тех пор, как увидела в этой роли Ната-

репетируют иногда больше, чем технику исполнения. А собирать труппу и работать в репетиционном периоде солистам и кордебалету вместе очень важно – я считаю, это сплачивает людей не только внутри компании, но и внутри спектакля. Поэтому «Онегин» в исполнении Штутгартского балета или АБТ прекрасен.

– Вы изнутри знаете многие компании мира. В чем особенность Мариинского?

– Это высочайший уровень, школа. Отличительной чертой труппы всегда являлся кордебалет. Классическое наследие, исполняемое такими труппами, как Мариинский и Большой, не может идти ни в какое сравнение с труппами других театров.

– Вы сентиментальный человек в отношении энергетики сцен? Сцена Мариинского театра видела столько артистов, столько здесь было пережито...

– Я считаю магической сцену Мариинского театра. Все, что я делаю в профессии, посвящаю этой сцене. Поэтому у меня вызывает слезы мысль о том, что в какой-то момент мне придется попрощаться с ней...

Всем хореографам, которые впервые оказываются в Мариинском театре, я всегда говорю: «Увидите, как по-другому будет смотреться ваш спектакль в этих стенах, на этой сцене». Они сначала, наверное, думают, что я говорю так, только потому что это мой дом, мой любимый театр, но потом сами убеждаются в этом. Сцена Мариинского театра намолена поколениями выдающихся артистов.

– Помните, как вы впервые пришли в Мариинский театр в качестве зрительницы?

– Это было в школьные годы. Если даже я не была занята в спектакле, то все равно часто ехала в театр, чтобы просто забраться на третий ярус и посмотреть балет. Оттуда нас гоняли, но каким-то образом мы просачивались, находили свободную ступеньку. Знать в труппе всех пофамильно, даже кордебалет, обязательно подписать программку было так важно для меня – это было почти ритуалом.

– Весь ваш творческий путь – череда целей и их достижений. Десять лет назад вы говорили, что хотели бы поработать с Матсом Эком, и сегодня у вас в репертуаре его «Квартира»; говорили, что вам нравится хореография Килиана, и вы станцевали его «Облака». Каких целей вы бы пожелали для развития Мариинского театра?

– Для меня всегда был важен не выход на сцену, а подготовительный процесс премьеры или освоения того или иного стиля, работа с хореографом в зале. Я была больше нацелена не на спектакли и их количество, а на познание себя и нового в мире танца. Поэтому я так стремилась и стремлюсь в другую хореографию. Конечно, все очень разные, кому-то достаточно значительно меньше того, что делаю я, достаточно быть только в рамках театра. Я всегда знала, что мне в какой-то момент станет тесно, но первые 15 лет я была сконцентрирована на достижении мастерства в классическом репертуаре.

Если же говорить о театре, то здесь очень важна творческая атмосфера и удовлетворенность артистов. Всегда есть какое-то недовольство – это нормально, но каждый артист, попадающий в театр, а попадают сюда лучшие, должен находить себе место в артистической занятости. Важная задача для руководства – обеспечить эти 100-200 человек удовлетворенностью в работе. В начале карьеры артист растерян, не всегда понимает, что может, и руководству очень важно определить, каков артист, на что способен и как его развивать. Репертуар должен быть разнообразным – гармоничное соотношение классического наследия и современных постановок.

– Вы нашли своего хореографа? Многие артисты состоялись в профессии благодаря работе с одним постановщиком, хотя исполняли сочинения и других авторов. В вашей истории есть хореограф, который помог вам состояться как балерине?

Жаль, что на протяжении становления моей карьеры в Мариинском театре не было постоянного балетмейстера. Поэтому я так стремилась работать на Западе, где могла найти тех хореографов, с которыми было интересно работать. Я благодарна судьбе за то, что в течение 20-летней карьеры мне удалось охватить не только весь репертуар Мариинского, но и поработать над многими спектаклями в других танцевальных компаниях. И для меня всегда было очень важно знать, что у меня есть дом – театр, в который я могу вернуться. Ни политическая составляющая, ни отношения внутри театра между руководством и директорами ни разу не ставили передо мной выбора навсегда уйти из Мариинского театра и уехать в ту или иную западную труппу. Меня всегда уважали и понимали, что, работая на Западе, я могу расширить свой кругозор и, возвращаясь обратно в труппу, обогатить этим не только себя, но отголоском и внутреннюю жизнь театра.

– Какая у вас ближайшая премьера?

– Свой творческий вечер я считаю определенной премьерой. Это волнительно, когда одна балерина объединяет в гала разные театры, выступая с труппами, между которыми всегда была некоторая соревновательность. С Володей Малаховым раньше я не танцевала «Старик и я», поэтому это тоже будет премьерой. А в дальнейшем – я уже занимаюсь своим фестивалем Context. На нем будет много премьер, надеюсь, и сама порадую зрителя новым опусом в современной хореографии. Запланировано мое участие в вечере Майи Михайловны Плисецкой, которой исполняется 90 лет. Посмотрим, что будет дальше.

Беседовала Ольга МАКАРОВА

ДИАНА ВИШНЕВА: «ВСЕ, ЧТО Я ДЕЛАЮ В ПРОФЕССИИ, ПОСВЯЩАЮ МАРИИНСКОЙ СЦЕНЕ...»



«Золушка». На репетиции с В. Гергиевым.

«Золушка». Сцена из спектакля.

Фото: Марк Олич, Наталья Разина

школ. В своих спектаклях он всегда много внимания уделяет работе над техническими мелочами. И в то же время он любит амплитуду, азарт, грандиозное динамичное исполнение, когда балерина через полсцены летит в руки партнера, что присуще виртуозам советского периода. В том, что касается актерского решения роли, Ратманский дает волю исполнителю.

– А Ханс ван Манен?

– Ему важна индивидуальность интерпретации. Если артист просто исполняет его постановку, пусть красиво и технично, для ван Манена это не будет интересно. Ему нужна интерпретация хореографии.

– В вашем репертуаре появился «Старик и я», потому что вы хотели станцевать этот балет или поработать с Хансом ван Маненом?

– Хотела поработать с Хансом ван Маненом. Изначально я думала о другой постановке, но не сложились с ее техническим оснащением. Надеюсь, на следующем фестивале современной хореографии Context, который я уже несколько лет провожу в Москве, все получится. В качестве альтернативы Ханс ван Манен предложил «Старик и я». Этот номер был поставлен на возрастных артистов, поэтому я засомневалась, стоит ли мне брать за него. Но ван Манен уверил меня, что это не важно, сейчас эту постановку исполняют и молодые артисты. В ней важно передать

любо Макарову. Мне всегда нравились прекрасные адажио из этого балета, хотя не могу так сказать о целом спектакле.

«Онегин» Джона Крэнко – из тех этапных шедевров мирового балетного наследия, исполнение которых для артистов – определенная ступень творческого роста. Пройдя ее, танцовщики имеют возможность двигаться дальше и развиваться в сегодняшнем дне. Поэтому я рада тому, что этот спектакль присутствует в репертуаре Большого театра. Сейчас, оглядываясь назад, я понимаю, что все шедевры, дотронуться до которых когда-то казалось невозможным, я в итоге станцевала.

– Чувствуете разницу, как танцуют и как воспринимают историю Пушкина на Западе и в России?

– Безусловно, русские больше понимают и чувствуют Пушкина. На Западе не так хорошо знакомы с творчеством поэта, в школе не учат наизусть письма Татьяны и Онегина. Да и то состояние души, печаль, которой пропитана музыка Чайковского, звучащая в спектакле, больше свойственны и понятны именно русскому человеку. Но «Онегин» Крэнко – все-таки ментально западный спектакль. В нем особенно важен момент профессионализма труппы. Весь спектакль строится на мелочах и на деталях, и к ним очень скрупулезно относятся на Западе. Например, мизансцены

ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

О своём особенном отношении к голосу Галины Александровны Маэстро Гергиев говорил неоднократно. В многочисленных интервью, всякий раз, когда речь заходила о выдающихся вокалистах Кировского (Марининского) театра, имя прославленной певицы называлось и называется первым. То, что Валерий Гергиев дирижировал в этот памятный вечер «Лючиио ди Ламмермур», оперу, где Галине Ковалёвой не было равных, как и то, что к исполнению одноименной партии была приглашена Альбина Шагимуратова, оперная звезда уже наших дней, – всё свидетельствует о значении концерта в сезоне Марининского театра 2014–2015 гг.

Выходя на сцену в этот вечер, заметно волновавшаяся Альбина Шагимуратова, казалось, и внешне была похожа на Галину Ковалёву. Отчего возникла такая иллюзия? От голубого платья в первом действии, отдалённо напоминающего кроем моду тех лет, или от причёски певицы, – и первое и второе были, случайно или нет, точно стилизованы под сохранившиеся видеозаписи, фотографии Ковалёвой 60 годов. Но такое формальное, может, и не предполагавшееся сходство осталось мимолётным. Между Люцией Ковалёвой и Люцией Шагимуратовой расстояние до полувек. Всё иное – эпоха, эстетика оперного театра, эталон вокального искусства. Значимым, объединяющим звучание этой оперы тогда и сегодня должно и могло стать лишь мастерство вокалистки, поющей в честь легенды ленинградской сцены.

Тип голоса у двух певиц совпадает. Он может быть охарактеризован как лирико-колоратурное сопрано. О вокальном феномене Галины Александровны Ковалёвой можно говорить бесконечно. Это один из самых выдающихся голосов XX века, – брильянт, превосходящий абсолютное большинство оперных звёзд, отечественных и зарубежных. Лёгкость и сила звучания, идеальная дозировка певческого дыхания на всём вокальном диапазоне, помноженная на уникальный, ни на кого не похожий тембр завоораживают, пленяют слушателя навсегда. Народную артистку СССР Галину Ковалёву можно было сравнивать с лучшими певицами её поколения – народными артистками СССР Беллой Руденко (Москва, Большой театр) или Евгенией Мирошниченко (Киев, Национальная опера). Но сравнение почти всегда в пользу звезды кировской оперы.

Голос Шагимуратовой имеет иную природу, нежели у Ковалёвой. Он по-восточному округл и притемнён. Его блеск напоминает не сияние брильянта, но мерцание рубина, или изумруда. Динамические возможности голоса Шагимуратовой велики. От плотного звучания в среднем регистре, столь необходимым в партии Люции, до озвученного, всепроникающего рiано на всём диапазоне, которое завоораживает зал. Сравнившись с первоначальным волнением, певица достойно провела каватину «Regnava nel silenzio», завершив её, как и требует традиция «вставным» «ре» третьей октавы. В партии Люции нашли выражение выдающиеся вокальные достоинства певицы: колоратурная техника, способность драматизировать звучание вокальной партии сообразно сценическому положению героини не выходя за рамки лирико-колоратурной природы голоса. Каденция, разделяющая cantabile и stretta в сцене и арии второго действия «Ardon gl'incensi» превратилась в подлинный триумф вечера. Альбина Шагимуратова выбрала один из самых сложных и полных вариантов каденции и виртуозно её исполнила, в традициях уже XVIII–XIX–XX вков, когда человеческий голос умел состязаться с флейтой. Оvation была долгой и жаркой. В исполнении Шагимуратовой не достигли совершенства лишь первые фразы в larghetto каватины, открывающей партию Люции и отдельные ферматы, например, в финалах первого и второго действия, – не выписанные композитором, но всегда «вставляемые» примадоннами, включая Галину Александровну Ковалёву. Все эти вокальные излишества были продемонстрированы публике, но сама длинная нота была несколько короче общепринятой. Необходимое уточнение: мы сравниваем пение героини вечера с записями Каллас, Сазерленд, Ковалёвой, Груберовой... Остальное в исполнении Шагимуратовой – идеально.

Жанр критической статьи предполагает оценку вокального мастерства всех солистов Марининского театра, вышедших в тот вечер на сцену Концертного зала. Это было профессиональное, добротное исполнение ансамблем солистов сложных, иногда виртуозных партий. Такое пение в итальянской романтической опере способно составить конкуренцию составам в «Мет», «Ковент Гарден» или «Опера Бастий». Но «Лючия ди Ламмермур» в честь Галины Ковалёвой даёт критику возможность сосредоточиться на аспектах вокального искусства, которые редко становятся объектом искусствоведческого анализа.

Победительница XIII конкурса П.И. Чайковского, солистка ведущих «оперных домов» Европы и Америки, Альбина Шагимуратова оказалась в начале XXI века чуть ли не единственной сопрано России, пение которой мы можем достоверно сравнивать с достижениями её выдающихся предшественниц второй половины XX столетия. И дело здесь не только и не столько в том, что она вооружена голосом исключительных достоинств. Певиц, обладающих значительными вокальными данными и способных с успехом спеть партию Люции, никогда не бывало много. Но для места, которое сегодня занимают партитуры Беллини и Доницетти в репертуаре оперных театров, их достаточно. Дело в ином: техника пения Шагимуратовой идентична правилам и нормам вокального искусства теперь уже прошлого века. В чём эти правила и чем они отличны от моды наших дней? В очень и очень многом. Когда Владимир Юровский, известный дирижёр, говорит о том, что русские певицы чуть ли не одни в мире сохраняют сегодня традицию итальянской школы, то есть пения на сильном вокальном дыхании (есть специальный термин, обозначающий этот постулат вокального искусства, – вокалисты говорят «петь на сильном импедансе»), а прославленный баритон современности Дмитрий Хворостовский утверждает, что сегодня сложно говорить о какой-то единой вокальной школе, то и дирижёр, и певец правы. Юровский указывает на извечную консервативность русской ментальности, мы всегда следуем с опозданием за тенденциями моды Европы или Америки, хорошо это или дурно; а Хворостовский точно отмечает новые изменения в эстетике оперы. Все мы слышим, что хотим и что можем услышать. Поэтому для достоверного описания разности «вчера-сегодня» необходимо воспользоваться общепринятыми терминами и понятиями вокального искусства. Итак, как пели лучшие сопрано второй половины XX века?

Глубокий, на первый взгляд, почти избыточный вдох совмещался со строгой, филигранной дозировкой певческого дыхания. Главная цель, сверхзадача вокального искусства для всякого певца – найти соотношение головного и грудного резонаторов, овладеть интенсивностью вокального дыхания, обеспечивающего их соотношение. Только в соблюдении этих незыблемых правил человеческого голос может стать голосом-инструментом, неразрывно соединить в себе мелодику и поэтическое слово. Академический певец должен посвятить свою жизнь достиже-

нию некоего идеала усовершенствованной природы, идеала, из которого и родилась опера.

Само устройство голосо-речевого аппарата и сама необходимость петь в естественной акустике, исключаяющей технические средства усиления голоса, всегда диктовали законы и нормы академического пения. Это, как правило: преобладание головного резонирования над грудным, отказ от избыточного укрупнения среднего регистра и от искусственного округления голоса на всём диапазоне. Если пренебречь этими нормами, то пострадает полётность голоса, дикция певца, а вокальный диапазон останется укороченным. Особое внимание академические вокалисты всегда уделяли переходным нотам, тому отрезку диапазона, где меняется соотношение грудного и головного резонирования, меняется позиция гортани. Например, лирико-колоратурное сопрано скорее жертвовало силой и красотой

ВСЕВОЛОД БОГАТЫРЕВ

ПРИМАДОННЫ ДЛЯ ДОНИЦЕТТИ ПАМЯТИ НАРОДНОЙ Артистки СССР ГАЛИНЫ КОВАЛЁВОЙ



Галина Ковалева – Людмила («Руслан и Людмила»).

голоса в середине второй октавы, нежели точностью певческой позиции или дозировкой дыхания. Форсирование, драматизация голоса всегда были свидетельством технического несовершенства певицы. При таком подходе к вокальной технике качественный голос гарантировано обладал силой, полётностью, вокальным долголетием. По другому, совсем не так как сегодня,

в этой технике звучат кантилена, фиоритур, верхний и переходный регистры.

Эстетика и техника пения меняются не впервые. Это естественный процесс, который должно понимать как реакцию оперного театра на изменения общества, культуры в самом широком контексте. Оперная мода всегда точно соответствовала духу времени. Например, в опере барокко от певцов требовалась особая виртуозность. Важно было иметь не самый большой голос, но подвижную гортань и длинное дыхание для выпевания фиоритур. Лучший пример такого пения в наши дни – Чечилия Бартоли. В XIX столетии в операх позднего Верди и Вагнера стали востребованы другие идеалы. Музыкальные партитуры потребовали мощных голосов, способных соответствовать возрастающим масштабам симфонического оркестра. Из ещё недавних примеров такого пения можно вспомнить вагнеровский «Лоенгрин» под управлением Валерия Гергиева в 80-е годы прошлого века, когда голоса Ортруды Евгении Целовальник, Генриха Николая Охотникова или Тельрамунда Вячеслава Трофимова, а ещё прежде Владимира Киняева, свободно заполняли зал и парили над оркестром в самых сложных, динамически насыщенных фрагментах. Современные певцы гордятся тем, что с консерваторской поры поют музыку всех эпох и стилей, но столь масштабных голосов, способных к долгой сценической карьере в оперном театре начала XXI века повсеместно не наблюдается. Подлинных виртуозов вокального искусства специализирующихся на Россини и Беллини уже совсем единицы. Почему? Причин много, какую-то одну назвать не получится.

Вокальный эталон в опере нашего столетия формируют не новые описи композиторов, а средства масс медиа, студии звукозаписи. Теперь в моде голоса мягкие, округлые. Они прекращают «ложаться на запись». Но в зале звучат скромно и часто не в состоянии преодолеть оркестровую яму и достичь зрителей. При этом сами оперные театры всё чаще оснащаются акустическими системами. Казалось бы, это благо, ведь публика гарантировано услышит певца. Но отмена необходимости петь в естественной акустике влечёт трансформацию всей некогда стройной системы академического пения. Отпадает всегда прежде существовавшая необходимость в глубоком, интенсивном певческом дыхании, дающем полётность и силу голоса. Послушайте канонетту Дон Жуана в версии «Скала» от 2011 года в исполнении Петера Маттеи. Советская эстрада у Муслима Магомаева или Юрия Гуляева пелась на более крепком, глубоком дыхании, нежели сегодня оперы Моцарта. Если данное утверждение покажется вам слишком категоричным, не полнитесь, зайдите в YouTube и найдите запись того же фрагмента у певцов прошлого века, например, у Чезаре Сьепи, Этторе Бастьянини, Джузеппе Таддеи.

Другая причина изменения эстетики, на мой взгляд, кроется в том, какое избыточное значение сегодня в опере имеет внешность артиста. Джоан Сазерленд в одном из последних интервью иронично отметила, что в современном театре она со своим ростом и лицом, а Монтсеррат Кабалье со своими габаритами, карьеры бы не сделали. Но кто хотел бы представить историю оперы XX века без этих двух имён, без двух примадонн, каждая из которых уникальна в своём роде. Разумеется, публике всегда было и будет приятно смотреть на то, как поют безупречно красивые и молодые певцы. Но в опере нужно и слушать. Привычное соотношение восприятия человеком информации, где 80 процентов воспринимается зрением и лишь 20 на слух в данном виде театра приводит к потере строгих критериев отбора лучших вокалистов. Есть и ещё один урон, который опера понесла из-за «моды на молодость». Пожелания интендантов оперных театров и публики толкают одарённых, но ещё профессионально не окрепших, как говорят в опере «не обетых» вокалистов, петь в том числе, и драматический репертуар. И голос даёт сбой. Вокальная карьера сегодня часто оказывается короткой, не длиннее 10 лет. На смену «возрослевающим» и рано уставшим певцам приходят иные и повторяют их путь. Поэтому наблюдается острая нехватка артистов с амплу драматического тенора или драматического сопрано. Они просто не успевают созреть, дорастаю до партий, к которым предназначены их голоса.

Вся эстетика оперного театра, так называемой «визуальной оперы», где главным становится не звучание вокальной партии или оркестровой партитуры, но концепции режиссёра, не способствует сосредоточенности артиста на проблемах вокального искусства. Оперный певец сегодня обязан выглядеть и существовать на сцене максимально приближённо к эстетике современного театра или к эстетике кино. А пение как физический процесс в классической опере имеет общую природу не с бытовой, часто документальной эстетикой современной нам драмы, но с классическим балетом, где умирающий лебедь стоит на пуантах, и сценический образ возникает и живёт средствами и правилами всегда условного искусства классического танца. Каватина Нормы требует не меньшей отстранённости, сосредоточенности, математического расчёта и неразрывно связанной с техническими задачами живой эмоции исполнителя. Психологическое самочувствие певицы, воплощающей собой, своим голосом бессмертную Casta Diva из «Нормы» Беллини мало чем отличается от сценического самочувствия балерины в «Белом адажио» из «Лебединого озера». Та же точность рисунка, форма, отшлифованная уже столетиями, которую нужно заполнить своими чувствами, собственной индивидуальностью.

Реальность нашего времени формирует свои цели, задачи, свои эстетические идеалы. И здесь возникает вопрос, ради которого автор статьи отклонился от прямого и подробного описания концертного исполнения «Люции ди Ламмермур» на сцене Марининского театра в честь Галины Ковалёвой 16 февраля 2015 года. Прослушаем запись «Люции ди Ламмермур» в исполнении легенды кировской оперы. Полной записи нет, для истории остались две арии, из первого и второго действия. А теперь представим, что Галина Ковалёва точно также, до мельчайших деталей поёт эту партию в спектакле Марининского театра в 2015 году. Очевидно, что успех столь идеального пения стал бы фантастическим.

Время – вещь неумолимая. Голос Галины Ковалёвой живет и звучит сегодня лишь в записи. Но вот маэстро Гергиев приглашает Альбину Шагимуратову, певицу, в очень большой степени сохраняющую в своём пении правила и нормы вокального искусства, бытовавшие на кировской сцене в «эпоху Ковалёвой». Люция Шагимуратовой имеет выдающийся успех у публики. И данное обстоятельство места и времени позволяет сделать достоверное предположение: идеальное пение, человеческий голос-инструмент, подлинное мастерство стоят выше изменчивой моды. Они вечны, как принцип золотого сечения, по которому и создавалась опера. Очень может быть, что когда Доницетти записывал партию Люции на нотный стан, он слышал идеальный голос своей героини, такой, каким обладала Галина Ковалёва. Каденция Люции с флейтой в исполнении Шагимуратовой также заслужила бы одобрение Гаэтано Доницетти.

ФЕСТИВАЛЬ

ОЛЬГА СКОРБЯЩЕНСКАЯ

ДНЕВНИК ФЕСТИВАЛЯ «ЛИКИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИЗМА». АПРЕЛЬ 2015



Денис Мацуев, Валерий Гергиев.
Пьер-Лоран Эмар.
Йол Юм Сон.
Даниил Райскин, Алексей Володин.
Фото: Наталья Разина, Валентин Барановский

6 апреля. Открытие фестиваля было ярким и праздничным. Шестая симфония Сергея Прокофьева – одно из тех сочинений, интерпретация которых maestro Гергиевым может считаться образцовой. Немногие помнят сегодня, что свой взлет в 1991 году молодой тогда дирижер Кировского театра Валерий Гергиев начал с прокофьевского фестиваля: молодость, смелость, энергия, напор – все тогда привело его и оркестр к триумфу. И сегодня музыканты демонстрируют те же качества, а вместе с ними глубину и мудрость, позволившую Гергиеву передать обжигающий трагизм прокофьевского шедевра.

Во втором отделении прозвучал другой шедевр интерпретации – два концерта Равеля для фортепиано с оркестром были исполнены Пьером-Лораном Эмаром, в прошлом – учеником Ивонн Лорио, жены Мессиана. Французская музыка в интерпретации музыканта, продолжающего сегодня традиции великой французской пианистической школы, – одно это уже многое обещало. Пьер-Лоран Эмар прославился как выдающийся исполнитель современной фортепианной музыки – Булеза, Лигети, Мессиана, но на фестивале он предстал в облике исполнителя классики (ведь сегодня классикой являются и Равель, и Бах). Его игре в любом репертуаре присуще качество подлинности, убедительности. Первый концерт Равеля блистал всеми гранями истинно французской живости и легкости, вкуса и при том – ненавязчивого подлинного лиризма. Второй – стоящий особняком среди других равелевских шедевров, сочетанием трагического и возвышенного пафоса напоминающий о духе французского Сопротивления и даже об античном героизме, – был исполнен Эмаром абсолютно совершенно и точно, и при том захватывающе эмоционально. Многие детали интерпретации останутся в слуховой памяти надолго, если не навсегда: когда рычащей утробно махине оркестра, с выползающей из басового регистра угрожающей темой, словно библейскому Левиафану, противостоит горделивое вступление аккордов солиста, стремительное и смелое, хрупкое и сильное одновременно; или начало эпизода в разработке – по-джазовому звучащие синкопы в триолах хоты; и, конечно, каденция, где фортепиано начинает от самых нежных звучностей, соперничая по красоте тембра с арфой (кстати, изумительно красочно звучащей в партии солистки оркестра Софьи Кипрской) – и дорастает до сверхграндиозной кульминации финального всплеска волны арпеджио... Но способность анализировать обретаешь только сейчас, в тот момент, когда слышишь подобное, испытываешь просто невероятное ощущение причастности к чуду.

7 апреля. Пропустив вокальный концерт Геворга Амбарцумяна и Ксении Башмет (нельзя объять необъятное!), я устремилась на сольный концерт Йол Юм Сон. Привлекло не то, что молодая корейская пианистка стала лауреатом 2-й премии Конкурса имени Чайковского 2011 года (в конце концов, лауреатов сегодня много), но прежде всего неординарно составленная программа: в первом отделении – шедевры западноевропейского романтизма, известного и неизвестного, представляли Экспромты Шуберта op. 142 и 12 этюд op. 39 «Пиршество Эзопа» Шарля Валантена Алькана. Уже одно это имя заслуживало слушательского внимания – не так уж часто можно услышать в живом исполнении произведения этого поверженного романтического демона, которого Шуман (уничтожительно, как ему казалось) назвал «Берлиозом фортепиано». Алькан в последние десятилетия стал, пожалуй, одним из самых популярных героев интернет-пространства, его играют Марк Анри Амлен, Юрий Фаворин, можно назвать классические интерпретации Рональда Смита и Раймонда Левентала. В Петербурге в прошлом году прошла презентация книги Ани Кессус-Дрейфус «Прохожий на мосту Европы», выпущенной в Париже к 200-летию со дня рождения Алькана. На том вечере студенты Санкт-Петербургской консерватории играли именно «Пиршество Эзопа». И не удивительно – из всех произведений Алькана именно это наиболее популярно. Тем более интересно было послушать исполнение Этюда Йол Юм Сон. В буклете молодая пианистка высказала небезынтересные, хотя и довольно стандартные представления о личности Алькана – он, по ее мысли, воплощает мрачное, демоническое начало романтизма, тогда как Шуберт – ангельское, а музыка Алькана – самое яркое и пугающее воплощение стихии зла и разрушения в фортепианной музыке вообще. Можно было бы поспорить с этими идеями, но дело пианиста – не говорить, а играть. А игра Йол Юм Сон была прежде всего ярко виртуозна, а кроме того артистически убедительна. С легкостью справившись со всеми немислимыми сложностями многослойной фактуры – а они таковы, что трансцендентные этюды Листа кажутся по сравнению с ними «бирюльками» Майкапа-

ра, пианистка создала захватывающе яркий, огненно темпераментный мир алькановской музыки.

Во втором отделении прозвучали виртуозные произведения русской фортепианной музыки XX века. В начале была исполнена транскрипция 1 части «Симфонических танцев» Рахманинова для одного фортепиано. Наполненность звучания не уступала симфоническому оркестру, а заостренный драматизм интерпретации даже превосходил оркестровую игру. «Чайковский-этиюд» Родиона Щедрина – остроумное и виртуозное сочинение с элементами джазовой стилистики – перебрасывало мостик к последнему произведению отделения – Вариациям Николая Капустина на тему из «Весны священной». Между ними прозвучали Три фрагмента из балета «Петрушка» Стравинского, которые молодая пианистка сыграла в непривычной графичной, чуть отстраненной и холодноватой манере. В Вариациях Капустина пианистка продемонстрировала захватывающую раскованность, совершенный пианизм, отличное ритмическое чутье, тембровую красочность, без которых невозможно играть сочинения этого композитора, объединяющего джаз и виртуозную классику.

8 апреля состоялся еще один звездный концерт – оркестр Мариинского театра под управлением Гергиева сыграл свой «хит» – сюиту из «Жар-птицы» Стравинского – блестяще, как всегда. Затем Денис Мацуев исполнил Каприччио Стравинского для фортепиано с оркестром. Мне показалось, что мощный пианизм Мацуева был излишне тяжеловесен для легкого, аристократически непринужденного сочинения Стравинского, о котором сам композитор сказал: «На него распространились чары музыки Карла Марии Вебера, этого князя музыки». Спортивный азарт и наступательный напор Мацуева был, вероятно, уместнее во втором отделении, когда он сыграл Второй концерт Щедрина для фортепиано с оркестром.

9 апреля состоялись два концерта. Дебютантка фестиваля молодая корейская пианистка Син-Хеэ Кан достаточно профессионально исполнила в Прокофьевском зале программу из сочинений Листа и Шумана. Пусть в Сонате си-минор ей не хватило философской глубины и драматизма, но Испанская рапсодия вполне убедила, что пианистка может претендовать на профессиональную карьеру.

Вечером в Концертном зале Пьер-Лоран Эмар исполнил Первый том «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Выдающееся во всех отношениях исполнение было необычно и непривычно, как и должно быть ново всякое значительное прочтение классики. Вместо укорененного в нашем сознании (и подсознании) «объективного», внеличного Баха Святослава Рихтера, вместо антиромантического Баха, который сложился после интерпретаций Бузони, вместо дерзких версий Гульда с его артикуляционными модуляциями и почти джазовыми ритмическими синкопами, вместо, наконец, певучего и камерного Баха Андруса Шиффа, перед нами предстал Бах французский, католический, объединяющий заостренность и легкость клавишных Рамо и Куперена с органной акустической глубиной и страстностью декламационной патетики Сезара Франка. Педальные наслонения гармоний воссоздавали звуковой объем храмового пространства в C-dur-ной прелюдии и фуге. Прозрачная беспедальная звучность стаккато по-оркестровому остро завораживала в A-dur-ной, экспрессия es-moll-ной и b-moll-ной взывала к сопереживанию, как самые страстные страницы Франка, экзотические кульминации напоминали о Мессиане. Словом, вся трехвековая французская инструментальная традиция наполняла глубинным смыслом эту выдающуюся интерпретацию.

Вечером 10 апреля состоялся сольный концерт Бориса Петрушанского, который стал «предисловием» к концерту его учеников (**11 апреля**). По установившейся на фестивале традиции слушателям предоставляется возможность познакомиться с выдающимися пианистическими школами. На этот раз это был класс Петрушанского. Сам Борис Петрушанский является ярким представителем московской школы. Ученик Генриха Нейгауза и Льва Наумова, он в конце 1960-1970-х годов завоевал лауреатство на многих престижных конкурсах. С 1991 года Петрушанский преподает в Фортепианной академии в Имоле (Италия). Программа концерта Бориса Петрушанского состояла из двух шедевров романтической музыки – циклов фортепианных прелюдий Шопена и Скрябина. Сыгранные грамотно и корректно, эти интерпретации, честно говоря, не стали откровением, но были тепло встречены публикой, которая благодарно рукоплескала артисту. Зато концерт учеников Петрушанского, состоявшийся на следующий день, 11 апреля, стал одной из кульминаций фестиваля. Открыла концерт Галина Чистякова, прекрасно пианистически и с большим музы-

кальным вкусом исполнившая Ноктюрн симажор ор. 62, три этюда и Четвертое скерцо Шопена. После нее выступил Кирилл Кедук с программой из сочинений Чайковского («Думка» и «Диалог» ор. 72) и Шимановского («Шут Тантрис» и «Серенада Дон-Жуана» из цикла «Маски»). Этот молодой человек обладает несомненным виртуозным дарованием и ярким артистизмом. Очень мило исполнила две сонаты Скрябина и «Венский карнавал» Шумана Леонора Армеллини, ее игру отличал хороший звуковой баланс, приятный и темброво разнообразный пианизм. Роман Лопатинский, сыгравший три прелюдии Рахманинова и Скерцо из Шестой симфонии Чайковского в обработке Фейнберга, – пианист выдающихся технических возможностей, хотя, может быть, и несколько вяловатый по темпераменту. Но у этого совсем молодого пианиста чувствуется впереди огромная перспектива.

В тот же день в Прокофьевском зале выступил Иван Рудин, выбравший для своего дебюта сложнейшую Двадцать девятую сонату Бетховена ор.106. Молодой музыкант

учится у Евгения Королева в Гамбурге. Как и его педагога, Рудина отличает вдумчивая интеллектуальная манера исполнения. Немного не хватило стихийности в фуге и глубины трагизма в медленной части, но в целом, это было значительное исполнение.

12 апреля стало финальной кульминацией фестиваля. В Прокофьевском зале прозвучали романсы Танеева в исполнении молодой певицы из Гамбурга Виктории Мун и патриарха петербургской музыкальной школы Михаила Бялика, с истинно молодым задором, смелостью, подлинным проникновением в сложный мир танеевской музыки исполнившим фортепианную партию. Не хочется верить, что Михаилу Григорьевичу более 85 лет, настолько совершенен его пианизм и свеж артистический темперамент! Истинным наслаждением было слушать как знаменитые шедевры Танеева – поразивший страстностью романс «Бьется сердце беспокойное», «В дымке-невидимке» (как тонка акварельная палитра аккомпанемента у Бялика!), «Менуэт», ставший настоящей драматической оперной сценой, – так и редко

исполняемые сочинения. Широта души и щедрость, с которой Бялик делится музыкой со слушателями, тот энтузиазм, что охватывает его при соприкосновении с подлинным талантом, вероятно и являются залогом его молодости. На этом фестивале он «открыл» петербургской публике Викторию Мун – прекрасное полетное сопрано с отличной дикцией, обладательницу отменного музыкального вкуса. Чутко выполняющая все указания своего наставника, Виктория Мун в ансамбле с Михаилом Бяликом подарила незабываемо прекрасные интерпретации непростой вокальной музыки Сергея Танеева.

Завершался фестиваль мощным исполнением двух концертов для фортепиано с оркестром Йоганнеса Брамса, сыгранных уже известным петербуржцам творческим сообществом Даниила Райскина и Алексея Володина (фортепиано). Ослепительная мощь, трагическая глубина, рыцарская героика и патриархальная чистота брамсовской музыки были воплощены этим дуэтом во всем истинном масштабе великих творений. Чувствовалось, что оба исполнителя – дирижер

и пианист – понимают друг друга с полувздохом, это и позволило им создать сложный баланс между оркестровой насыщенностью фактуры, непреклонной логикой симфонического развития и экспрессией сольной фортепианной партии. Особенно впечатлил совершенством ансамбля сыгранный во втором отделении Первый фортепианный концерт Брамса – настоящая симфония для фортепиано с оркестром.

По уровню исполнителей, по яркости интерпретаций, по информационной насыщенности программ, по прекрасной организации этот фестиваль стал беспрецедентным явлением в музыкальной жизни не только Петербурга, но и всей России! Как жаль, что среди слушателей, заполнивших до отказа оба зала, было так мало студентов Консерватории и Театральной академии – вероятно, надо бы найти возможность предоставлять им бесплатные или льготные билеты на концерты фестиваля, который может и должен стать настоящей школой фортепианного мастерства и музыкального менеджмента.

Кто из любителей театра не мечтал побывать хоть раз в «Царской ложе» Мариинского театра? На протяжении более двух столетий там оказывались цари и царицы, королевы и короли из различных стран, политические деятели, президенты и их окружение..., а обычные зрители с интересом поворачивали голову в сторону царственных особ и известных политиков.

Но более двадцати лет назад пространство, обрамлённое золочёной рамой, было одухотворенно появлением великих дирижёров, хореографов, артистов и режиссёров, балерин и певцов или начинающих, талантливых, восходящих звёзд. В ночное время оператор Вячеслав Булаенко и его коллеги ставили свет не на сцену, а на знаменитую ложу и «тайнство», которое стало происходить в ней по замыслу и велению автора и ведущей Галины Евгеньевны Мшанской – для неё этот театр стал родным ещё до её рождения!

Прекрасная меццо-сопрано Ольга Феликсовна Мшанская пела на мариинской сцене сорок один год, рядом с Фёдором Шаляпиным, который её позвал в этот театр, рядом с Иваном Ершовым, Леонидом Собиновым, Николаем Печковским, Георгием Нелеппом и другими выдающимися современниками, которым она была «вровень». Романтичный Ратмир, смятенная Любовь из «Мазепы» и колоритная Солоха, непредсказуемая Азучена, нежный Лель и гордая Марина Мнишек, эгоцентричная Амнерис и темпераментная Кармен – всего более пятидесяти ведущих партий на протяжении нескольких десятилетий; уже в преклонном возрасте певица поразила всех яркую ролью в опере «Русалка» Дворжак. (в шестьдесят два года!)

Однажды в спектакле «Хованщины» Ольга Феликсовна Мшанская не побоялась выйти на сцену и блестяще спеть партию Марфы, в то время как она должна была вот-вот родить свою дочь Галю! А, значит, будущий известный журналист Галина Мшанская присутствовала на прославленной сцене, ещё не родившись! Семья эта принадлежит к потомственным творческим «кланам», так как сама Ольга Феликсовна училась у своей матери – певицы Императорского Большого театра Соколовой – Мшанской.

Естественно, что внучка и дочь певиц стала продолжателем традиций, но в другом качестве. Сначала она училась балету, музыке, даже юридическим наукам, но эти пути привели Галину Евгеньевну на телевидение, где за пятьдесят пять лет творческой работы она создала множество программ и телефильмов, которые помнятся нескольким поколениям! Очаровательная фантазёрка создавала первые теле-шоу в прямом эфире «Молодые на сцене и в зале», и в Доме актёра появлялись будущие звёзды музыкальных и драматических театров, которых Галина соединяла в этом телевизионном зрелище с поэтами и талантливыми рабочими – она умела угадать дарование в людях любых профессий. Певцы, композиторы и артисты открывались ею на сцене Ленинградского Дома актёра ещё до того, как они становились известны в театрах.

Сколько выдумки, любви к людям было не только в этих шоу, но и в программах «Горизонт», где Галина Евгеньевна действительно открывала новые горизонты талантливой молодёжи.

Галина Евгеньевна во многом была почти соавтором работ Александра Белинского, помогая найти ему «музыкальную ткань» произведения. Среди них – «Обломов» с удивительной ролью Олега Басилашвили, которого тогда ещё почти не знали. Вначале на спектакле «Кюхля», а потом на этой работе они познакомились, и остроумный Сергей Юрский, заметив интерес артиста к очаровательному белокурому редактору, сказал: «Мне кажется, что у тебя есть некоторые «мшансы»...» Как в воду глядел!!

Вскоре этот творческий дуэт действительно найдёт друг друга не только на рабочей площадке, но и в жизни. Они создали семью, в кото-

ЮБИЛЕЙ

ИРИНА ТАЙМАНОВА

ЛИКИ И ЛИЦА «ЦАРСКОЙ ЛОЖИ» К ЮБИЛЕЮ ГАЛИНЫ МШАНСКОЙ



Татьяна Андреева, Вячеслав Булаенко, Галина Мшанская.



Галина Мшанская.

рой всегда чтит своих родителей и вырастили новое поколение: дочь Ольга, закончившая Театральный институт стала автором, редактором и директором программ, подхватив творческую «эстафету» Галины Евгеньевны. Они много и плодотворно работают вместе, создавая передачи «Царская ложа», снимают фильмы, уже вошедшие в антологию петербургской культуры. Младшая дочь Ксения, закончив Ленинградский университет, написала интересную работу, посвященную раннему творчеству Набокова, а впоследствии стала одной из самых ярких ведущих на радио «Эхо Москвы», где очевидны и её образованность, и современное мышление, и собственный журналистский почерк. Теперь подрастают ещё и двое внуков Галины Евгеньевны и Олега Валерьяновича.

Галина Мшанская создала немало фильмов и телепрограмм, которые уже вошли в «запасники» петербургской культуры. Пронзительный фильм о рано ушедшем танцовщике Юрии Соловьёве, который был подлинной легендой нашего балета... Картина о восходящей к зениту славы Елене Образцовой сегодня является необходимой для истинной оценки её творчества, и не случайно шестого марта 2015 года в программе «Царская ложа» именно фрагменты съёмки разных лет, собранных и созданных Галиной Мшанской, дали возможность почувствовать «живое дыхание» певицы, которая так внезапно ушла из жизни, но сохранилась в уникальных кадрах.

Как хорошо, что несколько лет назад были созданы телефильмы о блистательной балерине Наталье Макаровой и о примдонне «Мариинки» Анне Нетребко! Такой юной, непосредственной и разной мы, пожалуй, её не увидели бы, если бы Аня, совсем молодая, но уже знаменитая, не снялась в ленте Галины Евгеньевны.

Мне посчастливилось работать в качестве режиссёра над фильмом «Хелло, Ольга» о восхождении на оперную сцену Ольги Бородиной. Галина Евгеньевна написала нестандартный сценарий, с которым было счастье работать и режиссёру и оператору и юной певице. Разве можно сегодня представить, что Ольга Бородин сидит на велосипед или поведёт

пароход по Неве, или будет скакать на белом коне к победам Жанны д'Арк? С любовью и нежностью вспоминаю я эту нашу совместную работу, где мне хотелось откликнуться своими фантазиями на выдумки Галины Мшанской.

Вместе с режиссёром Татьяной Андреевой и редактором Ольгой Мшанской Галина Евгеньевна создаёт программы о фестивалях Валерия Гергиева, где красота Петербурга, подчеркнутая мастерством оператора Вячеслава Булаенко и его более молодых коллег, соединяется с великолепием «Мариинских сезонов». Это очень трудная работа – снимать почти ежедневные события, чтобы потом передать целостное впечатление о палитре театра! Немногим известно, что многочасовые монтажи являются кропотливой и трудной работой, требующей отточенного мастерства и «зоркого глаза». А зрителям кажется, что это снято легко «на одном дыхании».

Валерий Гергиев, ставший неоднократно героем и участником программ талантливого автора и редактора случайно прислал неофициальный адрес к юбилею Галины Евгеньевны. Она действительно – неотъемлемая часть Мариинского театра. В её «Царской ложе» появлялись такие «царские особы», как Галина Уланова, Наталья Дудинская, Константин Сергеев, Ольга Моисеева, Габриэлла Комлева, Пласидо Доминго, Ван Клиберна, Монтсеррат Кабалье, Риккардо Мути, Евгений Светланов, Василий Герелло, Владимир Галузин, Юлия Махалина... Вместе с дочерью Ольгой они собирали по «крупицам» творчество Светланы Захаровой – ныне прима-балерины Большого театра, Ульяны Лопаткиной, Фаруха Рузиматова и Дианы Вишнёвой, Виктории Терёшкиной и Екатерины Кондауровой, Алины Сомовой, Константина Зеленского, Владимира Шклярова, Вячеслава Самодурова и Андриана Фадеева. И, конечно, в «Царской ложе» внимательно глядят в творчество тех, кто талантливо проявляет себя на сцене театра сегодня.

Нужно помнить и о том, что несколько десятилетий назад Галина Мшанская искала «новые ракурсы» телевизионных портретов тогда только восходящих Галины Ковалевой, Евгения Нестеренко, Владимира Атлантова, Ирины

Богачёвой, Ольги Кондиной... Вместе с режиссёром Виктором Окунцовым сняла телефильм «Моя Кармен» с босоногой героиней Еленой Образцовой, стройным и романтичным Хозе – Владимиром Атлантовым, по-новому открывшемуся для нас. А вскоре появился фильм «Страницы партитуры», где Юрий Темирканов вдохновенно дирижировал музыкой Бизе, а яркая, колоритная Ирина Богачёва не только пела, но и танцевала с такими партнёрами как Алексей Стеблянок и Сергей Лейферкус.

Событием сделали и телефильмы «Отелло» и «Риголетто», где соединились блестящие актёрские работы не только певцов, озвучивших партитуру, но и приглашённых драматических артистов. Изящным и неожиданным стал телефильм «Комедианты» по опере Леонкавалло «Паяцы» с участием юной Ларисы Шевченко и Алексея Стеблянка.

А сколько выдумки проявляла Галина Мшанская в своих концертных телевизионных программах с участием Алисы Фрейндлих, Николая Караченцова и неожиданно запевшего Олега Басилашвили! Кажется, ей всё «по плечу» – тонкий, умный фильм о Татьяне Вечесловой, замечательной разносторонней личности, или импульсивный, нервный и нежный фильм к юбилею редкостной балерины Аллы Осипенко – тогда, когда о ней почти забыли! А какие уникальные по материалу постановочные фильмы были созданы об Анне Павловой, о Матильде Кшесинской и Тамаре Карсавиной!

Галина Евгеньевна не успокаивается и сегодня: её волнует жизнь России. Она – человек совести и чести, долга и азарта, и, несмотря на внушительный юбилей, по-прежнему интересуется всем, что происходит в любимом ею театре, отбирает самое лучшее, чтобы привлечь зрителей к глубокому и значительному искусству, которому она посвятила свою жизнь. И хорошо, что рядом с ней ее талантливые близкие, ставшие коллегами дочери Ольга и Ксения и уникальный артист, человек и Гражданин своей страны Олег Басилашвили.

Они дорожат тем лучшим, что отличает Россию, болеют её болью и верят в лучшие времена. Пожелаем Галине Мшанской здоровья и новых интересных замыслов.

ОРКЕСТР В ЛИЦАХ

ОТКРЫТАЯ СРЕДА
КОНТРАБАСИСТА ЮРИЯ ГЛАДКОВА

Оркестр Мариинского в лицах... Еще недавно лица музыкантов, выхваченные неярким светом в полутьме оркестровой ямы, сливались для зрителей в единый лик многоглавого инструмента – оркестра. Интенсивная концертная жизнь сегодняшнего театра, соединившая сценический и филармонический репертуар, допускает крупный план, приближая наиболее ярких исполнителей к публике. Сольные и ансамблевые концерты артистов оркестра – не редкость в сегодняшнем Мариинском. На так называемых «открытых средах» в Фойе Стравинского в качестве солистов выступают и инструменты с сугубо оркестровым имиджем.

Одним из таких, весьма примечательных концертов стал недавний «солнчик» молодого артиста оркестра, дипломанта Международного конкурса им. С. Кусевицкого Юрия Гладкова. Слушатели, толпившиеся у входа в Мариинский-2 с десяти утра (концерт начинался в два), с интересом ожидали встречи с «тяжеловесом» из группы струнных, который – как издавна считалось – не может соперничать ни виртуозностью, ни тембром с примадоннами оркестра – скрипкой и виолончелью.

Оказывается, может! В течение часа контрабасист держал внимание зала, да так, что самые нежные пиано долетали до последних рядов. В его руках инструмент был и певучим, и мощным, способным на выразительную кантилену, насыщенные двойные ноты и колоратурные пассажи. Программа, казалось, подступала к границам, возможным для этого инструмента в принципе, включая сочине-

ния самых разных стилей: неobarocko в «Посвящении И.С. Баху» Ж.-Ф. Збиндена, классический Концерт И.Б. Ванхалы, Фантазию на темы оперы «Сомнамбула» В.Беллини, написанную знаменитым контрабасистом XIX века Дж. Боттезини, которого современники величали «Паганини контрабаса»: не всякий скрипач и тогда, и сейчас может озвучить предельно сложный текст Фантазии!

Сегодняшнему контрабасу мало сугубо контрабасовой литературы. Исполнители, словно пробуя его на прочность, играют скрипичный, фаготовый, виолончельный репертуар в переложении для своего инструмента, и выясняется, что он звучит ничуть не хуже оригинала, обретая новые краски, густые, темные и мужественные тона. Соната для арпеджионе Ф. Шуберта (сыгранная Ю. Гладковым особенно удачно), предназначалась композитором для старинного струнного. С исчезновением этого инструмента она обрела известность в альтовом и виолончельном варианте, но современному контрабасу подвластно все...

Аплодисменты достались не только Ю. Гладкову; вместе с ним выступила уже известная, опытная М. Гималетдинова (фортепиано) – великолепный музыкант, отличная ансамблистка, украсившая программу – редкий пианист так чувствует «голос и плотность» инструмента, нечастого в филармонических афишах.

Будем надеяться, что театр доставит публике удовольствие услышать этот дуэт и в будущем.

Дмитрий РУМЯНЦЕВ

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

СОТВОРЕНИЕ МИРА
ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО

Петр Лаул, Денис Лупачёв.

У флейтовой музыки есть устойчивые образно-смысловые характеристики, от этого инструмента ждешь барочной изысканности и импрессионистической колористической изощренности. Романтическая и позднеромантическая экспрессия и классический интеллектуализм флейте, как кажется на первый взгляд, не по плечу. Очень ярко выразил это типичное флейтовое амплуа «от противного» Карл Мария фон Вебер: создавая в своем романе «Жизнь музыканта» пародийные заголовки невозможных, немыслимых сочинений, он упоминает «Сотворение мира» для флейты соло. Но нынешняя эпоха изменяет стереотипы. В этом могли убедиться слушатели двух замечательных петербургских музыкантов, лауреатов международных конкурсов Дениса Лупачева и Петра Лаула, на концерте 30 марта в Малом зале филармонии.

Известные по своим многочисленным сольным и ансамблевым выступлениям, эти артисты уже не нуждаются в рекомендациях. И они не обманули ожиданий аудитории, продемонстрировав не просто высокий профессионализм, но глубочайшее проникновение в суть исполняемой музыки.

Концерт был исключительно интересен прежде всего своей программой. Если в первом отделении прозвучали пьесы из привычного флейтового виртуозного репертуара – изящная барочная соната итальянского композитора Леонардо Винчи (однофамильца великого художника), контрастирующая ей неоклассическая Соната Хиндемита, в кото-

рой квазибарочные приемы рассматривались словно под микроскопом сквозь призму «новой деловитости», и четыре виртуозные импрессионистические пьесы «Флейта Пана» французского композитора Жюль Муке, то второе отделение поразило редко исполняемыми сочинениями – в их числе Двенадцать миниатюр Мечислава Вайнберга и переложение для флейты и фортепиано скрипичной сонаты Рихарда Штрауса. Хрустящая, напоминающая прокофьевский стиль лирика, трагизм и сатира, перекликающиеся с Шостаковичем, отличали пьесы Вайнберга. Соната Рихарда Штрауса – зрелое позднеромантическое произведение – неожиданно предстала в немного холодноватом и отстраненном тембре флейты, но роля Петра Лаула восполнил недостающую экспрессию и прозвучал ярко, темброво насыщенно и драматично, напоминая настоящий штраусовский оркестр. Об ансамблевом совершенстве этого дуэта хочется сказать особо – музыканты понимали друг друга с полуслова. Оба эти произведения были не знакомы слушателям и поразили их воображение.

На бис в память о недавно ушедшем отце Денис Лупачев исполнил трогательное светлое сочинение Карла Нильсена «Поднимается туман», ставшее своеобразным послесловием к программе. Так может быть, сотворение мира возможно – в ансамбле флейты и фортепиано, когда на них играют такие музыканты?

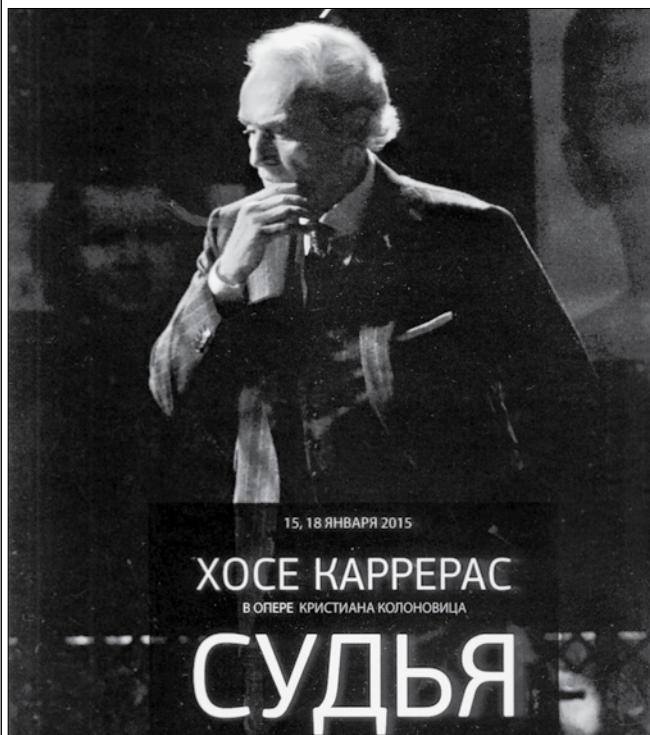
Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ

Тема угнетения человеческой личности политическим режимом может по-разному воплощаться на оперной сцене. Это может быть философская притча, наполненная сложными символами, как в «Музыке для живых» Гии Канчели и Роберта Стурра, а может быть занимательная история с приятной слуху музыкой. Такой путь избрал австрийский композитор Кристиан Колоновиц в опере на либретто Ангелики Месснер «Судья» («Потерянные дети»), первая постановка которой состоялась летом 2014 года в Испании. 15 января опера была впервые представлена на сцене Мариинского театра при участии испанских музыкантов – в постановке Эмилио Саги под музыкальным руководством Давида Хименеза. В основе сюжета «Судьи» лежит исторический факт из времен режима Франсиско Франко: в 1939 году детей репрессированных граждан насильно отбирали у родителей и отдавали на «перевоспитание» в церковь. Либретто оперы содержит множество излюбленных сюжетных штампов, хорошо известных со времен Верди – родные братья, узнающие о своем родстве в момент смерти одного из них, мнимая мать, похищение дочери, шантаж – все эти ситуации прекрасно работают и в контексте реальной истории XX века.

Главные герои оперы – популярный испанский певец Альберто Гарсия и авторитетный судья Федерико Рибас – братья (что примечательно, оба – теноры). Гарсия прикладывает все силы, чтобы отыскать своего брата, судья же невольно препятствует этому, под давлением президента Моралеса объявляя действия Гарсии вне закона. Правда выясняется только перед смертью Гарсии (почти как в «Трубадуре»), падающего от пули Моралеса. Роль судьи Колоновиц написал специально для Хосе Каррераса, который и выступил в Мариинском театре, покорила готовую покориться ему публику достоверностью образа терзаемого сомнениями чиновника. Партия написана очень бережно – певцу не приходилось напрягаться, пробивая плотную оркестровую ткань, поскольку оркестр в его эпизодах становился почти прозрачным, позволяя почтенному солисту петь свободно и демонстрировать почти безукоризненные верхние ноты. И все же судья-Каррерас скорее походил на отца Альберто Гарсии, чью партию исполнил молодой солист Мариинского театра Станислав Леонтьев. Российский Гарсия, впрочем, оказался весьма достойным партнером Каррераса, сыграв свою роль с должным драматизмом и в очередной раз порадовав публику своим упругим голосом с точеными верхами. Хорош был и типичнейший оперный злодей-баритон – президент Моралес в исполнении Карло Коломбары. Разумеется, модель «идеальной» оперы, ко-

ПРЕМЬЕРА

АНАСТАСИЯ МУРСАЛОВА

«СУДЬЯ»
КОЛОНОВИЦА:
СЕКРЕТЫ ОПЕРНОГО
БЕСТСЕЛЛЕРА

торую избрал Колоновиц, не могла обойтись без лирической линии. Она реализовалась с помощью журналистки Паолы, которая по сюжету сделала телерепортаж с политической песней Гарсия, призывающей сограждан бороться за свои права, за правду. Альберто и Паола, объединенные общей бедой – утратой родственников в годы репрессий, соединяют свои голоса в лирическом дуэте. Недостаток драматической силы в голосе Паолы (Гладис Росси) компенсировался красотой ее легкого сопрано. Так уж получилось, что в опере, написанной специально для Каррераса, наиболее интересным образом оказался не Судья, а Настоятельница монастыря. Казалось бы, образ женщины, прозванной «черной сорокой» за то, что она собственноручно забирала детей из семей, является беспросветно отрицательным. Но ее монологи в пустой келье, ее сцена с судьей Рибасом, которого она воспитала как сына, раскрывают совсем иное. Испанская певица Ана Ибарра, обладательница сильного меццо-сопрано, создала пронзительный образ несчастной женщины, не имевшей собственной семьи, женщины, единственный смысл жизни которой заключался в этих детях. Роль Настоятельницы в исполнении Ибарры стала самой большой удачей постановки.

Легкости восприятия способствовала и конкретность музыкальных характеристик – идиличная тема с волшебным звучанием колокольчиков и невидимым детским хором появлялась во время детских воспоминаний героев, милитаристский марш сопровождал бессердечного президента, ритмы бытовых, «уличных» жанров определяли все народные хоры оперы. Автор музыки, Кристиан Колоновиц, известный как опытный аранжировщик поп- и рок-музыки, не преминул использовать гипнотическое воздействие оstinatных ритмов в своей опере, украсив ее к тому же ярко выраженным испанским колоритом.

Колоновиц не задавался целью открыть новые горизонты оперного жанра. В опере очевидна опора на традиции Пуччини, Яначека, Менотти: внимательное отношение к вокальным партиям, в которых напевный речитатив в наиболее эмоциональные моменты переходит в короткие ариозо и дуэты, яркий мелодический материал в оркестре, стремительное развитие действия. Однако у Колоновица все предстает в упрощенном виде, превалируют броские краски и эффектные приемы. Можно сказать, что Колоновиц продемонстрировал рецепт идеального оперного предприятия – актуальная, как это ни прискорбно, тема, закрученный сюжет, наличие полного набора типичных оперных ситуаций, яркий национальный колорит и звездный заглавный герой. Успех был неизбежен.

Геннадия Ивановича Банщикова и его музыку я знаю давно. Сегодня ему за семьдесят. Дата с некоторым запозданием отмечена концертом в Малом зале родной ему и мне Консерватории, где мы когда-то учились и где он теперь учит других искусству сочинения музыки. В предвкушении юбилейного концерта, смотря в программку. В ней знакомые названия камерных сочинений, а рядом с каждым, как водится, год создания. Самое раннее из них 1966-го года рождения, самое позднее 1990-го. Почти полвека и почти четверть века позади...

Впечатленный цифрами, предаюсь воспоминаниям. Вот самое раннее из названных в программке сочинений Дуодецимет, он же Четвертый виолончельный концерт. Его почти полвека назад в этом зале, на этой эстраде играл Ростропович. Знаменитый музыкант, тогда уже в ореоле мировой славы возвестил во всеуслышание о таланте молодого 23-хлетнего студента консерватории. К тому же Ростропович настоял включить в обязательную программу Международного конкурса имени Чайковского – неизвестные виолончельные пьесы Банщикова. А рядом, в Мариинском театре была поставлена сочиненная 28-летним Банщиковым. «Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Улыбаюсь, вспомнив смешную историю. В ту, теперь уже не близкую пору, когда Малая Морская еще называлась улицей Гоголя, эту оперу исполняли в концертном варианте с камерным оркестром, а бывало и под рояль солисты Мариинки тенор Бойцов (Иван Иванович) и баритон Журавленко (Иван Никифорович). Случилось отправиться с оперой на гастроль куда-то в далекую Сибирь. В сибирском аэропорту при контроле багажа обнаружилось ружье. Скандал и уговоры. Да это же простая палка, она стрелять-то не умеет... понимаете, история такая: ружье в обмен на бурюю свинью, свинью из картона не взяли, возить трудно, так хотя бы ружье. Категорический отказ, по инструкции запрещено на борту оружие любой модели, и не стреляющей тоже. Спор долгий, задержан вылет! Все-таки разрешение было получено: пропустить в самолет предмет, по виду похожий на ружье. Поистине, в борьбе с террором излишней бдительности быть не может.

И еще вспомнился балет Банщикова «Вестрис», заказанный 26-тилетнему композитору знаменитым балетмейстером Якобсоном и великолепно исполненный знаменитым танцором Барышниковым. Вспомнились его новинки на ежегодных фестивалях «Ленинградская музыкальная весна» и не только там: симфонии, кантаты, сонаты, квартеты, вокальные циклы. На такой высокой ноте начиналась и росла репутация Банщикова в среде музыкантов и у публики...

Банщиков родом из школы-десятилетки при Ленинградской консерватории. Далее – три курса в Московской консерватории и снова Ленинград – окончание консерватории и аспирантура. В ту пору, пору нашей ранней юности, стена, ограждавшая страну от внешнего мира, сильно обветшала, дала трещины и по просторам музыкальной жизни всюду гуляли вольные «враждебные» ветры. Кто чем тогда из музыкантов, а начинающих композиторов и подавно, не простудился и не заболел. Кто Бартоком, кто Стравинским, кто Хиндемитом, кто нововенцами, кто поляками Пендерецким и Лютославским, а кто и всеми сразу. Да и родных Прокофьева и Шостаковича во всей полноте и всем великолепии узнали только тогда. О Шостаковиче речь особая. Тогда каждая из его композиторских новинок воспринималось музыкантами как проповедь в храме, с обязательным по внутреннему зову причастием.

Музыка Банщикова высоко культурна. Интересно увидеть в композиторе слушателя, ценителя другой музыки. В основе его веры роль мессии принадлежит Бетховену. Бетховен провозгласил инструментальную драму, и этим откровением озарил из глубин времен вплоть до наших дней магистральное направление в музыке. На пути развития инструментальной драмы Банщикову дороги многие имена – и Брукнер, и Брамс, и Чайковский, но особенно Малер и Шостакович. Драма как принцип композиции и как состояние духа доминирует, по моему мнению, в творчестве самого Банщикова. Конечно же, в его собственном, глубоко личном понимании и претворении в разнообразных оттенках и вариантах. Его инструментальные сочинения крупной формы – безусловно драмы как принцип композиции, как столкновение, как выяснение отношений музыкальных идей. С драматической оратории «Зодчие» по поэме Кедрина (1964) начинается ряд его вокально-симфонических сочинений. Любопытно заметить, его первая комическая опера – «Любовь и Силин» (1968) тоже ведь драма, а точнее, издевка над драмой. Из всех сочинений Козьмы Пруткова «Любовь и Силин» единственное названо именно драмой, а не как-нибудь иначе.

Мне очень нравится, как обошелся Банщиков с драмой в «Опере о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». По всем канонам это настоящая любовная драма, написанная всерьез, в утонченной изысканной манере музыкального экспрессионизма. Вспомните в ситуацию повести Гоголя. Тут вам классический, типично оперный, треугольник любовной драмы – схватка соперников за обладание предметом страсти. Есть тут и любовь, что называется, с первого взгляда, сжигающая душу, трагический безысходная, есть здесь и пылкое чувство, необъяснимое, управляемое, как всякая подлинная страсть. Оно сильнее всего, сильнее мужской дружбы! Экспрессия, воодушевление, романтический пафос и даже чувственность – вот атмосфера оперы. А что сам предмет страсти? Ржавое ружье, да еще с вариантом обмена на бурюю свинью! Ружье – третий главный персонаж «без пения и движения» – наделено в оркестре лейттемой романтически мрачной и возвышенной, сродни теме роковой страсти в «Кармен», или ближе по стилю «роковым» темам Вагнера. Сколько таких дежурных оперных ситуаций с «действующими» соперниками и «бездействующим» объектом любовной страсти раскидано по оперному просторам. Есть в опере Банщикова и лейтмотив «сладкой мечты» – «Дивлюсь я на небо», цитата известного украинского романа. Курьезно соседство наивного украинского романа с утонченным психологизмом музыки в духе немецкого экспрессионизма. Одно с другим не смешивается, как масло и вода. Такой вот «оперный анекдот» о драме по пустому поводу, по-гоголевски и смешной и серьезный. Трагедия на пустом месте! «Скучно на этом свете, господа».

Дух немецкого экспрессионизма вообще близок Банщикову. В его музыке заметны следы композиторов-нововенцев, именно следы, а не следование строгим правилам додекафонии. Ни от кого он не скрывает особой привязанности к Рихарду

ЮБИЛЕЙ

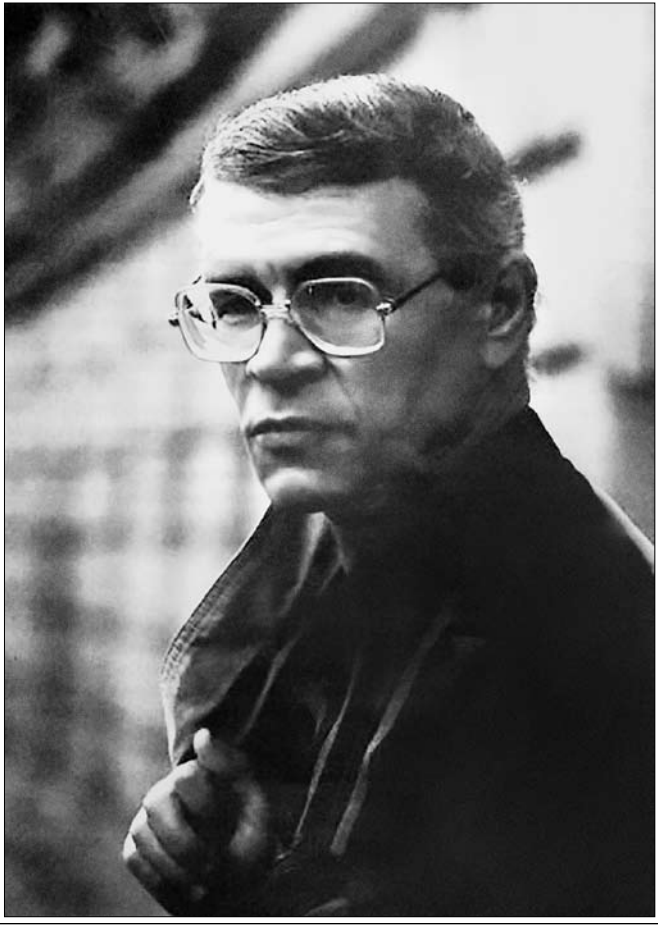
Штраусу. В Трио-сонате в знак уважения и любви остроумно смонтировал в ткань собственной музыки. цитату из оперы Рихарда Штрауса «Каприччио».

Так вспоминал я о Банщикове и его музыке, собираясь на концерт в честь его семидесятилетия в Малом зале консерватории, и продолжал думать о том же в зале, глядя в программку.

...Первый номер юбилейного концерта – Третья соната для готово-выборного баяна, одна из четырех сонат для баяна Банщикова. Сам факт пристрастия к этому инструменту кого-то может удивить, а кого-то ввести в заблуждение. Тех, кто еще вообще не слышал его баянной музыки. А между тем, она ничуть не противоречит его строгим, даже непреклонным музыкальным убеждениям. Убеждениям «за», и убеждениям «против». В баянной музыке Банщикова, вопреки привычным

ЭМИЛЬ ФИНКЕЛЬШТЕЙН

МИР КОМПОЗИТОРА БАНЩИКОВА



ожиданиям, не найти следов фольклора, ни русского, ни аргентинского, никаких даже отдаленных намеков на Репникова или Пьяццолу. А тем более, никаких подмигиваний в сторону популярщины. «Виновником» явления на свет баянных сочинений Банщикова был Олег Шаров, баянист-виртуоз и горячий пропагандист родного инструмента. Он заинтриговал композитора неведомым прежде тембровым богатством, неиспользованным пока техническим и выразительным потенциалом современного баяна, и соответственно, задачей обогащения баянного репертуара музыкой серьезной, без скидок и компромиссов. Шаров авторитетный член международного сообщества баянистов, активный гастролер, играет музыку Банщикова по всему свету и свидетельствует о том, каким неизменным успехом у слушателей и интересом у профессионалов она пользуется. В юбилейном концерте Третью сонату Банщикова исполнил на клавишном баяне лауреат всероссийского и международного конкурсов, студент профессора Шарова Павел Чернейкин. Играл отлично. Но не уйти от сравнения с игрой его учителя, которую довелось в свое время слышать. Это баянный Паганини.

Четыре пьесы для кларнета и фортепиано исполнили Александр Осколков и Ольга Ерилова. Это изысканные миниатюры, где практически каждый звук, каждая пауза, каждый нюанс имеет значение события, именно из них выстраиваются маленькие изящные музыкальные сюжеты – один, другой, третий, четвертый. Такая музыка из деталей и тонких линий не терпит ни единого мгновения пустоты, включая паузы. Кларнетист и пианистка играли с полным пониманием именно такого смысла музыки и именно такой артистической задачи. Играли умно и предельно сосредоточенно.

Третий номер программы – струнный квартет. Состав квартета IN CORPORA: Артур Зобнин – скрипка, Ирина Анастасина – скрипка, Филипп Буин – альт, Алексей Говоров – виолончель. Такой первоклассной квартетной игры давно не доводилось слышать «в живую». В пылу энтузиазма пришел на ум даже Джулианский квартет, от которого с давних лет на всю жизнь остался в памяти восклицательный знак эталона. Хотелось бы в исполнении квартета IN CORPORA послушать любимое из квартетной классики. Но и, по-своему выразительная, печально-красивая музыка Банщикова вполне удовлетворила эстетические запросы мои, а судя по особенно горячему приему, и всего остального зала.

Четвертый номер программы – соната для органа и арфы. Арфа – Ирина Донская, орган – Ирина Розанова. Сочинение посвящено участнице дуэта Ирине Донской, известной арфистке, профессору Консерватории. Музыка исполнена с профессиональным совершенством и глубоким пониманием стиля.

В Дуодецимете для виолончели и одиннадцати инструментов солистом выступил Алексей Говоров, дирижер Хесус Навейра (Испания). По сути, в сочинении два солирующих инструмен-

та: кроме виолончели, – литавры. Справедливости ради, следует назвать исполнителя на ударных – Артемий Знаменский. Эта музыка несколько отстоит от прежде прозвучавшей в концерте и по времени создания и, по стилю. Внимательное ухо уловит в первой части концерта в партии виолончели все двенадцать тонов в звукоряде как знак, указующий на адрес происхождения – немецкий экспрессионизм. Оно и понятно, музыка написана в те времена (1966), когда это было, что называется «на злобу дня». Но «злоба дня» прошла, а музыка осталась. Сочинение Банщикова прозвучало очень свежо, а исполнено с темпераментом и подъемом, как того требовала музыка.

Концерт окончился аплодисментами, гораздо больше, чем просто вежливыми. Естественная, благодарность за доставленное в этот вечер удовольствие – музыкантам, игравшим гораздо лучше, чем добросовестно и, конечно же, «виновнику» события, композитору Банщикову. Такая благодарность многого стоит. Я всегда с некоторой настороженностью слушаю музыку прежних лет, смотрю фильмы прежних лет, читаю литературу прежних лет. Разочарования бывают часто, если их нет – уже подарок. Меня в музыке Банщикова привлекает «чисто банщиковское» – своеобразие его личности. Так было прежде, так остается и теперь.

Мир Банщикова, выраженный в звуках, говоря попросту, по-прежнему греет мне душу, а оглядываясь по сторонам, вижу, что и многим другим тоже. Я думаю о своеобразии мира Банщикова и вспоминаю некоторые подробности на этот счет.

В кантате Банщикова «Пепел в ладонях» на стихи Сесаро Вальехо есть слова, которые повторяются много раз как заклинание. «И верь себе, и верь себе, и верь себе». Если произнести скороговоркой несколько раз подряд «и верь себе», вполне можно услышать противоположное – «не верь себе». Я сказал об этом композитору и получил ответ совершенно в его духе: «да это ничего не меняет». Любопытное признание. В его взглядах – твердость, но никаких следов самоуверенности. В суждениях о музыке серьезен, но о своей – предельно сдержан и ироничен. Мне кажется, что он относится к себе, как мудрая мать относится к проблемному ребенку – и любит, и печалится. Он давно не ходит на публичные исполнения собственной музыки, даже на самые престижные премьеры, в кругу музыкантов это стало «притчей во языцях». С некоторых пор причиной тому состояние здоровья. Но в глазах многих коллег странность его авторского поведения все равно выглядит в лучшем случае причудой, а то и укором авторскому тщеславию других. А я, зная его, убежден – никакой демонстрации и позы в этом нет. А есть всё те же беседы с внутренним голосом. И голос внутренний, не исключено, слышнее голоса внешнего. Там аплодисменты, похвала, возможно и хула, и то, и другое в суете, второпях... Скучно, неинтересно. А хвалить сам себя, и ругать сам себя, думаю, он гораздо и поприятнее, и побольнее. Сочетание гордости и скромности – свойство аристократичности, сказал кто-то из мудрых...

Есть у Банщикова сочинение с незатейливым сюжетиком – «Телефонная книга» – попытка дозвониться по какому-то важному поводу. Как водится, никак не получается. В конце концов, приятный женский голос автомата обещает: ждите ответа.. ждите ответа... ждите ответа... Ответа нет. И не будет. Смешно и печально, как многое у Банщикова. Другие его сочинения тоже заканчиваются не привычным громогласным восклицательным знаком, или пусть даже точкой, тихой, но все равно утвердительной, а многоточием, уходом в никуда, в пустоту молчания. Возможно, и не столь приметная деталь его музыки, но выразительная. В ней отсутствие указательного перста – такого знака sic – все, что было в этой музыке, было именно так и никак иначе. А взамен все то же – «ждите ответа...». А ответа все нет.

Сомнения, раздумья, рефлексия в сочетании с постоянным драматическим беспокойством. Именно бередящее душу беспокойство, а не крайнее возбуждение, не повышенная температура чувств. Это экспрессия без взрыва, боль без крика, конфликт без катастрофы. И спасительная ирония. Он обожает бардов Высоцкого, Галича, Кима, Шербакова. Да и начинал с Козьмы Пруткова. Помню, как давным давно после гастролей брехтовского «Берлинер ансамбль» он восхищался зонгами в исполнении Пизелы Май и Эрнста Буша. И многое другое в его симпатиях к искусству «высокого» смеха. Таков он и в собственном искусстве. На памяти замечательный драматический ироничный вальс из оперы «Горе от ума». Но и там, где это не делается намеренно по ситуации, его ироничная улыбка слышна и в характере музыкальных тем, и в поворотах чисто музыкальных сюжетов. И вдобавок к тому его собственные афоризмы в насмешку над привычными фразами, забавляющие неожиданно острыми смыслами. всех, кто их знает.

Прежде, когда еще как-то позволяло его очень плохое зрение, он с удовольствием занимался радиотехникой, обслуживая тем самым и себя и знакомых. Вижу его с паяльником в руках на критически опасной близости глаза от капли расплавленного олова. Предельная сосредоточенность на крошечной точке гарантировала от ошибок. Примерно так же он замечает у Бетховена один и тот же звук в совершенно одинаковых музыкальных обстоятельствах, написанный в нотах по-разному. Разумеется, для Банщикова у Бетховена случайностей быть не может, пятен на солнце нет. Такой смысл замечен и раскрыт. Или обнаруженное сакральное число семнадцать в измеренной им вдоль и поперек партитуре Болеро Равеля. И здесь случайность исключена, без тайных намерений таких совпадений не бывает. И многое в том же роде. Разумеется, в собственной музыке предельная сосредоточенность на частностях и деталях.

Вообще Банщиков чрезвычайно серьезен и добросовестен в своих увлечениях и развлечениях. Если уж он любит футбол, то, поверьте, разбирается в тонкостях этой игры досконально, как специалист. Вижу прямую связь между его интересом к детективам, тонким пониманием законов детективного жанра и интригующими поворотами в его сочинениях.

Он автор оригинального учебника оркестровки. Его учебник оркестровки ценен исключительно рациональной методикой, позволяющей научить сложному делу практически любого музыканта. Это плод его опыта, знаний и ума.

Таков мир композитора Банщикова в сведениях, названиях, а также моих представлениях и домыслах.

«Люблю Лорку» – первоначальное название ранней кантаты Банщикова, позаимствованное у Вознесенского. В подражание им обоим так же категорично скажу и я на правах давнего друга: «Я люблю тебя, Геннадий Иванович».

XXIV Международный фестиваль «От авангарда до наших дней» проходил под девизом «Возвращение». Подразумевалось возвращение в Россию имен забытых композиторов XX века, забытых или никогда здесь не исполнявшихся произведений.

Вместе с тем в программу были включены сочинения, оттеняющие основную авангардную линию и высвечивающие контекст, в котором существовало и сквозь который прорастало новое искусство. И если музыка Дебюсси долгое время была неизвестна советским музыкантам, то имена Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Черепнина, Гречанинова, Метнера нельзя причислить к забытым, и никак невозможно отнести к авангарду. Пожалуй даже, в отношении этих композиторов можно говорить об архаизме, о повышенном внимании к соблюдению установленных правил, против которого и начали восставать новые поколения музыкантов. Произошло расширение концепции за счет включения в программу неавангардных, доавангардных сочинений.

Открытие фестиваля проходило 11 марта в Большом зале Филармонии. Вечер «Возвращенные премьеры» был включен в серию общедоступных концертов, что привлекало не только знатоков и ценителей авангарда, но и широкую филармоническую публику, молодежь, студентов. Программа состояла из сочинений, написанных в 1925–1935 гг. Имена их авторов – выпускников Санкт-Петербургской, Московской, Киевской консерваторий – сегодня практически неизвестны. Все они родились в России, но лишь судьба Алексея Животова была относительно благополучной. Он преподавал, его музыка звучала в концертах. Животов был удостоен звания Заслуженный деятель искусств РФ. Жизнь троих его старших современников, практически ровесников (годы их рождения – 1891 и 1892) складывалась не так гладко. Всеволод Задерацкий остался в России, и, претерпев несколько арестов, пораженный в правах, продолжал писать. Николай Обухов эмигрировал в революционном 1917-м, Артур Лурье – в 1920-м...

Представленные в концерте сочинения – созданные в разных странах, в разных условиях – оказались как бы зарифмованы попарно. Два энергичных «советских» плаката, написанные Задерацким и Животовым, послужили обрамлением для духовных полотен Обухова и Лурье. Названия произведений акцентировали в одном случае утилитарность, практичность («Завод», «Industrializzazione»), в другом – философскую направленность («Пролог к «Книге Жизни», «Concerto Spirituale»). В одних звучал задор, энтузиазм (а в «Заводе» Задерацкого и ирония), в других – медитативное сосредоточение, отстраненность от мирского. Слаженное единство противостояло вселенской всеохватной множественности.

Задерацкий и Животов строят форму из небольших скандированных попевок. Они как будто подчеркивают многосоставную конструктивную основу, добавляя все новые и новые «этажи». «Завод» Задерацкого – вариации, однако все части следуют без перерыва, соединяясь в целостный оркестровый «агрегат» с единой линией динамического развития. Рельефные «зубцы» фанфарных интонаций у меди «перемалывают» все, что вовлекается в этот поток: и оркестрово-гармонические «корсаковские» красоты, и по-скрябински летящие зовы трубы, и стремительные пассажи струнных, в которых узнается увертюра к «Руслану». Все трансформируется в финальный гимн, который в свою очередь оборачивается революционным маршем.

«Industrializzazione» Животова также составлен из небольших тематических паттернов-«кирпичиков». Фактура достраивается по принципу ритмической дополнителности в нечто вроде музыкального аналога пирамиды гимнастов-физкультурников. Переключаются между собой два хора: они считают (каждый произносит «свои» числительные и на размеренные «раз-два» наслаивается размашистое «семь-восемь, три-четыре...»). В репризе мы слышим интонации трудовых песен, а в кульминации глассандо меди (как тут не вспомнить равелевское «Болеро»).

Жесткий конструктивизм – в тематизме, оркестровых решениях, форме – у советских композиторов – оказался противопоставлен простым композициям, достаточно рыхлым, принципиально атематичным у Обухова и с велегречивыми многозвучными темами у Лурье. Звонкая остиная маршевость, иногда подчеркнута механистичная пульсирующая ритмическая основа «плакатов» сопалагалась с вязкими полиметрическими напластованиями.

«Пролог к «Книге Жизни» Обухова погружает в звуковой континуум – делящуюся игру звуковых пятен. Композитор отказывается от всего характерного, рельефного. Нет мелодий, вокальные линии – повисают, длятся, едва просвечивая в оркестровом мареве. Нет ритмов, нет жанров. Мастерски выписанный оркестр поражает: нет ничего, что можно отнести к экспозиционности: ни линий, ни мелодии и аккомпанемента, ни привычных приемов развития. Нет горизонтальной и вертикальной – есть разнотембровые звуковые объемы, состоящие из многих штрихов и точек – ярких и тусклых, вспышек и отсветов. Общая ткань прорежена и разорвана лютфами микропауз на небольшие фрагменты, как будто всякий раз всему оркестру нужен вздох, чтобы зазвучать дальше.

Текст «Пролога» состоит из мало связанных фраз – фрагментов из Священного писания,

ФЕСТИВАЛЬ

возгласов. Все соткано из символов: пение, шепот, свист, смех, вздохи, glissandi – в едином течении – не соединяются, существуют как бы независимо друг от друга, как и оркестровые голоса. Этот эффект усиливался тем, что пять великолепных солистов (Юлия Симонова, сопрано, Анна Падалка, меццо-сопрано, Дмитрий Попов, контратенор, Борис Петров, баритон, Владимир Миллер, бас-профундо) были вынуждены петь в микрофоны. По-видимому, оркестровая вязь слишком густа: голоса (особенно шепот) тонули в ней.

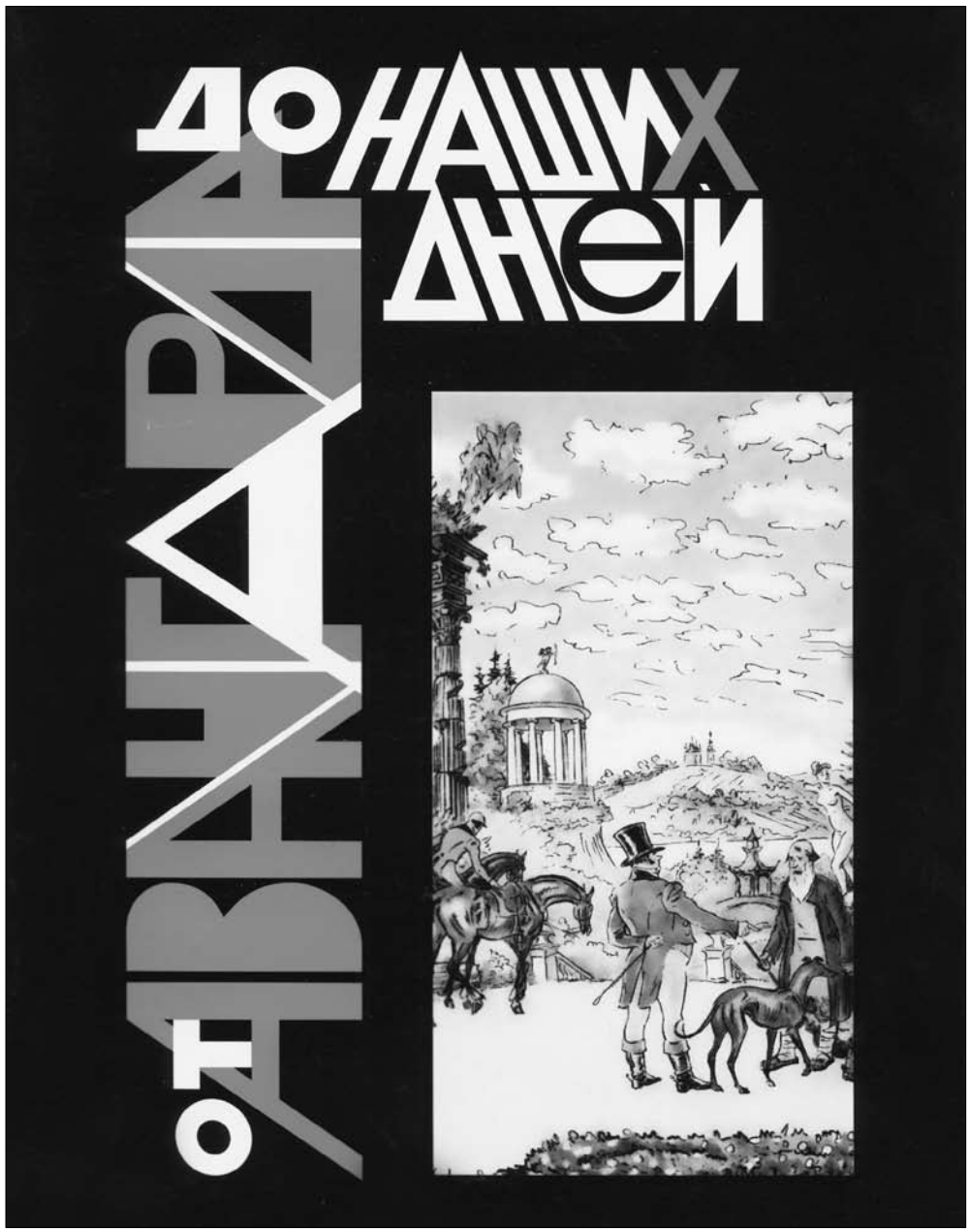
Обухов, наследуя Скрябину, вводит в свое сочинение черты мистерии, предписывая солистам конкретные движения. Они поднима-

Лурье выбирает и соединяет наиболее интересные для него стилистики, не особенно заботясь об их сочетаемости.

Идей соединения в одном концерте столь разных сочинений была предложена и блестяще реализована Александром Титовым и Санкт-Петербургским государственным симфоническим оркестром, Хором студентов и Камерным хором Санкт-Петербургской консерватории. Помимо полного взаимопонимания музыкантов и дирижера, особое значение здесь имеет проработанность сложных партитур, предполагающая больше, чем одну-две репетиции. Пожалуй, лишь в «Заводе» Задерацкого не достало оркестровой массы, мощного «мясистого» звука.

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ОТ НЕ-АВАНГАРДА ДО НЕДО-АВАНГАРДА



ют руки со скрещенными пальцами, крестят себя и друг друга и т.п. В идеале исполнение должно было сопровождаться световой кино-проекцией.

Звучание «Пролога» стало серьезным испытанием для публики: музыка требовала погружения – сосредоточения в звуке и в то же время отказа от попыток следить и следовать за теми или иными элементами фактуры. Музыка обращалась не к эмоциям, хотя, казалось, была наполнена ими – возгласами, стонами, смехом. Требовалось вбирать в себя звучания, открывать им свое сознание, возводя новое, безопорное мироздание.

Артур Лурье для своего «Concerto Spirituale» взял тексты псалмов (на латыни). В его сочинении соединяются черты кантаты, мессы, инструментального концерта. Пролог – жест в сторону средневековых традиций: мужской ансамбль звучит в характере cantus planus в сопровождении меди. Повторность приближает форму к куплетной. В основной части ясно вычленяются четыре раздела. После наполненного богатого звучания (три хора, фортепиано, контрабасы, литавры) – пространная квазимпровизационная лирическая каденция фортепиано, причудливая третья часть и стремительный, жесткий по звучанию финал.

Стилистически Лурье наследует двум своим великим современникам. В фигуративно разработанной, многословной партии фортепиано слышны интонации и гармонии рахманиновских пьес и концертов, есть и почти цитата романса «Весенние воды». А в звучании хоров, в отборе инструментальных средств, острых гармонических созвучиях несомненно влияние Стравинского. Эти реминисценции воспринимаются иначе, чем, например, цитаты в «Заводе»:

Создание первой версии оперы Владимира Дукельского «Барышня-крестьянка», прозвучавшей 18 марта в Эрмитажном театре на закрытии фестиваля, относится к тому же временному периоду. Даты на клавише охватывают значительный промежуток: 1928–1931–1957 гг. Опера была написана в США, куда Дукельский уехал в 1922 г., и где стал известен как Вернон Дюк, автор музыки к голливудским фильмам.

Это сочинение представляет еще один вариант диалога с традицией. Пушкинская повесть пародирует российское бытописательство в духе сентиментализма. Имя главной героини, как и романтические встречи на фоне сельского пейзажа отсылают к «Бедной Лизе» Карамзина, однако социальное неравенство влюбленных – розыгрыш, выдумка Лизы Муромской, а в тщательном выписанном пасторальном фоне полно несоответствий. Например, к одному времени отнесены игра в горелки (весенняя забава, прекращавшаяся после Троицы), хождение по грибам и охота.

Дукельский же объектом пародии выбирает музыку Чайковского. С одной стороны, сюжет некоторых сцен «Барышни-крестьянки» отсылает к двум крупнейшим операм великого композитора – «Евгению Онегину» и «Пиковой даме». Обрамляющие действие хоры а la russ переключаются с «Болят мои скоры ноженки» и «Девочки-красавицы». Лиза поет дуэт со своей бонной мисс Джексон, – мы вспоминаем дуэт Полины и Лизы; затем она, как Татьяна, пишет письмо возлюбленному. С другой стороны, некоторые музыкальные номера написаны как пародии. Например, ария Алексея, скучающего в гостях у Муромских, построена на интонациях знаменитой арии Германа «Я имени ее не знаю». Сюжет оперы основан на подмене, переоседа-

нии, и ее главная тема буквально перепевает тему Одиллии, «Черного лебедя» – «подменной невесты» – ту самую, на которую балерины крутят феерические 32 фуэте.

Некоторые элементы постановки усиливали комический эффект. Наиболее неожиданное действие оказал выбор языка. Дукельский, по-видимому, начинал писать оперу по-русски, затем пробовал приспособить ее к англоязычной сцене. В прозвучавшей версии «народные» хоры исполнялись а capella по-русски фольклорным ансамблем с соответствующей открытой подачей звука. Все остальные номера пелись в академической манере и по-английски. Вы можете представить себе служанку Настю, обреченную в русский сарафан и рассказывающую об игре в горелки – по-английски? Не менее комично звучало нежное обращение Алексея «Акулинушка!» – с английским акцентом (а какому языку учил мнимую Акулину пушкинский герой? Умела ли та писать по-русски, или же, как и другая известная героиня «она по-русски плохо знала...»)

Опера звучала в концертном исполнении, однако артисты были в костюмах и отыгрывали мизансцены. Совершенно понятно, что костюмы искали на подборе, и слуги вышли на сцену, одетые в... исподнее, а гостям-помещикам достались одному «кафтан-косоворотка», другому что-то напоминающее шлафрок. На экран сзади проецировались изображения, заменявшие декорации: рощи и интерьеры, больше напоминавшие дворцовые покои, нежели обстановку усадьбы. Во время звучания уже упоминавшейся нами арии Алексея зрители видели изображение крестьянки в духе Зинаиды Серебряковой, окруженную облачно-дымными клубами. Снизу на нее задумчиво поглядывал ангелочек, позировавший у Рафаэля.

Дукельский задумывал комическую оперу в двух актах с буффонными многофигурными финалами. Однако либретто не давало нужного набора коллизий, одним и тем же персонажам предлагалось разыгрывать обе классические пары: романтических влюбленных и их комических двойников (набеленную жеманящуюся барышню и байронически надменного молодого человека). По-видимому, пародирование музыки Чайковского и ходячих оперных штампов для Дукельского также исчерпало себя, – он дважды откладывал сочинение. Закончено оно было без малого через тридцать лет, но производит впечатление завершенного второпях, по случаю, совсем кушим общим хором – moralité на все тот же мотив – парадокс «Лебединого озера».

Возможно, в свое время Дукельский начинал «Барышню-крестьянку», решая извечный эмигрантский вопрос о ностальгии и об отношении к покинутой Родине. Обратился бы он к этому замыслу, остался он здесь? Вряд ли написали бы здесь свои духовные сочинения Обухов и Лурье. Надо признать, все они были блестяще образованными, владеющими секретами мастерства, но все-таки композиторами не первого ряда.

Соотнесение в программе фестиваля музыки первой половины XX и начала XXI века ставит и другой вопрос: как выглядит сегодняшняя музыкальная культура, некогда лишенная многих интересных имен. К какому ряду будут отнесены современные композиторы? Насколько шагнула вперед музыка? В связи с этим, несомненно, важно, что и в какой степени в наши дни может переключаться с музыкой, написанной столетием раньше.

«Вечер премьер молодых композиторов» 13 марта в Камерном зале Капеллы, состоял из музыки студентов консерватории. Условия заранее неравные: этим ребятам, находящимся в самом начале пути, еще многое предстоит освоить. Некоторые из участников концерта уже имеют опыт удачных выступлений. Тем большую остроту стоит проявлять в выборе сочинений.

К сожалению, программа и ее реализация были на уровне студенческих отчетных концертов, показа учебных работ. В основном это формы, осваиваемые в рамках второго курса: вариации, вокальные циклы, камерные составы. Общее впечатление бедности, монотонности – мелодической, гармонической, ритмической, отсутствия идей – усиливалось полусамодельным исполнением и таким же «домашним» стилем ведения концерта. Буквально в каждом сочинении можно указать на очевидные просчеты, которые должны бы решаться внутри класса, а не выноситься на публику. Кому-то следует объяснить, что фугато – прием полифонического развития, он неуместен при экспонировании материала, или что, выбирая инструменты с разным типом звукоизвлечения, композитор должен выгодно представить их в сочинении. Написание вариаций начинается с темы, которая должна содержать не только тенденцию к развитию, но и быть интересна сама по себе. Музыка к фильму выносится на сцену в виде, например, сюиты, для чего выбираются наиболее яркие фрагменты. Сам по себе саундтрек не может и не должен претендовать на самостоятельную жизнь. Замечания можно было бы множить, но самым печальным в этом ряду было абсолютное невладевание приемами современного звукового письма (за исключением, разве что, Георгия Папиашвили с его Трио). Пробы пера, прозвучавшие в этом концерте никак пока не относятся ни к авангарду, ни к консервативно-академическому направлению отечественной музыки. Может быть, интерес к ним пробудится в контексте дальнейшего творчества их создателей.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

L'AMOUR TRIOMPHE!
ПРЕМЬЕРА ОПЕРЫ
Ж.-Ф. РАМО В ПЕТЕРБУРГЕ

«Пигмалион».
Фото:

Старинная музыка нередко звучит на концертных площадках северной столицы. В Питере есть несколько ансамблей, специализирующихся на музыке Средневековья, Ренессанса и барокко (среди них – «Новая Голландия», «Солисты Екатерины Великой», «Prattica Terza» и др.); есть даже целый «Ренессанс-оркестр»! Периодически к нам приезжают зарубежные музыканты. Так, завсегдатаям МЗФ уже привычны ежегодные гастроли ансамбля Андреа Мустонена из Эстонии с несколькими примелькавшейся программой, гвоздём которой неизменно является Турецкий марш из «Le Bourgeois Gentilhomme» Ж.-Б. Люлли. «Les Arts Florissants» Уильяма Кристи – с более интересными программами – крайне редко радует петербуржцев своими визитами. Ежегодно в сентябре-октябре у нас проходит международный фестиваль «Earlymusic», на который съезжаются музыканты со всего мира.

Первая постановка барочной оперы в России состоялась в рамках вышеупомянутого фестиваля в 2007 году. Это была опера немецкого композитора Иоганна Маттезона «Борис Годунов, или коварством достигнутый трон» в постановке немецкого хореографа и режиссера Клауса Абрамита – первая масштабная премьера подобного рода в России. Спектакль был представлен на сценах Гамбурга, Москвы и Петербурга (Михайловский театр) и восторженно принят публикой, однако репертуарным так и не стал.

Очередной эксперимент на ниве барокко был предложен петербургской публике только через 6 лет, в 2013 году. Известный британский арфист и знаток старинной музыки Эндрю Лоуренс-Кинг поставил на сцене Малого зала филармонии оперу Стефано Ланди «Смерть Орфея» (1619 г.). И хотя постановка была не столь масштабна, она так же прошла «на ура».

В общем, на подмостках культурной столицы барочная опера представлена скудно – даже хрестоматийных Люлли и Рамо, стоявших у истоков французской национальной оперной традиции, практически не играют.

Наконец, 28 марта в Малом зале филармонии состоялась долгожданная премьера французской барочной оперы. Афиша гласила: Жан-Филипп Рамо. «Пигмалион». Опера-балет. Постановка одноактной оперы Рамо 1748 года – плод совместной работы молодого российского режиссёра Даниила Ведерникова, итальянского хореографа Глории Джордано и объединенного российско-эстонского ансамбля исполнителей под управлением Юлии Лурье (рук. ансамбля «Но-

вая Голландия»). Интернациональный коллектив попытался воссоздать французский театр середины XVIII века. Спектакль выполнен в аутентичной манере, со старинным произношением, старинными жестами и хореографией. Артисты двигались по сцене, следуя строгим правилам барочного театра. Сложные костюмы были воссозданы по эскизам того времени: корсеты, панье, плюмажи... Молодые солисты – Б. Степанов, Е. Свешникова, В. Чеканова – уверенно вели свои вокальные партии, стараясь воспроизвести характерную для оперы XVIII века манеру пения. Тенор Борис Степанов, кстати, уже имеет некоторый опыт по части барочного исполнительства: он принимал участие в той самой постановке оперы Маттезона в 2007 году.

Зрители тепло встретили новую постановку,

устроив бурную овацию в конце спектакля.

После спектакля режиссёр ответил на некоторые вопросы.

– Кто такой Даниил Ведерников? Как возник интерес к музыкальному театру барокко?

– По первому образованию я художник. По второму – искусствовед. Сейчас учусь на режиссера. В настоящее время моё основное место работы – Петергоф, где я занимаюсь режиссурой праздников. Барочным театром я интересуюсь уже давно. Главным эмоциональным потрясением для меня стала увиденная в 2008 году комедия-балет Люлли «Мещанин во дворянстве» в постановке Бенжамина Лазара. Мне захотелось изучить этот «французский стиль», понять, почему они работают так. Параллельно с учебой сам начал много читать по этой теме, заказывать литературу из Франции,

потом неоднократно ездил туда (благодаря сотрудничеству с Earlymusic, мне удалось там и поучиться и постажироваться).

Впервые к режиссуре барочной оперы я подошел вплотную чуть больше года назад, когда Эндрю Лоуренс-Кинг устраивал в Петербурге свою академию (IV Открытая академия музыки барокко – проходила в декабре 2013 года. – П.В.) и привлек меня как ассистента режиссера, чтобы я работал над художественным оформлением и постановочной частью спектакля, в т.ч. над жемами.

– Есть ли у Вас музыкальное образование?

– В детстве была музыкальная школа (хор, фортепиано), которую я бросил. Сейчас, конечно, очень жалею. Тем не менее навык чтения нот, приобретенный в детстве, помогает: сопоставить партитуру и музыку я в состоянии. И партитура Рамо была для меня основой в работе над нынешней постановкой.

– Как сложился ваш интернациональный коллектив?

– Я отвечал за подбор хореографа и артистов балета, музыканты – за подбор своей команды. Хореографа Глорию Джордано я знаю давно, приглашал ее в Петербург для проведения мастер-классов. Она высококлассный специалист, работает в Париже, занимается исследованием барочного танца и французского стиля. Я доволен ее работой в нашем спектакле.

– У Вас получилась «классическая» постановка, в традициях версальского двора, такая задумка была изначально? Не было ли желания сделать что-то модернистское, в русле нынешней тенденции к осовремениванию «старых» сюжетов?

– Нет, моей целью, даже идеей фикс, было воссоздание именно барочного спектакля.

– Как относитесь к современным радикальным постановкам, т.н. «режиссерской опере»?

– Мне такой подход не близок, вряд ли я когда-нибудь буду работать в этом направлении. Но и сказать, что я вообще против режиссерских опер, тоже не могу. Это зависит от каждой конкретной постановки. Есть очень интересные находки, например, известная постановка «Талантливый Индей» Рамо 2003 года (реж. А. Щербан) – типичная режиссерская постановка, но сделанная с большим уважением к барочному стилю. Серьезное влияние на меня оказывают работы Роберта Уилсона – тоже абсолютного модерниста, но в своем подходе близкого тем методам работы, которые практиковались на барочной сцене. Я специально ездил за границу смотреть его спектакли.

– Еще раз поздравляем Вас с премьерой и желаем дальнейших успехов!

– Спасибо!

Беседовала Полина ВОЛОДИНА

Программа концерта оркестра Михайловского театра от 24 марта была интригующая: «Море» Дебюсси, 33-я симфония Слонимского и «Жар-птица» Стравинского целиком. Музыкант понимает подобные послания примерно так: маэстро выбрал трудные виртуозные эффектные и любимые слушателями произведения классики, чтобы раззадорить исполнителей и показать, на что способен оркестр. Дополнил их новой партитурой, потому, что она полностью вписывалась в «задание» и, возможно, просто ему понравилась. Так возник образ концерта, отвечающего одной важной тенденции, о которой много пишут, но, к сожалению, редко воплощают: играть музыку, сочиненную буквально «сегодня», не в изолированных стойлах «концертов» или «фестивалей современной музыки», а в самом обычном академическом контексте – весенним вечером, при полном зале оживленной доброжелательной публики, в том приятном состоянии, когда все собраны, внимательны и получают удовольствие от того, что играют и слышат.

Обследование интернета, предпринятое перед концертом, показало, что Михаил Татарников руководствуется самыми высокими критериями современного исполнительского искусства и намерен двигать свой «молодой и амбициозный» (так пишут многие) коллектив в направлении подлинных художественных открытий. Полифоничность и тембровая многомерность дирижерского слуха стремится к воплощению в живой и сложной театральной разноголосице, наполняющей естественные, как бы сами собой рождающиеся формы музыкального пространства-времени. В одном из интервью Татарникова в глаза бросилась фраза, которая может читаться как творческое credo: «Дирижер отвечает за то, чтобы музыка оркестра развивалась в образах. Каждый должен понимать, что, для чего и как мы делаем». Критики услышали это в музыке и сразу откликнулись формулировкой «живой и осмысленный оркестр Татарникова». И публика вчерашнего концерта эту оценку подтвердила. Особенно радостно и долго аплодировали Стравинскому: дирижеру, солистам, всем музыкантам вместе. Итого, как мне кажется, было состояние общей «благости», когда человек прикоснулся к чему-то безусловно «хорошему» и, вместе с другими, принял его к сердцу. Спешу зафиксировать это состояние, потому что оно случается довольно редко. И не ему были посвящены послеconcertные размышления «зубров-слушателей», а как раз бросавшимися в уши недостаткам. Упомяну о них не для того, чтобы огорчить музыкантов, а потому, что искренно считаю слушателя вроде себя идеальным подопытным кроликом, чувствительным инструментом, ловящим те самые нюансы, которые и отличают Большое Искусство. Так вот: первое, что огорчило двух музыковедов, сидевших, кстати, в разных акустических точках зала, – это определенно «эстрадная» раскраска Дебюсси, подхваченная Уэбберу или Петрову, но не «шедевр-символу музыкального импрессионизма» (из программки). Второе можно определить как «неслитость» голосов, отсутствие целостного стилистически окрашенного звукового облака, мгновенно отличающего Дебюсси от Стравинского, Стравинского от Шёнберга, и заметим, от Слонимского, у которого этот мистический индивидуальный «образ звучания», описанный когда-то Ансерме, тоже есть.

АННА ПОРФИРЬЕВА

33-Я СИМФОНИЯ
КОНЦЕРТ
В МИХАЙЛОВСКОМ ТЕАТРЕ

Согласна – это очень высокие требования. Но ведь не напрасно маэстро от Мравинского и Янсона до Темирканова и Гергиева столько лет трудились над нашими ушами. Петербургские оркестры не могут не видеть перед собой очень высокую планку. И это замечательно. Есть к чему стремиться.

Симфония Слонимского написана в сентябре 2013 г., впервые прозвучала в Большом зале 11 мая 2014 г. Это исполнение доступно в youtube.com, и, придя домой, я не удержалась от того, чтобы сравнить. Получилось, что Альтшулер в большей степени был сосредоточен на лирическом, а Татарников – на объектив-

ном композиционном аспекте высказывания. Как и другие, написанные сравнительно недавно, 33-я симфония компактна, ее протяженность – примерно 25 минут. Две части: Lamento и Danse masacre – увенчаны лаконичным Эпилогом, возвращающим основную тему Lamento в очищенном от разнообразных превращений идеально-возвышенном виде.

Общий «сюжет» этой музыки, если не сводить его к названиям частей, изложить также трудно, как, скажем, «своими словами» пересказать стихотворение Мандельштама. Мы слышим отголоски Баха и Брамса, Шостаковича и Малера, но к «чужому слову» и постмодернистскому «дискурсу» симфония никакого отношения не имеет. Огромное поле разнообразнейших культурных ассоциаций предоставлено слушателю для того, чтобы Мнемозина помогла ему извлечь сокровища из собственных давно запечатанных сундуков, пережить в звуках нечто глубоко личное, незабвенное. «Бензина запах и сирени» музыкант вполне может приравнять к одинокому голосу большого гонимого: ухо как и нос способно замкнуть вольговую дугу времени, возродить переживание в его первоизданной свежести. Обратная сторона подобных открытий – печаль, потому что вспышка понимания – лишь одна из иллюзий разума, принужденного объяснять, соединять, строить, вить бесконечную нить, зная, что она неминуемо оборвется.

Логической основой композиции является 12-тоновый ряд, из которого выращен весь тематизм симфонии, в том числе, очень условно говоря, четыре «разных» темы первой части. Их исконное единство подтверждается слухом, который на самом деле отмечает гораздо больше тематических образований, поскольку весомым значением в процессе развертывания здесь обладают и подголоски, и противосложения, и вокализмы тематических «окончаний», и сами «голоса» инструментов. Все вместе складывается в сложный рисунок диалогов, превращений, контрастов и сопряжений, повторов и вариантов. Не просматривается ни одной классической схемы, точнее, они присутствуют все разом, образуя «как будто знакомое» смысловое пространство, оттеняющее свободу и силу движения. Завуалированные «мотивы креста» и passus duriusculus скорее символически осеняют драматическую ситуацию, чем вергают слушателей в бездну Страстей и крестных страданий. Тем не менее развитие Lamento и каждой из вплетенных в него тем не оставляет надежд на восстановление равновесия: достигнув крайней степени напряжения, музыка фактически обрывается. Там-там, мрачное сползание струнных, кратко просиявшая первая тема у флейты и удар колокола... Таков итог.

В Danse masacre основные темы демонизируются. Композитор использовал разнообразные приемы, включая алеаторические пласты, на которые накладываются утрированные martellato, или скандированное «Ха – ха – ха – ха!», выкрикиваемое оркестрантами. Суть – контрастные додекафонные вариации, обращающие все, что было светлого, в его противоположность. Впечатления тотального ужаса не возникает. Слушатель (в моем лице) скорее рассматривает фрагменты гравюры, отмечая цепь соответствий и горестную обязательность толпы скелетов.

В разговоре С.М. произнес, что 33-я симфония, вероятно, последнее его произведение в этом жанре. Посмотрим...

ФЕСТИВАЛЬ

ВЕРА САВИНЦЕВА

ОПЕРНАЯ РЕЖИССУРА НА ЗОЛОТОЙ МАСКЕ: ЭКСТРЕМАЛЬНЫЙ АВАНГАРД И ПАТРИАРХАЛЬНАЯ КЛАССИКА



«Носферату». Сцена из спектакля.
«Евгений Онегин». Сцена из спектакля.
Фото из архива фестиваля

На фестивале «Золотая Маска» были показаны два спектакля, представляющие «полюса» оперной режиссуры: в постановке современной оперы Д. Курляндского на сцене Пермского театра оперы и балета использованы модные образы «вампирической» фантастики; спектакль Астраханского театра «Евгений Онегин» представляет собой традиционную постановку, в которой поэтично и бережно воспроизведены образы пушкинского времени.

СМЕХ СКВОЗЬ СТРАХИ

Сюжет оперы «Носферату» Дмитрия Курляндского (на либретто Димитриса Яламаса) сочетает античные мифы об Аиде и Персефоне с современной «вампирической» фантастикой. Популярными страшилками про вампиров становятся поводом поразмышлять о внутренних страхах, зависимостях, о подавленности и скованности. Декорации воспроизводят повторяющиеся ужасные образы: множество гробов с открытыми крышками, лезвия ножей (художник Яннис Кунеллис). Готовясь к загробной свадьбе вампира Носферату, Три Грайи постепенно лишают Персефону всех чувств, боли и памяти перед переходом в подземный мир. Интерпретация мифа насыщена символикой: на сцене представлены Корифей, Три Грайи, а также символический персонаж «Зеркало Трех Грай».

Преувеличенность ужасных образов ощущается и на сцене, и в словесном тексте, и в музыке – скрипах электрической пилы в сочетании с шорохами и вздохами... Корифей (Алла Демидова) восклицает: «Времени больше нет!». Нагромождение нелепых ужасов сочетается с парадоксальностью проблемы «вампирических» страхов; с траурными ассоциациями соединяется грубоватый смеховой подтекст. Ужасный вампир почему-то совершенно не страшен для милых детишек, которые проходят по сцене с цветочками в руках; страшилище с трясутыми руками (роль Носферату – властителя загробного мира, подобного Аиду – исполняет греческий актер Тасос Димас) не вызывает желаний убежать, спрятаться, укрыться.

По ходу действия в руках Носферату появляется красная туфелька, потом траурно-свадебное шествие одиноких персонажей сменяется чередой дуэтов. Всплывает ассоциация с «Кентаврами» Иосифа Бродского. Парадоксально сочетание противоположностей, свадебного и похоронного: в тексте мужского хора звучат фразы канонического Реквиема, одновременно подружки невесты декламируют заливчатские частушки, переведенные на латынь.

Экстремальная новизна музыкального языка Курляндского, представляющего очень тихий, сложно организованный мир вздохов, шепотов, вскриков, скрежетов и скрипов, убедительно сочеталась с хорошо узнаваемыми элементами постановки. Сценически инфернальное загробное шествие воссоздано по балетной модели (художник – Яннис Кунеллис, режиссер – Теодорос Терзопулос). Вначале возникает образ традиционного Адажио теней из «Баядерки», потом танец пародирует фокинское «Умиряющего лебедя», исполняемого со спутанными ногами и руками: рождается аллюзия на пляску Избранницы из

«Весны священной» И. Стравинского; наконец все вершит спортивный мужской брейк-данс. В конце спектакля еще одна аллюзия, на этот раз на Прощальную симфонию Гайдна – оркестранты уходят из ямы, чтобы пройти по

сцене с опущенными долу инструментами в траурно-свадебном шествии – шествии замедленном, словно совершающемся в мире фантазий и сновидений. Создается многослойный ассоциативный ряд.

Большую роль в спектакле, наряду с музыкантами, играли актеры драматического театра: впервые в истории фестиваля «Золотая Маска» София Хилл и Тасос Димас были номинированы за лучшую мужскую и женскую роль в опере. Исполнители – Наталья Пшеничникова, София Хилл, Тасос Димас, Алла Демидова, Элени-Лидия Стамеллу (Зеркало Трех Грай), хор и оркестр «Musicaeterna». Дирижировал спектаклем Теодор Курентзис.

«В НАШЕМ ДОМЕ...»

Традиционная «реалистическая» постановка «Евгения Онегина» (режиссер Константин Балакин) отличалась поэтическим взглядом на русскую природу и вниманием к пушкинскому тексту. На заставке изображен деревянный дом, который останется до конца спектакля. Световые эффекты созданы с применением современных технологий (художник по свету Ирина Вторниова). Привыкших к модернистским приемам зрителей задает за живое сценография (художник Елена Вершинина), сочетающая правдоподобие родных пейзажей с аллюзиями на живопись Левитана, Поленова, Куинджи. Декорация последней картины спектакля представляет панораму Невы, наполювиную скованной льдом: объяснение Татьяны и Онегина происходит на набережной. Бегущая строка воспроизведена летящим пушкинским почерком: строфы поэта становятся эпиграфом к каждой картине.

Большое внимание в спектакле уделено народным сценам, крестьянским песням и пляскам. Тщательно и детально представлен праздник урожая: крестьяне поднимаются по лестнице, вооружают снопы, затевают игры, молодецкие забавы. Чайковский раскрывается не только как уютный лирик, но и как автор пьес «Песнь косаря», «Жатва», вариаций на народные темы в симфониях.

Режиссерское решение не противоречит оперной специфике, при этом уже в первой сцене характеры обрисованы весьма определенно. Строг, почти безжалостен режиссер к Ольге – ее образ решен в соответствии с пушкинским определением: «Точь-в-точь в вандиковой мадонне». Объяснение с Ленским для нее, по-видимому, вздор – на протяжении его ариозо она пытается подсматривать за Татьяной и Онегиным, в то время, как для влюбленного поэта открывается целый мир.

Романтическая атмосфера наиболее эффектно раскрывается в сцене письма Татьяны: сад окутан изумрудно-зеленым, почти сказочным светом, вдоль всей сцены медленно движется огромная луна, к утру розовеет рассвет. На встречу с Онегиным Татьяна приплывает в лодке. В конце сцены-объяснения Онегин пытается вернуть письмо, но Татьяна отказывается и ... утливает. В заключительной сцене Онегин вынимает письмо из кармана и цитирует его.

Для музыкальной части (дирижер Валерий Воронин) характерны неспешность, задушевность, внимание к слову, убедительное интонирование. Последние две картины сохраняют заставку – старый дом, засыпанный снегом: хлопья обваливаются, сдуваемые ветром, прямо на глазах у зрителей. В звучании Полонеза на балу у Грениных, и в Заключительной сцене подчеркнуты трагедийные мотивы: финал оперы окрашен отсветом трагической дуэли.

Итоги фестиваля «Золотая Маска» были объявлены 18 апреля. Безусловным лидером в оперном жанре признан спектакль «Королева индейцев», представленный Пермским оперным театром. Неоконченная semi-опера Генри Перселла «Королева индейцев», последняя в творчестве композитора – оказалась забытой, никогда не ставилась на сцене со дня ее премьеры. Спектакль Пермского театра представляет блестящую реконструкцию этой оперы: творческая инициатива постановщиков сочетается в спектакле с бережным отношением к традиции. В жанре semi-оперы музыка играла не самую ведущую роль, и Перселл написал для «Королевы индейцев» около часа музыки. В спектакле Пермского оперного театра, длящегося более трех часов, музыкальная часть дополнена редко исполняемыми фрагментами из театральной музыки Перселла и его хоровыми антемами.

Значительно изменена в пермской постановке и литературная основа оперы Перселла. Первоисточником для оперного либретто была «героическая драма» Драйдена и Говарда, которая пользовалась в Англии середины XVII века необыкновенной популярностью. При этом и драма Драйдена-Говарда, и либретто оперы страдали драматургическими недостатками и даже очевидными натяжками (к примеру, колонисты из Перу соседствуют и взаимодействуют с мексиканскими ацтеками). В новой постановке сохранены прежние сюжетные линии и даже остались географические «неувязки», но теперь литературной основой нового спектакля стал роман никарагуанской писательницы Розарио Агилеры «Затерянные хроники TerraFirma». Создателем пермского спектакля, как и в английской постановке XVII века, важна была прежде всего не буквальная историческая достоверность, а символический аспект драмы.

Как и в «Дидоне и Энее» Перселла, здесь главным двигателем истории также являются боги: напомним, что козни ведьм в шекспировском духе привели и к личной драме Дидоны и Энея, и к историческим несчастьям их народов. В «Королеве индейцев» древние боги индейцев майя разгневались на людей из-за чрезмерной лести, пропетой в адрес невесты на свадьбе. В результате брак «королевы индейцев» оказался несчастным, а мирная стратегия вождя майя также была обречена на неудачу.

В художественной стратегии спектакля расставлены важные смысловые акценты – не на противостоянии и вражде, но на вза-

ВОЗРОЖДЕННЫЙ ШЕДЕВР



«Королева индейцев». Сцена из спектакля.
Фото из архива фестиваля

имодействию народов и культур. Образы древней культуры майя воплощены прежде всего визуально, средствами декоративного оформления (американский художник Гронк) и танца (хореография Кристофера Вильямса). В центре спектакля две женские судьбы – доньи Изабель и доньи Луисы. Важнейшей сценой в спектакле становится сцена свадьбы, воплощенная чувственно и красочно. Христианские добродетели любви и милосердия раскрываются в пении хоровых антем, в молитвах звучит мысль о любви и прощении. Ведь все народы волнуют близкие философские вопросы: «Почему люди ссорятся, если природа так богата? Что есть Бог? Почему любовь так мучит людей?». Испанские конкистадоры внешне выглядят как завоеватели, в камуфляже с автоматами, но их образы не одноплановы: в спектакле раскрыты и религиозные сомнения главного героя, и его переживания из-за семейных неудач, и отцовская любовь к дочери.

Спектакль – результат сотрудничества, копродукция трех театров – Пермского театра, испанского Teatro Real (Мадрид) и Английской национальной оперы. В постановке собран блестящий исполнительский состав: партию доньи Луисы исполняет Джулия Баллок, в роли доньи Изабель – солистка из Перми Надежда Кучер. В партиях испанских конкистадоров – Маркус Бручер и Ноа Стюарт. В спектакле участвуют два контратенора: Винс И и Кристоф Дюмо; ведущую для жанра semi-оперы драматическую роль исполняет актриса Маритсель Карреро. Изысканные оттенки динамики, утонченные детали инструментальной и хоровой фактуры антем Перселла воплощают хор Musicaeterna (хормейстер Виталий Полонский) и оркестр Musicaeterna (музыканты которого играют на старинных инструментах) под управлением Теодора Курентзиса.

Фестивальных наград удостоены лучший режиссер (Питер Селларс), лучший дирижер (Теодор Курентзис), лучшая женская роль (Надежда Кучер) и лучший спектакль. Спектакль заслужил также приз критики; получая эту «Маску», Теодор Курентзис со сцены пообещал отдать ее композитору Дмитрию Курляндскому и выразил сожаление о том, что не была присуждена премия за работу композитора в музыкальном театре. В самом деле, опера Курляндского «Носферату» также была ярким, экспериментальным явлением в программе фестиваля, и вызвала интерес зрителей и критиков.

Вера САВИНЦЕВА

ВЫСОКОЕ CREDO АЛЛЫ ШЕЛЕСТ

В Самарском академическом театре оперы и балета прошел XIV Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест. В год 95-летия со дня рождения великой балерины фестивалю исполнилось 20 лет.

Алла Яковлевна Шелест присутствовала на положившем начало самарскому фестивалю посвященном ее 75-летию вечере «В честь Аллы Шелест» 1994 года, а также на фестивалях 1995 и 1997 годов. А спустя два года – в марте 1999 года в Самаре состоялся вечер памяти Шелест, незадолго до этого ушедшей из жизни. В последующие годы практически на каждом из фестивалей делался акцент на одной из граней творческой личности Шелест. Фестиваль посвящался «белому» – романтическому балету, профилям современного танца, работам выдающихся хореографов XX столетия, разнообразию хореографических и исполнительских интерпретаций в постановках классических и современных отечественных балетов, поэтическим, инфернальным мотивам, придающим особую романтическую возвышенность классическим балетам.

Credo – таково название, предложенное автором проекта нынешнего фестиваля Светланой Хумарьян. В этом названии – некий глубинный смысл, отсылающий не столько к стилистике спектаклей, сколько к тому, что составляет таинство исполнительства и возносит его до подлинных высот. В балетном искусстве это и отточенная техника, и умение безукоризненно выполнять головокружительные виртуозные пассажи и трюки, что подразумевается изначально, но еще и одухотворенность танца, определяемая интеллектом, богатством внутреннего мира, иными словами, личностью исполнителя. Именно так незадолго до ухода из жизни определила свое «трудное credo» Алла Шелест. Для нее в артисте важнее всего была «личность, не заслоненная профессиональным мусором, отсутствием культуры духа, личность в идеальном чисто исполненной хореографии».

В фестивальной афише было два гала-концерта – открытия и закрытия фестиваля и три балетных спектакля: лирико-драматическая хореодрама «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина – авторская постановка Владимира Васильева 2011 года и подарки Санкт-петербуржцев: неизменно присутствующая на фестивалях последних лет чарующая «Баядерка» Людвиг Минкуса, поставленная в 2012 году Габриэлой Комлевой, и недавняя премьера театра – романтический, взрывной «Корсар» Адольфа Адана в постановке выпускника Вагановского училища Василия Медведева. Воспитанники петербургской школы заняли ведущее место среди солистов – гостей фестиваля.

«Анюта» – игровой спектакль, требующий от исполнителей особого душевного настроя и психологической глубины воплощения характеров персонажей. Ведущая солистка Большого театра Кристина Кретова в заглавной партии показала прежде всего крепкую профессиональную подготовку, однако ей подчас недоставало то душевной теплоты и искренности, то драматизма. Коллега Кретовой по труппе Андрей Меркуров предложил вполне корректную, но лишнюю ярких эмоциональных взлетов трактовку образа влюбленного юноши. Остальные партии исполнили самарские артисты. Наиболее убедительными показались актерские работы Владимира Шачнева – Петр Леонтьевич и Михаила Зиновьева – Артынов. Алексей Савин, исполнитель острохарактерной, почти гротесковой роли богатого чиновника Модеста Алексеича, основной акцент сделал на воспроизведении колоритной пластики своего персонажа в ущерб его психологической углубленности.

Самарская «Баядерка» представляет собой «казенную» петербургскую версию балета, адаптированную Габриэлой Комлевой к труппе самарского театра. Художник-постановщик – Вячеслав Окунев. Звездным гостем фестивального спектакля был премьер Мариинского театра Владимир Шкляров. Его мужественный, обаятельный, исполненный искренних переживаний воин Солор вновь покорила самарских зрителей. Особенно большое впечатление произвела заключительная инфернальная сцена теней, в которой чувственный, страдающий Шкляров – Солор был безукоризненным партнером солистки самарской труппы выпускницы Пермского училища Ксении Овчинниковой – Никии, отмеченной за исполнение этой партии местной театральной премией. В партии Гамзатти – соперницы Никии уверенно выступила солистка самарской труппы выпускница Башкирского хореографического училища Вероника Землякова.

«Корсар», прошедший до фестиваля всего несколько раз, не утратил своего премьерного шика и внутреннего нерва. Партитура балета, над редакцией которой тщательно поработал маэстро Александр Анисимов, явила букет порой довольно разнообразных музыкальных номеров. В числе авторов, наряду с Адольфом Аданом, значатся Цезарь Пуни, Лео Делиб, Риккардо Дриго, Артур Сен-Леон, Принц Ольденбургский. Благодаря щедрому обилию музыкального материала в самарской постановке удалось четко выявить все сюжетные линии,

ОКНО В РОССИЮ

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

САМАРСКИЕ ФЕСТИВАЛИ



«Баядерка». Владимир Шкляров – Солор, Вероника Землякова – Гамзатти. На фестивале «Мстиславу Ростроповичу». Фото: Елизавета Сухова

изначально заложенные в либретто «Корсара», и главное – превратить балет в подлинный карнавал танца. Александр Анисимов дирижирует «Корсаром» задорно, с огоньком. Оркестр под его управлением звучит сочно и выразительно, способствуя созданию праздничной атмосферы действия.

Фестивальный «Корсар» был безгастролеров. В нем удачно выступили, продемонстрировав бравурную технику и задор, ведущие солисты самарской труппы выпускник Вагановского училища Кирилл Софронов – мужественный Конрад и воспитанники пермской школы Екатерина Первушина – победительная, наивно кокетливая Медора, Ксения Овчинникова – страстная, эмоциональная Гюльнара и Виктор Мулыгин – томный Али.

Особое место в фестивальной афише занимали две концертные программы. Именно в них приняло участие наибольшее число именитых гостей, а отдельные номера были призваны продемонстрировать обширную палитру стилей классической и современной хореографии.

Впрочем, первые отделения концертов были отданы полноценным балетным актам. Это роскошные по хореографическому замыслу «Свадьба Авроры» из «Спящей красавицы» и «Бал» из «Лебединого озера» Петра Чайковского.

Подлинными героями концертов стали любимцы самарской публики солисты Большого театра выпускница Вагановского училища Ольга Смирнова и Семен Чудин. Эти артисты в наибольшей степени отвечают исполнительскому идеалу, который Алла Шелест определила, формулируя свое творческое credo. Им обоим свойственны безупречная техника, утонченность и изящество танцевальной манеры, исполнительская культура и стилистая точность. Эти качества были продемонстрированы Смирновой в партии Авроры и Чудиным в партии Дезире, а также в исполненном ими с завораживающей грацией элегантно и стильно па-де-де из балета Даниэля Обера «Марко Спада» в хореографии Пьера Лакота.

Апофеозу балетной феерии – «Свадьбе Авроры» – не хватало праздничности атмосферы. Самарский кордебалет выглядел недостаточно собранным, а в танцах солистов порой преобладала откровенная стилизованная эклектика.

В концертах удачно выступили солисты Мариинского оперного театра Ольга Челпанова и Константин Коротков, исполнившие эффектное классическое па-де-де из балета Риккардо Дриго «Талисман» и дуэт из «Эсмеральды» Цезаря Пуни, и солисты Пермского оперного театра Евгения Четверикова и Александр Таранов, впервые представившие в Самаре шедевр

Джорджа Баланчина – искрометную «Тарантеллу».

Украшением программы второго концерта стали Семен Чудин и солистка Большого театра Марианна Рыжкина в па-де-де из балета Хермана Левенскольда «Сильфида» в новой хореографии Йохана Коборга, а также блистательная пара из Санкт-Петербургского Михайловского театра – безупречный романтический танцовщик Марат Шемиунов и изысканно грациозная Ирина Перрен, исполнившие дуэт Антония и Клеопатры из одноименного балета Эдуарда Лазарева в непревзойденной до наших дней хореографии Игоря Чернышева.

VII МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «МСТИСЛАВУ РОСТРОПОВИЧУ»

Задуманный выдающимся музыкальным и общественным деятелем нашего времени – главным дирижером, художественным руководителем-директором Мариинского театра неистовым маэстро Валерием Гергиевым и проходящий при поддержке правительства Самарской области фестиваль является признанием и данью памяти великому музыканту и гражданину, творческая судьба которого была связана с Самарой.

За семь фестивальных лет под управлением маэстро в исполнении оркестра и получивших мировую известность солистов-инструменталистов и певцов в Самаре уже прозвучал внушительный цикл масштабных симфонических и ораториальных сочинений, инструментальных концертов, фрагментов из опер отечественных и зарубежных композиторов-классиков и выдающихся современных авторов.

VII фестиваль не стал исключением. Каждая из трех концертных программ, исполненных симфоническим оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева в течение всего лишь двух дней, стала подлинным художественным откровением.

Первый фестивальный концерт, значительную часть аудитории которого составили совсем юные слушатели, по традиции был благотворительным. Программу открыла симфоническая сказка для детей Сергея Прокофьева «Петя и Волк», исполнявшаяся и на прошлогоднем фестивале, но это несколько не повлияло на ее успех у слушателей. Отвечая на горячий прием, солисты раскланивались, поднимая высоко над головой свои инструменты и с удовольствием демонстрируя их ребятишкам. С наименьшим энтузиазмом была встречена слушателями легкая, изящная Первая – «Классическая» симфония Прокофьева.

Вторая концертная программа стала подарком для меломанов-«гурманов». Ее открыла роскошная по своему звуковому колористическому богатству, насыщенная волшебными гармониями и прихотливыми мелодическими изломами Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» Клода Дебюсси, которая вот уже целое столетие ассоциируется с дягилевскими «Русскими сезонами» в Париже, а также с исполненной любовных предчувствий пластикой Вацлава Нижинского, первого хореографа балета.

Три симфонические эскиза Дебюсси, объединенные названием «Море», представили причудливые метафоры морской стихии. Картины, запечатленные в сочинениях Дебюсси, буквально ожили в воображении слушателей, внимавших изощренной импрессионистской звукописи композитора в стилистически безупречной интерпретации маэстро Гергиева.

Кульминацией концерта стали «Картинки с выставки» – знаменитый фортепианный цикл Модеста Мусоргского, который обрел новые краски благодаря великолепной оркестровке Мориса Равеля. Это целый мир фантастических и реальных персонажей и бытовых картинок, получивших исчерпывающую по своей глубине интерпретацию маэстро и ведомого им оркестра.

Абсолютным апофеозом фестиваля явился последний концерт, в котором прозвучала Пятая симфония Густава Малера – одно из самых мощных по своей психологической глубине сочинений композитора. Валерий Гергиев постепенно, не делая на этом особых акцентов и как бы исподволь, раскрывает перед самарскими слушателями огромную, многокрасочную панораму симфонических сочинений Малера.

На третьем фестивале 2010 года прозвучали Вторая симфония «Воскресение» для сопрано, альты, смешанного хора и оркестра, в исполнении которой приняли участие солисты Мариинского театра Ольга Бородин и Анастасия Калагина и хоры Мариинского и Самарского оперного театров, а также Четвертая симфония для сопрано и оркестра с участием Анастасии Калагиной. На четвертом фестивале 2011 года были исполнены последняя, Десятая, и грандиозная Третья симфония с участием солистки Мариинского театра Златы Булычевой и хора Самарского оперного театра.

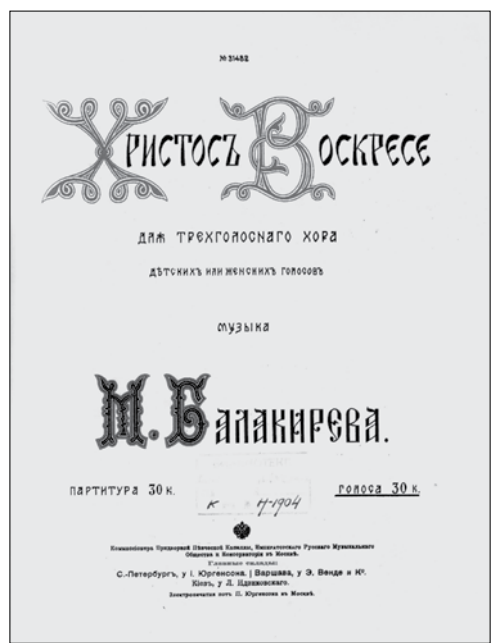
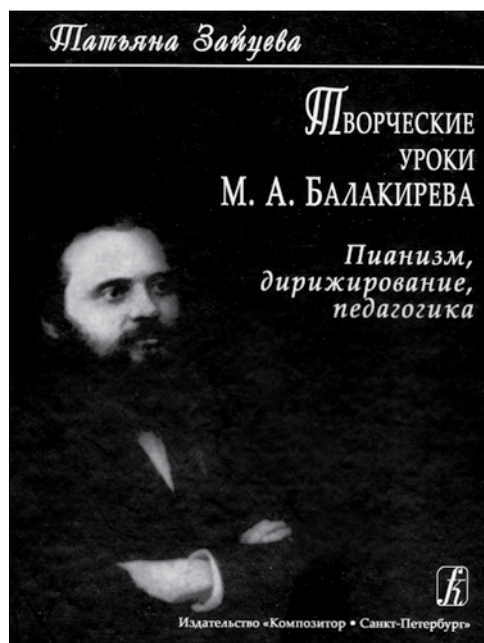
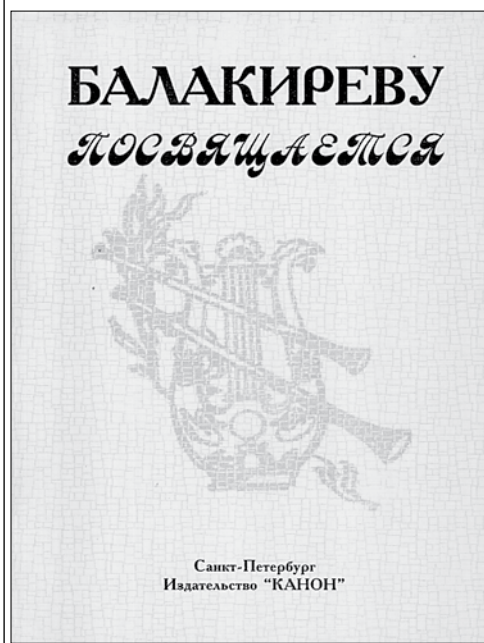
В мечтах Валерия Гергиева – представление в Самаре самой грандиозной – Восьмой симфонии Малера, для исполнения которой требуется огромное число участников – артистов оркестра и хора, в том числе детского, а также певцов-солистов.

Впереди всех летел
«орлом» Милий Балакирев

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ИОСИФ РАЙСКИН

БАЛАКИРЕВУ ПОСВЯЩАЕТСЯ



Их было *пятеро* – музыкальных богатырей: Милий Балакирев, Цезарь Кюи, Модест Мусоргский, Николай Римский-Корсаков, Александр Бородин. С ними же (Глинкою так нареченный) Бах, он же «милейший Бахынька», он же *Generalissime*, он же «вещий Володимир Васильевич Стасов», пророчивший балакиревскому кружку славу «маленькой, но уже *могучей кучки* русских музыкантов». Так они и войдут в историю европейской музыки – «группой пяти», «русской пятеркой»... «Все пятеро шли на всех парусах... Впереди всех летел «орлом» (выражение Даргомыжского) Милий Балакирев» – скажет Стасов позже.

Иной счет вел спустя три четверти века Б.В. Асафьев: «Их было *трое!* Различного склада ума, таланта и вкусов энтузиасты музыки, они взаимно восполняли друг друга, совершая великое, чутко угаданное ими историческое дело: содействовать подъему музыки в России...». Имена этих, согласно Асафьеву, трех «великих строителей русской музыкальной культуры – Антон Григорьевич Рубинштейн, Николай Григорьевич Рубинштейн и Милий Алексеевич Балакирев.

По самому высокому счету предвещал Балакиреву великую будущность М.И. Глинка. В нем *единственном* стареющий мастер видел своего воспреемника. Перед отъездом в Германию и менее, чем за год до смерти, Глинка сказал сестре Л.И. Шестаковой: «В Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки... и я тебе скажу, что со временем он будет *второй* Глинкой».

Пятеро, трое, единственный... Одни, быть может, изумятся столь высокой глинкинской аттестации, имея в виду реальную судьбу балакиревского наследия, его место в сегодняшней концертной жизни. «Разве не мог ошибиться Глинка, – не преминут спросить они, – зная Балакирева едва четыре месяца?». Но оставим эти резоны, лежащие на поверхности. Мы же по своему изумимся словам Глинки, звучащим как строка завещания. Изумимся его пронзительности, изумимся полноте, с которой сбилось глинкинское предвидение. Если, конечно, понимать его не слишком впрямую, не сравнивая композиторские дарования обоих – «не сравнивай, живущий несравним!» (О. Мандельштам). А вот в роли «отцов-основателей» русской композиторской школы вклады Балакирева и Глинки, как рассудила история, оказались равновелики – скажем осторожнее, *соизмеримы*.

Но чтобы именно *измерить* эти вклады, недостаточно одних слов – сколь угодно громких эпитетов, восторженных описаний, превосходных степеней и т.п. Необходимо глубокое погружение в материалы, хранящиеся в архивах и порой неустойчивые десятилетиями. Руководить же долгими научными поисками должна искренняя и неподдельная любовь к «предмету» исследований, к личности выдающегося музыканта во всех ее разнообразных проявлениях. Здесь я не могу не повторить слова, сказанные рецензентом в адрес Татьяны Андреевны Зайцевой, профессора Санкт-Петербургской консерватории, доктора искусствоведения: «Как повезло, наконец, Балакиреву! Какой у него замечательный истолкователь: умный, любящий и все понимающий, а ведь с пониманием Бала-

кирева дело обстоит совсем не просто» (М.П. Рахманова).

Задавшись целью отрецензировать две из последних книг «балакиревианы» Т.А. Зайцевой, мы невольно обращаемся к истокам беспреседного труда, предпринятого исследователем. Задуманная ею фундаментальная творческая биография композитора открылась первым выпущенным в свет томом – он так и называется «М.А. Балакирев: Истоки» (СПб., 2000). Готовятся к изданию второй том «М.А. Балакирев: Могучие шестидесятые», третий том «М.А. Балакирев: Преодоление», ведется работа над четвертым «М.А. Балакирев: Путь в будущее». В биографической тетралогии труды и дни музыканта освещаются в неразрывной связи с живописанием личности Балакирева во всех ее ипостасях. Под редакцией и с комментариями Т.А. Зайцевой вышло четыре выпуска в серии нотных изданий «Из педагогического наследия М. Балакирева» (2001 – 2010). Она же автор-составитель трех коллективных сборников статей под общим заглавием «Балакиреву посвящается» (1998, 2004, 2014). Их можно рассматривать, как предвестие будущей научной монографии о творчестве Балакирева.

Но даже сей, казалось бы, всеохватный план, не в состоянии удовлетворить жадность исследователя. И появляются ее «внеплановые» приношения Балакиреву, по-новому открывающие многогранную деятельность вождя «Могучей кучки». В издательстве «Композитор» Санкт-Петербург вышла книга Татьяны Зайцевой «Творческие уроки М.А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика» (2012), годом позже московская «Музыка» напечатала ее же солидный том «Сокровища России: духовная музыка

М.А.Балакирева (2013). Жанр обеих книг автором скупно определен как «исследовательские очерки». Но, забегая вперед, скажем, что, прежде всего, это превосходная литература о музыке, увлеченно написанная и с таким же увлечением читающаяся.

В *Увертюре к трем темам* «Уроков» автор пишет о ренессансной универсальности, выделявшей Балакирева среди лучших отечественных музыкантов, о триаде его талантов – пианиста, дирижера, педагога. И, если деятельность Балакирева – композитора, идейного вдохновителя и наставника «группы пяти» – общеизвестна, то о других его дарованиях мы знаем гораздо меньше. «Его жизнь и творчество – огромный мир, до сих пор изобилующий белыми пятнами. Закрывать хотя бы часть из них – вот цель, преследуемая автором» – в этих словах Т.А. Зайцевой заключена программа ученого-историка, историковеда и аналитика, выполняемая на протяжении многих лет.

Балакирева-пианиста знали и ценили не только в России, его исполнение Шопена считали по-своему образцовым в Польше, виртуозность автора «Исламея» не подвергалась сомнению, как и ансамблевая чуткость. «Он игрывал всевозможную камерную музыку с лучшими артистами того времени; аккомпанировал Вьетану и многим певцам», – вспоминал Римский-Корсаков. С юных лет Балакирев зарекомендовал себя талантливым учителем музыки. Глинка считал, что девятнадцатилетний Милий Балакирев – единственный, кто мог бы, в отсутствие его самого, «начать и окончить музыкальное образование» его любимой племянницы Оли Шестаковой. Не щедрый на комплименты Стравинский отмечал,

что репутацию Балакирева-педагога «прочно утвердили его многочисленные ученики».

Навиду более всего была практика Балакирева-дирижера, выступавшего и в зале Дворянского собрания, и в концертах Бесплатной музыкальной школы в здании Городской думы, дирижировавшего произведениями своих друзей, наряду с шедеврами европейской музыки! Эта сторона исполнительской деятельности Балакирева заслужила всеобщее признание – достаточно напомнить, например, об успехе в Праге, успехе, гордясь которым Балакирев писал: «Я приобрел громадную опытность как дирижер, поставивши сам «Руслана». Я теперь вполне дирижер».

Знать-то это мы знали, но... Т.А. Зайцева наполнила творческую биографию Балакирева воздухом фактов, почерпнутых из архивов, из впервые вводимых в научный оборот документов, хранившихся в библиотеках и частных собраниях. Что же говорить о духовной музыке композитора – в советские годы оставшейся и для публики, и для большинства профессионалов – *terra incognita*. Здесь автор монографии о литургических сочинениях Балакирева выступает в роли первооткрывателя, прибавляя к известным ранее дебрям песнопениям еще около двадцати. Красноречивы уже сами заглавия очерков: «О составе духовно-музыкального наследия», «Архивные находки», «Страсти по Обиходу»...

Цель рецензии – не пересказывать книги, а пригласить к их чтению. Серия книг «Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее» пополнилась превосходно изданными томами, по-новому освещающими выдающуюся фигуру Милия Алексеевича Балакирева – зодчего и строителя отечественной музыкальной культуры.

12 марта на 65-м году жизни скоропостижно скончался Вячеслав Иванович Лупачев, руководитель подразделения по развитию театра и реализации инновационных программ. В течение 35 лет он работал в театре, большую часть этого времени – в качестве солиста симфонического оркестра.

В. Лупачев родился 12 ноября 1950 года в Новосибирске. По окончании музыкальной школы по классу скрипки в г. Бердске, поступил в класс гобоя Музыкального училища при Новосибирской консерватории. С 1968 года учился в Москве, окончил Московскую консерваторию по классу профессора М. Оруджева. С 1972 по 1980 гг. преподавал в Училище при консерватории и работал в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Приобрел репутацию солиста-виртуоза, способного за короткий срок разучивать сложнейшие партии.

С 1980 года В. Лупачев – солист симфонического оркестра Кировского театра (первый гобой). Выступал с сольными программами, ему посвящены сочинения А. Чайковского, Ю. Корнакова и других авторов. В театре из музыкантов оркестра организовал духовой квинтет. Обширный репертуар квинтета включал более 50 произведений, в их числе специально написанные для ансамбля камерные партитуры Э. Денисова, А. Петрова, В. Успенского, С. Слонимского. Коллеги запомнили его не только как надежного партнера в ансамбле, чуткого и тонкого музыканта, но и как артиста, интересующегося всем новым и готового щедро делиться своими знаниями и мастерством. В 1995 году Вячеславу Ивановичу Лупачеву было присвоено почетное звание «Заслуженный артист Российской Федерации». Семейную традицию продолжает сын Денис Лупачев – флейтист, также солист симфонического оркестра Мариинского театра.

С 2002 год музыкант занимался административной деятельностью. Он отличался редкой способностью оставаться по-юношески любопытным ко всему новому и, обладая при этом удивительной мудростью, даром предвидения, с горячностью молодого человека «вгрызался» в новое дело и начинал его развивать. Так среди других проектов появилось медиа-вещание Мариинского театра, были налажены регулярные трансляции on-line спектаклей и концертов, передачи FM-радио. С особым вниманием относился Вячеслав Иванович к молодежи, в каждом видел творческий потенциал и помогал его раскрыть. Всегда элегантный, с неизменным чувством юмора, он заслужил любовь и авторитет среди коллег и друзей.

Александр Чайковский, композитор, народный артист России: «Для меня это тяжелая утрата. Вячеслав Иванович был прекрасным музыкантом и одним из моих друзей. Вместе мы учи-

IN MEMORIAM

ВЯЧЕСЛАВ
ИВАНОВИЧ
ЛУПАЧЕВ
(1950 – 2015)

лись в Московской консерватории, потом он уехал в Ленинград, стал первым гобоистом Кировского (Мариинского) театра, но мы продолжали общаться. Он был выдающимся профессионалом, многие современные композиторы поручали ему премьеры своих сочинений. В начале 90-х я написал для него Фантазию для гобоя соло, он сыграл премьеру этого произведения и в дальнейшем не раз исполнял его. Он был большим знатоком гобоя, много рассказывал мне об особенностях этого инструмента... Очень тяжело, когда безвременно уходит такой светлый, отзывчивый, полный сил и идей человек».

Валерий Гергиев: «Мариинский театр потерял одного из опытейших специалистов. Мне особенно хочется сказать о роли Вячеслава Лупачева в трудные 90-е годы, выдвинувшие перед нами, казалось, непреодолимые проблемы. Все рушилось на глазах. И нашей громадной гастрольной деятельности в 1993-1998 годах, спасшей театр, сопутствовали не только творческие усилия, но и изнурительная организационная, административная работа, в которой мне помогали 3-4 человека; Вячеслав Иванович, Слава, как его все звали – один из них. Во время гастрольных поездок на нем лежала ответственность и за подготовку записей – а это и певцы, и хор, и оркестр, залы, аппаратура, техническое обеспечение, работа с продюсерами... А он ведь оставался при этом солистом, первым гобоистом в оркестре! Эта страница его деятельности навсегда останется в нашей истории... Появление прямой трансляции со сцен и из Концертного зала Мариинского театра – это непосредственный результат его усилий по реализации наших совместных идей. Столь же весом вклад Вячеслава Лупачева в развитие новых технологий в сценографии и в постановочном процессе... Внезапная кончина Вячеслава Ивановича тяжело отозвалась в сердцах всех мариинцев».

Редакция газеты «Мариинский театр» помнит и высоко ценит поддержку, которую В.И. Лупачев оказывал нашему изданию, понимая всю его важность для сохранения обширной информации, хроники событий и критических отзывов в анналах театра.

Валерий Гергиев и симфонический оркестр театра посвятили памяти В.И. Лупачева вечер в Концертном зале Мариинского театра. Гражданская панихида состоялась 16 марта в Белом зале Мариинского театра, отпевание – в Пантелеймоновской церкви. Похоронен музыкант на Большеохотинском кладбище Санкт-Петербурга.

Светлая память!

Мариинский театр



ОКНО В ЕВРОПУ



Завершив 10-дневную серию выступлений в Бруклинской академии музыки в Нью-Йорке, балет Мариинского театра прибыл в Вашингтон на ежегодные гастроли в Оперном зале Центра Кеннеди.

На этот раз, вместо обычной полномасштабной балетной классики XIX века знаменитая труппа из Санкт-Петербурга привезла программу из четырех коротких танцев: «Весна священная», «Призрак розы», «Лебедь» и гранд па из балета «Пахита». Сам выбор этих произведений отражает непреходящее значение творчества Мариуса Петипа, Михаила Фокина и Вацлава Нижинского для Мариинского театра.

Нынешняя постановка «Весны священной», которой Мариинский открывал свою программу, возникла в результате длительных скрупулезных исследований американской танцовщицы и ученого Миллисент Ходсон. Ей понадобилось почти 16 лет, чтобы сложить в единую картину обрывки информации и отдельные детали из немногих сохранившихся свидетельств (фотографии, партитуры с примечаниями, зарисовки и воспоминания артистов) и восстановить с достаточной степенью достоверности хореографию Нижинского...

С первого до последнего момента сцена наполнена яркими красками и неистовым движением массы танцовщиков, одетых в цветные стилизованные народные костюмы белого, красного, коричневого и синего цвета, которые перемещаются по сцене небольшими группами, построенными в форме круга, громко стуча ногами и разрывая воздух руками в безудержном возбуждении. Их резкие ломаные движения соответствуют пульсирующим ритмам и буйным вспышкам музыки... Когда небо темнеет, группа девушек с длинными косами в ярких платьях входит на сцену, кружась в хороводе. Они страстно движутся по кругу, пока одна из девушек не падает на землю. Когда она поднимается на ноги, подруги выталкивают ее в центр хоровода. Она избранная, одновременно и жертва, и главная героиня этой первобытной церемонии. Вначале она стоит неподвижно, замерев как камень, затем, как будто по собственному решению, пускается в отчаянный танец с прыжками, вращением и кружением, ее тело дергается из стороны в сторону, а руки летают в судорожных приветствиях, пока все не заканчивается и ее безжизненное тело, упавшее на землю, не уносится в ночное небо как символ триумфа и смерти.

Беспрерывные, неослабевающие движения, предусмотренные хореографией Нижинского, стали настоящим испытанием для танцовщиков труппы. Исполнители, выступавшие на первом представлении, стремились уловить ритм и совершать движения в нужный момент, но им так и не удалось абсолютно точно отразить стаккатный пульс музыки... Дарья Павленко в роли Избранницы исполнила свою беспокойную сольную партию очень успешно, выражая танцем глубокое ощущение неизбежности.

Несколько дней репетиций явно пошли на пользу: коллектив, выступавший в пятницу, выглядел гораздо лучше. Уверенное исполнение танца смерти прекрасно соответствовало пылающей музыке Стравинского и открывало простор яростной энергии произведения. Анастасия Петушкова танцевала жертву-избранницу с трогательностью, от которой останавливалось сердце.

Следующие два номера программы – «Призрак розы» и «Лебедь» – были данью памяти Михаила Фокина, знаменитого воспитанника Мариинского и величайшего хореографа своего времени.

Поставленный на «Приглашение к танцу» Карла Мари фон Вебера, «Призрак розы» исполнен лирики и романтических чувств. На первом представлении Кристина Шапран и Владимир Шкляров чудесным образом воссоздали поэтическую атмосферу балета... Шапран – необычайно одаренная молодая балерина. Изящно сложенная, с тонкой стройной фигурой и хорошеньким лицом, она обладает великолепными классическими линиями, гибким телом и выразительными руками, и ногами. Это тонко чувствующая, настоящая артистка с почти безупречной техникой. Ее выразительный стиль движения, отличающийся мягкостью и нежностью, покоряет зрителей с первого появления балерины на сцене... Шкляров, исполняя роль Призрака в красном костюме, украшенном лепестками роз, был легок и бестелесен как летучий аромат – мистическое видение, посетившее во сне юную девушку. Он поражал зрителей как пластичностью тела и гибкостью похожих на цветы рук, так и взмывающими ввысь прыжками и стремительными пируэттами.

Прима-балерина Мариинского Ульяна Лопат-

кина пользуется всеобщим обожанием у российского зрителя. Воплощая в своем танце все великое, что есть в классическом балете, она стала иконой балета в Санкт-Петербурге. Перед глазами тех, кто смотрел ее выступление в «Лебедь» (также известном под названием «Умирающий лебедь») предстало настоящее живое искусство.

Ее Лебедь был великолепен – гордое создание с сильными открытыми крыльями и выпрямленным телом, передвигающееся по сцене без каких-либо признаков страдания или неминуемой гибели. Танец Лопаткиной был тонким, трогательным и совершенно лишенным той сентиментальности и чрезмерной театральности, которые слишком часто портят исполнения этого соло. В конце выступления после судорожного взмаха рук она медленно сложилась в скорбное безжизненное тело, оставив зрителей

труппа исполняла вещи, созданные в XX веке, так, словно исполнители – редкие диковинки. По контрасту, Гран-па из «Пахиты» представляет собой ярчайший пример того, с чем боролись и спорили русские балетные модернисты. А артисты Мариинки, исполнявшие этот номер последним, именно в нём показали, что они наконец-то в своей стихии.

В «Пахите» самое главное – это стилистическая изощрённость и виртуозность. Музыка здесь очаровательно тривиальна; пачки, туники и прочие балетные регалии имеют поношенный вид; в номере более 10 пауз, предусмотренных для поклонов отдельных исполнителей. Артисты демонстрируют себя в иерархической последовательности. В одной из частей большого адажио кордебалет превращается в оркестр, аккомпанирующий солирующему голосу балерины; артисты кордебалета – в про-

тера, напоминающей мягкий бархат. А Золушка Ратманского – это дар ей.

Ратманский прекрасно использовал актерские способности Вишневой, которые дали мне повод и шанс пристальнее изучить природу ее артистизма. Я пришла в восторг от ее танца.

Сначала мы видим ее сжавшейся в комочек в темном углу сцены. Эта балерина может заполнить сцену одним своим жестом, но она также умеет предоставить возможность другим оказаться в центре внимания. И Екатерина Кондаурова, конечно же, приняла командование на себя в роли сварливой эгоистичной мачехи.

Ощущение чуда, созданного Вишневой, в момент, когда она оказывается во дворце, было маленьким оазисом, придавшим смысл всей этой истории. И дело не в том, насколько замечательно она выглядела по сравнению с окружением, а в том, как она открывала новую для себя обстановку. Ее особое чувство нежности, которое проявляется в наклоне головы или в округлых движениях рук, ощущается на всем протяжении балета, а не только лишь в трогательные моменты по сюжету.

Одна из самых прелестных сцен – когда Золушка пытается застенчиво танцевать на балу, и участники бала делают шаг вперед, чтобы поприветствовать ее и оказать знаки изысканной придворной вежливости. Это типичный шутильный ход в режиссуре Ратманского, но он также показывает и уязвимость, ранимость самой Золушки – это девушка, которая любит танцевать, но до сих пор не дождалась приглашения.

Я думаю, Вишневая воплощает видение Ратманским самой сути романтического балета. Это не импрессивные триумфальные позы, не высокие поддержки и падение в обморок. Это возвратно-поступательный ход вещей, для чего необходимо доверие. (Этот перетекающий тип партнерства можно видеть также и в его «Щелкунчике»). В последнем акте «Золушки» принц направляет ее прыжки в правую часть сцены, но затем она делает движение рукой, и вот они уже направляются влево. Этот эффект бумеранга добавляет еще одно измерение к па-де-де.

В сценах с Вишневой я все время чувствовала тот глубокий отклик, который был связан с подспудной печалью прокофьевской партитуры. Создается иллюзия, что она исполняет шаги, которые придумала для себя сама. Вишневая полностью воплотила видение Ратманским кроткой, пренебрегаемой всеми девушки, которая обретает себя через встречу с будущим супругом, но не только потому, что он прекрасный принц, который сможет освободить ее от лишений бедности, а также и потому, что это мужчина, с которым она может танцевать. В результате, она нашла не только любовь, она обрела свободу.

Dance Magazine, Венди ПЕРРОН

При первом своём появлении в партии Одетты г-жа Скорик движется на пуантах мягким *pas de bourgé*, обвивая себя руками. Её гибкость поразительна, и ещё более усиливается красотой *allongé*, т.е. вытянутой балетной позы, которая великолепно сочетается с природными данными балерины: мягкой спиной, длинными руками, зрительно увеличивающими её рост, и невероятной, но при этом непринуждённой, растяжкой.

Г-жа Скорик, родом с Украины, совсем ещё маленькой девочкой была отправлена в Пермь, в балетную школу; по всем статьям, это было жёсткое воспитание. Рассказ о её жизни запечатлён в документальном фильме Дэвида Кинселлы «Прекрасная трагедия», вышедшем в 2008 г. Она знает, что такое тьма.

Г-жа Скорик была блистательна в партии Одилии, хотя, и это удивительно, в роли Одетты она выглядела даже более сексуальной. Сначала её руки медленно и плавно движутся за спиной, изгибаясь в кажущемся плотным воздухе, как тяжёлые крылья, благодаря чему возникает впечатление, что она недавно проснулась. Пугающими бесстрашными турами, используя свою пластичность, она показывает, что Одетта – существо из другого мира: принцесса, превращённая в лебедь, но прежде всего – женщина.

Из друзей Принца большое впечатление произвели ребячливый Эрнест Латыпов, отличившийся воздушными прыжками, и нежная и естественная Надежда Батоева, выступавшая вместо Анастасии Никитиной, получившей травму во время спектакля на прошлой неделе. Уже в той программе г-н Париш в роли друга Принца мельком показал свою уверенность и обаяние.

Нельзя предсказать, какими танцовщиками станут в будущем г-жа Скорик и г-н Париш, но вполне очевидно, что по мере своего движения вперёд они продолжают учиться. Если говорить о спектакле в целом, представление было свежим и стоило того, чтобы его увидеть.

The New York Times, Гуа КУРЛАС

ОТ «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ» ДО «ПАХИТЫ»



«Весна священная». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

пораженными и потрясенными эмоциональной силой своего танца.

В пятницу выступление Екатерины Кондауровой в той же сольной партии заставило всех зрителей подняться на ноги. Ее танец был чистой лирикой и меланхолией, а ее движения отличались искусной выразительностью и острым трагизмом. Она создала поэтичный образ угасающей жизни – надрывающее сердце размышление о жизни и смерти.

Заключительный номер программы принес радостное оживление и стал ее жизнеутверждающим восклицательным знаком. Гранд па из «Пахиты» в изыщной хореографии Мариуса Петипа – это сверкающий парад классического танца под живые и веселые мелодии Людвиг Минкуса. Оно разворачивается кажущейся бесконечной, но при этом невыразимо приятной кавалькадой бурлящих соло, дуэтов и ансамблей.

На первом представлении Лопаткина танцевала главную роль с королевским величием и поразительным воодушевлением. Ее почетным эскортом был надежный партнер и привлекательный танцовщик Евгений Иванченко. Надежда Батоева, Яна Селина и Филипп Степин превосходно выступили в жизнерадостном *pas de trois*. Если говорить о других солистах, то следует отметить то особое впечатление, которое Анастасия Матвиенко произвела в своей вариации.

DanceTabs, Оксана ХАДАРИНА

Программа, предложенная Мариинским театром, открывалась “Весной” и как бы двигалась во времени в обратном направлении, при этом

лонгированном варианте – выполняют «плоской ногой» шаги и позиции, которые солистка, поддерживаемая своим партнёром, выполняет на пуантах. Без всякой логической связи с исходящим возникает *pas de trois* для одного танцовщика и двух танцовщиц, а затем – серия сольных партий для пяти балерин, что удлинит всю историю, или, лучше сказать, возносит всё это пиршество высокого стиля в заоблачные выси. Перекрёстные схемы движений в па-де-труа в коде – самая остроумная находка во всём наследии Мариуса Петипа, а вариации для балерины – это великолепная возможность продемонстрировать её дар исполнения «балетной колоратуры» с особой чистотой и блеском.

Восхитительный абсурд «Пахиты» во многом кроется в самой сути классического балета. В прошлые выходные ничто не производило более сильного впечатления, чем кордебалет, чудесным образом действовавший как единый живой организм, и с каждым спектаклем это качество становилось всё роскошнее. Едва различимый акцент, с которым тела танцовщиц наклонялись и выгибались, нарушая строгую вертикальность, в то время как ноги носили их по всей сцене, создавая пёструю круговерть – это было незабываемо.

The New York Times, Анастас МАКАЛЕЙ

Сколько бы крутых поворотов и перемен ни возникало на пути балерины – благодаря стараниям Алексея Ратманского, Диана Вишневая с ними справляется. Это ее дар. Она теплая, харизматичная танцовщица с текстурой харак-

«ФАЛЬСТАФ»

Спектакль, поставленный совместно с Ковент Гарден, Ла Скала, Метрополитен и Национальной Оперой Нидерландов, уже был показан в прошлом сезоне по прямой трансляции из Нью-Йорка, однако экран кинотеатра в этом случае заметно уступает впечатлениям от живого присутствия в зрительном зале.

Принято считать что в «Фальстафе» немало грусти; ее списывают на возраст Верди, чувствующего неизбежное приближение конца. И действительно, сюжет кажется не таким уж веселым. В финале главный герой часто смотрится жертвой кучки карикатурных персонажей (в мариинской постановке Кирилла Серебренникова затравленный Фальстаф и вовсе умирает). Либретто не выделяет никого из героев, чья линия на протяжении спектакля формирует смысловой вывод, а «Вся жизнь – игра!» из уст одуряченного Фальстафа часто звучит не слишком убедительно. Поэтому, в большинстве случаев, постановки оставляют осадок неудовлетворенности. Но спектакль Роберта Карсена это редкое и очень приятное исключение. Карсен ставит самую что ни на есть комедию. Веселую, добрую, очень легкую и озорную, а Фальстаф ее главный герой, потому что «Вся жизнь – игра!» – это его, Фальстафа девиз и его отношение к жизни, в которой даже поражение всякий раз воспринимается со смехом. Карсеном и его постановочной командой сделано все возможное чтобы зритель почувствовал праздник – декорации (Пол Штейнберг), свет (Роберт Карсен и Питер ван Прайет), костюмы (Бригит Рейфеншаль), детальные и смешные мизансцены – все работает на идею добротного оперного представления.

Действие сюжета переносится в 50-е годы XX века, но поскольку события первых трех картин (номер в отеле, ресторан, мужской клуб) разворачиваются в приятных глазу интерьерах по меньшей мере 30-х, то угадать точное время изначально довольно сложно. Зато к 50-м явно принадлежит кухня Алисы («писк моды» по тем временам) где она принимает Фальстафа. Здесь толпа в поисках незадачливого ухажёра переворачивает все вверх дном и выкидывает массу мелкой кухонной утвари из всех стеллажей и ящиков. Даже конюшню, где оказывается Фальстаф после того как его искупали в канаве, постановщики превращают в удовольствие для зрительского глаза – тут и живая лошадь (зрители обожают присутствие животных на сцене) и модные костюмы для верховой езды...

Спектакль заканчивается совместным весельем героев за общим столом: забыты прежние обиды, неудачные шутки друг над другом и прочие недоразумения – настоящая победа комедии над драмой жизни. И победа восьмидесятилетнего композитора над теми, кто говорил что он исписался. Кажется, Карсену удалось сделать «Фальстафа» именно так как задумывал сам Верди – широко, весело, красиво, с размахом и заставить зрителей смотреть на это действие с несходящей с лица улыбкой.

Канадская опера с гордостью объявила сто-процентно канадский состав. Нельзя сказать что в части вокала все получилось идеально. Тяжелее всего исполнителям далось ансамблевое пение, в частности, нонет из второй картины заметно разошелся с оркестром (особенно его женская половина). Кроме впечатляющего Фредерика Антуана (Фентон) всем можно адресовать какие-то индивидуальные претензии, актерски же все исполнители достойно поддержали высокий уровень постановки. Блестящий оркестр под управлением музыкального руководителя Канадской оперы Йоханеса Дебюса стал еще одной необходимой составляющей для признания новой постановки несомненной удачей.

«МАДАМ БАТТЕРФЛАЙ»

Если «Фальстаф» смотрится как веселый праздник, то следующая премьера сезона, «Мадам Баттерфлай», во всех отношениях – серые будни. Невзирая на визуальную и смысловую скудность постановки Брайана Макдоналда (премьера в 1990-м) Канадская опера периодически возвращает ее в репертуар. Нехитрый набор декораций включает в себя несколько ширм, расположенных на деревянном помосте, да задник с намеренным горным пейзажем. Цветовая гамма декораций и костюмов перекликается с художественным решением известной афиши, выполненной в 1904-м году одним из лучших итальянских постер-дизайнеров Леопольдо Метликовцем с той лишь разницей, что работа Метликовца взывает к стильному минимализму, а у художника по сцене и костюмам Съюзан Бенсон получается ущербная скудность и нищета фантазии.

Канадская опера показала зрителям два состава. Не менялась лишь исполнительница Сузуки, американка Элизабет деШонг. Несколько лет назад она была на этой сцене замечательной россиянской Золушкой и на этот раз деШонг оказалась лучшей, причем в обоих составах. Главная партия в премьерном составе была отдана американке Патрисии Расетт, для которой Баттерфлай, по ее собственному признанию и по мнению многих критиков, партия коронная. На исполнение Расетт была рассчитана вся реклама постановки, но ожидания, увы, не оправдались. Премьера была спета усталым, качающимся голосом, с туго зажатými верхними нотами и частыми переходами в более низкий регистр, отчего иногда казалось что Баттерфлай поет

голосом выдавшей виды матроны. Вдобавок, актерски, исполнительница показала персонаж, больше походивший на пародию. Ее Баттерфлай в первом действии смотрелась не девочкой, а кокетничающей старой девой. Лучшим актерским достижением Расетт здесь можно считать выход на поклон к публике, когда солистка появлялась перед закрытым занавесом с видом усталой примадонны.

В противоположность Рассет другая исполнительница Баттерфлай, так же американка, но менее титулованная, Келли Кадус, по всем параметрам подходит для роли гораздо больше, даже если ее вокал тембрально менее богат, чем голос Рассет. Голос Кадус моложе, с хорошим диапазоном верхних нот, ее Баттерфлай юна, наивна и трогательна. Партнерам Кадус по сцене оказалось нечего предьявить публике, кроме

Эльвира – двоюродная сестра Донны Анны и жена Дон Жуана, Церлина – дочь Донны Анны от первого брака, Дон Оттавио – жених Донны Анны, Мазетто – жених Церлины и дальний родственник семейства – Лепорелло. Различия между Дон Жуаном и представителями клана так ничтожны, что сойдут за допустимую погрешность. В конце концов и клан Командора очень неоднороден. Поэтому на разрушителя буржуазных стереотипов главный герой не похож и обозначенная Черняковым в нескольких интервью идея противопоставления на уровне социальных типов личностей пробуксовывает. Вместо этого получается спектакль о заговоре неудовлетворенных женщин, предметом которого становится пресытившийся прелестями слабого пола Дон Жуан. Он устал, его идеал на сегодня – выпивка. Легендарная секс-машина

поцелуй Дон Жуана и Донны Эльвиры приводит Церлину в ярость и превращает в заговорщицу.

Каждая из женщин идет на компромисс с желанием покончить с Дон Жуаном до той поры пока есть надежда заполучить его в личное пользование: Донна Анна до момента, пока не обнаруживает его ухаживания за Церлиной. Церлина до его поцелуя с Донной Эльвирой А Донна Эльвира держится до последнего финального мажорного секстета, но семейные узы оказываются сильнее любви к мужу. Заставив мужчин поверить в угрозу, которую им якобы представляет главный герой, женщины организуют заговор и доводят Дон Жуана до смерти от сердечного приступа.

Хотя действие «Дон Жуана» Чернякова и складывается в законченное повествование, понятно что «про это» режиссеру с его репутацией ставить, вроде бы, не с руки, но «про другое» у него, на этот раз, не получилось. Премьера в Экс-ан-Провансе где заглавную партию исполнил харизматичный датский баритон Бо Сквхус, имела еще один подтекст. Могучая харизма Сквхуса давала его герою право претендовать на опустевшее кресло главы клана: подсознательно, все члены семьи могли испытывать желание от него избавиться. Но ни в переносе Большого театра с Дмитриосом Тилякосом ни в канадской постановке с Расселом Брауном, которые лишены харизмы Сквхуса, данный подтекст не выявлен. Герой сильно уступает в значительности личности характеру, созданному Сквхусом.

Вокальный состав показался неплохим в основном благодаря исполнению женских партий, где выделялась бывшая студентка вокальной студии Канадской оперы Саша Джиханян (Церлина). Майкл Шаде (Дон Оттавио) то шел шепотом, то кричал. Разочаровали заметные расхождения в ансамблях. Другие проблемы пришли со стороны немецкого дирижера Михаэля Хофстеттера, считающегося специалистом по аутентичному звучанию. Выбранный им чрезвычайно тягучий, медленный темп не подходит «веселой драме» Моцарта ли, Чернякова ли.

«ВАЛЬКИРИЯ»

«Валькирия» в постановке Атома Эгояна стала еще одним успешным проектом Канадской оперы. Спектакль входит в состав единственного в Канаде «Кольца нибелунга», полностью показанного в Торонто в 2006-м году. Действие разыгрывается в одной декорации, представляющей собой эпицентр взрыва – вздыбленные бетонные плиты, срубленное дерево, упавшие в беспорядке металлические фермы с софитами. Возвращая вагнеровский *opus magnum* в репертуар, Канадская опера решила пропустить «Золото Рейна», отчего те, кто не видел «Кольца» целиком, могут не уловить идеи сценографии известного канадского дизайнера Майкла Левайна. Созданный им гармоничный окружающий мир «Золота Рейна», по мере продвижения к финалу тетралогии, все больше и больше охватывает разрушение.

Канадская опера собрала великолепный состав. Интриговало появление известной американки Кристин Горке – певица уже имеет достаточно контрактов на роль Брунгильды, но ее первое исполнение должно было состояться именно на сцене в Торонто. Сейчас уже с уверенностью можно сказать, что судьба партии в ее исполнении будет удачной. Другие исполнители так же оставили в высшей степени приятное впечатление: датчанин Йохан Рейтер (Вотан), американка Хайди Мелтон (Зиглинда), российский бас Дмитрий Ивашенко (Хундинг), немка Янина Бечел (Фрика). Состав исполнителей в Торонто был даже более ярким чем прошлогодний байройтский, только американский тенор Клифтон Форбис (Зигмунд) выбыл из общего ряда. Вокал Форбиса довольно специфичный – исполнитель часто не может удержать правильную ноту и интонацию, но как только ему удается выбраться из среднего диапазона наверх, интонация приходит в норму, голос становится сильным, мощным, красивым и уверенным. Йоханесу Дебюсу дебютная «Валькирия» удалась на славу. Интересно наблюдать за тем, как от дебюта к дебюту его понимание вагнеровских опер становится глубже и интереснее.

Постановка Атома Эгояна показала шедевром в сравнении с его бессмысленными «Саломеей» и «Так поступают все». Дело в том, что четыре части канадского «Кольца» ставили четыре разных режиссера. В этой ситуации Эгоян был вынужден работать внутри заданного сюжетного контура, привнося в него жизнь, но не занимаясь сюжетным самоуправством, как в других постановках, где четко проявилась его слабость по части умения предьявить зрителю ясную, законченную историю. В «Валькирии» Эгоян наполнил вагнеровское повествование реальными человеческими чувствами и отношениями с искусно проработанными реакциями и мотивациями героев. Иногда очень изобретательно: как только Фрика чувствует колебания Вотана в его решимости поддержать Зигмунда, она тут же вручает ему лопату и верховный бог, пока изливает душу Брунгильде, копает могилу, куда затем сталкивает метафорические тела Зиглинды и Зигмунда. Особо хочется отметить сцену прощания Вотана и Брунгильды, в которой Эгояном очень верно рассчитан ритм нарастания эмоционального накала. Финалом становится полная любви и нежности драматическая развязка конфликта между отцом и дочерью.

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

ПРАЗДНИКИ И БУДНИ
ОПЕРНЫЙ СЕЗОН В ТОРОНТО

«Дон Жуан». Сцена из спектакля
«Фальстаф». Сцена из спектакля
Фото из архива театра

оперных штампов. Виной тому режиссура Брайана Макдоналда. В его постановке царит смысловой вакуум, а культурные коды ограничиваются традиционным набором: кимоно и ширмы.

«ДОН ЖУАН»

Очень часто, независимо от того, в какой стилистике поставлен спектакль, традиционной или современной, заявленная режиссером концепция не имеет ничего общего со сценическим воплощением – смыслы не читаются, законченное режиссерское высказывание не прослеживается, и спектакль трещит по швам. Но иногда получается так, что намерений режиссера в постановке не разглядеть, однако действие, помимо режиссерской воли, неожиданно складывается в самостоятельную законченную историю. Обычно в этом случае первоначальная «высокая» идея уступает место менее концептуальной, а спектакль приобретает более простой жизненный смысл. «Дон Жуан» поставлен Канадской оперой совместно с фестивалем в Экс-ан-Провансе и мадридским театром «Реал» (затем к ним присоединился Большой театр). Премьера прошла во Франции в 2010-м.

Концепция Чернякова – противопоставление личностей двух социальных типов: бунтующего Дон Жуана и буржуазного клана Командора в который входят: его дочь Донна Анна, Донна

(арию Лепорелло со списком никто не отменял) износилась, а окружающие его женщины не хотят с этим смириться. Если бы не случайная смерть Командора, то семья жила бы как раньше, но глава клана неожиданно погибает. Вертикаль семейной власти, (иллюстрируемая во время увертюры, когда герои приходят на обед к Командору), рушится. В семье начинается анархия и наружу выплескиваются подавляемые ранее желания, сексуальные или алкогольные аппетиты: Лепорелло пытается приударить за Донной Эльвирой, Церлина приводит домой компанию и устраивает пьянку, а алкоголичка и нимфоманка Донна Анна вожделеет мужа двоюродной сестры – Дон Жуана...

К кому Дон Жуан не испытывает никакого влечения, так это к Церлине. Интрига с юной родственницей жены затеяна им из лучших побуждений и направлена лишь на то, чтобы отвлечь девушку от Мазетто, который, по мнению Дон Жуана, не составит ее счастья. Устраивая маскарад, на котором гости в масках должны целоваться между собой, Дон Жуан показывает Церлине поцелуй Мазетто и Дона Оттавио, словно говоря: «Смотри, если он уверен что его не узнают, он тебе будет изменять даже с мужчиной». Но Церлине кружит голову внимание Дон Жуана, поцелуй жениха с другим мужчиной не производит на нее никакого впечатления, зато

В Большом театре Варшавы состоялась польская премьера оперы, написанной по пьесе Шекспира «Венецианский купец» пианистом и композитором Анджеем Чайковским, имя которого восстанавливают в истории европейской музыки после долгого забвения.

Открытие имени еще одного Чайковского (связанного с нашим Петром Ильичом посредством псевдонима) сфокусировало ряд сюжетов, остро актуальных для культурно-политической жизни Польши. Вместе с обретением ярчайшего композиторского наследия Анджея Чайковского, поляки восстановили имя еще одной жертвы Холокоста – польского еврея Роберта Анджея Краутхаммера, как называли в Варшаве новорожденного в 1935 году его мать Фелиция и бабушка Целина. Опера «Венецианский купец» Анджея Чайковского, а также вечер его камерной музыки, который накануне оперной премьеры прошел в фойе Национальной оперы в Варшаве, стали подлинным открытием нового, очень яркого композиторского имени. Не сомневаясь, его можно ставить рядом с классиками XX века Бергом, Бриттеном, Шимановским, Лютославским: музыка нового Чайковского представила самоценную, очень выразительную, сложную систему художественного языка, развивающую традиции модернизма XX века. Композиторское наследие Анджея Чайковского невелико и насчитывает около двадцати опусов; в него входят камерно-инструментальная музыка, концерты для скрипки и фортепиано, вокальные циклы (сонеты Шекспира, стихи Уильяма Блейка), сочинения для театра. Каждое из сочинений достойно пристального слушательского и исследовательского внимания. Автобиографизм творчества композитора, истерзанного судьбой, не мог не отпечататься в обостренных, экспрессивных, терпких оборотах его воспаленной музыкальной речи. Так, Десять инвенций для фортепиано – это десять портретов реальных друзей композитора. А соната для кларнета и фортепиано посвящена одному из интимных друзей Анджея Чайковского – британцу Майклу Риддлу. Что и говорить, если даже выбор пьесы Шекспира «Венецианский купец» был сделан, благодаря главному герою – еврею Шейлоку, о котором к настоящему моменту снят уже не один голливудский фильм и который вобрал комплекс идей и проблем, кровно близких Анджею Чайковскому.

Постановка режиссера Кейта Уорнера и художника Эшли Мартина-Дэвиса, созданная в копродукции с фестивалем в Брегенце (где премьера состоялась в 2013 году) в максимально ясной, без полутонных системы художественных координат, где комедия и трагедия по-соседски заглядывали друг другу в лицо, идеально высветила и генеральную идею всепрощающей христианской любви, попирающей лукавый закон, темы старости и мужской дружбы. В ее лаконичных евростандартных декорациях нет никакого шекспировского времени – есть условная последняя треть XIX века, из которой настежь открыты двери в век двадцатый. Вплоть до того, что одна из сценических конструкций угрожающе напомнила страшную печь в концлагере, хотя дальше такого жуткого намека дело в спектакле не пошло. Режиссер радикально «маркировал» национальный вопрос в облике главного героя, пригласив на нее афроамериканца, равно как и партию его дочери Джессики тоже предоставил цветной американке Марисоль Монтальво. Их дуэт получился пронзительно эмоциональным, парадоксально вызывая ассоциации с дуэтом Айды и Амонасро. Исполнитель главной партии Шейлока – американский баритон Лестер Линч признался, что драматические коллизии своего героя ему более, чем понятны как афроамериканцу, по его словам, не раз испытывавшему на себе шовинистические взгляды сверху вниз. Рядом с дуэтом Линча и Монсальво контрастно смотрелась остальная часть «белых» исполнителей, среди которых разумеется что немолодой контрастенор Кристофер Робсон в партии слабого, голубоватого Антонио воспринимался как еще один претендент на изгойство. В Шейлоке получилась взрывоопасная смесь, состоявшая из чувственности, инферальной, необъяснимой силы и абсолютной беспомощности перед лицом закона. Одной из сильнейших в опере является кульминационная сцена, в которой посрамленный, обманутый Шейлок со слезами на глазах задается вопросом: разве еврей – не человек, разве ему чуждо человеческое? В эпилоге оперы слушателю предстает еще встреча с духовными поисками Шейлока, пытающегося пройти испытания и огнем, и водой на пути понимания сути христианства, которое с легкостью приняла его дочь. Увлечательность захватывающего оперного языка Анджея Чайковского, в котором минимум общих мест, может быть сравнима с оперным стилем Бриттена, не упускающего ни одной детали, а слово и нота сопряжены настолько сильно, что, кажется, только с такой интенсивностью и можно и должно переживать каждую минуту бытия. Комедийное в этой опере прочитывалось в цитатах тем судьбы из тетралогии Вагнера и Четвертой симфонии Чайковского. Оркестр варшавского Большого театра под управлением Лайонела Френда открывал неизвестную партитуру азартно и ответственно, как если бы они играли ее для любимого композитора, явившегося на премьеру.

Музыка у польского Чайковского могло быть неизмеримо больше, если бы не его головокружительная пианистическая карьера, аудио и видео свидетельства которой, к счастью, зафик-

ВЛАДИМИР ДУДИН

ПОЛЬСКИЙ ЧАЙКОВСКИЙ



Анджей Чайковский
«Венецианский купец». Сцены из спектакля
Фото: Кишиштоф Белинский

сированы во множестве записей на разных лейблах; с ними можно познакомиться на сайте www.andretchajkowski.com. Но прежде чем взлететь на музыкальный Олимп, Анджею было суждено пройти круги ада сначала в гетто, а затем на так называемой «арийской» территории Варшавы, где бабушка прятала его в шкафу. Мальчик выжил в войну лишь благодаря находчивости бабушки, которая вывела его из гетто, переодев в девочку-блондинку, после чего подделала документы и нарекла Анджеем Чайковским. Мать, с которой Анджея связывали крепкие узы сыновней любви, осталась в гетто и погибла в Треблинке. В 1948 году уже в Париже он стал самым юным студентом, которого выдающийся педагог Лазарь Леви выбрал из 340 кандидатов. В том же году он дал там свой первый концерт из произведений Шопена, а в 1950 году окончил Парижскую консерваторию с золотой медалью. Тогда же он вернулся в Польшу, где продолжил учебу в Варшаве как композитор у Казимежа Сикорского, а спустя пять лет стал лауреатом конкурса Шопена. Его феноменальный пианистический дар покорила легендарного Артура Рубинштейна, порекомендовавшего его на конкурс королевы Елизаветы в Брюсселе, где Анджей в 1956 году, в один год с участием в нем Владимира Ашкенази получил третью премию. Всемирно известный импресарио Сол Юрок, предложивший Анджею стать Андре Чайковским, сделал на него большую ставку, но непредсказуемый и вспыльчивый музыкант быстро вышел из-под его «опеки». Свой череп Анджей Чайковский официально завещал шекспировскому театру «Глобус», в частности, к исполнению в «Гамлете» и сохранилась фотография, на которой актер Дэвид Теннант держит именно его. Умер композитор и пианист Анджей Чайковский в 46 лет 26 июня 1982 года в Оксфорде.

В предпремьерные дни «Венецианского купца» в залах Польской Национальной оперы проходила выставка, посвященная художественной и спортивной жизни польских евреев в послевоенной Польше. На обложке одного из главных общественно-политических журналов Polityka красовался молящийся иудей и заголовок «Возвращение евреев» с подзаголовком «Современные поляки открывают еврейство». Этой же теме



ством, возможно, и с гомосексуальностью.

– Жаль, что он написал всего одну оперу...

– Да, и особенно жаль для нас, поляков, потому что, к сожалению, немногие композиторы оставили в своем наследии оперы. Есть оперы Станислава Монюшко, есть «Король Рогер» Кароля Шимановского, оперы Кишиштофа Пендерецкого, есть сравнительно недавно открытый Мечислав Вайнберг – еврей, очень тесно связанный с польской культурой. Вот теперь Анджей Чайковский, и это очень большой шаг вперед – открытие его оперы.

– С каждым годом в репертуаре Национальной оперы Варшавы появляется все больше опер второй половины XX и начала XXI века.

– Я работаю с оперой уже около десяти лет и для меня очевидно, что канон оперных шедевров XIX века исчерпал себя. Сколько раз надо повторять одних и тех же Пуччини, Верди или даже Моцарта – мы их уже хорошо знаем. Конечно, можно ставить 200-ю версию «Тоски», но сколько можно? Мы ищем новые названия. У нас появилась «Пассажирка» Вайнберга, мы ставим сочинения Вольфганга Рима, Филиппа Гласса. Не так давно я поставил «Бульвар одиночества» Хенце, скоро поставлю «Припудри ей личико» Аде-са. Происходит естественное движение оперы в сторону современного языка: идиомы оперы XIX века себя несколько изжили. Все ощущают напор самоубийственной энергии, опера становится объектом шуток, пародий, во многих кинокомедиях мы можем увидеть абсурдный образ толстой оперной дивы, целиком сосредоточенной на высоких нотах. Меня давно волнует проблема поиска новых интерпретаций старых названий, в частности, в польской музыке. Только так опера может эволюционировать, быть чем-то живым, с прицелом в будущее. Иначе придется поставить ее в музей, где она омертвеет и покинет нас.

– Думаете, публика мыслит так же?

– Пока что нам удалось выиграть битву. У нас в театре 98% продажи билетов, а артисты исполняют действительно трудный репертуар. Понятно, что если дают «Трубадура» или «Гальку», все билеты будут проданы. Мы сумели добиться высоких продаж и на названиях, неизвестных широкому слушателю. Нашему театру доверяют как театру с высокими исполнительскими стандартами. Публика является нашим большим помощником – публика, воспитанная на театре таких режиссеров как Гротовский, Кантор, Люпа. Наша публика находится в поиске, и уж точно она не приходит в театр поглазеть на золотые люстры. Она идет в оперный театр ради диалога с современностью.

– В ваших спектаклях нередко зарубежные исполнители. Как вы выстраиваете баланс между своими и «чужими» солистами?

– Опера – жанр космополитический, и ей жизненно необходим постоянный обмен. Это обмен не только исполнительской стилистикой, но и темпераментами. Немцы и итальянцы продемонстрируют вам абсолютно разную исполнительскую культуру: одни погружены в психологию, другие озабочены исключительно пением. В спектакле с международным составом певцов объединяются, если угодно, разные энергии. На земле должны расти разные растения, чтобы ее не постигло запустение.

– Ужасно жаль, что отменили перекрестный Год Польши и России.

– И мы об этом тоже очень жалею. Я очень люблю русскую культуру, и для меня это не пустые, ничего не значащие слова. Я ставил Достоевского, занимался Набоковым, Чеховым, четырежды сотрудничал с Мариинским театром, где у меня очень много друзей, Валерий Гергиев – среди них. Грустно, что политика хочет разделить очень близких людей. Я очень тоскую по нашей дружбе.

Слово веризм, как известно, сугубо итальянского происхождения, так же как импрессионизм – французского. Но подобно тому, как импрессионизм имеет многочисленные национальные разновидности, веризм тоже распространил свое влияние далеко за пределы Апеннинского полуострова, хотя «зона покрытия» у него заметно менее обширна. Практически не существует веризма австро-немецкого, английского или американского, а в славянских странах дань ему отдал, кажется, один Леош Яначек в своей «Енуфе». Во Франции имеется «Луиза» Гюстава Шарпантье, и это, пожалуй, всё. Зато в Испании веризм пустил корни столь глубокие и разветвленные, что вполне способен на равных конкурировать с итальянским (отметим попутно, что итальянскому vero – правдивый, подлинный – полностью соответствует испанское verdadero), будучи при этом куда как более разнообразным. Веризм в Испании получил мощное развитие как собственно в опере (прежде всего у Мануэля де Фальи и Энрике Гранадоса), так и в сарсуэле. Впрочем – о чем не раз уже писал автор этих строк, – между тем и другим не всегда возможно провести сколько-нибудь четкую грань, что лишний раз подтверждают «Курро Варгас» Руперто Чапи и «Блак, паяц» Пабло Соросабалы, представленные во второй половине минувшего сезона в мадридском Театре сарсуэлы.

СОЕДИНЕННЫЕ В СМЕРТИ

Руперто Чапи своего «Курро Варгаса» назвал даже «музыкальной драмой», хотя, казалось бы, причем здесь Вагнер? От сарсуэлы в этом сочинении – большой удельный вес разговорных диалогов, не просто играющих роль связок, но нередкодвигающих и сам сюжет, а также многочисленные жанровые сценки, иногда почти что вставного характера.

Сюжет почти полностью вписывается в веристские рамки. Бедняк Курро Варгас не может жениться на любимой девушке из-за противодействия ее богатого отца. Он уезжает из родной деревни, дабы заработать денег и добиться руки Соледад, предупредив во всеуслышание, что убьет всякого, кто отважится к ней подступиться, – как и саму ее в случае измены. И вот пять лет спустя разбогатевший Курро возвращается и узнает, что Соледад давно замужем. Совсем обезумев, он жаждет мести. Падре Антонио, местный священник, когда-то заменивший нашему герою отца, с трудом убеждает его оставить эти богопротивные мысли и уехать, но вмешивается рок. Приносят письмо от Соледад, в котором она просит прощения и признается, что по-прежнему любит Курру, и он решает остаться, чтобы умереть с ней вместе, соединившись в смерти. На общем празднике Курро приглашает Соледад на танец и, когда она наконец произносит слова любви и оказывается в его объятиях, убивает ее, а затем, не сопротивляясь, принимает смерть от руки мужа. Такой вот гибрид веристских страстей и романтической концепции посмертного торжества любви...

В партитуре Чапи, как уже говорилось, имеются жанровые сценки, типичные для сарсуэлы и оттеняющие драматически напряженные эпизоды. Есть здесь и лейтмотивы, хоть и не совсем по-вагнеровски трактуемые. Вагнер, тем не менее, напоминает о себе то тут, то там – например, детский хор во втором акте кажется просто отрывком из «Парсифаля». Впрочем, стиль и характер музыки Чапи определяются все же не вагнеризмами или итальянизмами. «Курро Варгас» – сочинение глубоко оригинальное и абсолютно испанское. Отдельные его страницы предвосхищают Де Фалью – прежде всего «Короткую жизнь», в первой своей редакции появившуюся лишь шестью годами позднее и, несомненно, многим обязанную творению Чапи.

Один из наиболее оригинальных в музыкальном плане эпизодов сарсуэлы – религиозное празднество второго акта, где разыгрываются Страсти Христовы. Эта сцена стала кульминационным моментом в спектакле Грэма Вика, одновременно спровоцировав настоящий скандал. Знаменитого режиссера обвиняли ни более, ни менее как в кощунстве. Дело в том, что Вик перенес действие из конца XIX столетия в наши дни, и участники этой мистерии одеты подобно всем прочим персонажам. А вот Христос, идущий на Голгофу, предстает перед зрителями как две капли воды похожим на свои изображения и в том же самом рубище. Когда он, абсолютно узнаваемый, появляется на сцене, это уже производит почти что шоковое впечатление. Но оно многократно усиливается, когда люди в современных костюмах начинают бить его ногами, бросать в него камни и плевать...

Конечно, мысль о том, что появившись Христос сегодня, его бы снова распяли, сама по себе отнюдь не нова. Но одно дело – «мысль изреченная», и совсем другое – воплощенная в живую плоть художественного образа и оттого более наглядная и сильнодействующая...

В целом работа Вика (и его постоянного сценографа Пола Брауна) оставила впечатление достаточно сильное, хотя отчасти и двойственное. Мастер честно признавался на репетициях и в интервью, что не имеет ни малейшего представления о жизни испанской деревни более чем столетней давности, а сами драматические кол-

лизии вполне современны и интернациональны. Собственно, не для того ли Паоло Пинамонти и пригласил британского мастера, чтобы попытаться интернационализировать сарсуэлу? До известной степени это и вправду удалось, хотя утрата национального колорита весьма ощутима и болезненна. Кроме того, как почти всегда случается при временных сдвигах, возникает немало натяжек и нестыковок.

Конечно, главный герой этой премьеры – сам Руперто Чапи, чье творение после долгих лет забвения вновь звучит со сцены в превосходном исполнении Orquesta de la Comunidad de Madrid (первые представления шли под управлением Гильермо Гарсиа Кальво, но мне довелось присутствовать на трех последних, когда дирижировал Мартин Баеса-Рубио), хора во главе с Антонио Фауро и сильного ансамбля

СМЕЙСЯ, ПАЯЦ...

«Блак, паяц» Пабло Соросабалы не имел бы прямого отношения к веризму, не надумай Театр сарсуэлы объединить его с... «Паяцами» Руджеро Леонкавалло. Можно лишь предполагать, чем при этом руководствовались. Если бы речь шла о том, чтобы подобрать последним испанский аналог, то наилучшим образом подошли бы «Ласточки» Хосе-Марии Усандисаги, где так же в основе сюжета – бродячая труппа, измена и убийство из ревности (впрочем, полнометражный формат вряд ли позволяет с чем-либо объединять это произведение). В данном случае последовательность, похоже, была иной: оперу Леонкавалло решили пристегнуть к сарсуэле Соросабалы, отталкиваясь не только от названия, но и от того обстоятельства, что в последней имеется прямая цитата из знаменитого ариозо

ние столь различных по качеству произведений я бы сравнил с тем, как если бы, к примеру, после увертюры к «Сороке-воровке» Россини нам дали отведать «Марш Радецкого»...

«Блак» – поистине шедевр, каких вообще немало у Соросабалы. Но музыкальное богатство этой партитуры кажется поразительным даже для него: на протяжении часа с небольшим она вмещает в себя столько сокровищ, сколько у иных композиторов (да хоть того же Леонкавалло) не найти во всем творческом наследии. Как минимум каждый второй номер мог бы стать концертным шлягером, будь «Блак» известен в той мере, в какой заслуживает...

Соросабаль назвал свое произведение «опереттой». На самом деле, вполне опереточными здесь можно назвать лишь несколько номеров, включая чардаш (привет Имре Кальману) и фок-

ДМИТРИЙ МОРОЗОВ

ВЕРИЗМ ПО-ИСПАНСКИ



«Марор». Сцена из спектакля

«Блак, паяц». Сцена из спектакля

Фото предоставлены пресс-службами Teatro de la Zarzuela (Madrid) u Palau de les Arts Reina Sofia (Valencia)

солистов, в котором надо в первую очередь выделить великолепного исполнителя заглавной роли Андеку Горротшатеги и яркую, вокально и драматически убедительную Сайоу Эрнандес – Соледад. Что касается самой партии Курро, то она едва ли не более кровавая, чем, к примеру, Канио в «Паяцах». Второй исполнитель Алехандро Рой в итоге попросту сорвал себе голос, и на последнем представлении Андеке Горротшатеги, только накануне выступавшему в этом спектакле, пришлось со второго акта экстренно заменить коллегу...

Канио – «Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto!» Судя по всему, смысл подобного объединения заключался в том, чтобы оперная публика, сарсуэлу обычно не слишком-то жалующая, привлеченная давно не появлявшимися в Мадриде «Паяцами», пришла на премьеру и познакомилась с неведомым ей шедевром Соросабалы. Что ж, если подобный расчет и в самом деле имел место, то он в основном оправдался: зал был полон, чего в этих стенах на представлениях не слишком популярных произведений, как правило, не наблюдается. Однако само сочета-

строт. Все остальное куда как более напоминает оперу, а соотношение музыки и диалогов складывается в пользу первой со значительным перевесом.

Сам сюжет вроде бы и опереточный, хотя композитор зачастую трактует его слишком всерьез для «легкого» жанра. Принцесса София принимает Блака за принца Даниэля, давным-давно пропавшего своего жениха. Влюбленный в нее паяц готов играть любую роль – даже занять вакантное место на троне. Неожиданно оказывается настоящим принцем, путешествующий инкогнито, выдавая себя за французского пианиста Дюпонта. Блак открывает Софии правду и намеревается вернуться к жизни бродячего комедианта. Но тут вспыхивает мятеж, принцессе угрожает опасность, которую Блаку удастся отвести. Принцесса, несмотря ни на что, все-таки его любит. К тому же, настоящий принц отнюдь не претендует на трон и даже утверждает, что именно Блак будет наилучшим монархом для его страны. Так что, похоже, у этой истории будет вполне счастливый финал...

Особую пикантность сюжету придает присутствие русской темы (перемешанной с украинской, как и в «Катюшке» того же Соросабалы). Положим, София – имя нейтральное, однако ее сестра именуется великой герцогиней Каталонской Феодоровной, а рядом с ней имеется еще и графиня Саратовская. Предводитель повстанцев носит фамилию Байдоров, еще один из второстепенных персонажей – Зиненко, в тексте также фигурируют казаки, а в конце все персонажи направляются в... Крыжополь (по-испански произносится «Кричополь», с ударением на последнем слоге)! Впрочем, в отличие от вышеупомянутой «Катюшки», узнаваемых цитат здесь нет (хотя в хоре мятежников заметны аллюзии как на революционные, так и на советские массовые песни 30-х годов)...

Понятно, что столь драматургически пестрый материал требует определенного режиссерского мастерства и изобретательности. Однако это

явно не про Игнасио Гарсиа, который, не обращая особого внимания на музыкальную драматургию и практически не пытаясь как-либо интерпретировать сюжет, сводит свою роль к сугубо внешним приемам. В «Блаке», например, он поручает разговорную роль режиссера-комментатора... карлику, а затем, в качестве «связующего звена», задействует его и в «Паяцах», где тот, впрочем, просто безвольно присутствует. Всерьез говорить при этом о режиссуре не приходится. Но если «Паяцы» во многом «самоигральны», то в «Блаке» без сколько-нибудь внятного режиссерского прочтения действие нередко провисает. Спасает музыка, которая настолько хороша и самодостаточна, что в принципе может обойтись и без всяких аксессуаров.

И обходится. Но вот когда после свежих, оригинальных и пьянящих мелодий Соросабалы начинает звучать прямолинейная музыка Леонкавалло, имеющая один лишь первый план и зачастую небезупречная по части вкуса, искушенное ухо воспринимает подобный контраст весьма болезненно. Тем более что великих исполнителей, каковые только и способны поднять этот материал от банальной мелодрамы к высотам подлинной трагедии, здесь, увы, не наблюдалось.

Тем не менее среди широкой публики «Паяцы» всегда обречены на успех, что имело место и в данном случае, благо, исполнительский состав в целом не подкачал. Достойно справлялся с партией Канио Хорхе де Леон, хотя, конечно, настоящей харизмы ему не хватало. Хороши были оба Тонио – Хуан Хесус Родригес и Фабиан Велос. Они же чередовались и в роли Блака. Мария-Хосе Морено так же вполне неплохо пела и Софию в «Блаке», и Недду в «Паяцах» (замечательную Марию Рей-Жоли я, к сожалению, не застал). В «Блаке» стоило бы отметить также Рубена Аморетти (Вите) и Хавьера Галана (Дюпонт).

В качестве музыкального руководителя был приглашен известный итальянский маэстро Донато Ренцетти, который в свою очередь привлек к работе своего молодого коллегу и земляка Доменико Лонго, отдав ему часть спектаклей. Именно на представления, шедшие под управлением последнего, и довелось попасть автору этих строк. Сколько-нибудь серьезных претензий к Лонго не возникало, хотя в «Блаке» иногда казалось, что какими-то стилевыми моментами маэстро не вполне проникся, да и ансамбли у него порой начинали предательски шататься. Зато в «Паяцах» все было без сучка и задоринки.

ВСЕПРИМИРЯЮЩАЯ БУРЯ

Если «Блак», созданный в 1942 году, соотносится с веризмом лишь постольку-поскольку, то

опера «Марор» Мануэля Палау, написанная еще десятилетием позже, когда, казалось бы, само это течение давно ушло в историю, имеет с ним, тем не менее, немало точек соприкосновения. Эта достаточно неординарная партитура дождалась своего часа целых полвека.

Причина того, что опера так и не была поставлена при жизни автора, отнюдь не является загадкой. Дело в том, что Палау написал ее на валенсиано (являющемся, как известно, диалектом каталанского языка), который, как и все остальные региональные языки в Испании, во времена Франко находился под запретом. Палау не суждено было пережить диктатора, и о его опере вспомнили лишь в новом тысячелетии: в 2002 году она впервые прозвучала в концертном исполнении. И стало ясно, что «Марор», безусловно, заслуживает лучшей судьбы. И вот, наконец, в 2014 году дело дошло до сценической премьеры.

Мануэль Палау родился в 1893 году, то есть, говоря иными словами, в момент триумфального шествия веристских опер. И в его первой и единственной опере (написанной, однако, уже в весьма зрелом возрасте) влияние веристской эстетики ощущается достаточно явственно. Впрочем, как и воздействие выдающихся испанских композиторов (многие из которых также отдали немалую дань веризму), и драматургических принципов Яначека, и экспрессии Рихарда Штрауса, и гармонических находок Дебюсси. Но воздействие это достаточно опосредованное, без какой-либо тени подражания. Опираясь на достижения и опыт предшественников, Палау, однако же, следует своим собственным путем, и музыка его вполне самобытна.

По-настоящему веристским здесь можно назвать только первый акт. Но типичный для веризма конфликт получает совсем иное раз-

витие. Действие происходит в рыбацком поселке на побережье Валенсии. Отец женится на невесте сына, которого считает погибшим. Однако сын возвращается. Происходит ссора, которая грозит перерасти в поножовщину но... поднятая рука повисает в воздухе. В Испании отец – это святое, к тому же, валенсианцы вообще более уравновешены. А в конце оперы сын тщательно пытается спасти отца во время морской бури (каковую валенсианское слово «марор» как раз и обозначает), и в итоге погибают оба.

Перед режиссером Антонио Диасом Саморой и сценографом Мануэлем Суриагой стояла весьма непростая задача. Ведь «Марор», казалось бы, предполагает вполне реалистический постановочный стиль. Однако в здании Дворца искусств королевы Софии, созданном знаменитым архитектором Сантьяго Калатравой (ему принадлежит весь «Город искусств и наук», частью которого пристанище Оперы и является), он вряд ли был бы уместен: оно настоятельно требует современных, высокотехнологичных решений. В итоге постановщикам удалось найти оптимальный вариант: визуальная иллюзия морского побережья достигается при помощи световых проекций, внутри которых персонажи существуют в органичном соединении оперной условности с почти что кинематографической достоверностью.

Исполнительский состав первоклассным, увы, не назовешь. В целом, однако, его можно было бы признать удовлетворительным, если бы не более чем сомнительный вокал Минервы Молинер в главной женской партии. В верхнем регистре ее пение являло собой просто режущий слух крик, к тому же, откровенно фальшивый. В результате оказались загублены ансамбли с ее участием. Впрочем, актерски она вполне убеждала.

Оркестр под управлением Мануэля Гальдуфа играл ярко и экспрессивно – иногда даже слишком. Звучанию явственно недоставало динамических контрастов, а баланс с певцами соблюдался далеко не всегда.

Надо полагать, недостатки (прежде всего по части кастинга) будут исправлены, когда этот спектакль вновь вернется на сцену через какое-то время, и его можно будет записать на DVD. А в том, что он вернется, вряд ли стоит сомневаться, учитывая к тому же, что в начале 2017 года отмечается 50-летие со дня смерти Мануэля Палау. Его «Марор» – уже национальная классика. И – что весьма немаловажно – первое оперное произведение, написанное не просто композитором-валенсианцем, но на валенсианский сюжет и на валенсианском языке. Хотя значение этой оперы данным фактором, конечно же, отнюдь не исчерпывается.



«Курро Варгас». Сцена из спектакля
Фото предоставлены пресс-службами Teatro de la Zarzuela (Madrid) и Palau de les Arts Reina Sofia (Valencia)

НОРА ПОТАПОВА

ГЕДОНИЗМ ПО-ФИНСКИ



«Летучая мышь». Сцена из спектакля
Фото из архива театра

сверкает, откуда ни возьмись, пробегают очаровательные полуобнаженные артистки балета – настроение создано! А на самом балу главенствуют имперские тёмноокрасные обои, которые в какой-то момент приобретают лёгкий голубой тон. Ну и так далее...

Что же касается действия на сцене, то оно не всегда столь активно. Главные герои – буржуа не первой молодости, исполнители – солидные примы оперы. Впрочем, где написано, что Айзенштайн очень молод? Красиво сидящий Габриель рядом с дородной Розалиндой – пара, которой давно могла наскучить семейная идиллия, а порох в пороховницах ещё – ой-ёй-ёй! Розалинда совсем не прочь временно избавиться от супруга и развлечься с настойчивым тенором. Но легко сдаёт поклонника начальни-

ку тюрьмы, и так же легко принимает условия игры мстительного Фалька. Эта Розалинда куда греховнее стареющего бонвивана Айзенштайна, вполне невинно флиртующего со всеми подряд, в том числе, с собственной женой.

Михаэль Краус и Александра Райнпрехт – хорошие оперные певцы и обаятельные актёры, они чрезвычайно милы в первом акте, но героями бала у Орловского им стать не удаётся. Хотя чардаш в вокальном отношении у Райнпрехт вполне благополучен, но вряд ли одетая в тяжёлое красное с малиновым платье представительная и не очень подвижная дама кому-то покажется темпераментной венгерской графиней. Разве что, сильно выпившему.

Возможно, этим всё и объясняется. Напаивают у Орловского по первому разряду вышеупо-

мянутой русской водкой – шампанское идёт на десерт. Напаивает очень экстравагантный персонаж: замечательно пластичный чернокожий Князь Орловский – Тай Оней, довольно неприятный петушинный контртенор с серебряными волосами в серебряном сюртуке со стразами, с грозными чеченскими телохранителями. Этому актёру не занимать живости, артистизма и азарта! Он – нерв действия, приманка для публики. Если бы ему не надо было петь...

Явное достоинство спектакля – то, что здесь преодолена опасность «провисания» второго акта. Вопреки распространённому мнению, «Летучая мышь» в драматургическом отношении – совсем не подарок, справиться с ней не так-то просто. Прекрасная музыка – музыкой, но разговорные сцены часто тормозят действие, и шикарный, но длинный бал зачастую оказывается камнем на шее постановщиков. Морелли преодолел эту сложность, хотя ни знаменитую сцену с часами, ни обе арии Адели (Клаудия Гёбл) исполнители не сделали блестящими вершинками. И тем не менее. Ту часть бала, где развивается интрига с её центральными розыгрышами, режиссёр оставил в первой части представления. А изумительный финал, начиная с тоста Орловского, (который здесь дипломатично разделили между Фальком – добротным баритоном Яако Кортекангасом, Айзенштайном и Князем) отправил во вторую. Нежная, летящая на крыльях блаженства мелодия вальса с поцелуями, протекая в иррационально-прекрасное «ду унд ду», не терпит суеты. Здесь уместнее стройная красота хоровой мизансцены вкупе с прекрасным музицированием. Это и сделано в спектакле, и очень тактично. Партнёры в парах завязывают друг другу глаза лёгкой тканью; словно зависая в чистом звучании полётных секст, ловят мгновение тихого волшебного забытья. А затем всё срывается в бешеную польку-галоп по вертящемуся кругу – музыка, танцующие пары, детали декораций словно уносятся далеко за пределы дворца, в праздничную венскую ночь. И как-то очень органично Франк – Николас Зёдерлунд, мило напевая, возвращается на службу в свою не очень страшную тюрьму, где арестанты весело резвятся в отсутствие начальства, а вездесущий Фрош получает причитающиеся ему аплодисменты за остроумные репризы.

Резво и ярко сыгранная развязка не тяготит длиннотами и оставляет приятный аромат хорошего актёрского вкуса.

И хоть спектакль в целом не назовёшь искромётным, уходясь с улыбкой и убеждением: достойная музыкально-театральная культура и штраусовский гедонизм по-фински – это хорошо.

Хованщина» Мусоргского – одного из наиболее чтимых на Западе русских композиторов – всегда сильно уступала в популярности и количестве постановок «Борису Годунову» (впрочем, как и в самой России). Но за последние четверть века на западных сценах появилось свыше десятка ее постановок, самой знаменитой из которых остается на сегодняшний день мюнхенская Дмитрия Чернякова (2007). Ее можно даже считать в некотором роде поворотной: именно после того спектакля на Западе вполне осознали, что «Хованщина» – не просто восточная экзотика с запутанной драматургией, но одно из тех сочинений, что позволяют попытаться «умом понять» Россию. В нынешнем сезоне, в связи с юбилеем Мусоргского, интерес к «Хованщине» в мире резко возрос (в отличие от России, где в ближайшее время ожидается лишь одна ее постановка). Достаточно сказать, что между двумя осенними премьерами – в Антверпене и Вене – прошло всего полмесяца. В Вене «народную музыкальную драму» Мусоргского поставили Лев Додин со своей командой и европейским исполнительским составом, в котором россиянка была лишь Марфа. В Антверпене большинство исполнителей были русскими, тогда как сценическим воплощением занималась американская команда во главе с режиссером Дэвидом Олденом (сценограф Пол Стайнберг, художник по костюмам Констанс Хоффман, художник по свету Адам Сильверман).

На счету Дэвида Олдена – много ярких, интересных спектаклей, но, что касается оперы русской, еще свежа в памяти его мюнхенская «Пиковая дама» пятнадцатилетней давности, где действие было отнесено почему-то к брежневской эпохе и все российско-советские реалии выглядели стопроцентной «развесистой клюквой» (до сих пор не могу забыть «Сцену у Зимней канавки», разыгрываемую на фоне вывески магазина... «Новая жена»). Однако на сей раз дурные предчувствия не оправдались. «Хованщина» – работа очень серьезная, в ней есть попытка действительно понять как Мусоргского, так и самое Россию.

Исследователи творчества Мусоргского часто задаются вопросом: «Откуда же рассвет?» Имеется в виду знаменитое вступление к опере – «Рассвет на Москве-реке», в котором многие упорно хотят услышать авторское указание на некую спасительную силу, некий «свет в конце тоннеля». Римский-Корсаков, делая свою редакцию «Хованщины», привязал эту музыкальную тему к Петру и его воинству, олицетворяющим силы прогресса. С исторической точки зрения это, конечно, справедливо, но, вместе с тем, противоречит позиции самого Мусоргского, прямо говорившего о своем неприятии прогресса, основанного на насилии и крови. А поскольку закончить оперу композитор не успел, точного ответа на вопрос, что же хотел он сказать этим «Рассветом», мы, похоже, так и не узнаем. Каждому, кто обращается к «Хованщине», неизбежно приходится искать свой ответ – либо делать вид, что такой проблемы не существует вовсе. Собственно говоря, большинство постановщиков именно так и поступают.

Олден решительно не видит в «Хованщине» ничего, способного внушить хотя бы умеренный «исторический оптимизм». Религиозные фундаменталисты-фанатики немногим лучше «отморозков-стрельцов, а надежды на новую власть эфемерны. В финале предпоследней картины вслед за репликой Стрешнева: «Царь Петр в Кремль московский пешью шествие чинить изволят» на сцене появляется отнюдь не царь, но политический интриган Шакловитый, ставленник всесильных спецслужб, давая явственно понять, кто здесь на деле «правит бал». Самые же «человечные» персонажи, Марфа и Досифей, коим сам автор, несомненно, симпатизировал, в конечном итоге способны привести лишь на костер. Режиссер не пытается их как-то «выпрямить», свести к какому-то одному знаменателю (такого рода попытки не раз предпринимались в отношении Досифея), но, напротив, сохраняет за ними многомерность...

В спектакле Олдена присутствуют, разумеется, политические акценты и аллюзии, но отнюдь не «в лоб». Ни один из персонажей здесь не имеет конкретных прототипов в современной действительности. Да и действительность в спектакле не то чтобы уж совсем современная. Пусть даже стрельцы и обряжены в омововский камуфляж – только почему-то не защитного, а красного цвета, – зато другие персонажи несут в себе скорее приметы советской эпохи или даже одновременно нескольких. Иван Хованский, например, щеголяет в меховой боярской шубе, только вот выглядит она откровенно маскарадно, накинута поверх красного костюма, какие еще недавно ассоциировались с так называемыми «новыми русскими» (ныне сей эвфемизм явно устарел, а те, к кому его относили, гордо именуют себя «элитой»).

Олден – любитель символических решений. И именно на этом языке он и доводит до зрителя свое видение сегодняшней России. Одним из важнейших в его спектакле становится образ времени, воплощенный с помощью двух огромных стрелок. Эти стрелки, похоже, давно и безнадёжно сломаны и либо просто стоят на месте, либо как безумные шаркают вперед или назад, да еще и отбрасывают гигантские тени. Тени, впрочем, отбрасывают здесь и сами персонажи, чьи отражения выглядят несравненно больше,

ДМИТРИЙ МОРОЗОВ

РАССВЕТ ИЛИ ЗАКАТ? «ХОВАНЩИНА» В АНТВЕРПЕНЕ



«Хованщина». Сцены из спектакля
Фото из архива театра

чем они сами. Метафора емкая и меткая, что уж говорить...

А еще Олден проводит довольно внятную параллель с... Вагнером (чьим антиподом принято считать Мусоргского). Марфа у него – это Изольда без Тристана (каковым она «назначила» себе Андрея Хованского), одержимая идеей «liebestod». Финальное же самосожжение вполне недвусмысленно ассоциируется с финалом «Заката богов». Жаль только, что режиссер немного не довел эту параллель до логического конца, отправив в очистительный огонь также и

всех прочих персонажей. Тогда, кстати сказать, и тема «Рассвета» (предложенная в финальной сцене Шостаковичем, но почти никогда не включаемая туда театрами) могла бы оказаться очень уместной – как раз в этом самом смысле: обреченное гибели да погибнет, народятся новые поколения и вот при них-то Русь, наконец, воспрянет...

Конечно, вряд ли можно сказать, что режиссерская работа убедительна во всех отношениях, отвечает на все вопросы, развязывает все узлы. Да подобное, кажется, не удавалось еще

никому за всю сценическую историю «Хованщины». Но у Олдена всё же степень приближения достаточно высока. И, что очень существенно, ему удалось создать – понятное дело, с помощью артистов – целую галерею ярких типажей и характеров.

Имена двух главных героев этой постановки москвичам хорошо известны. Это Алексей Тихомиров – Досифей и Елена Манистина – Марфа. Тихомиров, из года в год неуклонно демонстрирующий творческий рост, порадовал богатством вокальных и актерских красок. Манистина, которую я прежде воспринимал исключительно в характерном амплуа и уж никак не в героическом, после своей антверпенской Марфы заставила меня изменить мнение. Она была чрезвычайно хороша в этой партии и убедительна в роли. Ей равно удавались и темные бездны в сцене гадания, и своеобразная лирика, в которой земная страсть тесно переплетена с устремленностью к иному миру. (Юлия Герцева, вторая Марфа, представила во многом иную трактовку – более жесткую и более «вагнеровскую»; к сожалению, по причине не самой лучшей вокальной формы певицы, ее исполнение не оставило сильного впечатления.)

Под стать двум протагонистам и сербский бас Анте Еркуница – Иван Хованский: он славянин (да по-русски поет почти без акцента), а потому особенности подобного национального характера ему вполне вняты. Некая же толика сербского элемента а-ля Кустурица здесь даже придает свою изюминку. Мощный голос и специфическая харизма Олега Брияка пришлись как нельзя кстати в роли Шакловитого. Вполне на месте был и Всеволод Гринцов – Голицын.

Непростую задачу пришлось решать на сей раз Дмитрию Юровскому. Между последним спектаклем «Электры» (выпущенной театром в сентябре – под его же музыкальным руководством) и премьерой «Хованщины» прошло всего около двух недель. То есть играть Штрауса и репетировать Мусоргского дирижеру с оркестром приходилось порой буквально не переводя дыхания. Тем не менее даже в таких условиях Юровскому удалось в целом привить музыкантам верное ощущение особенностей стиля и интонации Мусоргского. Сказать, что в дни премьерных представлений (а мне довелось быть на третьем и четвертом из десяти) эта задача была решена в полной мере, было бы, наверное, некоторым преувеличением. Оркестр подчас звучал несколько тяжелее, нежели должно быть у Мусоргского (пусть даже и в оркестровке Шостаковича), предполагающего приоритет певческих голосов. Где-то – например, в том же «Рассвете» – немного не хватало разнообразия красок и нюансов. Но дирижер многого добивался непосредственно за пультом, по ходу спектакля, с каждой следующей картиной всё больше приближаясь к чаемому идеалу. Уже в четвертой картине оркестр играл, можно сказать, безупречно. А последняя картина прозвучала с поистине потрясающей силой, одновременно восхитая и почти ювелирной выделкой штрихов и оттенков. Мощный «вагнеровский» финал совершенно ошеломлял. Режиссерская концепция и дирижерское прочтение здесь слились в нерасторжимом единстве, и это многократно усилило общее воздействие.

Прижизненные изображения великого русского композитора немногочисленны: два живописных портрета – В.Е.Маковского (1882) и Н.Д.Кузнецова (1893); одна статуэтка скульптора И.Я.Гинцбурга (1892). Этот факт вызывает удивление. Ведь Чайковский при жизни был знаменит и любим как автор великих сочинений, был дружен со многими художниками, посещал художественные выставки. В его ближайшем дружеском и родственном окружении было немало художников, которые имели возможность бесконечно рисовать его в непосредственном общении в узком дружеском кругу, и в обстановке концертно-театральной жизни. А.П.Юргенсон вспоминала: «Когда я поступила в Училище живописи и в первоначальном классе стала писать портреты, Петр Ильич стал настаивать, чтобы я с него написала портрет. Я стеснялась, зная свою неопытность, но подчинилась... К счастью, он только один раз приехал из города на сеанс. Набросок не сохранился. Сохранился маленький карандашный рисунок, который я сделала тогда, когда еще не училась рисовать, «Петр Ильич за картами».

Контакты Чайковского и русских художников возникали не только на бытовом уровне дружеских застолий, семейных праздников, но и в обстановке распространенного в среде художников домашнего салонного музицирования. Многие русские художники были любителями и знатоками музыки, профессионально владели классическими инструментами (фортепиано, скрипка, виолончель), любили играть на фортепиано в 4 и 8 рук, часто составляли струнные квартеты и трио. Отличными музыкантами были братья Брюлловы, с которыми Чайковский встречался в доме Алины Ивановны Брюлловой – матери Коли Конради, воспитанника Модеста Ильича Чайковского. Ее муж Владимир Александрович Брюллов (1844-1919) был делопроизводителем и управляющим делами Русского музея, прекрасно играл на рояле и альте. Его брат Павел Александрович (1840-1914) был живописец, акварелист, гравер и отличный виолончелист, пианист. Художник-передвижник Я.Д.Минченков вспоминал о Павле Брюллове: «<...> очень одаренной была его натура <...> он писал картины, обнаруживал большие знания в математике и играл на виолончели и рояле. <...> Часто он отдавался музыке, участвовал в квартетах и трио Товарищества. <...> Классическую камерную музыку он, кажется, знал всю на память и мог напеть у кого, где и как написано в разных партиях. А когда на музыкальные вечера Павел Александрович привозил еще и брата своего, игравшего в квартетах на альте, ну, тогда была беда! Полвечера они занимались разбором музыкальных произведений и вспоминали, кто, когда и что пел или играл».

Изобразительные искусства высоко ценил и Чайковский. Знакомство с шедеврами живописи, скульптуры в знаменитых музеях мира составляло необходимую и неотъемлемую часть его духовной жизни, эстетическую и духовную потребность.

В 1882 году Чайковские породнились с П.М.Третьяковым благодаря женитьбе Анатолия Ильича на племяннице Третьякова П. Коншиной. Из письма к Н.Ф. фон Мекк от 31 марта 1882 года: «<...> я должен сказать, что круг людей, в который я попал, в сущности довольно симпатичен. Семейство Коншиных и все их многочисленные родные, принадлежащие к классу богатого купечества, – люди очень почтенные, образованные, порядочные». Жена Третьякова Вера Николаевна получила прекрасное музыкальное образование и такое же дала своим дочерям Вере (будущей жене А. Зилоти) и Александре (будущей Боткиной). Вера Павловна стала прекрасной пианисткой. Занималась она также теорией музыки и композицией с А.С.Аренским и Н.А.Римским-Корсаковым. В доме Третьяковых в Толмачевском переулке постоянно звучала музыка, устраивались музыкальные вечера с участием знаменитых музыкантов. Из воспоминаний В.П.Зилоти: «Несколько раз заходили Петр Ильич и Ларош к нам в Толмачи на утренней прогулке. <...> засаживали нас с мамочкой за фортепиано и играли с нами в 8 рук «Пассакалью» Баха, которую так любил Ларош, и другие классические сочинения, больше Моцарта, которого обожал Петр Ильич».

В 1869-1870 годах Третьяков задумал составить галерею портретов выдающихся деятелей науки, литературы и искусства, для чего стал покупать и заказывать портреты. В 1882 году он заказал В.Е.Маковскому портрет Чайковского. Петр Ильич писал В. Шиловскому 28 ноября 1882 года: «Все утра посвящая скучнейшим сеансам у Маковского, который пишет мой портрет». Он же – Н.Ф. фон Мекк 5 декабря 1882 года: «<...> в течение нескольких дней я ежедневно сидел по несколько часов у художника Маковского, который писал мой портрет. Портрет этот заказал Маковскому известный коллекционер П.М.Третьяков, и отказать было неловко. Вы можете себе представить, до чего мне трудно было сидеть по несколько часов без движения, если и одна минута фотографического сеанса так ужасала меня! Но зато портрет, кажется, удался вполне». Мнение М. Чайковского: «Портрет этот, одно из самых неудачных произведений высокоталантливого жанриста, был выставлен в галерее П.М.Третьякова до появления портрета Петра Ильича работы Кузнецова, несравненно более схожего».

Из воспоминаний А.П.Боткиной (урожденной Третьяковой): «Портрет этот я помню. Небольшой, погрудный, в светлых тонах. Петр Ильич

смотрит прямо на зрителя. Похожий, он все же не передавал всей обаятельности его лица. И выражение было какое-то безразличное. Кстати, должна сказать, что портрет сделанный Кузнецовым и заменивший в Третьяковской галерее первый портрет, тоже не передал прелести наружности Чайковского. Выражение серьезное, почти мрачное. И только после смерти Петра Ильича портрет получил большое, почти трагическое значение. Написанный в год смерти, он точно предугадал создание 6-й симфонии и близкую кончину гениального композитора. Заказ портрета сблизил значительно Чайковского с Павлом Михайловичем».

Портрет кисти В. Маковского экспонировался в Третьяковской галерее до 1893 года. Затем был заменен портретом композитора, написанным Н. Кузнецовым.

ЛАРИСА БЕЛЯКАЕВА-КАЗАНСКАЯ

П.И.ЧАЙКОВСКИЙ И ЕГО ПОРТРЕТИСТЫ К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



Н.Д. Кузнецов. Холст, масло.

Маковский Владимир Егорович (1846-1920) – художник-передвижник, живописец и график, мастер жанровой сцены. Успешно выступал и как портретист, книжно-журнальный иллюстратор. Академик (1873), действительный член Академии художеств (1893). До 1894 года жил в Москве, затем до конца жизни в Петербурге

Нам трудно судить по мнению М. Чайковского и А. Боткиной о достоинствах и недостатках портрета. Однако, Петр Ильич остался доволен работой первоклассного художника. Между ними сложились прекрасные дружеские отношения. Очень жаль, что было принято поспешное решение о замене портрета кисти Маковского. Как художник к этому отнесся – неизвестно.

28 января 1893 года Чайковский сообщил Модесту Ильичу из Каменки: «Художник Кузнецов написал удивительнейший портрет мой. Надеюсь, что он успеет послать его на Передвижную». Портрет писался во время репетиций «Пиковой дамы» в Одесском оперном театре. Художник сидел в оркестре и делал наброски с натуры в естественном для композитора положении. И лишь один раз художник попросил Петра Ильича встать в фойе театра, для того чтобы окончательно «поставить» композицию, прописать лицо и руки, лежащие на партитуре оперы. На обороте холста художник поставил дату окончания работы: 26 января 1893 года.

Как рассказал первый биограф композитора

Модест Ильич Чайковский, «Кузнецов подарил этот портрет Петру Ильичу, но последний отказался принять его, потому что у себя дома держать свое изображение не хотел, дарить другим не считал себя в праве, а главное – не желал лишать художника того, что он мог на нем заработать. Взамен портрета Петр Ильич с благодарностью принял в дар прелестный весенний этюд, который составляет и по сию пору лучшее украшение комнат композитора в Клинском музее».

По мнению М.Чайковского, «художник, незнакомый с внутренней жизнью Петра Ильича, чутьем вдохновения угадал трагизм его настроения той поры и с глубокой правдой изобразил то, что в слабой степени я в силах передать здесь. Зная, как я знал брата, могу сказать, что лучшего, более верного, более потрясюще жизненного изображения – я не знаю. Небольшие отклонения

и Маковского – ведь Кузнецов был уже известным художником-передвижником, его картины покупал Третьяков? Действительно, на XXI выставку был очень строгий тщательный отбор работ, объяснявшийся просто: в предоставленных Академией наук залах было мало места! Да и срок поджимал: картина завершена 26 января, а выставка открывалась 15 февраля! Думал ли Чайковский, что его просьба обернется вытеснением картины симпатичного ему Маковского из Третьяковской галереи!

Портрет Кузнецова выставлялся на XXI Передвижной выставке в Петербурге с 15 февраля по 21 марта 1893 года; затем вместе с выставкой был перевезен в Москву, где экспонировался с 29 марта по 9 мая 1893 г. Чайковский был рад успеху Кузнецова, о чем написал ему 20 февраля из Москвы: «Дорогой Николай Дмитриевич! Сейчас в газете "Новости" я прочел прилагаемый отзыв о Вашем чудном произведении. Спешу послать его Вам вместе с дружеским мысленным лобзанием.

Крепко Вас любящий П. Чайковский». После закрытия выставки портрет Чайковского был приобретен Третьяковым у Кузнецова при посредничестве художника Е.М. Хрушова и подарен Третьяковым его Галерее, которая с 1892 года стала собственностью Москвы. Этот портрет заменил портрет Чайковского кисти Маковского. С тех пор местонахождение портрета Маковского неизвестно. Ныне по прошествии ста двадцати лет, такое решение представляется поспешным. Даже если этот портрет и не относился к лучшим работам В. Маковского, все равно – то была работа мастера, запечатлевшего гения в свое время, и сейчас его прижизненный портрет был бы бесценным документом эпохи. Увы, великое видится на расстоянии...

Кузнецов Николай Дмитриевич (1850-1929) – живописец бытовых сцен и портретист, сын крупного помещика Херсонской губернии. Он обладал невероятной силой, приобрел славу Геркулеса и замечательного стрелка. Учился в Петербурге в Академию художеств у профессора Чистякова, (1876-1880). Первые картины Николая Дмитриевича появились на девятой передвижной выставке в 1881 г. и сразу обратили на себя внимание и публики и критики, куплены П.М.Третьяковым. В 1880-1890-е годы Кузнецова знали более всего как портретиста.

В 1883 году Кузнецов стал членом Товарищества передвижных выставок. Кузнецов дружил с Васнецовым, Репиным, Поленовым и Куинджи. Художник обладал незаурядными физическими данными и послужил моделью для персонажей ряда картин своих товарищей. И. Репин в картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» написал с Кузнецова казака в бурке с перевязанной головой; в картине «Николай Мирликийский избавляет от смертной казни трех невинно осужденных» с Кузнецова написан палач с занесенным мечом; в «Искушении Христа» – Сатана. В. Васнецов писал с Кузнецова богатырей на фризе «Каменный век» для Исторического музея в Москве.

Кузнецовым написаны и портреты ближайших коллег-музыкантов Чайковского: композитора и дирижера Э.Ф. Направника (в 1894 и в 1907 годах), музыкального критика Н.Д. Кашкина (1914).

В музее Петербургской консерватории хранится и рисованный портрет Чайковского (карандаш, бумага). Он воспроизведен в альбоме «Музей истории консерватории» (СПб., 2014, с.12) как рисунок неизвестного художника второй половины XIX века. Рисунок, очевидно, сделан по известной фотографии Чайковского, снятой в Москве фотографом А. Лоренсом в январе или апреле 1875 года: погрудный, в три четверти поворота головы вправо. Петр Ильич являлся в то время профессором Московской консерватории и было ему 34 года. На овале рисунка справа видна подпись художника, возможно, В. Перова. Я сравнила этот автограф с четырьмя автографами В.Г. Перова, опубликованными в разделе «Автографы художников» книги «Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи XVIII–XX века (до 1917 года)» [М.,1984. С. 682, 683]. Идентичность автографов очевидна. Но, безусловно, для полной уверенности необходима технологическая экспертиза. В пользу авторства рисунка Перова говорит и принадлежность Чайковского и Перова к одному кругу художественной интеллигенции Москвы 1870-х годов. По заказам П.М. и С.М. Третьяковых Перов написал ряд портретов деятелей русской культуры, в том числе портреты Н.Г. Рубинштейна и А.Г. Рубинштейна в 1870 году. А в те годы дружеский и творческая близость Чайковского с Рубинштейнами, особенно с директором Московской консерватории Николаем Григорьевичем была особенно тесной: Чайковский вел класс гармонии в консерватории; Н.Г. Рубинштейн исполнял его сочинения как пианист и дирижер. Чайковский и Перов не могли быть незнакомы. Возможно, рисунок с фотографии 1875 года был подготовительным этюдом к задуманному портрету: тогда уже многие художники по ряду причин пользовались фотографиями для создания портретов.

Василий Григорьевич Перов (1833/1834–1882) – русский живописец, один из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок.

Написанная в 1857 году картина «Приезд станного на следствие» принесла художнику большую серебряную медаль. Она обратила на себя

Почему понадобилась протекция Чайковского

внимание публики и критики; в Перове увидели «прямого наследника и продолжателя Федотова»:

Перов создал в 1865 году одну из лучших своих картин: «Древенские похороны». «Картина была маленькая по размерам, но великая по содержанию... Художество выступало тут во всем величии своей настоящей роли: оно рисовало жизнь, оно «объясняло» ее, оно «произносило свой приговор» над ее явлениями. ... Эти похороны еще безотраднее и печальнее, чем у Некрасова в поэме «Мороз-Красный нос». Там гроб провожали отец, мать, соседи и соседки, – у Перова никого. Перов дал полную покинутость и одиночество крестьянской семьи в ее горе» (В.В. Стасов). За картины «Тройка» и «Приезд гувернантки в купеческий дом» В.Г. Перову было присуждено звание академика. Картину «Тройка» приобрёл П.М. Третьяков.

Начиная с 1868 года, продолжая разрабатывать бытовые сюжеты, Перов много сил стал отдавать работе над портретами – И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, А.Н. Майкова, В.И. Даля, М.П. Погодина; написал портрет московского купца И.С. Камынина.

М. Нестеров писал: «А его портреты? Этот «купец Камынин», вмещающий в себя почти весь круг героев Островского, а сам Островский, Достоевский, Погодин, – разве это не целая эпоха? Выраженные такими старомодными красками, простоватым рисунком, портреты Перова будут жить долго и из моды не выйдут так же, как портреты Луки Кранаха и античные скульптурные портреты».

В декабре 1892 года скульптор И. Гинцбург вылепил с натуры статую Чайковского.

Илья Яковлевич Гинцбург (1859-1939) с 1871 года работал в мастерской М. Антокольского в Петербурге, затем учился в Академии художеств в 1878-1886 годах, с 1911 года – академик.

Среди прочих работ им создана галерея из сорока статуэток-портретов современных ученых, литераторов, художников, музыкантов и других, в том числе: Толстой в кресле, Рубинштейн у этажера с нотами, Чайковский за работой у конторки, Римский-Корсаков, Направник, Репин, Верещагин с палитрой перед картиной, Шишкин, Пастернак, Менделеев в кресле, окруженный книгами, Шаляпин.

6 декабря 1892 года Чайковский приехал в Петербург в связи с премьерой в Мариинском театре «Иоланты» и «Щелкунчика». 5 декабря он написал Гинцбургу записку: «Дорогой, милый, добрый Илья Яковлевич! Ей-богу, невозможно быть у Вас, – да если бы и был, то Вам бы несносно было взирая на столь усталого, измученного в нервном отношении человека! Буду у Вас, когда кончатся мои терзания, и вместо одного, если хотите, 2 раза. Во всяком случае буду у Вас во вторник, 8 числа, в 10 часов. П. Чайковский».

Сеанс позирования Чайковским Гинцбургу 8 декабря в его мастерской в Академии художеств (на первом этаже с выходом на 3-ю линию Васильевского острова и с видом на Соловьевский сад) зафиксирован на фотографиях А. Насветевича. Гинцбург в воспоминаниях так описал эту встречу: «<...> он приходил ко мне в мастерскую. Позировал он, стоя у столика, занимаясь писанием нот, и просил, чтобы во время сеанса не приходили посторонние: «Я всегда стесняюсь незнакомых людей, даже когда я дирижирую, то чувствую такую робость, такую неловкость, что для того, чтобы набраться храбрости, должен перед выступлением выпить коньяку».

Статуэтка Чайковского экспонировалась на академической выставке 1893 года. Ее гипсовые экземпляры хранятся в консерватории и театральном музее Санкт-Петербурга.

Чайковский многократно фотографировался в лучших фотоателье Петербурга, Москвы, Киева, Харькова, Одессы, Гамбурга, Лейпцига, Парижа, Брюсселя, Женевы, Нью-Йорка, Лондона. Фотографии с автографами он дарил друзьям, коллегам, родственникам. Среди фотографий есть подлинные шедевры фотоискусства. Некоторые из них послужили материалом для последующих посмертных работ художников и скульпторов. Хочу обратить внимание на замечательные портреты Чайковского, созданные после его смерти: портрет Чайковского в технике офорта М. Рундальцова (1901) и живописный портрет «Чайковский у рояля в Клину» В. Сварога (1940).

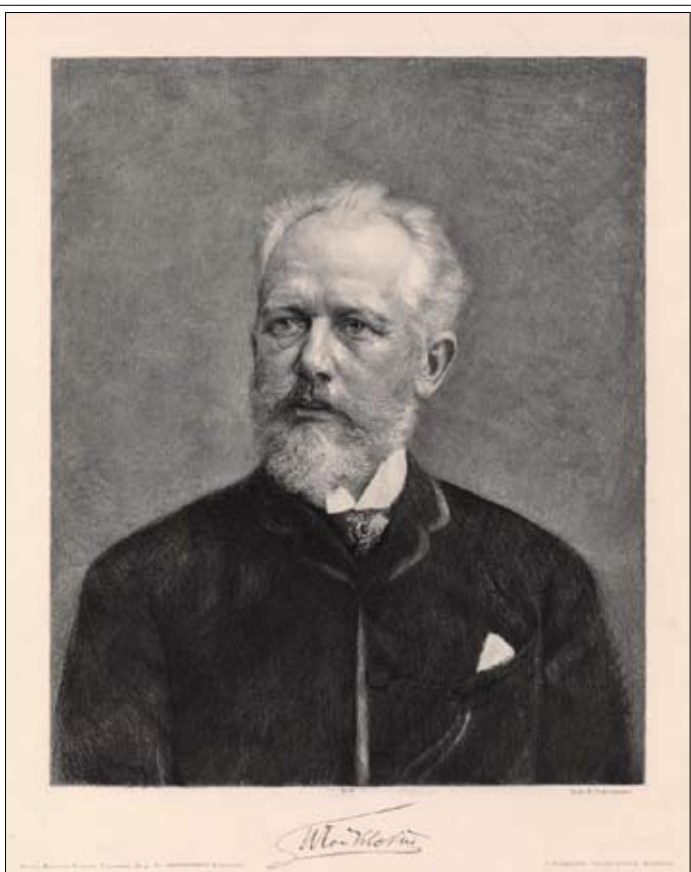
График и живописец **Рундальцов Михаил Викторович (1871, Петербург – 1935, Париж)** учился гравированию у отца. В 1887-1892 годах был вольнослушателем Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, где занимался в классе ксилографии и офорта у В.В. Матэ. В 1890-е работал для разных издательств, исполнял гравюры для журналов «Живописное обозрение», «Всемирная литература» и «Нива», сотрудничал с ювелирной фирмой Фаберже. В 1895 получил должность художника-гравёра в Экспедиции заготовления государственных бумаг в Петербурге. В 1902 и 1906 годах был командирован Академией художеств за границу для совершенствования в технике офорта. Рундальцов исполнил гравированные портреты деятелей культуры с картин или с фотографий, в том числе А.С. Пушкина, А.Г. Рубинштейна, Л.Н. Толстого, О.А. Кипренского, И.С. Тургенева. Портреты П.И. Чайковского и великого князя Владимира Александровича были приобретены Музеем Академии Художеств.

В 1921 году Рундальцов выехал в Ревель, затем переехал в США. Был профессором гравюры в Институте объединённых искусств, основанном в Нью-Йорке Н.К. Рерихом. В 1930 г. переехал в Париж. Похоронен Рундальцов на кладбище Пер-Лашез. В некрологе отмечалось, что ушел из жизни «последний могилян русской графики, им закончилась цепь нескольких поколений славных русских гравёров. Он создал около 500 гравюр на дереве, литографии и офорты. Из портретов-офорт среди лучших – Чайковский».

Офорт Чайковский выполнен по фотографии, сделанной в Париже 9 июня 1886 года. Такая же фотография, но чистая, без надписи опубликована в третьем томе монографии М. Чайковского о жизни брата. Рундальцов, работая по фотографии, тщательно их подбирал и блистательно гравировал. Изящество и тонкая резьба штрихов соединены в его офортах с энергией и стремительностью. Рундальцов подобно Пигмалиону, оживившему мраморную Галатею, в своем офорте оживил облик композитора, создал живой, выразительный, стереоскопически объемный портрет художника-мыслителя с глубоким внимательным взглядом. Приобретение этого офорта для Музея Академии художеств явилось признанием и высокой оценкой искусства Рундальцова.



В.Г. Перов. Бумага, карандаш.



М.В. Рундальцов. Офорт.



И.Я. Гинцбург. Гипс.



В.С. Сварог. «Чайковский в Клину». Холст, масло.

Сварог (Корочкин) Василий Семёнович (1886-1945) родился в семье крестьянина, обнаружил с ранних лет стремление к рисованию. Учился в Петербурге в 1896-1900 годах в Центральном училище технического рисования барона А. Штиглица. Во время обучения и появился псевдоним художника «Сварог» в честь славянского бога небесного огня.

Одаренный исключительными музыкальными способностями, абсолютным слухом и прекрасным голосом, Сварог серьезно занимался музыкой, самостоятельно обучился игре на гитаре, сочинил ряд музыкальных произведений. В 1907-1908 годах он выступал с концертами как гитарист-солист по всей России. Красивый, артистичный Сварог покорила Репина пением и игрой на испанской гитаре с двумя грифами. Репин пожелал написать портрет Сварога с гитарой. Эта прекрасная, ярко живописная, солнечная работа теперь украшает художественный музей Минска. В 1916 году по рекомендации Репина Сварог вступает в Товарищество передвижных выставок.

В 1918 году Сварог принял активное участие в украшении Петрограда к празднованию первой годовщины Октябрьской революции, написал портреты К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина, М. Урицкого, В. Володарского.

С 1919 по 1922 год в связи с болезнью матери художник жил в Старой Руссе, где занимался культурно-просветительской деятельностью: создал самодеятельный хор, оркестровый кружок, основал художественный музей, организовал Народный дом, а при нем вокальный кружок и оперную труппу. Василий Семенович исполнил на сцене оперные партии: Мельника в «Русалке» Даргомыжского, Мефистофеля в «Фаусте» Гуно, Мазепы в «Мазепе» Чайковского, Караса в «Запорожце за Дунаем» Гулака-Артемевского, Алеко в «Алеко» Рахманинова и другие. После 1922 года художник жил в Москве.

Увлекаясь музыкой, Сварог создал ряд живописных работ, объединённых этой темой: «Натюрморт с гитарой» (1934), «Торбан» (1939), портрет гитариста Шаумяна (1928), акварельный портрет испанского гитариста Андреса Сеговии (1927).

В 1940 году к столетию со дня рождения Чайковского Василий Семенович написал портрет композитора в последний год жизни в Клину. Он серьезно готовился к этой работе: прочитал книги о жизни и

творчестве композитора, посетил Дом в Клину, внимательно изучил обстановку комнат, в которых жил и писал музыку Чайковский. Художник изучил иконографию композитора, искал неповторимый черты Чайковского в облике его родственников – племянника Юрия Львовича Давыдова и его дочерей, внучатых племянниц композитора.

Картина Сварога – это реконструкция, фантазия на тему «Рождение музыки». Художник стремился запечатлеть момент зарождения музыкального замысла. Он поставил Чайковского спиной к роялю, лицом к зрителю с томиком Пушкина в левой руке и карандашом в правой. Взор его устремлен мимо зрителя и обращен внутрь себя, на зарождающийся музыкальный образ. Василий Семенович глубоко чувствовал и понимал музыку Чайковского, что помогло ему в нелегкой работе над образом композитора. Сварог очень любил эту свою работу, написанную по велению сердца.

Художник, реставратор, искусствовед Игорь Грабарь оценил труд Сварога довольно скептически: «Однажды Сварог попробовал свои силы в портрете давно ушедшего от наших дней гиганта русской культуры – Петра Ильича Чайковского. Он съездил в Клину, чтобы познакомиться с обстановкой Дома-музея Чайковского, но не выдав никогда лично его самого, и не имея для цветового решения задуманного произведения ничего другого, кроме портрета, написанного Н.Д. Кузнецовым незадолго до его смерти, он не мог передать ни той обаятельности, которая была отличительной чертой живого Чайковского, ни силы и глубины его вдохновения, хотя Чайковский и стоит, облокотившись о рояль, держа в одной руке карандаш, а в другой книжку с надписью «Пушкин». Неудача данной работы никак не снижает общей оценки всего наследия Сварога: просто задача перенести воображением в далекое прошлое не отвечала его натуре <...>».

Справедливости ради нельзя не отметить, что живописно-колористическое мастерство художника, его музыкальность привнесли в картину «Чайковский в Клину» много волнующей поэзии. Впечатляет мягкий фиолетово-сумеречный свет и динамичная фигура композитора.

Хочется, чтобы и нынешний юбилей запечатлел и передал потомкам нашу горячую любовь к музыке композитора в виде достойных приношений.

15 марта 2015 года, СПб