



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 1-2

2017



«ИСТОРИЯ КАЯ И ГЕРДЫ» («СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА»)



Савва Хастаев – Кай, Анастасия Донец – Герда, Елена Витман – Бабушка.
Фото: Наталья Разина

ЮЛИЯ МАХАЛИНА

В СТУДИИ ВАЛЕНТИНА БАРАНОВСКОГО

*Одетта**Жар-птица**Фото с выставки в фойе бельэтажа**Жизель*

Con tempo: «вместе со временем». Современная музыка – это самая интересная из когда-либо написанной музыки, и настоящий момент – самый волнующий в истории музыки. Так было всегда.

Игорь Стравинский

Казалось бы, приведенный эпиграф мог принадлежать молодому человеку, футуристу, «сбрасывающему классиков с парохода современности». Но заимствован он из «Размышлений восьмидесятилетнего». В семьдесят лет Стравинский неожиданно заинтересовался додекафонией, серийной техникой композиции, заговорил уважительно о Шенберге, восторженно о Веберне. Двадцатью годами раньше в «Хронике моей жизни» он сожалел, что «... отдалился от широкой массы своих слушателей. Они ждали от меня другого. Любя музыку “Жар-птицы”, “Петрушки”, “Весны священной”, “Свадебки” и привыкнув к языку этих произведений, они крайне изумлены тем, что я заговорил по-новому. Они не могут или не хотят следовать за мной...». Да и кто из музыкантов, даже близких Стравинскому, мог предвидеть те крутые виражи, что скоро станут «закладывать» автор «Весны священной», которую Сергей Дягилев объявил однажды... «Девятой симфонией нового времени».

Прислушаемся к выдающемуся французскому композитору Артюру Онеггеру: «И с тех пор господствует Царь Игорь. Он дает бой всегда новым оружием и, нанося поражения противникам, открывает новые перспективы своим приверженцам».

Не удивительно, что поворот к неоклассицизму («Царь Эдип», Симфония псалмов) не сразу по достоинству был оценен и публикой и музыкантами. Следовать за неутомимым искателем, не однажды, подобно античному Протею, менявшим свою творческую манеру, – задача трудная, но благодарная. Невольно приходит на ум другой великий Протей, современник и друг композитора, художник Пабло Пикассо. Примирить же арханстов и новаторов может известная максима Стравинского из его «Музыкальной поэтики» (1939): «Обновление плодотворно лишь в том случае, когда оно идет рука об руку с традицией».

Игорь Стравинский никогда не претендовал на роль властителя дум, не провозглашал себя поборником социальных гуманистических идеалов. Но он был и остается учителем эпохи, художником небывалого мастерства, открывающим перед музыкой необозримые перспективы. И если другого нашего соотечественника – Дмитрия Шостаковича – мы почитаем художественной совестью века, то Игорю Стравинскому принадлежит честь быть его интеллектуальной твердыней, оплотом чистого разума и ясных форм. В мир, расколотый войнами, религиозными, национальными и социальными конфликтами, в нервный и нервный бег XX века Стравинский стремится внести *порядок*. И совершенно напрасно композитора обвиняют подчас в холодности, в отстраненности от кипящей за окном современной жизни. Твердость и дисциплина «архитектурного» расчета, красота линий и форм в его музыке противостоят хаосу бытия. О единстве морального и эстетического у Стравинского хорошо сказал энтузиаст его творчества, композитор и критик Артур Лурье: «Эстетический принцип возвышается у него почти до нравственного пафоса».

Ничто так не освобождает язык композито-

ра от субъективного эмоционального взгляда, как обращение к ритуалу, погружение в глубины древнего мифа. В совсем еще недавнем безбожном нашем прошлом, да и в современном, по большей части, светском, мирском обществе ритуал превратился в обычай, лишенный изначального религиозного смысла. В церемониал, торжественно обставленный, и главное, – эстетически привлекательный. Не случайно еще в 1912 году мысль о «Свадебке» – хорошем сочинении на сюжет русской крестьянской свадьбы впервые посетила Стравинского. Обдумывание и поиск вокального и инструментального состава заняли еще несколько лет. В этом, по словам композитора, «маскарадном дивертисменте», «... нет индивидуальных ролей, есть лишь сольные голоса, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем <...>». В 1921 году... я вдруг понял, что всем моим требованиям отвечает ансамбль из четырех ролей. Он одновременно будет и совершенно однородным, и совершенно безличным», – вспоминал композитор. Введение в партитуру ударных инструментов подчеркивает ее ритмическое своеобразие, предопределяет танцевальную пластику этих «русских хореографических сцен с пением и музыкой». Рядом с русской «Свадебкой», на первый взгляд,

кажется антиподом «Царь Эдип», с его, по словам Б. В. Асафьева, «нейтральным (в смысле незараженности национальными интонациями) языком». Но оба произведения сближает *отказ от личного эмоционального тона*.

Тысячу раз прав великий русский историк В. О. Ключевский: «Обряд – религиозный пепел: он охраняет остаток религиозного жара от внешнего холода жизни». Но кто из профессионалов, посвятивших годы изучению творчества великого мастера, догадывался, что *под пеплом дней таится другой Стравинский*. Музыкант, чье сердце, пронзенное болью утраты, исторгнет плач – горестную «Погребальную песню» памяти любимого человека. Траурный ритуал, согретый вырвавшимся на волю непосредственным чувством, не скованным ни рассудком, ни этикетом. Удивительно ли, что дирижеры, впервые «читавшие» партитуру *вслух*, открыли для себя и для нас, *слушателей* – композитора, столь непохожего на его известные портреты. Трогательно отпевающего своего учителя Николая Андреевича Римского-Корсакова...

Впрочем, ленинградцам старшего поколения посчастливилось видеть другого Стравинского. Мне рассказывали, что когда из рядов встречавших Стравинского в аэропорту Пул-

ково 4 октября 1962 года вдруг раздался голос Владимира Николаевича Римского-Корсакова: «Гима!» (так называли юного Игоря в дружеском кругу), восьмидесятилетний Игорь Федорович прослезился. Да я и сам заметил слезы на глазах улыбающегося маэстро, когда он, отдирижировав, в ответ на овацию Большого зала, неожиданно обратился к собравшимся: «Первый раз я был в этом зале с моей матерью 69 лет тому назад – вон там, сзади в правом углу. Направник дирижировал в память Чайковского через две недели после его смерти. А сегодня я впервые дирижирую на этой сцене. Это для меня большой праздник».

Прошло с той поры без малого пятьдесят пять лет. Праздник всегда со мною – явление Игоря Стравинского народу. *Своему народу!* Когда меуары Николая Набокова стали доступны, я прочел: «Для Стравинского Россия – это русский язык, которым он пользовался с превосходным умением, прося к нему такое же отношение, какое гурман проявляет к пище; это несколько книг; это Глинка и Чайковский. Остальное или оставляло его равнодушным, или вызывало его гнев, презрение и яростную неприязнь». Теперь мы точно знаем (знали и раньше!), что к двум композиторским именам, названным Стравинским, можно (должно!) присоединить по крайней мере еще одно. О «Погребальной песне» (ор. 5) на смерть Римского-Корсакова, написанной в 1908 году и в годы революции утраченной, заговорили вновь осенью 2015 года. О чудесной находке консерваторских библиотечарей и проректора по научной работе Санкт-Петербургской консерватории Наталии Брагинской читайте в ее статье, помещенной в настоящем выпуске газеты.

Право первого исполнения «Погребальной песни» после более чем столетнего перерыва было предоставлено Валерию Гергиеву и Симфоническому оркестру Мариинского театра. Вечер 2 декабря 2016 года в Концертном зале Мариинского театра вошел в историю и самой программой концерта, и – не побоюсь громкого слова – феноменальным исполнением. Следом за «Китежем» Римского-Корсакова (сюитой из оперы), шла «Погребальная песня», сыгранная Гергиевым с необычайной трагической экспрессией, а завершала концерт музыка балета «Жар-птица». Такой филигранной *выделки* этой хорошо знакомой партитуры, право же, не припомню. Я осмелился даже сказать маэстро после концерта: «Второй раз Вам так не сыграть!». На что он, улыбнувшись, заметил: «Попробуем!».

Лучшего начала для объявленного «Года Стравинского» нельзя было предположить. За премьерой «Погребальной песни» 8 февраля 2017 года в Москве (Концертный симфонический оркестр Московской консерватории под управлением Владимира Юровского) последовали зарубежные премьеры (о них читайте в названной выше статье Н. Брагинской). А завершу эти благодарные строки официальным пресс-релизом традиционного Пасхального фестиваля.

«Шестнадцатый Московский Пасхальный фестиваль пройдет с **16 апреля по 9 мая 2017** года при поддержке Правительства Москвы, Министерства культуры Российской Федерации, Министерства обороны Российской Федерации и по Благословению Его Святейшества Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. **XVI Фестиваль посвящен 135-летию со дня рождения Игоря Фёдоровича Стравинского.**

ФЕСТИВАЛЬ АРФЫ В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ

Впервые в культурной столице появился полноценный и разнообразный фестиваль арфовой музыки. Прежде проводились серьезные международные конкурсы, а события, обращенные не к узкому кругу специалистов, а к широкой публике, к большой аудитории, не было. На мой взгляд, фестивали арфы «Северная лира» нашему городу очень не хватало. Подтверждение – полные залы, распроданные билеты, овации после каждой сыгранной пьесы.

Фестиваль был посвящен памяти Йоко Нагаэ Ческины – японской арфистки и мецената, члену попечительского совета Мариинского театра. Неспроста концерты проходили именно в Концертном зале Мариинки: ведь он был построен при ее участии и поддержке. На открытии «Северной лиры» прозвучало «Элегическое концертино» Эдуарда Кипрского, посвященное Йоко Нагаэ Ческине. Пронзительная и грустная музыка в исполнении Софьи Кипрской и струнного квартета тронула слушателей до глубины души.

Открылся фестиваль 1 апреля масштабной программой «От средневековой – до электроарфы»; с выступления знаменитого потомственного арфиста Андреса Измайлова. Он исполнил музыку XIII века на романской арфе: его инструмент – копия арфы, изображенной на барельефе в старинном шотландском замке. Не обошлось и без ирландской народной музыки: сет из рилов и джиг (традиционных ирландских танцев) Андрес сыграл на леверной арфе, украшенной кельтскими узорами.

Прозвучали произведения Г. Перселла, К. Монтеверди, Й. Гайдна, К. Дебюсси, Дж. Верди в исполнении представительниц петербургской арфовой школы: Елены Класс, Юлии Ровинской (Израиль), Елизаветы Александровой, Софьи Кипрской. Хочется отметить виртуозное исполнение фантазии на темы оперы «Риголетто» Елизаветой Александровой. Популярная музыка, звучащая на непривычном инструменте, всегда находит отклик у слушателей. Но больше всего впечатлило выступление Софьи Кипрской на электроарфе в сопровождении ансамбля ударных инструментов артистов Мариинского театра Renaissance Percussion. Когда у каждой арфовой струны стоит отдельный звукозаписывающий прибор, звук приобретает уникальный тембр, расширяются динамические возможности. Сочетание арфовых переливов и



Йоко Нагаэ Ческина.

зажигательных ритмов на десяти различных ударных инструментах (ксилофон, маримба, вибратон, колокола трубочные, ударная установка и пр.) – удачная находка, и это был великолепный финал феерического концерта. Прозвучали известные мелодии к кинофильмам, настоящие хиты, в зале царил ощущение праздника.

2 и 3 апреля прошли камерные концерты арфовой музыки. Состоялись и мастер-классы Юлии Ровинской и Одарки Вошак. Юлия Ровинская закончила Ленинградскую консерваторию, в 1991-м уехала в Израиль, и теперь она – солистка Израильского филармонического оркестра. Одарка Вошак – заслуженная артистка РФ, рассказывала об особенностях исполнения каденций в балетах Чайковского.

Концерт-закрытие фестиваля «Северная лира» начался минутой молчания в память о жертвах взрыва в Петербургском метрополитене. Затем последовало тревожное и патетическое Адажио из «Аранхуэского концерта» Хоакина Родриго, партитура арфы исполнила заслуженная артистка России, солистка ЗКР Академического симфонического оркестра филармонии Анна Макарова. Два концерта для арфы с оркестром прозвучали также в этот вечер – Франсуа Буальдьё и Альберта Цабеля, основателя петербургской школы классической арфы. Цабель приехал в Россию из Германии и стал здесь первым преподавателем арфы в только что созданной Петербургской консерватории.

Во втором отделении слушателям представили пьесы Бориса Тищенко для арфы, органа и сопрано. Партиту сопрано исполнила народная артистка России Ольга Кондина. Звучали также произведения Дж. Россини (Елена Класс), И. Альбенниса, Э. Гранадоса (Людмила Рохлина, Елена Класс).

Завершился концерт исполнением блестящей музыки П. И. Чайковского в переложении Андреса Измайлова для нескольких арф и «Гимна Великому городу» Р. Глиера (в его же переложении) для десяти арф, который весь зал выслушал стоя.

Хочется пожелать фестивалю, чтобы он жил и развивался, обязательно стал ежегодным, привлекал все больше слушателей и меценатов, превратился в визитную карточку культурной столицы.

Станислава МАЛАХОВСКАЯ

ЮБИЛЕЙ

В темпе *presto*, заданном еще в конце прошлого тысячелетия Валерием Гергиевым, сложнейший музыкальный организм под названием «Мариинский театр» — с его тремя большими сценами, четырьмя камерными залами, четырьмя оркестрами, десятками новых постановок — этот гигантский корабль плывет по волнам мирового музыкального океана, не только не сбавляя хода, но переводя его в головокружительное *prestissimo*! За короткое время наш театр был признан одним из лучших в мире. Выйти на этот высочайший уровень помогла широкоформатная стратегия маэстро! Во главу угла он поставил не только качество исполнения, но коренное изменение репертуарной политики. Так возникли знаменитые Променад-концерты с интереснейшими программами, неизменно собиравшими полные залы. Театральный оркестр был поднят из «ямы», в нем играли превосходные музыканты (благо Консерватория по давней традиции бесперебойно поставляла отличных инструменталистов). Но театр-то оперный! Нужны были настоящие оперные певцы, безупречно владеющие голосом, знающие европейские языки (ибо во всем мире принято исполнение на языке оригинала!). И вот тут возникла идея маэстро открыть собственную академию, в которой можно было бы шлифовать таланты, совершенствовать навыки выпускников консерваторий...

Вот мы и подошли к нашей главной теме — Юбилею народной артистки России, Украины и Северной Осетии Ларисы Гергиевой. Это ее талантом, умом, неукротимой энергией, а главное, любовью к опере и вокальной педагогике была создана Академия молодых оперных певцов Мариинского театра.

Теперь Ларисе Гергиевой — концертмейстеру, музыкальному педагогу с мировым именем, и звездной плеяде ее учеников, выпускников Академии — рукоплещут Нью-Йорк и Париж, Милан и Вена, Лондон и Лиссабон, Буэнос-Айрес и Токио, Берлин и Брюссель, Эдинбург и Рим, Мадрид и Сан-Франциско... Всех ее славных воспитанников не перечислить! Назову лишь одну из самых близких по времени блистательных побед: золотую медаль на Международном конкурсе имени Чайковского, которой была удостоена меццо-сопрано Юлия Маточкина.

Вспоминаю, как много лет назад впервые поднялась в «поднебесье» Мариинки, в большущий репетиционный зал под самой крышей. В тот день Лариса Абисаловна проводила там мастер-класс по русскому романсу. Удивительно просто и ясно рассказывала она сама, потом к роялю вставали по очереди студенты, она их внимательно слушала и в паузах обращала внимание на интонацию, настроение, выразительность слова. Мне это пришлось настолько по душе, что через некоторое время я стала уговаривать своего юного друга Диму Воропаева пойти со мной к Ларисе Абисаловне. Он в тот момент был студентом дирижерско-хорового факультета нашей консерватории, пением не занимался, собирался стать симфоническим дирижером. Зная его с детства чудный природный голос, я просто грехом посчитала не отправить мальчика в Академию. Правда, пришлось преодолеть значительное сопротивление, но в конце концов, мне удалось буквально «за ручку» отвести его в класс к Ларисе Абисаловне, где он был встречен ею крайне доброжелательно... Через год занятий в Академии Дмитрий Воропаев получил свое первое лауреатство на Международном конкурсе им. Римского-Корсакова, учрежденном театром. Затем, уже в 2004 году, молодой певец дважды был удостоен звания лауреата: сначала в Финляндии на Конкурсе Мириам Хелен, а самое главное — в Штатах, на знаменитом «Operale Placido Domingo», где сам великий певец отметил Диму высокой наградой. К этому могу добавить, что теперь Дмитрий Воропаев стал настоящим вагнеровским певцом, исполняя в спектаклях Мариинского театра «вершинные» партии Зигфрида, Зигмунда, Лоэнгрин...

В юбилейном гала-концерте в честь Ларисы Гергиевой приняли участие ее лучшие ученики, многим из которых не раз аплодировали меломаны разных стран — солисты Мариинки Ольга Трифонова, Владимир Мороз, Мария Баянкина, Юлия Маточкина, Ольга Пудова, Григорий Чернецов, Елена Гаскарова, Энхбат Тувшинжардал. Украшали программу народные артисты Мария Гулегина и Аскар Абдразаков. Аккомпанировал певцам Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Заурбека Гуткаева.

— Лариса Абисаловна, ваш творческий диапазон необычайно широк — в репертуаре Академии постоянно появляются новые названия, вы ставите и новую музыку, и забытые шедевры классики...

— Особенно в последние два года очень много интересных проектов. Только в одном нынешнем сезоне — 36 премьер (!) Это и новые постановки, и концертные исполнения опер, и премьеры камерных опер для взрослых слушателей, а также опер детских... Цифра невероятная! И все это, будто нарочно,

пришлось на юбилейный для меня год. Среди этих произведений — немало очень любимых мною, но есть и такие, которые я еще ни разу не ставила, например, «Золушка» Массне, «Лукреция Борджиа» Доницетти, «Сорока-воровка» Россини...

— А знаете, когда лично я окончательно поверила в безграничные возможности вашей Академии? После постановки не шедшего никогда у нас rossиниевского «Путешествия в Реймс»! Молодежь не только безукоризненно справлялась с изощренным колоратурным текстом, но создавала при этом яркие гротескные образы. Спектакль быстро вошел в репертуар Мариинки, петербургская публика его полюбила. Все персонажи были

ко важными и благотворными оказались многочисленные концертные программы, на которых оттачивались мастерство и вкус молодых исполнителей! Пока еще не было собственного Концертного зала, на ваши «академические» программы в Малом зале филармонии попасть было не очень-то просто. Вы воспитывали и концертмейстеров-выпускников нашей консерватории, и они заменяли вас в то время, как вы гастролировали за рубежом...

— Да, я много выступала с лучшими певцами, пожалуй, кроме Африки, мы объездили и облетели с концертами все континенты. Выступали на самых престижных сценах мира: тут и Карнеги-холл, и Вигмор-холл, и сцена

ЛАРИСА ГЕРГИЕВА: «ПЕДАГОГ — ЭТО ПРИЗВАНИЕ»



Лариса Абисаловна Гергиева.
Юлия Маточкина и Мария Баянкина.
Фото: Муза Кадлец

вылеплены так живо, талантливо! Тогда я и обратила впервые внимание на юную Анастасию Калагину. И как же она меня поразила теперь, в недавней вашей юбилейной программе «Россини-гала»! Это было поистине звездное исполнение арии Мадам Кортезе из «Путешествия в Реймс»!

..Но, спектакли спектаклями, а насколько

Театра Ла Скала... Я аккомпанировала великим голосам — Ирине Архиповой, Елене Образцовой... Первый концерт на сцене Ла Скала, и горячие аплодисменты в мой адрес, разве это забудешь?! Помню, я вышла на поклон и вдруг осознала, что стою у того самого рояля, на котором играли великие пианисты мира, и знаете, что промелькнуло у меня в голове?

«Вот бы меня увидела сейчас моя наставница в училище Зарема Андреевна Лолаева...»

— Наверно, она бы почувствовала то радостное удовлетворение, которое теперь так хорошо знакомо и вам! Видя успехи своих собственных учеников, которым сумели привить подлинную, бескомпромиссную любовь к музыке, научили стремиться к вершинам мастерства, вы, конечно же, гордитесь ими!

— Вы совершенно правы, невозможно забыть бурю чувств, вызванных победой моего воспитанника Даниила Штоды на престижнейшем конкурсе «Опералия Пласидо Доминго»!.. или вот еще — у меня текли слезы невероятного счастья, когда другая моя ученица, Юлия Маточкина завоевала «золото» на Международном конкурсе им. Чайковского!

— ...должна признаться, что на вашем юбилейном концерте Юлия своим проникновенным исполнением Арии Любаши тоже вызвала слезы, и, думаю, не у меня одной... А знаете, Лариса Абисаловна, мне сейчас вспомнился самый первый Международный конкурс имени Римского-Корсакова в 1998 году. Тогда впервые привлекла к себе большое внимание другая меццо-сопрано, также украсившая нынешнюю юбилейную программу в Концертном зале Мариинки, — это Надежда Сердюк. Предельный драматизм исполненного ею Рассказа Азучены заставил слушателей буквально содрогнуться, представив себе ужас цыганки, нечаянно бросившей в костер собственного сына. Слушая Надежду во время вашего юбилейного концерта, я вспомнила ее успех на том первом конкурсе, она необыкновенно правдиво, захватывающе спела тогда Сцену и Частишку Варвары из оперы Родиона Щедрина «Не только любовь». И как здорово, что вы после долгих лет забвения поставили это незаурядное сочинение к славному юбилею композитора! Как же тут не вспомнить еще одно ваше большое деяние, связанное с другим юбилеем — к 60-летию выдающейся певицы современности Елены Образцовой вы взяли на себя организацию нового Международного конкурса ее имени...

— ...да, недавно он прошел уже в десятый раз!

— В будущем году вашему главному детищу, Академии молодых певцов Мариинки исполнится 20 лет. Вы воспитываете кадры для БОЛЬШОЙ ОПЕРЫ, как вам удастся вести свой «ковчег» все дальше и выше?! Насколько я знаю, вы по-матерински строго и с любовью охватываете всех своих «птенов». Как вы считаете, главную роль здесь играет ваш педагогический дар?

— Быть педагогом, на мой взгляд, призвание. Каждому из учеников ты, учитель, должен отдавать частичку собственного сердца. За эти почти два десятилетия, что я бесценно возглавляю Академию, мною воспитано около двухсот лауреатов международных конкурсов. Не раз задавали мне вопрос, как это удается? Думаю потому, что для своих ребят я стараюсь быть и тренером-наставником, и психологом, и другом — и, наконец, второй матерью. А мать должна, прежде всего, любить своих детей! Психика музыкантов вообще, а вокалистов особенно, чрезвычайно ранима, самое важное понимать это и находить индивидуальный «золотой ключик» к каждому... Помимо вокала и оперных дел, учу их жизни. Нужно иметь огромное терпение, слышать их, развивать самое лучшее, что в них заложено от природы.

— ...золотые слова! Но ведь на вас не одна только мариинская Академия, как известно, вы постоянно проводите мастер-классы в разных российских и зарубежных театрах...

— ...да, это так... Только в США — в двух самых знаменитых североамериканских университетах, Йельском и Гарвардском, в Джульярдской школе, в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Бостоне, Чикаго, Нью-Йорке... А еще — в Англии, Германии, Италии, Канаде, Японии, Китае... Но не менее важны для меня и концертные выступления за рубежом, всегда хочется представлять то лучшее, что есть в нашем искусстве.

— ...и отзывы строгих зарубежных рецензентов свидетельствуют о том, что вам это прекрасно удается. Ведь свыше тридцати раз Лариса Гергиева была признана лучшим концертмейстером по итогам престижных российских и международных вокальных конкурсов — в том числе, знаменитого конкурса Би-Би-Си.

— ...вот, напомнили мне сейчас... можете себе представить мой шок, когда именно на этом конкурсе перед нашим выходом с Анной Кикнадзе вдруг слышу голос ведущего: «Сейчас на эту сцену выйдет легендарный концертмейстер, один из лучших в мире»; у меня просто ноги подкосились!

— ...и там был вручен вам престижный приз «Лучшему концертмейстеру»! Впрочем, не одни только англичане воздали должное Ларисе Гергиевой — не менее лестные оценки вызывает ваша артистическая практика у весьма маститых критиков разных стран: например, «Королева клавиш», «высокопрофессиональный музыкант, умеющий раскрыть глубину содержания любой оперы мирового репертуара, поражающий неумейной работоспособностью и спектром возможностей». Действительно, кому еще, кроме

вас, Лариса Абисаловна, удавалось подготовить более 100 оперных постановок для различных театров мира?! Но вернемся к вашей артистической жизни...

Могу себе представить, как не просто работать с известными концертными певцами, маститыми «зубрами»! У каждого ведь свои давно устоявшиеся взгляды, собственное слышание музыки, все такие разные...

— ... естественно. С Образцовой, например, мы никогда долго не репетировали: попробуем что-то, а остальное — рождалось спонтанно, уже на сцене. Архипова была совсем иной: в самой незначительной миниатюре все полировалось до блеска, до совершенства. Она была максималисткой во всем. Кстати, вспоминаю характерный случай. Ирина Константиновна возглавляла жюри Конкурса Чайковского, когда я выступала там с Евгением Никитиным. Он был в прекрасной форме и по всеобщему мнению являлся лидером. Но... «надо же беде такой случиться» — нечаянно Женя разбил любимую вазу Архиповой в ее председательском кабинете!!! Раздражение великого мастера было пропорционально очень велико, настолько, что она в запале поменяла мнение о неуклюжем певце и настояла на том, чтобы он получил только серебряную медаль! И там же, на московском конкурсе, после исполнения Сцены Бориса, к нам подошел замечательный певец Иван Иванович Петров (Краузе) и предсказал Жене большое будущее. А мне сказал: «Как жаль, что я уже закончил свою карьеру, хотелось бы мне с Вами выступать!» Вот такие разные характеры!!!

— Лариса Абисаловна, в заключение нашей беседы хочу еще раз поблагодарить вас за все те интереснейшие спектакли и юбилейные концертные программы, недавней свидетельницей которых я стала. Последнее, что я послушала и с большим удовольствием посмотрела в уютном Зале имени Прокофьева, была одноактная опера ростовского композитора Леонида Клиничева «Зинаида», завершающая его триптих, посвященный русским поэтам XX века: Анне Ахматовой, Марине Цветаевой и Зинаиде Гиппиус. В роли либреттиста выступил сам композитор, взяв за основу письма, прозу, критические статьи и поэзию Зинаиды Гиппиус. Очень понравилось мне и режиссерское решение Алексея Степанюка, и содержанная, выразительная сценография, минимальными средствами переносица публику в атмосферу 20-х годов. Прекрасно исполнили свои партии все три участника этой маленькой драмы, лауреаты международных конкурсов Елена Гаспарова (Зинаида Гиппиус), Илья Селиванов (Дмитрий Мережковский) и Григорий Чернецов (Дмитрий Философов), это отличные певицы-актеры...

— Должна сказать, что в Академии мы имеем сейчас настоящую россыпь звездных голосов, они постоянно востребованы. Меня лично очень привлекают ансамблевые оперы, ведь это прекрасная возможность для молодых проявить себя и расти на самом сложном репертуаре. Вообще жизнь в Мариинке очень насыщенная, просто бьет ключом — едва ли в каком-то еще театре мира она столь же интенсивна. Мы доверяем молодым, сразу и активно включаем их в творческий процесс, и в результате получается колоссальный качественный рост, расцветают голоса и артистические индивидуальности.

— Скажите, Лариса Абисаловна, а не жалели ли вы когда-нибудь, о своем выборе концертмейстерской карьеры, не мечтали ли о сольном исполнительстве?

— Я была влюблена в человеческий голос, хотелось ансамбля именно с певцом. Конечно, слышала всякое: что профессия неблагоприятная, не очень заметная. Но, как выяснилось через полвека, не такая уж она и незаметная. Сложность труда оперного концертмейстера и вокального педагога в том, что никто этому не учит. И хочу сказать, что общение с любым вокалистом, пусть даже неумелым, многое дает для собственного профессионального роста. Всегда испытываю немалую радость, когда что-то начинает получаться, и я вижу результат своей работы. Тяга к изучению новых произведений зародилась во мне еще в юные годы, в училище во Владикавказе. Я хотела как можно больше узнать о выбранной профессии, стремилась к самообразованию. Сидела у радиоприемника, слушала концерты Долухановой, Архиповой, Образцовой. Моим идеалом был легендарный Джеральд Мур — я ориентировалась на его искусство, умение взаимодействовать с певцом. На сцене концертмейстер испытывает не меньше эмоций, чем пианист-солист. Помню свои чувства, когда в «Ла Скала» принимала аплодисменты после нашего концерта с Ольгой Бородиной.

— Первым вашим увлечением стали занятия и концертные выступления с певцами, а как зародился интерес к опере, к сцене?

— С театральными подмостками я столкнулась тоже очень рано, когда мы с Валерием проходили практику во Владикавказе, в местном музыкальном театре. Там-то я и поняла: надо готовить партию так, чтобы все было выучено больше чем на сто процентов. На сцене у певца столько задач, что музыкальный материал должен быть доведен до авто-

ЮБИЛЕЙ



Слева направо, сверху вниз: Владимир Мороз, Энхбат Тувшинжаргал, Елена Гаспарова, Диана Казарян, Ольга Пудова, Юлия Маточкина, Надежда Сердюк, Илья Банник.
Фото: Муза Кадец

матизма. К тому же мне понравился новый вызов. Через много лет я пришла в этот театр уже как художественный руководитель: кол-

лектив был на грани закрытия, и мне удалось возродить его к жизни. Мы создавали такие сложные и редкие для России оперы, как «Ма-

нон Леско» Пуччини, «Федора» Джордано, «Агриппина» Генделя. Там же случился и мой первый режиссерский опыт — я поставила «Трубадура». А в афише Мариинки, как я уже говорила, множество новых названий, они звучат здесь впервые. В рамках абонементов мы имеем возможность знакомить петербургских меломанов с редчайшими произведениями: «Лукреция Борджиа» Доницетти, «Золушка» и «Вертер» Массне, «Капулетти и Монтеки» Беллини, «Сорока-воровка» Россини, «Ласточка» Пуччини, «Сибирь» Джордано... Из камерных опер приготовили «Записки сумасшедшего» Юрия Буцко и его же «Белые ночи», «Письма Ван Гога» и «Дневник Анны Франк» Григория Фрида. Активно вспоминаем несправедливо забытые оперы — «Кола Брюньон» Кабалевского, «Тихий Дон» Дзержинского, «Не только любовь» Щедрина... Мы поставили также довольно много произведений для детей, не только классику, но и совершенно новые оперы, специально для нас написанные. Детские абонементы особенно важны — это забота о формировании новой публики, воспитание истинных меломанов, которые придут в наш театр. На таких представлениях часто возникает интерес с артистами, потрогать декорации, прикоснуться к удивительному и заманчивому миру закулисья. За этими спектаклями стоит огромный труд наших юных, талантливых, по-хорошему дерзких солистов.

— Воспитание маленьких слушателей, приобщение их с самого раннего возраста к жанру оперы через простой доступный детскому восприятию музыкальный язык — дело благородное и очень важное. А наблюдать за тем, как внимательно следят малыши за происходящим на сцене, просто удовольствие! Удивительно, что пение персонажей воспринимается ими как вполне естественная человеческая речь. Вспоминаю оперу Леонида Клиничева «Маленький принц» по Экзюпери. Я специально следила за реакцией зала, где были дети самых разных возрастов. Слушали все без исключения очень внимательно. Но разные эпизоды вызвали разную реакцию малышей, увидевших Пилота, несущего над головой свой поломавшийся деревянный самолет, с восторгом узнававших в артистах Лису и Змею, и ребят постарше, уже читавших о любви Маленького Принца к капризной Розе... Словом, зал горячо сопереживал героям, хотя интересно всем было совершенно по-разному!

Лариса Абисаловна, многим любителям музыки хорошо известны ваши интересные радиопередачи...

— Да, своему сотрудничеству с радио «Орфей», передаче «Я — концертмейстер!», тоже придаю очень серьезное значение. Недавно был записан, например, цикл моих бесед о музыке с выдающимися оперными певицами — Марией Гулегиной, Галиной Горчаковой... Отрадно думать, что успела пригласить к микрофону талантливейшего певца, безвременно ушедшего Эдуарда Цангу...

Сегодня я прежде всего праздную юбилей творческий и в меньшей степени личный. 50 лет в профессии, в искусстве — для меня это самая главная веха. В такие же весенние дни я впервые участвовала в сольном концерте профессионального баса. Была еще только студенткой училища, второкурсницей. Именно тогда у меня зародился интерес к вокалу. Разумеется, я выступала и раньше — в ансамбле с инструменталистами, но такой радости никогда не чувствовала. Не меньшее удовольствие я испытала, когда после занятий с певцами пришла в зал и в первый раз услышала уже готовую оперу, которую разучила с ними «От и до».

— Спасибо, дорогая Лариса Абисаловна за интересный рассказ и от всей души поздравляю и с вашим двойным юбилеем, и с замечательными достижениями ваших питомцев!

Беседовала Муза КАДЕЦ

Ларисе Гергиевой

Opera (ит.) — работа, дело, занятие...
Opus (лат.) — творение

Мы забываем про корни слов:
Опера — труд, а не царство снов.
Opus — творение, opus — затея,
Божье творение — Opus Dei.

Оперный дом — рабочий дом,
Он из цехов, а не из хором
Опера — дело, и поделом
Тем воздастся, кто занят трудом.

Дети идут не в храм, не в чертог,
Дети идут в «академгородок»...
В зале Прокофьева сядут рядком,
Глядь — и потянут оперу в дом,

Глядь — вырастая, как снежный ком,
Публика входит в оперный дом.

Иосиф Райский
СПб., 27.02. 2017

СВЕТЛАНА СЛИВИНСКАЯ

Музыка Сергея Баневича в «Истории Кая и Герды» по-своему пластична: скульптурно мелодичны арии, дуэты, речитативы, хоры, танцевальные сцены... Музыка Баневича уже выдержала испытание временем, которое, как известно, является самым строгим судьей. Первая постановка оперы состоялась в 1980 году, и спектакль был очень популярен у публики. Большой успех имеет и нынешняя постановка. Зал Мариинского театра все время переполнен.

Поистине великолепен зрительный образ спектакля (режиссер Алексей Степанюк и художник Елена Орлова). Алексей Степанюк создает на сцене настоящую волшебную сказку. Оживший старинный город со сказочными, как будто нарисованными домиками и зажженными уличными фонарями, окутывается мягким снегопадом, проекция которого направлена и в зрительный зал. Зал и сцена являются собой единое целое и публика мерно погружается в сказку. Очень удачно использован кинематографический прием слегка замедленной съемки, что делает спектакль плавным без резкой перемены мизансцен и вызывает в памяти кадры фильма Лукино Висконти «Белые ночи». И очень красивы и выразительны бытовые и в то же время экзотические костюмы, напоминающие полотна малых голландцев. Использование сценических эффектов (художник по свету Евгений Ганзбург, художник по видео Виктория Злотникова) изысканно и виртуозно.

Среди крупных стоп-кадров привлекает внимание появление Снежной королевы. Ослепительно белое одеяние королевы буквально поражает какой-то пугающей холодной красотой. Таинственной белизной отсвечивает и сумеречный лес – пристанище разбойников. И даже балерина в белой пачке кажется каким-то снежно-хрустальным персонажем.

В танцевальных сценах участвовали еще совсем юные, артистичные воспитанники Академии танца Бориса Эйфмана. Вокал, режиссура и хореография под руководством Алексея Степанюка сливались воедино и создавали элегантный и живописный зрительный образ спектакля, достойный самой высокой оценки.

Главным действующим лицом оперы по праву должен считаться Фонарищик, в котором можно отдаленно угадать и образ самого Андерсена. Замечательно проявил себя в этой роли Максим Булатов, исполнение которого было наполнено философской задумчивостью, душевным теплом и добротой. Безупречны со всех точек зрения в своих ролях были: Анастасия Донец, Инара Козловская (Герда), Савва Хастаев, Илья Селиванов (Кай), Елена Витман, Надежда Васильева (Бабушка), Анна Кикнадзе (Снежная королева), Иван Новоселов (Атаманша), Регина Рустамова (Маленькая разбойница), Энхбат Тувшинжаргал (Северный олень).

Безупречно музыкальным было дирижирование Заурбека Гуткаева и Михаила Синькевича, образно передавших утонченный колорит музыки Сергея Баневича.

ВЯЧЕСЛАВ КОЧНОВ

Эта опера, пережившая уже добрый десяток постановок, и только в Мариинке за 36 лет прошедшая более 150 раз, признана современной оперной классикой еще при жизни ее авторов, двух петербуржцев – композитора Сергея Баневича и поэта Татьяны Калининой.

И вот свершилось – новая постановка режиссера Алексея Степанюка, хорошо знакомого и любимого петербуржцами хотя бы по недавним его сценическим работам – «Пиковой даме» и «Евгению Онегину», идет с 30 ноября на исторической сцене театра при постоянных аншлагах. Общее музыкальное руководство осуществляла Лариса Гергиева, сторонник создания постановок для семейного просмотра. Она привлекла к исполнению вокальных партий участников Мариинской академии молодых оперных певцов.

Конечно, универсальный сюжет о победе Любви над злом и холодом, актуальный в любые эпохи, для любого народа и поколения, – сам по себе большой подарок всем причастным к постановке. Но чтобы этот счастливый новогодний подарок достойно преподнести, необходимы: 1) высококлассное либретто, 2) трогательная душа музыка, 3) хорошая игра оркестра и певцов и, конечно же, 4) драматически и визуально убедительная постановка.

В данном случае, на радость зрителям, все компоненты налицо. Стихи Татьяны Калининой яркие, афористичны, образы выпуклы, строки легко ложатся на музыку и мгновенно запоминаются. Музыка Сергея Баневича, давно завоевавшая города и страны, в особом представлении не нуждается, в «Касе и Герде» она остра и мелодична, рисует яркие портреты героев и образы событий. Для своего времени Баневич – композитор на редкость непосредственный и свободный от сиюминутной моды, причем его музыка оригинальна и узнаваема, несмотря на очевидную простоту.

Степанюк, уже ставивший раньше оперу в Новосибирске в сравнительно «авангардном» ключе, на сей раз, с присущими ему тактом и вкусом, сделал простую, классическую, лаконичную постановку. Занавес опускается только два раза – в конце первого и второго действия, и все смены картин происходят на глазах у зрителей,

являя динамику, родственную кинематографу. Вся канва повествования развивается в картонном пространстве художника Елены Орловой, создавшей, пусть и скромными средствами, поэтический сказочный мир средневекового европейского городка Оденсе, хрупкий мир которого подвергся атаке жутких inferнальных сил. В этом пространстве важнейшую роль играет изощренная хореография Ильи Устьянцева, в которой задействованы лучшие силы марининского балета и миманса. Тролли с их изломанной пластикой так страшно корчатся и кривляются, что в них трудно не увидеть настоящих бесов. Классический вальс на площади создает неповторимый аромат домашнего уюта.

веком, а не истуканом, должен во всех случаях делать выбор в пользу ЛЮБВИ.

«Вечерний Санкт-Петербург»

ВЛАДИМИР ДУДИН

Впервые опера была представлена на этой же сцене 36 лет назад. По словам самого композитора, ему «хотелось дать людям надежду и утешение». Смелую, нежную и любящую Герду пела тогда красивейшим лирическим сопрано Татьяна Новикова, спустя пару лет прославившая партией Татьяны в «Евгении Онегине», поставленном Юрием Темиргановым. Ставил «Историю Кая и Герды» тогда молодой Юрий

городка Оденсе, мудрой бабушкой в клетчатой шали, сворой «лесных братьев»-разбойников во главе с атаманшей-трансвеститом, поющей баском, женщиной-вамп Снежной королевой. Режиссер продемонстрировал пиетет перед ритуалом, классикой жанра, не стараясь ее переосмыслить, обогатить углубленным видением, сделать не только детской, а более универсальной. Да и к чему углублять? Главная мысль в этой опере о том, что все проблемы, все зло на земле – от нелюбви, недолголюбленности.

Такова третья песня Фонарищика со словами «Но печальней всего на свете знать, что люди тебя не любят» – настоящий эстрадный хит в миноре, как будто нарочито выбивающийся своей моделью массовой песни из общего сложного стиля оперы. Такова сцена встречи Герды с Маленькой разбойницей – пацанкой, живущей

«ИСТОРИЯ КАЯ И ГЕРДЫ»

мнения о премьере



«ИСТОРИЯ КАЯ И ГЕРДЫ»

Опера в двух действиях с прологом.

Музыка – Сергей Баневич. Либретто Татьяны Калининой. Дирижер – Заурбек Гуткаев, музыкальный руководитель Академии молодых певцов. ответственный концертмейстер – Лариса Гергиева, постановка Алексея Степанюка.

Художник-постановщик, художник по костюмам – Елена Орлова, художник по свету – Евгений Ганзбург, художник по видео – Виктория Злотникова, хореограф – Илья Устьянцев, хормейстер – Павел Теплов.

Режиссеры-ассистенты – Илья Устьянцев, Анна Шишкина, Сергей Богославский. Концертмейстеры – Наталья Соболева, Арина Скугарева.

Дирижер сценического оркестра – Алексей Ретников.

Действующие лица и исполнители:

Фонарищик – Максим Булатов, Герда – Анастасия Донец, Кай – Савва Хастаев, Бабушка – Елена Витман, Снежная королева – Анна Кикнадзе, Атаманша – Иван Новоселов, Маленькая разбойница – Регина Рустамова, Северный олень – Энхбат Тувшинжаргал,

Тролли – Руслан Куценко, Антон Перминов, Горожане, разбойники – Владимир Бабокин, Дмитрий Подражанец, Лев Эльгардт,

Тролли, разбойники, горожане, снежинки: ансамбль солистов Академии молодых оперных певцов Мариинского театра,

артисты балета и миманса. Танцы исполняют воспитанники Академии танца Бориса Эйфмана, Балерина – Мария Сельдякова.

Фото: Наталья Разина

Я заметил только один внесценарный режиссерский ход: потрясенная жертвенной любовью Герды в момент мощнейшего катарсиса, подерживаемого центральной арией оперы «Кто-то в поле идет за плугом», Маленькая Разбойница (в великолепном вокальном и драматическом исполнении Регины Рустамовой) навсегда уходит из мира зла вглубь сцены как бы в поисках света и любви.

Нельзя не сказать и о Фонаришке-рассказчике в исполнении Максима Булатова. Оперу можно смело назвать его бенефисом – его интеллигентно-сдержанное идеально проартикулированное пение без ложного пафоса и надругавало подлинным украшением спектакля. Кай же в исполнении Саввы Хастаева был, наверное, несколько бесцветным – сопрано Анастасия Донец в роли Герды была эмоционально гораздо более убедительной. В образе Снежной королевы многие отметили прекрасную работу меццо Анны Кикнадзе, а дирижер Заурбек Гуткаев заставил заиграть марининский оркестр очень свежо.

Казалось, что дети, сидевшие в зале, чувствовали себя участниками того, что происходит на сцене, – такая шепчущая тишина царил в пространстве театра.

И когда в последней сцене, несмотря на колдовские чары Снежной королевы, пытающейся заморозить Кая, заставить его быть холодным, бездушным слугой Вечности, он вдруг, неожиданно для зрителя, под влиянием встречи с Гердой выводит «Я ЛЮБЛЮ», ты, чувствуя наплывающие слезы, понимаешь, что все пришедшие на этот спектакль, собственно говоря, получают ни больше ни меньше как ответ на вопрос о смысле человеческой жизни. Человек, чтобы быть чело-

Александров вместе с художником Вячеславом Окуновым. Они же возобновили постановку в 1996 году, когда зажглась звездочка юной Ани Нетребко, она спела Герду и наделила оперу новой энергией.

С 2003-го по 2016 год опера не шла в Мариинском театре, но была поставлена в других российских театрах: в Перми, Владикавказе, Новосибирске... А два года назад «История Кая и Герды» очутилась на Новой сцене Большого театра в постановке Дмитрия Белянушкина. Там нашлась изумительная Герда в лице лирико-колоратурной украинской сопрано Ольги Кульчинской, невероятно похожей на юную Нетребку не только голосом, но даже внешне.

Нельзя сказать, что «История Кая и Герды» вернулась на сцену Мариинского театра как-то радикально обновленной, но все же режиссер Алексей Степанюк вместе с художником-постановщиком Еленой Орловой и художником по свету Евгением Ганзбургом заострили некоторые моменты, навели большую резкость и яркость, установили несколько иные ассоциативные линии. Так, например, появились тролли в венецианских длинноносых масках чумных докторов. В этой редакции тролли начинают оперу, разбивая зеркало Зла и запуская его вредоносные осколки в зал. Костюмы троллей, а также странных обитателей царства Снежной королевы заставляют вспомнить о нечисти из голливудских фильмов ужасов, но современных детей этим уже не испугать.

В остальном же зрители, знакомые с предыдущей версией оперы Сергея Баневича, встретились с предновогодней «старой доброй сказкой» – уютными домиками заснеженного датского

в суровом мужском мире и ненавидящей мальчишек. Герда является к ней как ангел, несущий любовь, и Разбойница, еще пять минут назад прыгавшая как обезьяна, вдруг проникается ее светом. У Регины Рустамовой образ Разбойницы получился чересчур шумным, крикливым, несколько одномерным, а Елена Горло явила более тонкий и изящный драматический вариант интерпретации.

Спектакль поставлен в расчете на молодежь – участников Академии молодых певцов Мариинского театра, хотя по уровню сложности партии в этой детской опере требуют большого мастерства. Сопрано Анастасия Донец (Герда) на первом спектакле очень волновалась, хотя играла выразительно, но на втором показе ее голос звучал более убедительно и менее скованно. Тенора Савва Хастаев и Илья Селиванов в партиях Кая пели с большим увлечением. Остроумным решением стал выбор монгольского баритона с богатым басовым окрасом Энхбата Тувшинжаргала на партию Северного оленя. Он звучал очень колоритно со своими зычными обертонами и выглядел убедительно в лапландском костюме, стоя на огромных санях. Обе королевы – Анна Кикнадзе и Надежда Сердюк с их царственными меццо-сопрано представили двух могущественных владычиц ледяной вечности.

Дирижер Заурбек Гуткаев был чересчур осторожен и нетороплив, словно заморожен царством льда. Его трактовка партитуры была флегматичной, слабоконтрастной. А ведь именно в остроте и бодрости оркестрового сопровождения кроется ключ к современному звучанию этой неувыдаемой оперы-сказки.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Мариинский театр представил первую балетную премьеру нынешнего сезона – «Каменный цветок» Сергея Прокофьева в хореографии Юрия Григоровича. Премьерные спектакли посвящены сразу двум юбилеям – 90-летию Юрия Григоровича и 125-летию со дня рождения Сергея Прокофьева.

Созданный в 1957 году тридцатилетним Григоровичем балет стал событием в культурной жизни Ленинграда. Все здесь было новым – музыка, хореография, оформление. Тогда, в далеком 1957-м, спектакль принес заслуженную славу первым исполнителям – Алле Осипенко, Ирине Колпаковой, Александру Грибову, Анатолию Гридину. Более тридцати лет «Каменный цветок» оставался одним из самых популярных спектаклей Кировского/Мариинского театра. Его последний показ состоялся в 1991 году.

За восстановление спектакля взялся, несмотря на возраст, сам Юрий Григорович. В его постановке главный герой, мастер Данила, бежит от прозы жизни в царство искусства, ради которого может пожертвовать многим. Однако его скитания заканчиваются возвращением к родному очагу, к невесте Катерине, несущей ему любовь, тепло и веру в жизнь.

Андрею Ермакову, танцовщику-виртуозу, не всегда удавалось передать внутренний конфликт образа, порой казалось, он больше занят технической стороной партии, нежели ее философским осмыслением. Екатерина Осмолкина наделила свою Катерину мягкой, воздушной пластикой движений. Танцовщица мастерски соединила хрупкость и незащищенность героини с ее внутренним мужеством, ощущением женского достоинства.

Роль Хозяйки Медной горы словно создана для Виктории Терешкиной, танцовщица блистала в этой партии: каждая поза, жест отличались скульптурной законченностью, бушующие страсти были словно закованы в строгие формы академического танца.

Приказчик Северьян в исполнении Юрия Смекалова появляется на сцене как олицетворение грубой силы, безжалостной агрессии, готовый уничтожить все человеческое и доброе. Танцовщик создал образ крупными мазками – широкие жесты рук, лицо, исполненное ярости.

Юрий Григорович – мастер многофигурных хореографических полотен, где каждый персонаж наделен своим характером и своеобразием. В сцене на ярмарке хореограф наполнил танец фольклорными мотивами, среди эпизодов – изысканно поставленная цыганская сюита. К сожалению, исполнительница партии Молодой цыганки Ольга Белик не передала смятенность души своей героини, оставаясь холодно-декоративной на протяжении всего хореографического действия.

Сцены подземного царства пленили зрителей изобретательностью, разнообразием пластических форм, словно передающих прихотливое сверкание драгоценных камней.

В спектакле раскрылся редкий талант художника Симона Вирсаладзе, постоянного единомышленника и соавтора Юрия Григоровича.

Замечательно звучал оркестр театра под управлением Владислава Карклина.

Зрители премьеры наградили исполнителей долгими овациями. На поклоны вышел и Юрий Григорович, как всегда подтянутый и элегантный – мэтр, воскресивший один из своих шедевров на сцене театра, где когда-то начинал свой путь танцовщика и хореографа.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ЛЮДМИЛА БЕЗРУКОВА

Легендарный балетмейстер Юрий Григорович представил в Мариинском театре Петербурга премьеру «Каменного цветка» на музыку Сергея Прокофьева. Она приурочена к 125-летию композитора и 90-летию самого хореографа.

Спросите, почему премьера, если балет много лет шел в Мариинке и на многих других сценах? Действительно, «Каменный цветок» был впервые поставлен Григоровичем в 1957 году, после чего Юрий Николаевич проснулся знаменитым. Для своего времени постановка оказалась революционной. В классический танец молодой солист балета (а Григорович начинал как талантливый танцовщик) сумел «влести» элементы других стилей, в том числе, народного. В итоге спектакль получился очень эмоциональным, динамичным. Последний раз балет знаялся в репертуаре Мариинского театра (тогда еще Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова) в 1991 году. И вот только теперь – спустя четверть века – состоялось возвращение.

Премьера прошла на исторической, а не на новой сцене Мариинки. Так решил сам хореограф.

– Очень люблю ее, – признался Юрий Николаевич корреспонденту «Труда». – Потому что выступал на ней еще солистом балета. Чувствую себя здесь как дома. Сегодняшний спектакль стал большим подарком от маэстро Гергиева в канун моего юбилея.

Перед спектаклем Юрий Николаевич спустился в центральное фойе, где открыта посвященная его творчеству выставка: фотографии, документы, афиши. Вместе с Юрием Фатеевым, и.о. заведующего балетной труппы Мариинки,

прошел вдоль стендов и витрин, а в итоге оказался в плотном кольце зрителей. Пришедшие в театр пораньше узнали, что «здесь сам Григорович», и буквально хлынули в фойе – только бы успеть увидеть живую легенду отечественного балета, сказать слова благодарности, взять автограф и сделать фото на память. Маэстро никому не отказывал.

Нынешняя, 9-я по счету редакция «Каменного цветка», по сути – совершенно новый спектакль, более современный, красочный и оптимистичный. Как призналась исполнительница партии Катерины Екатерина Осмолкина, репетируя, она не один раз просмотрела запись балета конца 1950-х годов, где ее героиню танцует

ПРЕМЬЕРА

ко (Хозяйка Медной горы), Анатолий Гридин (Северьян) и Александр Грибов (Данила). И не напрасно! Благодаря «Каменному цветку» на начинающих танцовщиков обратили внимание, и начался их блистательный путь к славе. Но и сам Григорович танцевал Северьяна, и говорят, что очень удачно.

Сценографию к спектаклю создал Симон Вирсаладзе (1908–1989), служивший в то время главным художником Кировского театра. Именно с этого балета началось плодотворное сотрудничество художника и балетмейстера, которые впоследствии создали много прекрасных постановок, в том числе «Легенду о любви». К моменту возобновления Мариинским

ром ее танцевали самые выдающиеся артисты, в том числе, Игорь Бельский.

Загадочной и потусторонней получилась Хозяйка Медной горы у Анастасии Матвиенко.

Благодаря удивительной гибкости балерины ее Хозяйка, завоевывая внимание Данилы, в одной из сцен обвила его, словно виноградная лоза! Да, конечно, Хозяйка Медной горы – женщина-ящерица, волшебница, обитательница другого мира, у нее другие возможности по сравнению с миром людей, в том числе физические, и все же!.. Я не настолько погрузилась в сюжет, чтобы не разделять балерину и создаваемый ею образ, поэтому танец и пластика Матвиенко восхитили. И пальцы рук, словно лапки ящерицы, и острый угол локтей, и характер движений: то ли ящерица превратилась в женщину, то ли наоборот. А когда Хозяйка Медной горы

«КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК» мнения о премьере



«КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК»

Балет в трех действиях.

Музыка – Сергей Прокофьев. Либретто Миры Мендельсон-Прокофьевой и Леонида Лавровского в редакции Юрия Григоровича по мотивам уральских сказов Павла Бажова «Малахитовая шкатулка». Хореография Юрия Григоровича, сценография Симона Вирсаладзе, художник по свету – Алексей Перевалов, Художник по возобновлению – Михаил Сапожников, художник-технолог по возобновлению костюмов – Елена Нецветева-Долгалева.

Дирижер – Владислав Карклин.

Действующие лица и исполнители:

Данила – Андрей Ермаков, Катерина – Екатерина Осмолкина, хозяйка Медной горы – Виктория Терешкина, Северьян, приказчик – Юрий Смекалов, его обережные – Максим Лында, Андрей Ушаков, Раманбек Бейшеналиев, Подружки Катерины – Ксения Дубровина, Злата Ялинич, Дружки Данилы – Григорий Попов, Никита Лященко. Танцы на ярмарке: Кутчиха – Любовь Кожарская, Кутцы – Сергей Кононенко, Алексей Бажитов, Торговки – Елизавета Каужина, Ильмира Багаудинова, Скоморохи – Евгений Дерябин, Максим Измestьев, Олег Демченко, Гармонист – Даниил Лопатин. Танцы цыган: Молодая цыганка – Ольга Белик, Молодой цыган – Ниль Еникеев, Старый цыган – Сослан Кулаев, Горбун – Дмитрий Озолин, Цыгане-гитаристы – Эльдар Янгиров, Трофим Маланов.

Фото: Наталья Разина

знаменитая Ирина Колпакова. При этом у Колпаковой сцена прощания с подругами перед свадьбой была, например, печальной. Сейчас Григорович предложил молодой балерине исполнять эту сцену веселее, с неким даже озорством.

Несколько сцен Григорович из балета вообще убрал, как объяснил, используя для краткости новомодное слово – «оптимизировал». Все-таки XXI-й век на дворе. «Другая эпоха, надо соответствовать», – сказал Юрий Николаевич. – Не хочу оценивать, хуже она или лучше предыдущей – просто другая. Ощущение жизни совсем иное. У людей изменились приоритеты. Но балет им по-прежнему интересен, как показал заполненный зал Мариинского театра. Значит, не зря мы старались и что-то оставим будущим поколениям».

«Труд»

ЛЮДМИЛА ЛАВРОВА

«Каменный цветок» – первая работа Юрия Григоровича в качестве балетмейстера, которую он создал в 1957 году, будучи артистом балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова.

У ленинградского «Каменного цветка» судьба оказалась счастливой: публика его любила, и он оставался в репертуаре театра до начала 1990-х годов. А создавал его Юрий Григорович во вне-рабочее время.

Его сподвижниками были совсем тогда молодые Ирина Колпакова (Катерина), Алла Осипен-

театром «Каменного цветка» оригинальные декорации и реквизит не сохранились, поэтому сценографию по эскизам Вирсаладзе восстановил Михаил Сапожников, а костюмы – Елена Нецветева-Долгалева. Юрий Григорович, лично участвовавший в процессе восстановления спектакля, сказал, что в нем, по сравнению с премьерой 1957 года, есть изменения в хореографическом тексте, в музыкальной партитуре (из трехактного он стал двухактным): «Изменилось время, сегодня другие артисты, другой зритель, и в новой редакции «Каменного цветка» мне хотелось ярче представить тему любви и творчества».

Благодаря тому, что в Мариинской труппе много замечательных солистов, у спектакля – несколько составов. В «моем» Данилу исполнил Виталий Амелишко, рослый блондин с внешностью Сергея Есенина. Отлично технически оснащенный, Амелишко высоко и красиво прыгал, демонстрировал мастерство в дуэтом танце с Еленой Евсеевой (Катериной), в групповом танце с мужчинами-«аметистами» и в других, а также скульптурную выразительность поз.

Елена Евсеева, помимо того, что она является хорошей классической балериной, прекрасно владеет стилистикой народного танца. И актерски она была убедительна: ее Катерина, немного наивная, но при этом любящая и смелая, брала за душу.

Чрезвычайно удачен и ярко хореографический рисунок партии Северьяна (Александр Сергеев): здесь и гротеск, и юмор, и «говорящая» пантомима. При всей неприятности образа, эта партия неизгладимо врезается в память, неда-

показывала Даниле свои владения – она уже королева-повелительница, но остающаяся «по-ящериному» быстрой и легкой.

Замечательны народные и цыганские танцы на ярмарке и сама ярмарка с каруселью у задника – бурлящая, шумящая, не обходящаяся без конфликта (когда Северьян стал грубо приставать к Катерине). И абсолютно восхитительны танцы камней-самоцветов: ноги, руки и тела артистов изображают острые грани кристаллов, а сами кристаллы – именно так растут драгоценные камни – изображены на заднике и подсвечены (художник по свету – Алексей Перевалов). Костюмы тоже прекрасны: видна «этническая принадлежность» сказки и балета, что само по себе редкость в современном мире, стремящемся стереть национальные грани (и не только в искусстве).

В Большом фойе Мариинского театра, где обычно прогуливается публика партера, бенеура и бельэтажа (хотя, конечно, ограничений нет и для зрителей с ярусов), открыта выставка, посвященная «Каменному цветку», с фотографиями выдающихся артистов, исполнявших главные партии в прежние годы. Причем фотографии потрясающей выразительности! Но подойти к ним и рассмотреть, а тем более прочесть аннотации, было непросто: у стендов шла массовая фотосессия. Зрители считали обязательным запечатлеть себя на фоне фотографий из спектакля, но рассматривали их и читали подписи к ним буквально единицы. Фотоэпидемия XXI века? Правда, на силе и продолжительности аплодисментов она не сказалась.

«Музыкальные сезоны»

ВЛАДИМИР ДУДИН

Это уже четвертая постановка самой известной оперы Рихарда Штрауса в Мариинском театре: первая была осуществлена режиссером Иосифом Лапицким в 1924 году, вторая в 1995 году – отважный прорыв американского режиссера Джулии Теймор и Георгия Цыпина, где сопрано Любовь Казарновская в роли Саломеи ошеломила музыкальный мир, а образ царя Ирода вошел в золотой репертуар тенора Константина Плузникова. Спектакль 2000 года в режиссуре Дэвида Фримана содержал главную бомбу – танец семи покрывал с постепенным обнажением певицы, вызвавшим бурю зрительских эмоций. В последние годы проката этого спектакля на певицу (стройных Младу Худолей и Валерию Стенькину) надевали невыразительное, предельски топорщащееся трико телесного цвета. Новый взгляд на «Саломею» режиссер Марат Гацалов представил в компании с художниками из Латвии во главе с Моникой Пормале.

Как пояснил Марат Гацалов, в его версии «Саломея» – «это не история блудницы, которая страстно желает Иоканаана. Нам видится столкновение больших идей, между которыми герои оказываются как между молотом и наковальней». Сценографическое решение напомнило театральный авангард 1920-х. Сначала на сцене появился гигантский кубический mesa, вскоре оказавшийся первой буквой слова «сон». Это слово Саломея собрала из гигантских арт-объектов примерно так же, как Кай в известной сказке слово «вечность» из льдинок. В черных проемах этого «сна», очень похожего на голову, собранную из кубиков и заваленную на бок, и разворачивались монологи, диалоги и ансамбли. Белым-пребелым Саломея, Ироду, Иродиаде, а также прочим персонажам, среди которых были иудеи, назаретяне, рабы, одетые в стилизованные трагикомичные костюмы, противостоял черный Иоканаан – мачо в модном брючном костюме.

Диалог нервнического Ирода с его не менее взрывоопасной женой поразительно походил на эпизод фюрера и Евы из фильма «Молох» Сокурова. Тенор Андрей Попов с его острым интонированием, балансирующим между пением и декламацией, до карикатурности напоминал главу Третьего рейха. Ему в усиленно декламационной манере пения подыгрывала и Лариса Гоголевская – Иродиада. Главная дебютантка вечера – молодая Елена Стихина – сопрано – вела в отличие от своих «родителей» нешуточную оперную игру, властно захватывая густотой драматического вокала. Солистка Приморского театра, лауреат последнего конкурса «Опералия» Пласидо Доминго достойно приняла вызов сложнейшей партии, несмотря на заметную борьбу с немецким языком, в котором ей очень не хватало согласных. Не побоялась она и обнажения в танце семи покрывал, пусть и тщательно прикрытого светом и утопленного в видеоарте, внезапно переплавляющего эротику в хронику войн и насилия.

«Российская газета»

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

Первым спектаклем дирижировал Валерий Гергиев, для которого Рихард Штраус – один из самых любимых и часто играемых авторов, так что по части оркестрового звучания дела обстояли отлично. Партию Саломеи спела Елена Стихина, солистка Приморской оперы – филиала Мариинки. Это был ее дебют в этой партии – и дебют яркий. Стихина стала открытием и главной удачей спектакля; нечасто вот так, вдруг в оперный мир врывается сверхновая, доселе никому не известная звезда. Чтобы петь Саломею, нужна экстраординарная выносливость, сила и стабильность голоса; драматическое сопрано Стихиной обладало всеми перечисленными свойствами – разве что ей пока не даются самые нижние нотки партии. Тембр голоса оказался мощным и вместе с тем нежным – идеальное сочетание для партии Саломеи, женщины-полуробенка, восплававшей запретной страстью к пророку Иоканаану.

Хорош был и Андрей Попов в партии царя Ирода: дерганый, истеричный, нервный. А вот Игорь Кравец в партии Иоканаана не показал ни силы голоса, ни страсти, ни фанатичной убежденности – да и баритон его оказался жидковат для монументальной партии библейского пророка.

Новая «Саломея» на Новой сцене Мариинского театра – оперный дебют режиссера Марата Гацалова, который тяготеет к геометрически-статичной организации пространства и действия. В «Саломею» визуальный ряд и музыка не просто спорят между собой, но вступают в отчаянное противоречие, неразрешимый диссонанс, который и стал основным средством построения спектакля.

Существование певцов-актеров на сцене заковано в суровые рамки, диктуемые сценографией. Художник Моника Пормале придумала для «Саломеи» три громадных составных модуля, выдвинула действие на авансцену и подняла его ввысь; герои и массовка размещены в ячейках-витринах, подсвеченных неоновым светом. Сложенные вместе, три модуля-буквы образуют слово «сон». И эта прямая до наивности подсказка указывает на довольно банальную базисную идею спектакля: «Жизнь есть сон».

ПРЕМЬЕРА

Дует латвийских художников по костюмам, Марите Мастины-Петеркопы и Роланда Петеркопса, придумал массу разнообразных по крою и объемам белых и черных костюмов, лишенных любых признаков историзма и национальных примет.

Два ключевых эпизода в одноактной опере – Танец семи покрывал и финальная сцена Саломеи с головой Иоканаана на блюде. Но... ни танца как такового, ни муляжа отрубленной головы в спектакле не было. Саломея просто выпростывается из бесформенного белого платья и голимом – назло ревнителям нравственности – медленно уходит в зияющую черноту. А тем временем на модулях появляется женское тело

Стены расчленены окнами-нишами, в которых стоят, сидят или действуют главные персонажи и множество статистов. Часть фигур остается недвижимым антуражем – книжниками (их режиссер приводит в движение лишь в критический момент) или белыми, черными и красными силуэтами-теньями, возникающими в секциях стены, когда Саломея с вождением вызывает к белому телу, черным волосам и алым губам пророка. Произнося свое «Ты проклята», Иоканаан подписывает себе смертный приговор, и оркестр цепью жестких кадансов безоговорочно и мрачно «припечатывает» этот приговор.

Танец семи покрывал в виде эффектной ви-

подарила публике по-настоящему интересно решенную сцену с головой Иоканаана. С головой, которой, к счастью, на сцене нет – она есть лишь в воспаленном воображении Саломеи. Это сделано очень сильно: Саломея проходит весь путь чувственно-любовного опыта в своих эротических фантазиях, передавая все стадии изгибами голоса, сменой тембральной окраски. Ее партнер здесь – не столько воображаемый Иоканаан, сколько оркестр Гергиева, с которым Стихина ведет доверительный, изощренный, содержательный диалог. Не случайно, с лихорадочным нетерпением ожидая вожденную голову пророка, Саломея заглядывает в оркестровую яму. И не случайно перед Танцем семи покрывал зритель на мгновение видит на экране оркестр и дирижера крупным планом. Правда, тема эта развития не

«САЛОМЕЯ» мнения о премьере



«САЛОМЕЯ».

Опера в 3-х действиях с прологом.

Музыка – Рихард Штраус. Либретто композитора по одноименной пьесе Оскара Уайльда. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев.
Действующие лица и исполнители: Ирод – Андрей Попов, Иродиада – Лариса Гоголевская, Саломея – Елена Стихина, Иоканаан – Вадим Кравец, Нарработ – Александр Тимченко, Паж Иродиады – Екатерина Кративина, Иудеи – Шота Чибиров, Юрий Алексеев, Михаил Макаров, Станислав Леонтьев, Николай Каменский, Назаретяне – Илья Банник, Михаил Латышев, Солдаты – Юрий Власов, Федор Кузнецов, Каттадокиец – Тимур Абдикеев, Раб – Олег Лосев.
Фото: Наталья Разина

крупным планом; на женскую плоть накладываются кадры военной хроники: маршируют полки эсэсовцев, барражируют вертолеты, прыгают парашютисты, рушатся дома, пылают печи концлагерей. Крупно – трупы, сваленные в кучу; крупно – средневековые книжные миниатюры с чертиками, грешниками в аду и фантастическими цветами фронтисписов. Каждое из семи покрывал Саломеи – это слой истории человечества, безумного мира, погрязшего в войнах, убийствах и бессмысленном насилии.

Однако сама Саломея и окружающие ее герои помещены в иную, нездешнюю реальность. Их мир лишен предметности, исторического времени и вообще любой конкретности. Лишь в Танце семи покрывал завеса, отделяющая вневременной мир от реальности, отдергивается на несколько мгновений – и за ней показывается звериный оскал мира сегодняшнего.

«Ведомости»

НОРА ПОТАПОВА

«Саломея» Рихарда Штрауса в Мариинском в постановке Марата Гацалова изначально призвана была поразить воображение смелостью современных режиссерских решений. Черно-белый, почти стерильный в цвете и лаконичности форм зрительный ряд интересно взаимодействует со звучанием партитуры – прино-экспрессионистским, но на этот раз не совсем типичным для Гергиева, словно бы чуть утомленным, элегантно сдержанным. На сцене лишь объемные, медленно двигающиеся белые стены с темными проемами (сценография Моника Пормале) – сначала одна секция, с белой фигурой Саломеи, потом вторая с Иоканааном, потом третья с Иродом и Иродиадой.

деинсталляции – это побег от театрального решения, прикрытый видимостью современности. На экране белой стены разворачивается действие – сначала эротичное, красивое своим графичным изображением обнаженного тела, потом взрывающееся киноужасами, включая хронику военных кошмаров, словно рожденных из чрева женщины. Но видеопок не может сравниться с накалом страстей и фантазий, с которым Штраус постепенно, как бы не торопясь, интригуя и придерживая эмоции, разворачивает изумительный по протяженности, но четко выстроенной форме, по колористическому аромату и мелодическому изыску десятиминутный симфонический шедевр – Танец семи покрывал.

От осадка умозрительности спектакль спасают великолепные солисты Елена Стихина – Саломея и Андрей Попов – Ирод. Солистка Приморской сцены Мариинского театра Стихина – явление яркое и неожиданное. Ее культура вокала и манера интонирования восходят к лучшим образцам европейского исполнения этой партии, а красота голоса, то мягкого, то мощного, и разнообразие тембральных красок дарят ей особую индивидуальность. Саломея появляется на террасе, в темной выемке одной из белых конструкций, и по тому, как она стоит, как поворачивает голову с длинными белыми волосами, как произносит первые фразы, угадываешь: перед тобой актриса-певица. Настоящая. Она проходит через спектакль, изменчивая, как волна. Слепленная страстью и ненавидящая, нежная и своевольная. Жесткая, когда, отвергнутая Иоканааном, забирается на самый верх конструкции и там, дерзко раскинувшись, принимает кровавое решение. Вместе с режиссером певица-актриса

получает, перерастая в информационный ряд инсталляции.

Ирод и Иродиада (Лариса Гоголевская) практически не спускаются на планшет сцены, певцы работают в выемках стены на достаточно большой высоте. И даже, как можно подглядеть, со страховочными лонжами. Что не мешает Попову быть чрезвычайно подвижным в своей экзальтированной истеричности. Сценический образ тетрарха написан актером и режиссером одной краской: Ирод, как марионетка на ниточке, конвульсивно мечется то в одной, то в другой нише колоссальной конструкции. Но голос Попова выдает сотню оттенков состояния: капризное раздражение, вождение, гнев, страх, отчаянный ужас...

Вадим Кравец вполне корректно ведет партию Иоканаана. Но поскольку у библейского красавца по задумке художника – ни белого тела, ни алых губ, разве что черные волосы, а чаще его самого и вовсе не видно, все сносшибательное мужское обаяние предположительно должно исходить из звучания голоса и жесткого слова. А вот здесь возникают вопросы. Впрочем, общий прием отстранения в этом спектакле позволяет важному персонажу быть лишь обозначенным.

Остальные исполнители в меру выразительны, кто – вокалом, кто – актерством. На их фоне явно выделяется звонко-голосый, великолепно подающий текст Александр Тимченко, чей Нарработ – единственный персонаж, наделенный теплыми человеческими эмоциями. И эта неожиданная красота великолепно оттеняет холодную конструктивность всего сценического построения и яростную разрушительность страсти Саломеи.

«Музыкальные сезоны»

ВЛАДИМИР ДУДИН

Перфекционист во всем, до того момента связывавший жизнь своих сочинений преимущественно с европейскими ангажементами, Родион Константинович Щедрин как будто заново родился для российских слушателей благодаря союзу с Валерием Гергиевым. Год за годом в Мариинском театре были поставлены почти все оперы и балеты Щедрина. На лейбле «Мариинский» записан ряд его произведений, в том числе сделаны видеозаписи «Конька-Горбунка» и «Левши». До последнего момента композитор приезжал в театр вместе с Майей Михайловной Плисецкой, которая, к счастью, успела побывать на премьерах «Анны Карениной», «Конька-Горбунка», оперы «Левша», написанной к открытию в 2013 году Мариинского-2, приезжала и на концерты мужа. На премьере оперы «Не только любовь», которую Родион Щедрин посвятил в 1961 году своей обожаемой «Маюше», как он нежно ее называл, Майе Михайловне уже не суждено было побывать.

Премьера трехактной оперы «Не только любовь» оказалась дорогим подарком юбиляру. Режиссер-дебютант постановки Александр Кузин, впервые столкнувшийся со спорным жанром, превосходно справился с материалом, сочетающим лирику, комедию и драму. При поддержке художника-постановщика Александра Орлова и художника по костюмам Ирины Чередниковой он мастерски освоил непростое пространство Концертного зала Мариинки. На первый план по праву вышла музыка Щедрина: яркая, местами феерически остроумная, в которой совершенно по-шекспировски сосуществуют комическое и трагическое: яростный надрыв и чувственное половодье, отчаянье зрелой женщины и наивное кокетство юной девушки, «забывание

В этой опере индивидуальное тесно переплетается с массовым, как, собственно, и было в России, очнувшейся после разрушительной Второй мировой войны. Все бытовое в постановке отодвинуто на периферию, а в центр поставлены яркие человеческие характеры, напоминавшие как оперных прототипов, так и героев советского кино. В любовной коллизии председателя колхоза Варвары Васильевны, городского пижона-одуванчика Володи Гаврилова и его преданной невесты Наташи проглядывали многочисленные оперные треугольники, знакомые по русским и зарубежным операм.

В мрачной и внешне властной командирше Варваре, держащей в ежовых рукавицах разваливающийся колхоз, обнаруживалась беспомощная женщина, сходящая с ума от нелюбви... Это блестяще удалось сыграть и проинтонировать меццо-сопрано Екатерине Сергеевой с ее страстной натурой. Володя, персонаж тенора Александра Трофимова, был одет по последней моде, щеголял снисходительными фразочками, от которых будто исходил аромат одеколона. Режиссер на славу поработал с оперными певцами над диалогами, преодолел их слабое звено – разговорную речь, насытив ее смыслом и отлично слушавшейся интонацией. Запомнилась и работа хора, который благодаря хормейстеру Павлу Теплову и строгому режиссерскому рисунку выглядел как интересный многоликий персонаж. Финальный «кадр», решенный в жанре коллективной фотографии, и вовсе стал эмблемой спектакля.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

«Не только любовь», первая опера Родиона Щедрина, начала вторую жизнь в Мариинском театре

Колхозные превратности любви предстали на сцене с шекспировской выразительностью

Черный, глянцево бликующий пол – мать сыра земля; три ободранных, голых березовых ствола – затасканный символ родины. Немолчный шум дождя, поливающего землю вопреки указаниям партии и правительства, производится простейшими средствами: это шуршат при малейшем движении черные дождевики, в которые облачены сельчане. Чуть поодаль угрожающе топорщат острые выгнутые зубья заржавевшая борона: вот-вот загребастает, затащит под кляклую, размокшую землю убогий послевоенный уют, закопает запретную мечту председатели колхоза Варвары Васильевны о простом бабьем счастье.

Это уже пятая опера Щедрина, поставленная в Мариинском театре; театр реально превратился в «Дом Щедрина» с легкой руки худрука Валерия Гергиева. Он сам стал за пульт в день премьеры; оркестр, хор и солисты – почти все они выпускники Академии молодых певцов – демонстрировали похвальную слаженность исполнения, искренний энтузиазм и поразительную четкость артикуляции.

Особенно порадовал хор: монотонные прицокивания, заклички, протяжные песни, яркие частушки, сквозь лихость которых просвечивает надрыв и отчаяние нищих, изголодавшейся русской деревни, едва оправившейся после жестокой войны, – все вместе создавало приподнятое настроение, живую атмосферу спектакля, оказавшегося на диво удачным.

Главная героиня – Екатерина Сергеева – оказалась идеальной Варварой. Ее звонкое и яркое меццо лилось вольно и свободно; бесспорный артистический дар и пластичность позволили

естественно проживать роль, создавая характер поистине трагический. На Сергеевой, как на прочном гвозде, держался весь спектакль, созданный режиссером из Ярославля Александром Кузиным (это его первый опыт работы в опере), художниками Александром Орловым и Ириной Чередниковой, оформившими спектакль бюджетно и лаконично, что весьма уместно на сцене Концертного зала Мариинки. На первый план по праву вышла музыка Щедрина: яркая, местами феерически остроумная, в которой совершенно по-шекспировски сосуществуют комическое и трагическое: яростный надрыв и чувственное половодье, отчаянье зрелой женщины и наивное кокетство юной девушки, «забывание

ПРЕМЬЕРА

сечные сцены. Плакатные тексты финального хора звучат без оркестра, – это так называемые «частушки под язык».

Дополняет, «аранжирует в деревенском стиле» звуковое пространство оркестр, в котором то и дело звучат имитации балалаечных наигрышей). Внешним контрастом им вторгается отчаянно фальшивящий «духовой симфонический народный самодеятельный оркестр» на деревенском празднике, – Щедрин использует прием «театра в театре». Эта «городская» музыка в опере выглядит, тем не менее, органично вписавшейся в колхозный быт. Отторжение же у деревенской молодежи вызывают запеваемые Володей «В лесу родилась елочка» (но на другую

трафаретный сладкоголосый болтун. Александр Трофимов идеально попадает в эту роль, его герой самодоволен и банален. А вот у его невесты Наташи (Наталья Павлова) почти каждый следующий эпизод окрашен в новые эмоциональные тона: радость встречи, гнев и стремление заступиться за своего избранника, стыд, чинный диалог в танце. Ревность и попытка противостоять Варваре только намечены композитором.

Спектакль получился ярким, сочным. Минимум декораций – никакого этнографизма: гипертрофированная борона да три березовые ствола – высоченные «корабельные», без единого сучка. Остальное решается грубо сколоченными деревянными скамьями, которые становятся и мостками, настланными по непролазной деревенской грязи, и сценой для оркестрика, и забором, и стенами разваливающегося

«НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ» мнения о премьере



«НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ»

опера в 3-х действиях с эпилогом

Музыка – Родион Щедрин. Либретто Василия Катаняна по рассказам Сергея Антонова.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев.

Режиссер-постановщик – Александр Кузин, художник-постановщик – Александр Орлов, художник по костюмам – Ирина Чередникова, художник по свету – Александр Сиваев, ответственный концертмейстер – Лариса Гергиева, хормейстер – Павел Теплов, балетмейстер – Гали Абайдулов, концертмейстеры – Анатолий Кузнецов, Арина Скугарева.

Действующие лица и исполнители: Варвара Васильевна, председатель колхоза – Екатерина Сергеева, Володя Гаврилов – Александр Трофимов, Наташа, невеста Гаврилова – Наталья Павлова, Федот Петрович, бригадир трактористов – Павел Шмулевич,

Иван Трофимов, тракторист – Ярослав Петряник, Мишка и Гришка, трактористы – Илья Селиванов, Андрей Илюшников,

Девушка с высоким голосом – Маргарита Иванова, Катерина, разведенка – Екатерина Бондаренко,

Кондурушкин – Денис Безанский, Анюта – Екатерина Латышева.

Фото: Наталья Разина

козла», беспричинные драки и уморительная фальшь духового деревенского оркестра.

«Ведомости»

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

В 1961 году Щедрин создает не просто песенную – частушечную оперу. Фактически все основное действие раскрывается именно в частушках: они, подобно хорам в античной драме, предвосхищают, а затем комментируют каждое изменение ситуации, поясняют слушателям происходящее, откликаются на мысли героев, становятся своего рода внутренним голосом персонажей. Первый же хоровой рефрен «Ох, да скоро снег растает...» – это частушки-страдания, пронизывающие все первое действие. Частушками реагируют колхозники на появление Володи, частушками же в начале третьего акта характеризует его бойкая на язык девушка. Она дает оценку и поведению председателя: «дайте в провожатые чужого жениха». Томительное ожидание свидания комментирует – без слов – цитата лирических частушек «Летят утки» (в которой, как известно, «кого люблю, – не дожуся»). Кульминационная сцена первого акта – ария Варвары Васильевны – это сначала частушки-страдания, затем же бойкая, отчаянная «дробь»... По сути частушкой же является текст в необыкновенной красоты квартете трактористов «Ах ты, дождик; начало второго действия и традиционный, необходимый в советской опере масковый «финал-апофеоз» – тоже хоровые часту-

мелодию и с переименованным на современный лад текстом) и, тоже измененная, казачья песня «Пчелочка золотая». «Сумбур вместо музыки!», – выкрикивают певцу (напомним, что до возвращения на сцену опальной «Леди Макбет Мценского уезда» в ее второй редакции – «Катерины Измайловой» – еще целых два года).

Щедрин совмещает упрощенную лубочную, почти расшнурованную эстетику, подчеркнутую то и дело появляющимися разговорными реплика-ми, с академическими формами и приемами композиции. Бесконечный дождь в первом действии – это трехголосная fuga, а драматичные сцены Варвары и Володи оказываются в совершенно ином музыкальном пространстве. Они написаны сложным языком, близким монологам опер Шостаковича, полны драматического напряжения, и именно в них композитор выходит за пределы лубочной оперы. Получается, будто бы ответив на все требования демократизма, доступности, песенности: «Hate!», Щедрин тут же показал, в чем реальная сила оперной выразительности, без которой частушка лишается своей глубины, превращается в кич.

В новой постановке Мариинского театра (режиссер Александр Кузин) узловые драматургические моменты – монологи Варвары, ее частушка и сцена ее объяснения с Володей – оттеняются статичными массовыми сценами. Замечательна Варвара в исполнении Екатерины Сергеевой. Ее песня на деревенской гулянке – больше, чем песня, ее пляс – отчаянный эмоциональный выплеск... Володя – этакий хлыщ,

скотного двора. Костюмы условные, яркие, без излишней детализации. Зато танец, в котором происходит знакомство, – настоящая кадрили. Балетмейстер Гали Абайдулов подобрал движения, гармонично вписывающиеся в действие и не мешающие разговору героев.

Оркестр, управляемый Валерием Гергиевым, несмотря на присутствие лейтмотивов и полифонических приемов развития, по большей части аккомпанирует действию, подготавливая вступление голосов и сопровождая их, время от времени напрямую иллюстрируя происходящее. Пиццикато струнных иногда подобно каплям дождя, иногда напоминает балалайку, а в кадрили – после неуклюжего громогласного вступления «самодеятельного оркестра» – вьется бесконечной затыливой лентой. Собственно оркестровых номеров немного, фактура воздушная, с большим количеством эпизодов, в которых используются сольные инструменты и их сочетания.

В свое время опера Щедрина была жанровым вызовом: с одной стороны, она выбивалась из ряда песенных опер, а с другой – соединяла с броским, актуальным в послевоенное время народным жанром, так полюбившимся композитору, жесткий, интонационно и гармонически сложный современный музыкальный язык. Нынешняя постановка дает возможность взглянуть на наследие советского периода не как на страничку в учебнике, а на живое произведение, сохраняющее горьковатый аромат того времени.

«Санкт-Петербургский музыкальный вестник»

ГЕОРГИЙ КОВАЛЕВСКИЙ

Написанная в 1855 году по заказу парижской Гранд-опера на либретто Эжена Скриба (соавтора Россини, Мейербергера, Обера и Доницетти) «Сицилийская вечерня» считается не лучшим произведением Верди и справедливо меркнет в тени предшествующей ей «Травиаты». Из четырех часов музыки популярность получили лишь увертюра и «Болеро» Елены – выигрышный соправный концертный номер-хит. Запутанный сюжет о средневековом восстании гордых сицилийцев против захвативших остров французов был близок Верди – горячему поклоннику Рисорджименто.

В дореволюционной России опера была поставлена лишь однажды – в Большом Каменном театре в 1857 году. И была названа критикой «пародией мейерберговских опер». В Советском Союзе в «Сицилийской вечерне» нашли идеологически полезную идею борьбы против «буржуазных угнетателей», и в русском переводе сочинение шло в МАЛЕГОТе, в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, а также в Саратове, Одессе и Новосибирске.

Нынешняя постановка Мариинского театра стала, по сути, премьерой «Сицилийской вечерни» в постсоветской России, и приглашенный французский режиссер Анри Бернар решил на смелый перенос сюжета из времени сабель, шпаг и арбалетов в Нью-Йорк 20-х годов, когда в городе свирепствовала знаменитая Cosa Nostra. Французский губернатор Сицилии граф Монфор стал комиссаром нью-йоркской полиции, а глава повстанцев Джованни да Прочиди превратился во всемогущего мафиози Лаки Лучано. Соответственно весь сюжет был прочитан как конфликт между официальными властями и «романтиками с большой дороги». Во время увертюры на суперзавесе зрители могли видеть кино в стиле «великого немого», где кадры плывущих мимо статуи Свободы кораблей с европейскими переселенцами сменялись сценками ликвидации спиртного во времена сухого закона.

В интервью перед премьерой Бернар пояснил, что хотел заново представленную в России оперу сделать более понятной современному зрителю, не испуганному в особенностях средневековых национально-освободительных движений, но наверняка смотревшего «Крестного отца» и «Однажды в Америке». Каждая новая сцена открывалась «застывшей картиной», которая оживала во время массовой сцены и замирала стоп-кадром, когда акцент нужно было сделать на сольных партиях и ансамблях. Зрелище в самом деле получилось эффектное и пестрое, но идущее вразрез с романтической мелодикой: героические духоподъемные хоры в устах гангстеров смотрелись довольно комично, а избиение заключенных на фоне нежнейшей арии главной героини и последующего любовного дуэта решительно мешало сосредоточиться на музыке.

Главная любовная интрига в либретто развивается между молодым повстанцем Арриго, оказавшимся сыном «угнетателя» Монфора, и его возлюбленной Еленой, сестрой казненного Монфором герцога Фридриха. Метание героя между сыновними чувствами и долгом перед друзьями заканчивается трагически, и, в то время как вечерние колокола возвещают свадьбу Арриго и Елены, вторгшиеся повстанцы без разбора убивают всех.

Не чуждый традиции итальянского бельканто Верди создал для героев-любовников партии, требующие недюжинных усилий как по «широте дыхания», так и по тонкости интонирования и филировки звука. С поставленными композитором сверхзадачами солисты Мариинки справились лишь отчасти. Мария Гулегина (Елена) и Мигран Агаджанян (Арриго) в первом составе добавили своим героям больше драматизма, но потерялись в чисто музыкальном плане. Во втором составе сопрано Ирина Чурилова в драматических сценах действительно была трогательна и нежна, особенно удалась ей ария, где героиня прощает своего возлюбленного, а игравший Арриго Август Амонов мужественно вынес заданный Верди «вокальный марафон», как опытный спортсмен расчетливо экономя силы вплоть до последнего рывка.

Владислав Сулимский (Монфор) и Ильдар Абдразаков (Прочиди) в первом составе демонстрировали скорее состязание аристократов с безупречными манерами, тогда как во втором показе Кирилл Жаровин и Станислав Трофимов придали персонажам развязной брутальности и воинственного духа. Если Абдразаков действительно принял условия переноса и в трактовке образа больше ориентировался на Марлона Брандо, то Трофимов сыграл настоящего фанатика, одержимого идеей мести. Героически-гангстерский пафос отчасти сбивался странными нарядами, в которые художник-постановщик Камилла Дуга одела героев: кричащие пестрые цвета и их пронзительная несочетаемость демонстрировали больше моду à la nouveau russe образца 90-х годов.

Оркестр, ведомый Валерием Гергиевым, звучал нервно и импульсивно, увлекая в стихии массовых сцен и замирая в лирических моментах. В своей версии Бернар показал обычно сокращаемый балет из третьего акта, переименовав его в кабаре. Кабаре получилось довольно пошлым, а вот музыка, поднимающаяся над внешней суетой, была действительно прекрасна, доказы-

ПРЕМЬЕРА

вая, что перо гения может извлечь сокровища из любого сюжета, вне зависимости от того, что с ним пытаются делать режиссеры.

«Независимая газета»

СЕРГЕЙ БИРЮКОВ

В Мариинском театре впервые за его полутораветковую историю поставили «Сицилийскую вечерню». Это тринадцатая по счету опера Верди в нынешнем репертуаре знаменитой петербургской сцены. Столько, подозреваю, не имеют в своих афишах даже главные итальянские оперные театры, не говоря уж о прочих ведущих оперных домах мира. В лучшие моменты

это встречалось овациями зала. Что до главного лирического героя Арриго, то на эту роль Гергиев выбрал совсем молодого, 24-летнего тенора Миграна Агаджаняна. Юноша – бесспорный самородок, которого, не спрашивая дипломов о вокальной подготовке (их у него нет), сходу принял в свою Академию молодых певцов при Лос-Анджелесской опере сам Пласидо Доминго. Хотя вообще-то, «по жизни», Мигран имеет, на минуточку, дирижерское образование. Т.е. это человек крепкой музыкантской закалки. Но именно вокал ему надо еще совершенствовать, убирать ту «трещинку», которая сделала бы его хорошим исполнителем характерных ролей вроде Миме или Бомелия, но категорически

и остались сицилийцами – правда, теперь это уже не борцы с иноземными угнетателями, а мафия в «золотую» пору ее расцвета, французы же превратились в нью-йоркскую полицию. Последнее обстоятельство снизило пафос драмы: одно дело бороться за свободу родины, другое – за свой подпольный винно-водочный бизнес в стране, в 1919 году принявшей сухой закон. А к несуразностям Скриба (Елена то мечтает спасти своих друзей-заговорщиков, то недовольна заступничеством Арриго за них перед Монфором) добавляется режиссерский абсурд. Когда в оригинальном либретто французы крадут сицилийских девушек, это хоть и некрасиво с их стороны, но для средневековой войны вполне естественно, однако когда тем же занимаются копы, это уже перебор – вряд ли кому-нибудь из них улыбался электрический стул в качестве

«СИЦИЛИЙСКАЯ ВЕЧЕРНЯ»

мнения о премьере



«Сицилийская вечерня»
Опера в пяти действиях.

Музыка – Джузеппе Верди. Либретто Эжена Скриба и Шарля Дюверье. Итальянская версия либретто – Эудженио Кайми.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев.

Действующие лица и исполнители: Монфор, комиссар полиции Нью-Йорка – Владислав Сулимский, Арриго, молодой сицилиец – Мигран Агаджанян, Джованни да Прочиди, глава мафии – Ильдар Абдразаков, Елена, молодая итальянка – Мария Гулегина, Нинетта, ее подруга – Светлана Катичева, Сицилийцы, полицейские, мафия, гости и артисты кабаре, заключенные – артисты хора, балета и миманса.

Фото: Наталья Разина

исполнение дышит настоящей вердиевской мощью, столь близкой темпераменту лидера труппы Валерия Гергиева.

Команда Валерия Гергиева обнадеедила с первых тактов, со знаменитой увертюры, где слышатся в микеланджеловых контрастах темы тревоги, отцовской сердечности, народного бунта, неземной любви. Не менее впечатляюще прозвучали и массовые эпизоды первого действия с их столкновением хоровых массивов (сицилийцы, французские солдаты) – отличная работа подопечных хормейстера Андрея Петренко. По-настоящему увлек и ряд дальнейших ансамблевых эпизодов – мужская стретка заговорщиков из второго действия (в Мариинке идущего за первым без перерыва), полифонично-взрывное соединение хора будущих мстителей с голосами развлекающихся французов в финале этого же акта, хор народа в завершении третьего действия, по духоподъемности приближающийся к знаменитому Va pensiero из «Набукко». А от трагической красоты музыки в момент прощания Елены и Арриго в четвертом действии, когда осужденные на казнь сицилийцы поднимаются на эшафот, захватили дыхание – это прозрение Верди предвосхищает гениальный финал «Аиды».

Среди сольных работ наиболее впечатлили партии губернатора Монфора в исполнении мощно-харизматичного Владислава Сулимского (баритон) и главного заговорщика Прочиди, победительно спетого и сыгранного прославленным Ильдаром Абдразаковым (бас). Ария Прочиди «О мой Палермо» из второго действия, дуэт и терцет с его участием из пятого действия, драматичный монолог Монфора из второго (в момент получения письма о том, что Арриго – его сын), дуэты-дуэли Монфора и Арриго – все

противопоказана в героических партиях.

Отдельный разговор – о Марии Гулегиной. Ее имя относится к тем, на которые оперные театры мира собирают публику. Хотя в последние годы исполнительница работает неровно. Вот и сейчас ее первый выход в сумрачно-драматичной каватине, иносказательно призывающей сицилийцев к борьбе, озадачил неточной интонацией, грубой голосовой подачей. Подумалось: да как же она справится с предстоящей громадной партией Елены? Однако дальнейшее показало, что верхний регистр у певицы вполне сохранен. Более того, она может не только сокрушать театральные лоустры агрессивным фортиссимо, но по-прежнему обладает проникновенным пианиссимо (дуэт с Арриго-Агаджаняном во втором действии, дуэт с ним же, перерастающий в великолепный по музыке и слитному исполнению квартет с участием Монфора-Сулимского и Абдразакова-Прочиди в конце четвертого действия). Правда, к хрестоматийному болеро из пятого действия – единственному концертному хиту «Сицилийской вечерни», сравнимому по популярности с вердиевскими шлягерами вроде «Сердца красавицы», – Мария снова сникла, так что Гергиеву пришлось посадить темп этой мелодии, набирая подобающую музыке «крейсерскую скорость» только в отыгрышах.

По всей видимости, коррективы придется вносить не только в музыкальную сторону, но и в сценическую, поскольку режиссерское решение француза Арно Бернара, не лишнее рискованной остроумности в целом, грешит нестыковками в деталях. Для приближения к восприятию сегодняшней публики постановщик перенес действие из средневековой Европы в Нью-Йорк 1920 годов. Сицилийцы при этом так

расплатили за минутную утеху. А воля Монфора казнить-миловать выглядит вовсе дико, все же он полицейский начальник, а не суд.

Впрочем, Нью-Йорк 1920-х – любопытное решение хотя бы потому, что оно сулило яркую живописность сцены и нарядов в стиле ар-деко (сценограф Камилла Дуга, художник по костюмам Марианна Странска). Поначалу так оно и есть: после увертюры, идущей под кинокадры мафиозных разборок, возникающая гиперреалистичная картинка улицы с обшарпан-ными, но архитектурно роскошными кирпичными стенами в «имперском стиле», вызывает изумленное «ах». Думаю, от проработанной до мельчайших деталей декорации, вплоть до полусодранных, но еще прочтываемых реклам спиртного, не отказалась бы и какая-нибудь голливудская студия, где любят документальную достоверность. Не хуже – второе действие в кабачке, третье – в кабинете начальника полиции... Но постепенно в оформлении стала все больше довлеть небрежность и аляповатость, достигшая кульминации в сцене праздника – не то в ресторане, не то в вальсе. Кстати, со столь же аляповатым и эклектичным балетом, что-то взвизгивающим от канкана вердиевских времен, что-то от вальсе XX века (хореограф Джанни Сантуччи).

Пик же режиссерской неловкости – камерные эпизоды, идущие в небольших сценических «окнах», пока на остальной части сцены за черной ширмой производится замена больших декораций. Если с центра партера эти мизансцены и видны, то для обитателей боков и ярусов их содержание и даже состав действующих лиц остаются тайной. После спектакля Валерий Гергиев признался критикам, что из оркестровой ямы ему трудно контролировать подобные сценические подробности, и пообещал побес-

довать с режиссером. А также резонно заметил, что в истории постановки главное – не первое исполнение, а двадцатое или тридцатое, когда все детали притерты и ансамбль исполнителей чувствует себя максимально комфортно на всем протяжении гигантской оперы.

Пожелаем «Сицилийской вечерне», чтобы у нее были эти десятки исполнений.

«Музыкальные сезоны»

МАЙЯ КРЫЛОВА

В Мариинском театре поставили оперу Верди «Сицилийская вечерня»

Валерий Гергиев назвал премьеру попыткой «отстоять репутацию еще одного произведения, которого Россия практически не знает».

Музыка «Вечерни», во многом основанная на народных мотивах (яркие «брызги» тарантелл, баркарол и сицилиан), достойна того, чтоб ее не забывать.

Премьера «Сицилийской вечерни» состоялась в 1855 году в Парижской опере. Верди, хотя его это и раздражало, написал большую балетную сцену: принципы модной во Франции «большой оперы» такого непременно требовали. Как и квази-исторического сюжета, броских коллизий, впечатляющих массовых сцен и костюмной картинности. Все это есть в либретто драматурга Скриба, основанном на реальном историческом факте – восстании сицилийцев против захватчиков-французов в тринадцатом веке.

На фоне народных волнений, вызванных убийством местного герцога, пламенный патриот Прочида с соратниками (молодой сицилиец Арриго и его любимая Елена) сталкиваются с главой оккупантов, французским губернатором острова де Монфором. Арриго оказывается сыном Монфора и разрывается между преданностью восстанию и отношениями с идейно ненавидимым отцом. Финал кровавый – по сигналу колокола на свадьбе Елены и Арриго восставшие сицилийцы режут всех подряд.

Мариинский театр пригласил на «Вечерню» французского режиссера Арно Бернара. Ставить про 1282 год Бернару было неинтересно. По его мнению, все эти восстания случились слишком давно и нынешнюю публику не взволнуют. Режиссеру хотелось чего-то современного. Новое решение лежало на поверхности. Ведь «сицилийская» провоцирует на слово «мафия». Как слово «швейцарский» вызывает в памяти «сыр» или «банк». К тому же, говорит Бернар, историю Сицилии знают немногие, а фильмы «Крестный отец» и «Однажды в Америке» смотрели все. И режиссер перенес действие в мафиозную среду. Кстати, он тут не первый. Бернар, правда, увел действие с Сицилии и отправил героев за океан, в Америку двадцатых годов, когда введение «сухого закона» стало раем для бандитов. Так Прочида стал главарем мафиозного клана, Монфор – полицейским комиссаром, а средневековые сицилийцы – жителями итальянского квартала в Нью-Йорке.

В итоге из трех составляющих «Вечерни» – любовной истории, конфликте поколений и освободительной борьбы – остались первые две. А вместо любви к родине появилась любовь к наживе.

Во время увертюры нас быстро вводят в контекст. Сперва черно-белая кинохроника: берег Америки, статуя Свободы, корабли с эмигрантами, очередь с чемоданами.

Плюс краткий рассказ о «сухом законе» и безжалостном предводителе мафии Лаки Лучано, с которого списан нынешний Прочида. Тут же разыгранное в немой сцене «убийство герцога», то есть, по новым правилам, допрос эмигранта полицией, с пристрастием. Монфор заседает не в замке, а в кабинете со звездно-полосатым флагом. Прочида поет о патриотизме не на берегу, а в кабаке, глядя на фотографию. Американские сицилийцы встречаются около кафе «Палермо». Пища для ненависти к власти – внешне – возгласы «наших бьют». Но на деле главное – бутылки запрещенного виски, выливаемые полицией в канализацию.

Мужчины и женщины в тщательно воссозданных одеждах двадцатых годов наскандируют на стражей порядка, грозя кулаками и ножами (в финале поливая из ружей и револьверов). Елена, фактически муза мафии, приезжает на автомобиле, первую арию поет, сидя на ящиках со спиртным. Дуэт с Арриго проходит на складе контрабандной продукции, под рекламой вермута. На сцене будет «настоящая» американская тюрьма с массой подробностей: и тюремная виселица, с которой на наших глазах снимают повешенных. (Странно, что не электрический стул). А статую Маллонны густо облипают долларами. Переделка сюжета и места действия в принципе не отменила духа большой французской оперы, но забавно отразилась на восприятии слов (ведь старый текст никуда не делся). Офицера американской полиции называют «гордостью Франции» и «губернатором». Видимо, клички. А упомянутый Педро Арагонский, от которого ждут помощи – не король, как было в опере прежде, а, надо полагать, крестный отец союзной группировки.

Бернар довольно ловко погружает действие в быт и подчеркивает сходство спектакля с фильмами «про мафию». Мастеровито выделанная массовка то и дело замирает в стоп-кадрах. Камерные сцены происходят в пространстве

небольших «высоек», вырезанных в недрах большого «черного кабинета». Ключевые дуэты поются на авансцене, это как крупный план в кино – и еще чисто оперное, за занавесом в этот момент меняют декорации.

Балет «Времена года», отважно не купированный режиссером, в четырехчасовом спектакле не вышел за пределы чистого украшения, тормозящего действие: кабаре для сицилийской диаспоры, полуголые девочки, фокстрот с канканом. Оркестр под управлением Гергиева играл броско и темпераментно, подчеркивая «итальянистость», как и положено у Верди, тем более в опере про злодейства мафии.

Правда, пылкие мелодии не раз вступали в конфликт с предложенными бандитскими обстоятельствами. Иной раз такой конфликт высекал новые смыслы, в другие моменты заставлял скептически улыбаться. Но тут уж не дирижер виноват.

Главное вокальное впечатление – от великолепного Ильдара Абдразакова (Прочида): не только фантастически красивый и сильный голос, но и безжалостность стервятника в актерской игре. Уверенно-крепко выступил Владислав Сулимский (Монфор). Маститая Мария Гу-

словную, с реалистичными подробностями и внешними эффектами режиссуру

По мере того как закручивается фабула, противоречие между чувствами, вложенными в оперу ее создателями, и «криминальной» трактовкой, предложенной постановщиком, становится предельно очевидным. Гипернасыщенный визуальный ряд, в котором испробовано, кажется, всё возможное, чтобы добиться устойчивых ассоциаций с американскими «ревушими двадцатыми», диссонирует с музыкой и текстом. Режиссер увлечен собственной избретательностью, и нельзя не согласиться, что отдельные сцены выстроены умело, но все-таки они «из другой оперы».

Жанр «французской большой оперы» предполагает балетный дивертимент, в спектакле Мариинского театра он в постановке хореографа Джанни Сантуччи присутствует – и не лишен остроумия. Мюзикхолльные выходы полубогаженных девушек в страусовых перьях и их попытки исполнить нечто вроде чарльстона и даже канкана (под не предназначенную для этого музыку) можно считать жестом доброй воли по отношению к зрителям. Создатели спектакля, видимо, немного их жалеют и дают



«Сицилийская вечерня». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

легина, которая часто говорит о своей нелюбви к «режиссерским операм», тем не менее, вышла на сцену в партии юной Елены. Ее сценический любовник Арриго (Мигран Агаджанян), обладатель специфического тенорового тембра, во всяком случае, обладает темпераментом «под сицилийца».

В оригинальной «Сицилийской вечерне» были герои и антигерои. В нынешнем спектакле, что называется, «все хороши». «Это как в жизни», говорит Бернар, а жизнь – стечение далеко не всегда красивых реалий, и люди не делятся четко на хороших и плохих. Впрочем, Прочида, борец за родину с его высокопарными фразами, и в либретто Скриба безжалостный фанатик, не жалеющий людей ради абстрактной идеи. Втикнув «борца» в рамки мафии, Бернар, сам того, кажется, не ведая, поставил спектакль на злободневную тему. Он показал людей, которые трескучей риторикой прикрывают наглую жадность и кровавую подлость. Выспренно говорить и под этим прикрытием быть бандитом. Удобная позиция. Только и всего.

«Ревизор»

ВАРВАРА СВИНЦОВА

С постановкой оперы Верди в Мариинском театре воцарился «сухой закон» и тюремные нравы. Вместо истории о восстании на Сицилии в XIII веке зрителям предложен рассказ о мафиозных разборках в Нью-Йорке в период «сухого закона». При этом режиссер Арно Бернар сохранил в неприкосновенности текст либретто.

Увертюру, что часто сегодня случается, постановщик использовал как саундтрек: она сопровождает нарезку документальных кадров о «понасехавших» в Соседственные Штаты. Кинокадр со статуей Свободы – точкой притяжения искателей лучшей жизни – обозначает место действия. Концепция отчетливо декларирует верность эстетике голливудской кинодрамы.

Полная полета и свободного дыхания музыка, как в конфетную обертку, завернута в много-

возможность отдохнуть: в следующем акте публике придется присутствовать на казни через повешение, а в финале – и вовсе стать свидетелями массовой бойни.

Премьерный спектакль останется в памяти благодаря выдающейся вокальной и сценической работе Ильдара Абдразакова (Прочида) и Владислава Сулимского (Монфор). Заговорщик-патриот превратился в крестного отца сицилийской мафии, губернатор – в комиссара полиции. Артисты пели замечательно и чувствовали себя на сцене раскованно; предельная условность актерской задачи позволила им опираться на собственное представление о персонаже.

Эти герои-антагонисты создают два полюса спектакля, его силовое поле, а в развитии интриги особую роль играет Арриго. Молодой сицилиец, участник заговора, оказывается сыном Монфора – к этому герою сходятся все нити действия. Тенору Миграну Агаджаняну, который пока на старте своей вокальной карьеры, в этой сложной партии хватило выносливости, но недоставало красок и оттенков.

Прославленная Мария Гулегина вышла в роли Елены и, к сожалению, не оправдала слушательских ожиданий. Впрочем, публика в любом случае была рада ее видеть: в Петербурге помнят о том, насколько продолжительна ее вокальная карьера и как много было сделано примадонной в предыдущие годы.

«Известия»

ВЛАДИМИР ДУДИН

На новой сцене Мариинского театра показали премьеру оперы «Сицилийская вечерня» Джузеппе Верди в постановке французского режиссера Арно Бернара.

На вопрос, почему опера с эффектным названием в духе «Крестного отца» редко ставилась в России, можно ответить, ознакомившись с либретто и партитурой. Либретто запутано до предела: завязки-развязки, объяснения, кто есть кто, смесь итальянских и французских имен.

Положительный герой Арриго пол-оперы не знает, что он сын Ги де Монфора, главного злодея, а узнав, долго кается перед возлюбленной Еленой, оказавшись «предателем».

Опера требует певцов-универсалов с безграничными голосами. У главного женского персонажа, герцогини Елены, должен быть голос с тесситурой едва ли не от лирико-колоратурного до драматического сопрано. Один из солистов Мариинки, исполнявший главную теноровую партию, признался, что у него музыки в опере – почти два часа и за урок даже невозможно было пройти всю партию до конца.

Джузеппе Верди писал эту пятиактную оперу на либретто Эжена Скриба по заказу парижской Гранд-Оперы с огромным энтузиазмом и не поскупились на краски. Речь в опере идет об эпизоде из истории Италии XIII века, о борьбе за независимость Сицилии, захваченной французами. Правда, из реальных исторических персонажей здесь лишь изгнанник Джованни да Прочида, участвовавший в восстании заговорщиков. Тем не менее опера Верди заразительна: это переходный этап к зрелым вердиевским операм «Дон Карлос», «Сила судьбы» и особенно «Бал-маскарад», с которой в «Вечерне» больше всего перекличек.

Вместо французских захватчиков на сцене оказалась американская полиция, а сицилийцы предстали в костюмах итальянских эмигрантов. Режиссер Арно Бернар, дебютировавший на сцене Мариинского театра, пошел навстречу публике, которая, по его мнению, ничего не знает о событиях XIII века, но что-то слышала о сицилийской мафии. Он воспользовался другим историческим контекстом – Нью-Йорком 1920-х и орудовавшим там мафиози Лаки Лучано, под которого подогнал образ Прочида. Под увертюру идет кинохроника с английскими титрами.

Режиссер старательно натягивает «туфельку», но «золушка» не появляется. И публика так до финала и не может прочувствовать освободительный пафос Верди: Италия – не Америка, а сухой закон и мафия не имеют ничего общего с идеями свободы народа. Увлекательное зрелище в пространстве гигантского зеркала сцены изображает, как в глянцево-историческом комиксе (художник Камила Дуга), уголки старого Нью-Йорка. Режиссер, в плену собственного «формализма», выбрал три удобных сценических положения: массовые картины (сцена открыта), «интимные» дуэты (сцена полузащторена) и ансамбли на авансцене перед черным занавесом. Это не помогло динамике действия, тем более, что над актерским мастерством режиссер явно не успел поработать.

В первый день премьеры партию Прочида исполнял один из лучших басов Ильдар Абдразаков, а Елену – Мария Гулегина. Во второй день эти партии достались Станиславу Трофимову – певцу, голос которого оборочиваетел в низком регистре, но не звучит на верхних нотах, и Ирине Чуриловой – певице выносливой, но в утомительных репетициях потерявшей силы, (но сумевшей собраться для ударного хита – болеро Елены). Нелегко пришлось и тенору Августу Амонову. Но оркестр под управлением maestro Гергиева отважно собирал номер за номером, как дивертисментные бусины на ожерелье.

«Российская газета»

АННА ЩЕРБАКОВА

В Петербурге открылся 17-й Международный фестиваль балета «Мариинский». В его афише – лучшие спектакли театра с участием ведущих солистов и приглашенных артистов. Так труппа Пермского театра оперы и балета привезла в Северную столицу «Лебединое озеро». А творческая мастерская молодых хореографов подготовила проект «Мечтатели». Но первой публика увидела все же премьеру самой Мариинки – балет «Пахита».

Балет «Пахита», открывающий фестиваль «Мариинский», был первой постановкой Мариуса Петипа в России. И почти полвека не сходил со сцены. Поэтому выбор именно этого спектакля стал и данью уважения к творчеству Петипа, и продолжением традиции – возвращать к жизни спектакли, составившие славу Мариинского театра. Правда, новая постановка отличается от спектакля, поставленного здесь 170 лет назад. Хореограф Юрий Смекалов взял за основу первоисточник – новеллу Сервантеса «Цыганочка», сохранив дух и форму балета Петипа.

«Помпезность, присущая тому стилю, как мы его назвали с художником – куртуазный маньеризм, и мне кажется, этот стиль обязан присутствовать в таком произведении, как «Пахита», – считает хореограф Юрий Смекалов.

Основу партитуры составила музыка Эдуарда Дельдевеза, дополненная фрагментами из произведений Минкуса и Дриго. Для некоторых была сделана новая оркестровка. Специально для постановки балетмейстер-исследователь Юрий Бурлака восстановил хореографию нескольких номеров исторического балета на основе анализа исторических документов.

«Это – немногочисленная система записи танца, это документы, которые хранятся в архивах, это либретто спектакля. И когда этот материал собирается и осмысливается в голове современного человека, тогда и рождается этот взгляд из сегодняшнего дня на произведения ушедших лет», – подчеркивает балетмейстер, заслуженный артист России Юрий Бурлака.

Как уверяют создатели нового балета, примерно 80 процентов в нем – от исторической постановки, но и сегодняшний день диктует свои правила. Хореограф Юрий Смекалов адаптировал эстетику Петипа к современности.

«В старинной хореографии много поз, Юрий намеренно это убрал. У нас больше испанских рук, много цыганских поз, и с помощью этих жестов мы друг с другом общаемся», – рассказывает прима-балерина Мариинского театра, исполнительница роли Пахиты Виктория Терешкина.

Но неизменным осталось самое главное. «Пахита» – балет-сказка, балет-праздник такой же яркий и радостный, как и 170 лет назад.

«Новости культуры»

МАРИЯ ТАРАСОВА

ВОТ уже семнадцатый год подряд, на пару солнечных весенних дней Санкт-Петербург объединяет почитателей балета на Международном фестивале «Мариинский». Торжественное открытие прошло 30 и 31 марта на Исторической сцене главного театра северной столицы премьерными показами балета «Пахита».

«Пахита», несмотря на статус премьеры, балет с историей. Впервые балет с таким названием поставил Ж. Мазилье в Париже, премьеры прошла 1 апреля 1846 г., но настоящий успех ждал «Пахиту» под редакцией Мариуса Петипа в Петербургском Императорском театре, где первые выступления состоялись в октябре 1847 г. Первая значимая работа самого почитаемого хореографа Российской Империи не сходил со сцены до трагических событий 1917 г., после которых об этом балете вспоминали исключительно как об эффектным и завораживающем концертном номере – Grand pas, финальном действии трехчастного балета. На рубеже веков предпринимались попытки по воссозданию первоначального балета по сохранившимся документам: записям хореографического рисунка по системе Степанова и воспоминаниям балерин, исполнявших партии в некогда цельном балете. Так появились на свет балеты Пьера Лакотта для Парижской оперы и Алексея Ратманского, работавшего в Баварском балете.

Театры старались включить этот номер в свой репертуар, так как бессюжетный Grand pas позволял менять последовательность вариаций, добавлять новые и менять рисунок старых, исходя из данных конкретных исполнителей. В Мариинском театре решили воссоздать Grand pas в приближенном к первоначальному варианте, добавив смысла в последовательности номеров, сначала идущих вариации подружек Пахиты, затем ее подружки – Кристины, после этого главных героев: Пахиты и Андреса (у Петипа отсутствовала мужская вариация, однако в советские годы она появилась и стала неотъемлемой частью балета). В России «Пахиту» знали только как «аттракцион чистой классической виртуозности», завершающий вечер одноактных балетов.

Реконструкцией последнего действия занимался балетмейстер Юрий Бурлака, на протяжении многих лет изучавший имеющийся материал и постаравшийся воплотить почти аутентичный рисунок. Постановкой Grand pas Юрий занимался пару лет назад в Большом Театре, где это было в качестве самостоятельного номера и

ПРЕМЬЕРА

где, по словам хореографа, он продемонстрировал труппе все различные варианты вариаций, а балерины выбрали понравившиеся номера. В Петербурге он отказался от этой идеи и отталкивался в первую очередь от сюжетной линии и музыки. В итоге получился набор постепенно усложняющихся вариаций, сменяющихся кордебалетными вставками.

Постановку основной части балета осуществил молодой, но опытный хореограф Юрий Смекалов. Юрий не воссоздавал балет середины XIX в., а творил новое произведение, сохраняя дух и настроение знойной Испании, колорит которой царил в балете пару веков назад. В основу либретто он положил новеллу Серван-

теса «Цыганочка». Отличается и манера танца двух главных героев: бесшабашный Базиль почти полная противоположность утонченного Андреса, а вот в главных героинях можно обнаружить множество сходств, Екатерина Кондаурова показала, что с легкостью справится и с Китри, которой пока нет в репертуаре балерины.

<http://tbeuwallmagazine.ru>

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Международный фестиваль балета «Мариинский» театр открыл поистине императорским по размаху трехактным балетом на музыку Эдуарда Дельдевеза «Пахита».

«ПАХИТА» мнения о премьере



«ПАХИТА»

Балет в трех действиях.

Музыка – Эдуард Дельдез, Людвиг Минкус, Риккардо Дриго. Дирижер – Валерий Овсяников.

Действующие лица и исполнители: Пахита – Виктория Терешкина, Андрес – Тимур Аскеров, Кристина, подруга Пахиты – Елена Евсеева, Кардуча – Рената Шакирова, Молодой цыган – Роман Беляков, Клементе, секретарь коррехидора – Алексей Тимофеев,

Коррехидор – Владимир Пономарев, Старуха-цыганка – Елена Баженова, Старый цыган – Ислам Баймурадов, Донья Ёмар – Дария Широкова, Франсиско де Каркамо, отец Андреса – Сослан Кулаев, Вдова – Лиля Хусламова, Священник – Василий Щербаков.

Фото: Наталья Разина

теса «Цыганочка», сходство которой с сюжетом исторического балета лишь условное. У Петипа красной нитью балет пронизывала напряженная политическая ситуация между Францией и Испанией, сложившаяся в девятнадцатом столетии, в повести Сервантеса главная тема – любовь, которая не имеет временных ограничений.

Главная героиня – Пахита (Екатерина Кондаурова) была похищена в младенчестве старухой-цыганкой (Полина Рассадина) у знатных родителей. Теперь юная красавица танцует вместе со своими подружками-цыганками, увлекая всех своим мастерством. В Пахиту влюбляется Андрес (Андрей Ермаков), который должен бросить свой привычный мир и уйти с табором, чтобы доказать свою любовь. Позже чувство становится взаимным и, преодолев все преграды, обретя родителей, Пахита выходит замуж за юного красавца. Юрий Смекалов наполнил балет массой характерных танцев, не забыв номера, вызывавшие восторг у публики в предыдущие столетия – детскую мазурку, pas de trois для Пахиты, Андреса и Кристины, и массовые сцены, навевающие воспоминания о блистательном pas de manteaux.

Декорации Андрея Севбо, перенесшие зрителей в прекрасную Испанию, костюмы Елены Зайцевой, напоминающие ее работы для балетов Большого Театра, музыка Эдуарда Дельдевеза, Людвиг Минкуса (портрет которого украшает сцену), Риккардо Дриго, в новой оркестровке Даниила Пильчана, в единении с работой хореографов подарили миру искусства новый балет. По характеру и энергетике он близок другому балету на музыку Минкуса – «Дон Кихоту» (аллюзии на этот балет не покидают ни во время первой вариации Пахиты, ни во время финального pas de deux), но со своими особенностями.

Так, например, в истории Китри смех публики вызывает мизансцена – розыгрыш Базилем своей смерти, в «Пахите» же зритель не остается равнодушным во время знакомства Андреса с

История этого балета уходит к середине XIX века, когда в апреле 1846 года французский хореограф Жозеф Мазилье представил публике на сцене театра «Гранд-опера» свой новый двухактный опус, назвав его именем главной героини – «Пахита». На премьере в главной мужской партии выступил Люсьен Петипа, брат прославленного «русского француза» Мариуса Петипа.

Уже через полтора года, в сентябре 1847-го, балет появился в Петербурге на сцене Большого Каменного театра (некоторые источники ошибочно указывают Мариинский театр) в постановке Мариуса Петипа, который выступил в партии главного героя, а роль главной героини исполнила замечательная русская балерина Елена Андреевна. Это была первая постановка Мариуса Петипа в России.

Он расширил хореографию балета, сделав его трехактным, а в последующих редакциях дополнительно сочинил па-де-труа, детскую мазурку и гран-па. Новые версии потребовали новую музыку: так, партитура Дельдевеза пополнилась фрагментами из произведений Минкуса и Дриго. «Пахита» с успехом шла на сцене Мариинского театра до 1926 года, а затем исчезла из репертуара. К счастью, сохранился ее последний акт – свадьба Пахиты, великолепное гран-па, поставленное Петипа на музыку Минкуса, – блистательный парад классического танца, демонстрирующий как виртуозность солистов, так и мастерство кордебалета. Гран-па стало жить независимой жизнью, его возобновляли неоднократно, среди авторов возобновлений были Анна Павлова, Рудольф Нуреев, Наталья Макарова, Константин Боярский, Никита Долгушин, Олег Виноградов.

К созданию новой версии балета «Пахита» Мариинский театр отнесся со всей серьезностью. Хореографию двух актов сочинил солист балета Юрий Смекалов, на счету которого немало полнометражных работ, одноактных ми-

ниатор и концертных номеров. А третий акт, знаменитое гран-па, воссоздал на основе сохранившихся записей спектакля московский хореограф-исследователь Юрий Бурлака.

Юрий Смекалов выступил и в роли либреттиста, так как либретто XIX века, изобилующее длиннотами и запутанными сюжетными линиями, явно не годилось для современного театра. За основу своего либретто Юрий Смекалов взял новеллу Сервантеса «Цыганочка», выстроив ясные и логичные линии в отношениях персонажей.

Незатейливая история юной красавицы, во младенческом возрасте украденной цыганкой из дома знатного коррехидора, обрела драматургическую стройность и четкость характеров. В партии Пахиты выступила Виктория Терешкина, танцовщица-виртуоз, тонко передавшая многогранность характера героини – ее непо-

корный нрав, порывистый темперамент молодости, силу любви и преданность избраннику. Образ женственности, исполненный неги и лукавства, возникал в ее танце. «Испанский» мотив музыки Терешкина метила звонкими, воздушными прыжками, словно взмывала на гребне музыкальной волны. Ее туры поражали законченностью формы, жесты – широтой и эмоциональной взволнованностью. Партнером Терешкиной стал красавец Тимур Аскеров, исполняющий роль Андреса, юного офицера, сменившего военную амуницию на потрёпанный наряд цыгана ради того, чтобы следовать за Пахитой, в которую он страстно влюбился.

Дуэты Терешкиной – Пахиты и Аскерова – Андреса пленили музыкально-инструментальной ясностью, открытостью чувств, в них звучало кипение жизни и счастливый, вольный порыв. В роли злодейки-разлучницы Кардучи выступила юная Рената Шакирова. Танцовщица увлекла драматической стихией игры, ее вариации полны соблазнительных поз, лукавых улыбок, обещания неземного счастья.

Юрий Смекалов тонко уловил стиль Мариуса Петипа: спектакль сохранил стилистическую окраску ушедшего века, одновременно наполнив балет энергией века нынешнего.

В старину заключительный акт «Пахиты» – классические гран-па – называли «фабрикой драгоценностей»: перед зрителями проходили семь вариаций из разных балетов, сочиненных Петипа, различных по технике, настроению, виртуозности – россыпь жемчужин, таинственно мерцающих в бесконечно меняющемся рисунке танца.

«Пахита», созданная нашими современниками, прозвучала как дань уважения золотому веку русского балета, эстетике непревзойденного мастера классического танца – Мариуса Петипа.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ПРЕМЬЕРА

ТАТЬЯНА МАМАЕВА

ЮНОСТЬ –
ЭТО ВОЗМЕЗДИЕ

«История Кая и Герды». Савва Хастаев – Кай, Анастасия Донец – Герда, Анна Кикнадзе – Снежная королева.
Фото: Наталья Разина

В этом сезоне Мариинский театр вновь вернулся к опере Сергея Баневича «История Кая и Герды», в основе которой лежит сказка Андерсена «Снежная королева». Российские переводы, адаптированные для детей, скрывают от нас настоящего Андерсена – сурового и мистериального, таким он остался только в репринтных изданиях. Хотя, если обратиться к статистике, Ханс Кристиан Андерсен – самый издаваемый в бывшем СССР сказочник. Но «История Кая и Герды», поставленная Алексеем Степанюком, максимально приближена к тому уровню идей, что заложил в нее великий датский писатель.

«ЛЮБОВЬ ДОЛГОТЕРПИТ
И МИЛОСЕРДСТВУЕТ»

Известно, что Андерсен обижался, когда его называли детским писателем, он подчеркивал, что пишет не только для детей, но и для взрослых. Когда же речь зашла об установке памятника сказочнику, где его должны окружать только дети, Андерсен рьяно протестовал против этого.

Сахарной рождественской истории в спектакле Мариинского театра не получилось, да и получиться не могло. Композитор и режиссер ведут серьёзный разговор и со взрослыми, и с детьми. Каждый из них получает меседж, адресованный для его возрастной категории. Добро, зло, сиюминутное, вечное, все прощающая и спасающая любовь, смерть и воскресение – все это есть в этом удивительном, стильном, глубоком спектакле.

Рождество, его свет и надежда, хотя его нет в прямую в «Истории Кая и Герды», оно чувствуется, потому что финал постановки, скажем об этом, чуть забежав вперед, проникнут великой гуманистической идеей одного из главных христианских праздников. «Бог есть любовь» – таков, как известно, основной постулатов христианства. Спасение в «Истории Кая и Герды» приходит именно через любовь.

Музыка Сергея Баневича, великолепного мелодиста, где сказочность, волшебство буквально парят над залом, передает самые сокровенные переживания героев. Но есть в ней и то, что дышит драматизмом, роком, фатумом. И здесь композитор совпадает с режиссерской концепцией Алексея Степанюка. Потому что создатели спектакля меньше всего хотят развлекать зал, да и бездумное развлечение, легкая сказочка невозможны, если в основе лежит такой сложный материал первоисточника.

Если рассматривать канонический текст истории про Кая и Герду, то автор либретто Татьяна Калинина некоторым образом отошла от него, исчезли несколько сюжетных линий, которые были у Андерсена, появился новый персонаж – Фонарщик (убедительная и вокальная, и драматическая работа Максима Булатова), он своим первым появлением уже настраивает зал на сказку, а дальше будет вести героев по их сложному пути. Впрочем, изменения в фабуле не коснулись сюжета, его нравственная основа сохранена.

Уход Кая в царство Снежной королевы – это не просто каприз, это не только продел-

ки троллей, но и бунт юного существа. Бунт против привычки, против, как кажется герою, обыденности. Возвращение его Гердой – это укрепление истинных ценностей, где кажущаяся обыденность оборачивается нравственной традицией, корнями рода, дающими силу.

Кай и Маленькая разбойница – потерянное поколение, режиссер спектакля нащупал один из болевых нервов сегодняшнего дня. Но поколение, которое можно спасти, если опять-таки призвать на помощь любовь. И, видя чистую любовь Герды, Маленькая разбойница (Регина Рустамова, создавшая неоднозначный образ) становится другой, словно преклонившись

перед этим великим чувством.

А Кай, он просто спасен любовью Герды, которая тихо и предано служит ему. В этом слышится отдаленное, однажды увиденное Александром Блоком во сне начало стихотворения: «Ты не узнаешь ничего и не получишь воздаянья, но быть дала ты обещанье хозяйкой дома моего».

Слезы героя, которые вымывают осколок заколдованного зеркала из глаза, это слезы раскаяния и обновления. Любовь творит чудеса – и об этом тоже спектакль Алексея Степанюка и Сергея Баневича. Среди бездуховности и китча, жестокости и равнодушия, захвативших

в большинстве случаев экраны и сцены, словно оазис, словно теплый свет лампы в окне, когда вокруг бушует вьюга – «История Кая и Герды». С зимней свежестью, с кристально-чистыми мелодиями, с поэзией сказочного городка. С глубиной и подтекстами, как всегда в спектаклях Алексея Степанюка. С неизбежностью Рождества – дня, когда в мир пришел Спаситель, подаривший миру великое чудо – Любовь.

«СТУЧИТЕ, И ОТВОРЯТ ВАМ»

Начинается история с разбитого трюллями зеркала, чьи вредоносные осколки разлетелись по земле. Для режиссера спектакля это своего рода метафора – осколками такого зеркала сейчас может быть и насаждаемая жестокость, когда мы привыкаем к войнам и катастрофам и ни одно, даже самое страшное сообщение, не держится в информационной ленте более двух суток – к нему теряется интерес.

Это может быть ослабление духовных связей между людьми. Это могут быть даже гаджеты, которые заменяют живое общение. Царство Снежной королевы (роскошная и в вокальном, и в актерском плане Анна Кикнадзе) – чем ни виртуальный мир?

Противодействие ему в спектакле Мариинского театра – живой и реальный мир Бабушки (трогательная Елена Витман), мир уютного, доброго городка. Автор сценографии Елена Орлова выстроила раздвижные конструкции, которые трансформируются то в дом, где живет Кай (Савва Хастаев) и Герда (Анастасия Донец), в городскую площадь, в сказочный лес. Мир, созданный художницей, откровенно условен, он напоминает хорошие, добрые мультфильмы, на которых выросло ни одно поколение детей и которые приятно посмотреть всей семьей новогодним вечером.

Но мы, увы, живем не в то время, когда можно только предаваться благостности. Семейные очаги рушатся, словно ветер выметает те ценности, что даются ощущением причастности к своему роду. И надо уметь защищаться. Для того, чтобы противостоять этому, нужно сильное внутреннее сопротивление, силы для которого можно, как это ни банально звучит, черпать только в любви к ближнему, только в соблюдении заповедей, данных нам Всевышним. Эта тревога, эта внутренняя борьба, эта сила убежденности в правоте присутствует в игре Анастасии Донец, вокал которой передает все нюансы психологического состояния Герды.

Живую душу удалось спасти, но почему она могла потеряться? Этот вопрос незримо витает в спектакле Степанюка и Баневича. Он выходит за сюжетную канву, восходя к знаменитому ибсеновскому «Юность – это возмездие». Просто так «потерянного поколения» не бывает... И это вопрос к стране, чьи маленькие граждане сидят в зале Мариинского театра. Композитор и режиссер создали спектакль-предупреждение.

Финал «Истории Кая и Герды» светел и радостен – герои поют, держа в руках рождественские свечи о том, что в каждом доме должны быть радость и счастье. Алексей Степанюк зажег в спектакле свою традиционную свечу надежды.

В прошлом году исполнилось двадцать лет после смерти Мечислава Вайнберга, выдающегося российского композитора польско-еврейского происхождения, одного из ведущих представителей российской музыки второй половины XX столетия. Мариинский театр в Петербурге, руководимый Валерием Гергиевым, отметил эту годовщину великолепной премьерой последней оперы Вайнберга, «Идиот» по Федору Достоевскому.

Давайте вспомним: Вайнберг родился в Варшаве в семье еврейского музыканта, проживавшей на ул. Желязной 66; во второй половине тридцатых годов обучался игре на фортепиано и композиции в столичной консерватории, в 1939 оказался в СССР, бежав от гитлеровского нашествия (из оставшейся тогда в Варшаве его семьи не уцелел никто). Сперва он остановился в Минске, где полтора года совершенствовался по композиции в классе Василия Золотарева, ученика Н. А. Римского-Корсакова; потом оказался в эвакуации в Ташкенте, и в конце концов поселился в Москве, где и оставался до конца жизни. С самого начала он известен как очень плодовитый автор (он оставил, помимо прочих произведений, 26 симфоний, 17 струнных квартетов, почти 30 вокальных циклов, 7 опер), достаточно далекий от авангарда, но неизменно со своим собственным оригинальным стилем (хотя и заметна сильная связь его работ с творчеством Шостаковича). В противовес тому, что иногда пишут в нашей прессе, при жизни он пользовался в России широким признанием и большим авторитетом: его музыку играли такие выдающиеся российские исполнители, как Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс, Мария Гринберг (вдова убитого в СССР во времена сталинских чисток Станислава Рышарда Стане), Мстислав Ростропович и Геннадий Рождественский; его произведения регулярно присутствовали в программах важнейших российских фестивалей современной музыки, в том числе ежегодной «Московской осени»; он получил звания Заслуженного деятеля искусства РСФСР (1971)

ВАЙНБЕРГ В МАРИИНСКОМ

и Народного артиста РСФСР (1980), а также Государственную премию СССР (1990) и Премию имени Шостаковича, присуждаемую Союзом композиторов России (1995). Будучи представителем трех культур, он очень ценил свои польские корни, активно используя их в своем творчестве. Как говорил он сам, без Шопена он не представляет себе жизни; большое впечатление на него всегда производили произведения Лютославского; на тексты любимого им Тувима (влияние которого на свое видение мира и собственное творчество он сравнивал только с влиянием Шостаковича) он написал 8-ю симфонию «Польские цветы». Польской тематике посвящены также две его оперы: «Пассажирка» (1968) и «Мадонна и солдат» (1970). Эта вторая, основанная на рассказе Владимира Богомолова «Зоя» о любви польской девушки и молоденького советского офицера (по тому же рассказу был снят советский фильм с Полой Ракса), была поставлена режиссером Данутой Бадушковой в Малом оперном театре Ленинграда. Первой же опере «Пассажирка», написанной по известной повести Зофьи Посмыш, вначале повезло меньше – при жизни композитора сцены она не увидела, хотя в СССР повесть Посмыш издавали неоднократно (в 1964 году она вышла большим тиражом на русском и других языках).

Однако, в Польше в те годы мы мало знали о Вайнберге и были плохо знакомы с его музыкой. Сам композитор также не слишком охотно вспоминал свой единственный приезд к нам (один из всего двух своих зарубежных вояжей из СССР) в 1966 году, когда он приехал на «Варшавскую осень» в составе советской делегации, возглавлявшейся Тихоном Хренниковым. Тогда Вайнберг – как он мне рассказывал – чувствовал себя своего рода «засланным казачком», причем это

ощущение поддерживала и реакция польских коллег: старые знакомые по варшавской консерватории демонстративно избегали всяких контактов с ним. Положение изменилось только после смерти Вайнберга под влиянием – как это часто у нас бывает – западных отзывов о нем; еще в начале девяностых годов им серьезно заинтересовались в Великобритании и в Швеции, а в 2010 году на фестивале в Брегенце поставили «Пассажирку» и еще одну оперу Вайнберга, «Портрет», основанную на рассказе Гоголя. Постановка «Пассажирки», выполненная Дэвидом Паунтни, известным английским оперным режиссером, вскоре появилась в Большом театре в Варшаве (о музыкальной стороне спектакля заботился Габриэль Хмура), вскоре Паунтни поставил в Большом театре также «Портрет»; несколько ранее у нас стали интересоваться также симфонической и камерной музыкой композитора. Так, например, в 2000 году в Национальной филармонии состоялось первое в Польше исполнение 8-й симфонии. В 2013 году у нас вышла в свет добротная монография о Вайнберге, написанная Данутой Гвиздаланкой.

Свою последнюю – и лучшую! – оперу «Идиот» по Достоевскому Вайнберг закончил в 1986 году (в то же время, что и Пендеревский «Черную маску»). В начале 1992 году ему довелось увидеть ее предпремьерный прогон в московском Камерном музыкальном театре, где ее поставил руководитель труппы, легендарный Борис Покровский. Хотя у Покровского опера шла со значительными купюрами и сокращенным, камерным составом оркестра, уже тогда она произвела на меня сильное впечатление. Однако, только спектакль в Мариинском театре, где была представлена практически полная (с очень незначительными сокращениями) версия партитуры, позволил

мне полностью испытать всепоглощающее воздействие произведения Вайнберга.

Либреттист (Александр Медведев, писавший также либретто «Пассажирки», «Мадонны» и «Портрета») и композитор сконцентрировались в своем произведении на глубоком психологическом анализе героев литературного первоисточника и на передаче их непростых взаимоотношений. В опере отсутствуют, например, такие эпизоды романа, как знаменитая тирада князя Мышкина, направленная против Рима и католицизма. Взаимные связи между почти двадцатью героями оперы были в словесном и музыкальном текстах отражены с таким огромным драматизмом, с такой мощной экспрессией (и притом с сохранением духа шедевра Достоевского), что слушая произведение, полностью отдаешься его магнетической силе. Это впечатление усиливает дополнительно великолепная режиссура и сценография Александра Степанюка, удачно выстраивающие условно задуманное сценическое пространство и с большой точностью передающие поведение действующих лиц драмы. Высочайших оценок заслуживают исполнители – как оркестр (подготовленный Томасом Зандерлингом, сыном знаменитого Курта Зандерлинга, которому Вайнберг посвятил свою 2-ю симфонию), так и певцы-солисты, в значительной части воспитанники известной Академии молодых певцов при Мариинском театре. Исполнявший главную роль на премьере Александр Михайлов напомнил рецензенту газеты «Санкт-Петербургский музыкальный вестник» даже Иннокентия Смоктуновского, который много лет назад, сыграв Мышкина в спектакле Георгия Товстоногова в ленинградском Большом драматическом театре, за один вечер прославился на всю Россию. Последнюю оперу Вайнберга я готов причислить к самым выдающимся в мире оперным произведениям конца XX века.

Гжегож ВИШНЕВСКИЙ,
Варшава

Я прекрасно знаю, что мои симфонические произведения не достигают высот гения Бетховена. Я хорошо вижу расстояние, которое отделяет мои оперы от непреходящих ценностей, созданных Вагнером. Но я все же верю, что они займут почетное место в созвездии музыкально-театральных произведений и смогут послужить строительным камнем в этой аллее Сфинксов.

Рихард Штраус

Скромность рука об руку с гордым самосознанием. Автор «Жизни героя» не мог не видеть пропасть, лежащую между апологией романтического эгоцентризма и «Эроикой» Бетховена. Не мог не чувствовать «дистанцию огромного размера» между первозданностью мифов Вагнера и художественной рефлексией эллинского мира в своих собственных операх. Но Рихард Штраус «обладал неоценимым качеством: по выражению Густава Малера, он был «великим Современным», подлинным сыном своего века».

Если симфонические партитуры Штрауса хорошо знакомы российским слушателям, то его оперы – и то лишь немногие – появлялись на нашей сцене эпизодически. Пионером здесь выступил еще в начале прошлого века Мариинский театр. Альберт Коутс, бывший дирижером Мариинского в 1911–1919 годах, мечтал о «Саломее», мировая премьера которой состоялась в Дрездене в конце 1905 года. Но исполнению мечты не суждено было свершиться: трагедия Оскара Уайльда, по которой написано либретто, подверглась цензурному запрету (разумеется, клерикальному по мотивам: эротике, пронизывающей сюжет из раннехристианской эпохи, не место на придворной сцене).

Интерес директора Императорских театров Владимира Теляковского вызвала следующая опера Штрауса «Электра», впервые представленная в Дрездене в январе 1909 года. Уже спустя три года её начали ставить в Мариинском. Русская премьера прошла 18 февраля 1913 года: дирижировал Альберт Коутс, режиссером выступил Всеволод Мейерхольд, к тому времени поставивший в Мариинке «Тристана и Изольду» Вагнера, «Бориса Годунова» Мусоргского и «Орфея и Эвридику» Глюка; художник спектакля – Александр Головин. В роли Электры блистала Наталья Ермоленко-Южина, драматическое сопрано, прежде создавшая немало запомнившихся лирических образов в русских и зарубежных операх.

Увы, первая постановка «Электры» была весьма противоречиво встречена публикой и критикой, выдержав всего три представления. «Печать за двадцать лет моей службы в театрах, – писал Теляковский, – ни разу не изменила своему правилу недружелюбно встречать все новое, особенно выдающееся и талантливое».

После Октября вернулись к «Саломее» Штрауса (в стране «воинствующих безбожников» церковная цензура более не существовала):

6 июня 1924 года состоялась долгожданная российская премьера «Саломеи». Ставил спектакль Иосиф Лапицкий, в недавнем прошлом основатель и художественный руководитель петербургского Театра музыкальной драмы; дирижировал Владимир Дранишников. Непревзойденной Саломеей на Мариинской сцене осталась в истории Валентина Павловская, великодушный образ Ирода – порочного, сладострастного деспота – создал Иван Ершов. Критика на этот раз воздала артистам по заслугам. «Только слушая подобное исполнение, можно понять, что такое музыкальная драма в своем истинном воплощении и что такое вокальная стихия – властная убедительность человеческого голоса... Исполнение Павловской партии Саломеи – музыкальный праздник...». «Ирод в трактовке Ершова служит новым подтверждением совершенного мастерства артиста...».

Новую грань в оперном творчестве Штрауса открыла премьера в Мариинском театре «Кавалера розы» (24 ноября 1928 года). После мрачных трагедийных сюжетов «Саломеи» и «Электры» возникает комическая опера, написанная, по словам самого автора, «в духе Моцарта». Эта постановка надолго осталась последним обращением советского театра к оперному творчеству Штрауса. Изящный, но легкомысленный сюжет «Кавалера розы», пронизанный эпикурейской атмосферой буржуазной Вены, согласно пролетарской идеологии, требовал... разоблачения.

И ленинградские критики негодовали – «славословие искусству рококо...», «приторная краснота, венский буржуазно-мещанский дух, чуждый нам каждой просмакованной подробностью своего подчеркнутого дорогого наряда...», «режиссер предпочел исходить из безразличного эстетства Гофманшталя, нежели от полнокровной музыки Штрауса...» – вот лишь немногие строки из рецензий.

Оперный Штраус надолго исчез из репертуара советских театров; единственное исключение на моей памяти – «Саломея» в Театре оперы и балета Латвийской ССР с блистательной Жерменой Гейне-Вагнер в заглавной роли. Мы – имеем в виду ленинградцев, своих сверстников – ездили в начале 70-х в Ригу, а позже имели счастье видеть и слышать «Саломею» и в Ленинграде, на гастролях рижской труппы.

Вернул оперы Штрауса на сцену Мариинского театра Валерий Гергиев. Но не следует ли рассматривать этот художественный акт маэ-

стро в ряду других, не менее значительных? Не претендуя на исчерпывающую полноту, назову главные из них: исполнены все оперы и симфонические произведения Мусоргского, все восемь опер Прокофьева (мировой рекорд!), обе законченные оперы Шостаковича (в том числе «сумбур вместо музыки» в обеих редакциях!), обе оперы Глинки, наиглавнейшие оперы Чайковского и Римского-Корсакова, большинство опер Шедрина... Из зарубежной музыки – пять опер Моцарта, почти полтора десятка опер Верди, почти весь (!) Вагнер за вычетом ранних опытов, «Тангейзера» и «Нюрнбергских мастерзингеров», самый полный в России Берлиоз, а к тому ж – и Россини с Беллини и

театра всегда таятся собственные пристрастия маэстро, но в еще большей мере – его чувство долга перед музыкантами, перед публикой, которая длительное время была отрезана от мирового музыкального процесса, лишена возможности услышать шедевры. В очереди на сцену Мариинского театра еще немало великих произведений – от опер Монтеверди и Рамо, Пёрселла и Генделя до опер Шёнберга и Берга, до произведений наших молодых современников...

Когда 30 июня 1995 года в Мариинке возродилась «Саломея», это сулило настоящий прорыв в репертуарной политике театра (замечу, что Штраус даже опередил Вагнера – премьера

покрывал – едва ли не единственный музыкальный эпизод, слышанный прежде в филармонических концертах, – был поставлен Джули Теймор и Андрисом Лиеспой.

Не пересташь удивляться тому, что многие спектакли в Мариинском театре ставятся вновь и вновь на протяжении совсем немногих лет. Добро бы речь шла только о наших отечественных шедеврах – «Борисе Годунове», «Евгении Онегине», «Пиковой даме», «Войне и мире» – о каждом из них можно сказать словами поэта: «он вечно тот же, вечно новый». Но когда после семидесяти лет забвения «Саломею» ставят во второй раз всего лишь пять лет спустя после успешной премьеры, понимаешь, что за этим стоит настоящая любовь к музыке Штрауса. Я по-прежнему предпочитаю спектакль Д. Теймор: он во всех своих компонентах глубже и

ИОСИФ РАЙСКИН

ВОЗВРАЩЕНИЕ К «САЛОМЕЕ» ОПЕРЫ РИХАРДА ШТРАУСА НА МАРИИНСКОЙ СЦЕНЕ *



Доницетти, и Пуччини, и Массне, и Яначек, и Бриттен, да не только с «хитами», а с «Турандот» и «Дон Кихотом», со «Средством Макропулоса» и «Енуфой», с «Поворотом винта» и «Сном в летнюю ночь»... Перечень этот заведомо не полон, да не худо бы вспомнить еще и про балеты, и про симфонические премьеры – ну хотя бы про симфонию Малера и среди них Восьмую, ставшую из редчайшего раритета ежегодным абонементным угощением. Петербург сделался малеровским Байройтом.

Это небольшое отступление от главной темы предпринято только ради того, чтобы показать неслучайность «штраусианы» Валерия Гергиева. Конечно, за репертуарными планами

«Парсифаля» состоялась двумя годами позже). В спектакле, поставленном американкой Джули Теймор (художник-постановщик – Георгий Цыпин, художник по костюмам – Георгий Мещихин, художник по свету – Дональд Холдер) участвовали Любовь Казарновская – Саломея, Константин Плужников – Ирод, Евгения Целовальник – Иродиада, Александр Морозов – Иоканаан, Леонид Захожаев – Нарработ. Валерий Гергиев дирижировал этой, по словам самого Штрауса, «симфонией в драматической форме, психологической, как и любая музыка» с огромным тщанием, следя за тем, чтобы гигантский оркестр не заглушал выдвинутые на первый план вокальные партии. Танец семи

проникновеннее, теснее связан с музыкальной партитурой. Но отдаю должное, быть может, более картинной постановке режиссера Дэвида Фримана (запомнившегося в свое время «Огненным ангелом» Прокофьева) и художника Дэна Потра. Гергиев дирижировал и этой версией (премьера 3 ноября 2000 года).

После трагической «Саломеи» театр обратился к стилизованной «Ариадне на Наксосе», впервые в России поставленной французским режиссером Шарлем Рубо. В спектакле ярко звучали голоса будущих «звезд», выпускников Академии оперных певцов Мариинского театра – Анастасии Калагиной, Августа Амонова, Сергея Семишкура, Алексея Маркова.

Веселая арлекинада прекрасной и легкомысленной Цербинетты и ее друзей, персонажей традиционной комедии масок – своеобразная буффонная травестия психологической монодрамы Ариадны, комедийный комментарий к мифологическому сюжету. И в музыке Штрауса все время ощущается жанровый контрапункт вагнеровской музыкальной драмы и итальянской buffa, возникает причудливая амальгама тристанова мистического томления и моцартовской ясности. Если «Кавалер розы» с его апофеозом венского вальса, по остроумному замечанию Ганса фон Бюлова, создан Иоганном Вагнером, то «Ариадна» – риску продолжить шутку – принадлежит перу... Вольфганга Амадея Вагнера. Заметим при этом: Вольфганг Амадей одерживает решительную победу над Вагнером: перед нами почти «номерная» опера со связующими речитативами сессо. Что же до Штрауса, автора пяти опер на древнегреческие сюжеты («Электра», «Ариадна на Наксосе», «Елена Египетская», «Дафна», «Любовь Данаи»), то он имел все основания именовать себя «германским эллином» или «эллиным немцем».

Новую версию «Ариадны на Наксосе» представил в Концертном зале Мариинского театра режиссер Михаэль Штурмингер (художники – Ренате Мартин и Андреас Донхаузер). Случилось это в праздничный день 8 марта 2011 года. Минимум декораций – деревянный подиум, его форма (так хочется думать!) воспроизводит очертания острова. В Прологе – вереница персонажей: Мажордом в брючном костюме с айпадом в руках (специально приглашенная на эту роль Ингеборга Дапкунайте), Учитель танцев, Капельмейстер, Композитор, оперные солисты и комедианты, лакеи... Речитативы Пролога исполняются на русском языке (как и разговорные сцены в идущей в этом же зале «Волшебной флейте» Моцарта). Ансамбли и арии в сочинен-

ной молодым Композитором опере-seria идут по-немецки, а врывающиеся в действие уличные комедианты говорят по-русски. Все это призвано облегчить слушателям активное восприятие оперы. Артисты Академии молодых певцов наслаждаются игрой и пением, заражая зал радостью импровизации и сотворчества. Назовем для истории имена молодых солистов-«академиков»: Анна Маркарова – Ариадна, Сергей Скороходов – Вакх, Ольга Пудова – Цербинетта, Анастасия Калагина – Найда, Анна Кикнадзе – Дриада, Элеонора Виндау – Эхо... Словом, мариинцы, вернувшись на остров любви, устроили настоящее музыкальное пиршество.

Через столетие без малого после дореволюционной «Электры» на Мариинской сцене вновь оживает трагедия дома Атридов (премьера прошла 6 мая 2007 года). На этот раз ставить оперу Штрауса пригласили режиссера Джонатана Кента и сценографа Пола Брауна. Они перенесли время действия «Электры» в эпоху модерна – время жизни либреттиста и композитора. Античная трагедия разворачивается в декадентской атмосфере богатого буржуазного дома. Но этот роскошный дом буквально висит над бездной – бесформенной дырой, ведущей в подвал, заваленный хламом – обиталище Электры. Хозяйка богатого салона царица Клитемнестра, убившая своего мужа Агамемнона, устраивает званые вечера, на которых появляются дамы в элегантных платьях и меховых накидках. А в подполе-преисподней – ее дочь Электра в брюках с лампасами, в мешковатой рубаше и кителе отца, растрепанная, угрюмая, снедаемая жаждой мести Лариса Гоголевская – Электра срывает единодушное «браво» зала, когда узнав о смерти Клитемнестры, убитой Орестом, торжествует в танце-припадке (снова танец смерти, как и в «Саломеи») и падает замертво.

Мариинский театр показал «Электру» на Новой сцене Большого театра в Москве в рамках ежегодного конкурса «Золотая маска». Приведем фрагмент только одного из отзывов московской прессы, обычно придирчиво оценивающей гостей из Северной столицы. «Этот спектакль стоило поставить хотя бы только для того, чтобы увидеть и услышать феноменальную Ларису Гоголевскую в роли Электры. Со сложнейшей партией она справляется, с одной стороны, естественно... с другой – являет мощнейший образ, доводя публику едва ли не до того же иступления, в каком находится сама героиня. Единственный достойный партнер певицы в спектакле – это грандиозный по масштабу и энергетике оркестр под управлением Валерия Гергиева... Гоголевская и Гергиев с пугающей легкостью и убедительностью показывают и доказывают, как любовь становится тождеством смерти» (Мария Бабалова, «Известия»).

Только бескорыстной и даже жертвенной любовью к музыке Рихарда Штрауса можно объяснить выбор еще одной его оперы для постановки на Мариинской сцене. Речь пойдет о «Женщине без тени». Верно, по мнению многих знатоков, это наиболее выдающееся произведение композитора. Во всяком случае – самая необычная из его опер на самое трудное для «уразумения» либретто, полное глубокой, но порою туманной символики. Штрауса это не смущало: «Именно там, где кончается Понятое, начинается истинное царство музыки, которая всегда является выражением Безмерного... Мне часто приходится слышать, что многое трудно понять... Действительно ли это так трудно? Мне кажется, что на самом деле все очень просто: император, который должен окаменеть, женщина, не имеющая тени – все это показывается на сцене и вполне может быть понято», – так композитор высказался в

беседе с одним журналистом. Вряд ли Штраусу был знаком афоризм французского художника Жоржа Брака: «В искусстве ценно только необъяснимое». И, конечно же, он не читал Осипа Мандельштама, который утверждал, что «там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» (Мандельштам О. Э. Разговор о Данте). Обратим внимание даже на тождественный словарь: «Безмерное... соизмеримость вещи с пересказом» и не станем пересказывать содержание «Женщины без тени» – на то есть синопсис в программке.

Премьера в Мариинском театре состоялась 16 ноября 2009 года (режиссер Джонатан Кент, художник-постановщик Пол Браун). Из множества восторженных откликов, отметивших высочайший уровень мариинских солистов, хора и оркестра приведем один.

«Для Валерия Гергиева и его оркестра это был большой вечер, можно сказать, вечер прорыва. И в мощных tutti на fortissimo, и в мягких сольных эпизодах инструменталистов, и в раздумьях, и в нервных срывах персонажей, и в аккомпанементе, и в стимулировании певческой воли, – всегда гергиевский оркестр сохранял внутреннее достоинство, красоту звучания и образную мощь... Гергиев и его оркестр заставили всех поверить в высокую значимость трудной оперы Рихарда Штрауса» (Алексей Парин, «Время новостей»).

Как заставила поверить в неисчерпанность любви Валерия Гергиева к музыке Рихарда Штрауса, третья за последние годы мариинская постановка «Саломеи», отзывы о которой читатель найдет в настоящем выпуске нашей газеты.

** Полный текст статьи – в готовящемся к печати сборнике Санкт-Петербургской консерватории «Рихард Штраус и его время».*

ПРЕМЬЕРА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ОПЕРА НА ВСЕ ВРЕМЕНА



«Сицилийская вечерня». Сцена из спектакля.
Фото: Наталья Разина

Музыка Верди – как хорошо пошитая одежда – почти не требуя подгонки, подойдет любому времени. Сицилия в конце XIII века или Америка в 1930-х, – да ведь подобные сюжеты всегда вызвали современные аллюзии, так что это мог быть и другой временной отрезок – вплоть до Болотной площади. Куда ни глянь – та же робость людей перед правящей элитой, ленточки в качестве опознавательных знаков, то же кипение страстей – призывы постоять за свободу, клятвы, предложения, от которых трудно отказаться, переходы из одного лагеря в другой... Сценарий – набор клише: борьба народа с тиранией, любовь, обретение некогда пропавшего сына, заговоры. Действие строится на контрастах, и то один, то другой герой страдает, оказываясь перед роковым выбором.

Опера «Сицилийская вечерня» создавалась по французским лекалам, но после этого композитор перелицевал ее на итальянский лад. О происхождении напоминает тяжеловесная пятиактная композиция с многочисленными хорами и с большой танцевальной сюитой в третьем действии – в самой сердцевине спектакля. То, что раньше воспринималось как эффектность, сегодня заметно утяжеляет и тормозит сценическое действие. Музыка? – но Верди и не пыгался передать время. Его больше интересует национальный колорит, однако в современном мультикультурном обществе заводная тарантелла из второго действия так же привычна, как и любой другой танец. Знаменитая сицилиана Елены – не плавная пастораль, а блестящий виртуозный вокальный номер с фиоритурами, от которых захватывает дух, – в нем больше радости и торжества, чем нежной лирики. Баркаролу, согласно либретто, танцуют французы (а в нынешней постановке – полицейские). Есть еще хор, открывающий последнее действие, в котором слышна дробь кастаньет. На этом, кажется, перечень музыкально-характерных номеров заканчивается. Зато мелодраматизма и рыхлых речитативов здесь могло бы хватить на две оперы.

Перенос в другую эпоху не затронул ни музыки, ни либретто. Признаваясь в любви родному Палермо, да Прочида снимает со стены одну из фотографий. Других уступок и не понадобилось. Режиссер-постановщик Арно Бернар приближает к нам не только время действия, но и жанр, – обрамление спектакля отсылает к кинематографическим приемам.

Звучит увертюра. Тема Каватины Елены, – и на экране-занавесе появляется Статуя Свободы. Огромные пароходы, фотографии и документальные кадры – люди сходят на берег. Кадры перемежаются титрами: мы попадаем в атмосферу немого кино. Раз за разом в занавесе раздвигается окно, действие в котором вписывается в общую ленту: это очереди прибывших иммигрантов, мафиозные разборки, ящики контрабанды, подкуп полиции. При этом смена сцен соотнобразится с драматургией увертюры, ее музыкальным ритмом.

Декорация и сценография красочные и очень стильные. Почти брейгелевские многофигурные композиции – слушатели сначала видят их застывшими – оживают, но во время пения главных персонажей «кадр» снова останавливается, создавая богатый рельефный фон. Мы не отвлекаемся на действие, но оно – есть, подразумевается. К сожалению, этот принцип не распространяется на «тюремный»

четвертый акт, и фоном для ариозо Арриго «День скорби» и его патетического объяснения с Еленой служат то тут, то там вспыхивающие драки арестантов.

Замечательно решение балетных номеров. Хореограф Джанни Сантуцци, сообразуясь с режиссерским замыслом, соединил классические па с танцевальными движениями XX века, заимствованными из чарльстона, фокстрота, буги-вуги. Под мягкую мелодию, которую выводит кларнет, танцоры двигаются в замедленном темпе (– снова прием, заимствованный из кинематографии!). За танцем с всемирами следует пародия на канкан (на этот раз солирует гобой). Классические балетные движения тоже преувеличены – это невероятные «циркульные» растяжки, а фуэте и вообще, кажется, исключительно мужские. Вся сцена приобретает юмористический тон и смотрится с неослабевающим интересом.

Оркестр у Верди – удобный и очень предсказуемый. Он не отвлекает внимание слушателей от певцов, а вот партии главных персонажей очень выигрышны. Можно ходить раз за разом и сравнивать, кто – лучший Джованни да Прочида – Аскар Абдразаков, его младший брат Ильдар Абдразаков или, может быть, Станислав Трофимов? В партии Арриго замечательно звучит Мигран Агаджанян – он по-итальянски сладок и в то же время темпераментен, но, может, Вам больше понравится Август Амонов. Выбирайте «свою» Елену: Мария Гулегина, Жанна Домбровская или Ирина Чурилова, – это одна из самых сложных ролей, требующая «легкого» голоса, ровного звучания всех регистров, блистательной техники. Чего стоит одно только глиссандо от самых высоких нот – до самых низких или звонкие фиоритуры в «Сицилиане».

Казалось, Верди не рассчитывал на то, что

слушатели подспеют к началу спектакля: и сольные номера, и ансамбли, и хоры становятся с каждым действием ярче и интереснее.

Заклочительная сцена, получившаяся у Верди недостаточно помпезной, в нынешней постановке обрела новый ракурс. В кульминации свадьбы, когда в едином ансамбле смешались благодушные покровительственные реплики Монфора и отчаянные отказы Елены, радость Арриго, жажда мести да Прочида, колокольный перезвон, – слушатели уже забыли, в каком они столетии, – вдруг выскочивший из огромного свадебного торта головорез начинает палить, обрушивая весь нафталиновый пафос. Этот знакомый по гангстерским фильмам ход не только замыкает композицию, но и заставляет вас рассмеяться: он как бы отменяет многочисленные оперные штампы, ходилость сюжета, позволяет не верить в происходящее. И опера от этого только выигрывает.

Звезда балета 1990-х, любимица петербургской публики, вдохновлявшая строгих зарубежных критиков на самые щедрые эпитеты, прима-балерина Мариинского театра Юлия Махалина сегодня нечасто выходит на сцену. За качество петербургского исполнительского искусства теперь она все чаще отвечает с позиции педагога-репетитора, делаясь своим богатым опытом с артистами Мариинского и Михайловского театров, со студентами Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. В ноябре в Мариинском театре прошел творческий вечер Юлии Махалиной, в котором приняли участие ее воспитанники, и сама бенефициантка вышла на родную сцену.

— Атмосфера на вашем вечере была очень трогательная, чувствовалось, что зрители пришли с благодарностью и любовью к вам...

— И я в этот вечер с огромной благодарностью выходила на сцену Мариинского театра, чтобы попрощаться с ней, сказать спасибо зрителям и коллегам. Еще в прошлом году я не понимала, как мне быть — заниматься педагогикой или танцевать еще. А в этом году, моем тридцать втором сезоне в театре, пришло понимание. Как будто я довертела тридцать второе фуэте, после которого нужно поставить точку, и осознала, что мой долг — выйти и поцеловать родную сцену, потому что она мне столько дала в жизни — вдохновение, спасение от многих переживаний! Я решила, что если кто-то хочет увидеть в Мариинском театре продолжение, он увидит его в моих учениках. В свое время мои педагоги мне отдали богатства своего сердца и опыта, столько открыли секретов — мне есть что передать, и, я надеюсь, это будет приносить радость мне и моим питомцам, будет продолжением моей творческой жизни.

— Свой вечер вы посвятили педагогам?

— Моим родителям в балете, Ольге Николаевне Моисеевой и Геннадию Наумовичу Селюцкому. Ольга Николаевна взяла меня под свою опеку, когда я только пришла в театр. С ней я работала пять лет, и сейчас, когда я сама репетитор, я часто вспоминаю, как со мной работала Ольга Николаевна. Для нее с самого начала очень важно было эмоциональное наполнение роли, и она почувствовала во мне драматическую балерину, хотя этот мой потенциал раскрылся позже. После конкурса в Париже я стала репетировать с Геннадием Наумовичем, о нашей с ним долгой работе можно книги писать! И этот вечер я готовила с ним. Он очень требователен к форме, никогда не позволял быть ни на килограмм толще, Геннадий Наумович — моя совесть.

— С каким чувством вы сегодня оглядываетесь на свой исполнительский путь?

— Я чувствую себя счастливой балериной. На мою долю выпали удивительные встречи со многими хореографами и замечательными партнерами. Как не говорить о счастье? Я пришла в такой момент, когда границы открылись, и театр стал гастролировать. Все было очень красиво: нас ждали, встречали с эскортом, пятизвездочные отели, приемы после спектаклей... Мы гастролировали по три-четыре месяца, в Париже, Лондоне показывали весь свой репертуар с разными исполнителями. У нас постоянно были премьеры, приезжали хореографы — Бежар, Роббинс, Григорович! Я благодарна судьбе за то, что она подарила мне великое балеринское счастье. Даже если когда-то и были непонимания, в целом, оглядываясь назад, я храню самые теплые впечатления о моей творческой линии.

— Что сегодня Юлия Махалина посоветовала бы Юле Махалиной — ученице Вагановского училища, чему бы хотела ее научить, от чего предостеречь?

— Я бы сказала: «Не страдай, меньше слез, меньше переживаний, не принимай так близко к сердцу какие-то обиды». Меня же судьба привела в балет. Я с трех лет играла на рояле, а танцевать родители меня отдали для поправки здоровья, потому что я начала хромать. Я очень любила музыку, и когда в школе у нас были уроки рояля, мой педагог даже звонила и говорила маме: «Возьмите ребенка из школы — неизвестно, какой она станет балериной, а то, что она станет хорошей пианисткой, это сто процентов». Когда я пришла на первый урок классики, мой педагог Ирина Леонидовна Баженова не начинала, пока все, а нас было двенадцать человек, не встанем правильно в первую позицию (ноги выворотом, плечи опущены, диафрагма не торчит, живот не торчит) — ты уже мокрый весь стоишь, а экзерсис еще даже не начался. Потом мы начали учить движения, и домой я пришла в ужасе: «Мама, я не могу! Да когда ж мы начнем танцевать-то?!» А она: «Дети терпят, и ты терпи». Со временем я заметила, что в чем-то я лучше, чем другие, что у меня начало получаться. А недостатки и ошибки я стала рисовать — рисовала станок, а за ним дети, все разные, и у кого что не так, рисовала. Делая экзерсис, я получала удовольствие от того, что исправляю свои ошибки, я думала, что надо сделать, чтобы было красиво. Так я начала любить балет — ходила на спектакли, собирала книги о балете. В училище моей путеводной звездой был Константин Михайлович Серге-

ев — он меня разглядел, взял в школу, все время за мной наблюдал, и именно он вселил в меня веру в себя. Для Марины Александровны Васильевой, моего педагога в старших классах, мы были первым классическим выпуском. Параллельный класс вела Дудинская, и Марина Александровна не воспитывала в нас звездность, скорее готовила к работе в кордебалете. А Сергеев в втором курсе доверил мне па-де-де из «Раймонды» и Медору в «Оживленном саде», а на выпуске — черное па-де-де из «Лебединого озера», самое сложное па-де-де. Только спустя тридцать два года такое повторилось, чтобы студентка выпускного класса станцевала черное па-де-де — этой осенью Элеонора Севенард

третий руководитель, и я рада, что мне удастся найти понимание.

— Какое положительное зерно сейчас вы видите в том, что в расцвете своего таланта вы фактически оказались не у дел и очень мало танцевали в театре?

— Я стала искать, где еще могу себя реализовать. Меня приглашал Андрис Лиэпа, у него я танцевала «Шехеразиду», с Николаем Цискаридзе в его последние три года на сцене я очень много танцевала. Я имела радость выходить на сцену в разных городах России. С театром в основном мы ездили за границу, а проехав по России, я поняла, что публика меня знает, помнит, хорошо встречает. Я станцевала спектакль

еще у нас ты чувствуешь, что находишься в императорском театре, и хочешь не хочешь, уже подходи к театру, погружаешься в его величественную атмосферу. В Берлине же балерины в театр приезжали на велосипеде с рюкзачком — очень просто. И я подумала: я в шестом колене петербурженка, мой дедушка был цирюльником и обслуживал Александринский театр, у бабушки были гувернеры, которые говорили по-французски и по-немецки, ее отца, белого офицера, расстреляли. Я с такими корнями смогла достичь статуса балерины Мариинского театра, и так просто оставить это? Ну, нет — я должна служить в своем родном театре. Зачем мне подстраиваться под форму англичан или немцев, когда у меня есть свой дом? Когда я в Берлине готовила Жизель, мне в пример ставили Наталью Макарову. Они строили партию

ЮЛИЯ МАХАЛИНА: «МЕНЯ СУДЬБА ПРИВЕЛА В БАЛЕТ»



«Confession». Музыка Георга Фридриха Генделя. Хореография Клер Бриант.
«The Way». Музыка Жюль Массне. Хореография Евгения Клявина.
Фото: Наталья Разина

станцевала его, до этого никто не решался.

— В кордебалете вам пришлось постоять?

— Конечно! Когда я пришла в театр, меня поставили в кордебалет. Я была задействована во всем классическом репертуаре — тени в «Баядерке», вилисы в «Жизели», а в перерывах между репетициями и вечерним спектаклем, когда все отдыхают, я репетировала сольный репертуар с Ольгой Николаевной Моисеевой. На гастролях бывало, что утром танцую Одетту-Одиллию, а вечером стою в четверке больших лебедей. Это хорошая закладка: от того, что ты часто выходишь на сцену, к ней привыкаешь, и организм крепнет. Олег Михайлович Виноградов очень хотел, чтобы я скорей стала балериной, и вокруг меня создался ореол — любимая балерина руководителя. В двадцать три года я освоила весь репертуар, а потом уже его «чистила». Когда овладеваешь техникой, перестаешь о ней думать, начинаешь танцевать эмоционально. Годом к двадцати восьми я достигла максимума, когда мне было приятно смотреть на свою форму в зеркало: нет ни одной мышцы, которая спит, все работает. Я чувствовала, что мой инструмент настроен идеально, что я могу «взять любую ноту», сделать любой трюк и при этом эмоционально наполнить образ, мне было легко. А когда Олег Михайлович покинул наш театр и к власти пришли другие, отношение ко мне поменялось диаметрально (с точностью до наоборот). Сейчас на моем веку уже

«Мата Хари» в Мюзик-холле, спектакль «Я клоун божий» о Нижинском в «Приюте комедианта», спектакль «Гарольд и Мод» с Аллой Евгеньев-ной Осипенко. Помню, она мне как-то сказала: «Юля, что бы ни было, не уходи из театра, ты должна все выдержать. В свое время, уйдя из Кировского, я сделала большую глупость».

— У вас были такие мысли?

— Да, когда не все гладко было в отношениях с руководством. Но у меня был репертуар, который я танцевала, были роли, в которых я могла существовать, и меня это удержало в театре.

— А мысли уехать не возникало?

— Этой мысли не возникало никогда. В 1990 году после победы на конкурсе в Париже я с Игорем Зеленским поехала на четыре года работать по контракту в Берлин. Причем, уча репертуар в Дойче опере, танцую там, мы на некоторые спектакли приезжали в Петербург, выходили на родную сцену. Берлинской труппой на тот момент руководил Питер Шауфус, многие педагоги у него были англичане. У них в технике акцент на ноги, и я благодарна им за то, что они «причесали» нам стопы в соответствии со своими традициями. Но я почувствовала, что находясь там, стала «терять» руки. А руки, верх — это козырь вагановской школы, это наше все, и потерять это и не достичь максимального результата в ногах (все равно в западной школе громадное преимущество) — это себя уничтожить! Я испугалась потерять свою школу. А

в ее стиле, а у нас каждая балерина ищет свой образ, каждая Жизель у нас неповторима. Когда я стала искать себя, мне сказали: «Нет, надо именно так, как у Макаровой — это русская школа». Этим меня напугали: надо будет все время влезать в какую-то рамку и неприемлемые объяснения, что ты тоже из русской школы, но по-другому чувствуешь. Мне Моисеева всегда говорила: «Сделай, как ты чувствуешь. Повернись иначе, тебе это не идет, давай поищем что-то другое». Она как художник работала со мной. И я решила, что не смогу бросить Мариинский театр и не смогу уехать из Петербурга.

— Вы были одной из первых из русских артистов, кто получил возможность работать по зарубежным контрактам...

— Нам с Игорем Зеленским повезло: наш контракт в Берлине был как обмен артистами — мы поехали в Дойче оперу, а в Кировский театр прислали балерину из Берлина. После Берлина Игорь отправился в Америку, а мне Питер Шауфус предложил контракт в Копенгагене. Он датчанин и сам со мной отработал каждое движение, каждую пятую позицию в их национальном достоянии — «Сильфиде». До этого я себя Сильфидой совсем не представляла, а Питер Шауфус буквально выгравировал во мне этот образ. Это мне позволило потом станцевать «Сильфиду» в Большом театре. Когда я только вернулась из Копенгагена, Олег Михайлович отправил меня в Большой к Григоровичу танцевать премьеру — там балерина заболела, и я с трех репетиций станцевала спектакль с труппой Большого. В роль Сильфиды я тогда отдала всю себя. И с тех пор не станцевала «Сильфиду» больше ни разу, у меня было абсолютное удовлетворение этой партией.

— Вы были классической балериной, а не хотелось вам попробовать что-то другое?

— В первые годы работы я часто бегала в Театр консерватории, когда там показывал свои спектакли Борис Эйфман. Я занималась чистой классикой, а смотреть мне очень нравилось современное. Когда в Ленинград приехал Бежар, я увидела его синие проникновенные глаза, натренированные тела его танцовщиков и заболела Бежаром: я поняла, что только классика — это узко, я очень хочу еще и другого. Когда мне было 19 лет, в Париже в Гранд опера мы попали на репетицию балета Бежара «Ринг», никто из наших артистов не досмотрел тогда, а я досидела до конца. Стрела Амура окончательно пронзила мое сердце, я подумала: я буду не я, если не станцую это, я должна это станцевать. Но как я могу туда попасть?! А через некоторое время, когда я работала в Берлине, Бежар поставил там балет «Кольцо вокруг кольца», я станцевала в нем небольшую роль Фрики. После этого меня вызывает Питер Шауфус: «Юля, только ты мо-

ИНТЕРВЬЮ

жешь спасти положение». Единственная исполнительница главной роли Брунгильды «ушла в декрет». Никто больше с этой партией в шестичасовом балете не справлялся. Самым сложным в спектакле был полет валькирий: ты с копьём, в шлеме, в кожаном комбинезоне должна делать почти гимнастические трюки. За десять репетиций я подготовила эту роль и была счастлива – я понимала, что это историческое событие в моей жизни. После того, как я станцевала балет Бежара, у меня словно повернулось сознание. Я приехала в Петербург и сказала Виноградову, что не могу больше танцевать «Корсар» и «Дон Кихот», я переросла это, не могу врать публике. Мне надо что-то глубже. А он: «Ты что, ненормальная, ты только начала танцевать? Мы на тебя ставку делаем!» Но он меня понял, повесил на меня все «Лебединые озера» (этот спектакль можно копать всю жизнь, образ Одетты-Одиллии бесконечный), я станцевала драматические роли – Никию в «Баядерке», «Легенду о любви», «Жизель», «Анну Каренину».

– *А когда Кировский театр начал осваивать хореографию Баланчина, было ощущение, что для вас мир открывается?*

– Не было. Работая в Берлине, мы подготовили многое из Баланчина. Наша школа предполагает более мягкие руки, поэтому с оригинальными быстрыми темпами Баланчина нам справиться сложно. В Берлине нам с Игорем Зеленским не давали поблажек – мы должны были сделать как нужно, и двигались как на раскаленной сковородке. Я помню безумный темп па-де-де на музыку Чайковского и до сих пор не понимаю, как с ним справлялась. Зато потом мы уже не могли иначе. И когда ассистенты Фонда Баланчина приехали в Мариинский театр, мы чувствовали, как у нас затягивали темпы. Когда Виноградов приглашал западных хореографов, мы понимали и их стиль работы. У них нет такого, что если репетиция назначена на 3, ты начинаешь только в 3.05 или с разговорами, пока пуанты надеваешь, в 3.10.



«Вариации на тему». Одноактный балет. Музыка Сергея Рахманинова. Хореография Владимира Романовского. Партия фортепиано – Эдуард Кипрский. Фото: Валентин Барановский

Там в 3 часа начинает играть пианист. Или у нас, если у тебя вечером спектакль, ты утром на уроке можешь себе позволить не делать большие прыжки, уйти раньше. Мы в Берлине так однажды попробовали уйти с урока, на что нам сказали: «А вы куда, еще время не закончилось». У них абсолютная дисциплина и совсем другой стиль работы. Мы там научились ценить каждую минуту своего времени. И когда по окончании контракта вернулись сюда, я стала за-

мечать, как много у нас теряется времени на бесполезное хождение или болтовню вместо того, чтобы лишний раз попробовать пируэт. Но с другой стороны у нас репетиции более романтические, пропитаны разговорами, долгими объяснениями, так роль лепится. А там – все техника, ты должен повторять одно и то же, и даже некогда над образом работать.

– *Сегодня стиль работы в Мариинском театре изменился?*

ПРЕМЬЕРА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО»



«Записки сумасшедшего». Дмитрий Гарбовский – Поприщин. Фото: Валентин Барановский

то глубоко в басу, второй же раскрывается в оstinato светлых гармоничных аккордов у струнных. Но вот, размечтавшись, Аксентий Иванович представляет себе возлюбленную, и второй элемент звучит все яростнее, иступленнее, – грезы уже причиняют боль. «Ай! Ай!», – вскрикивает Поприщин и замолкает, а бешено колотящийся ритм литавр, замедляясь, передается роялю...

Есть и другие интонационные арки. Например, в рассказе о театре («Одна актриса пела...») мелодика напоминает об эпизоде первого появления генеральской дочки. Некоторые дневниковые записи строятся как самостоятельные сцены с собственными небольшими репризами. В первой сцене функцию обрамления выполняет замедленный, будто лениво потягивающийся вальс. Фанфара, открывающая рассказ о театре, возвращается в эпизоде с переписанными «стишками Пушкина», а потом близкая ей галопирующая тема появляется в мечтах об эполетах и орденах. Наконец, в первой сцене в сумасшедшем доме (запись, датированная «никоторым числом») материалом для такой арки служит тема, ассоциирующаяся с хорами-шествиями из Пассионов («Странные дела творятся нынче в Испании...»), – несчастный вступает на крестный путь. В 1960-е годы религиозные мотивы были под негласным запретом, так что, возможно, это одна

из причин, по которой первый показ оперы ознаменовался скандалом: Буцко выгнали из консерватории; лишь заступничество многих именитых коллег позволило продолжить учебу. Хотя, может быть, неугоден был язык сочинения, в котором не было широко деклариовавшейся тогда песенности, а обращение к жанрам (здесь звучат и вальсы, и мазурка, и галоп) носит карикатурно-сатирический характер. И – кто знает, – наверняка усмотрели в сюжете намек на карательную психиатрию, да и другую крамолу в некоторых эпизодах, например, в гротесково-подобающем панегирике «Наш директор, должно быть очень-очень умный человек» или в горькой констатации: «странные дела творятся нынче в Испании».

Премьера оперы, как и все сочинения этого абонемента, шла под фортепиано. Концертмейстер Юлия Коротич играла объемным «оркестровым» звуком, воспроизводя многие краски – вплоть до алеаторической сумятицы, призванной передать смешение мыслей героя (напомним, что в европейской музыке алеаторика как прием построения формы появилась во второй половине 1950-х, а Лютославский применил так называемую алеаторику фактуры в сочинениях 1963–1964 годов). Конечно, хочется слышать эту музыку в оркестре, который у Буцко всегда чрезвычайно интересен, а

– Сейчас у нас три театра, такое количество спектаклей... И я все реже вижу наполненность на сцене – у артистов на это нет времени. Сейчас даже нет класса солистов, как раньше, где в конце урока мы отработывали трюки, фуэте, перекидные. Теперь урок ориентирован на нечто среднее – солисту этого мало, а кордебалету иногда даже много. Раньше новые дуэты тщательно готовились: если я танцую с Закинским, будет один спектакль, если с Рuzиматовым – совсем другой. А сейчас исполнители встречаются иногда только накануне спектакля. От этого теряется эмоциональное наполнение. А еще сейчас артисты меньше идут на риск. Помню, когда я приехала из Берлина, в театре шли репетиции «Легенды о любви». Виноградов мне говорит: «У меня есть идея пригласить Осипенко, чтобы она поработала с тобой над «Легендой». На что я ему: «Олег Михайлович, Господь с вами! Десять дней до премьеры, а там же такая эстетика, сложные поддержки!» А он: «Ты же можешь, ты же с трех репетиций «Лебединое» станцевала, «Пахиту» – вообще с одной, с десяти репетиций в «Дон Кихот» влетела!» Он верил в меня, знал, что я борец. Я согласилась только ради встречи с Аллой Евгеньевной Осипенко, чтобы поработать с этой великой балериной. За десять дней мы подготовили с ней спектакль, она сама в полную силу показывала мне поддержки, а лет ей было тогда немало. Когда я репетировала «Раймонду», Наталья Михайловна Дудинская каждый день сама показывала мне все вариации. И когда у меня стерся мизинец и мне было настолько больно, что я думала, что до премьеры не доживу, я ей ничего не сказала, вытерпела. Невозможно было перед такими людьми сказать нет, я не могу. А теперь у меня как-то спросили: «А зачем ты все это терпела? Надо же все подготовить хорошо, зачем себя подставлять под удар?» Тогда у меня даже мысли такой не было! Театр сказал, я сделала. Такое воспитание. Ведь нас посвящали в артисты, мы же служим, как врачи.

Беседовала Ольга МАКАРОВА

Прошедшая в феврале в Прокофьевском зале Мариинского театра премьера оперы Юрия Буцко «Записки сумасшедшего» стала ярким событием сезона и благодарным приношением памяти композитора, ушедшего от нас два года назад, в апреле 2015-го. Совершенно закономерно, что первая сочиненная в России моноопера вошла в программу абонемента, представляющего этот необычный, нечасто попадающий на театральную сцену жанр.

Несмотря на то, что «Записки сумасшедшего» были созданы во время учебы Буцко в Московской консерватории (1963), это произведение – отнюдь не ученическая работа; в ней со всей очевидностью проявились мастерство композитора, сила и самостоятельность его таланта. Слышимые влияния (например, Мусоргского и Шостаковича) – вполне могут быть объяснены следованием традициям.

Либретто основано на одноименной повести Н.В. Гоголя. Однако многое в ней прочитано композитором по-своему. Буцко отказался от особенно эксцентричных реплик героя, чтения газет, почти всех рассуждений о политике и сделал акцент на лирических эпизодах. Поначалу Поприщин нелеп и жалок, но никак не может быть назван сумасшедшим. Разве же сумасшествие – влюбиться в дочку начальника, перебиваться до зарплаты или мечтать о высокой должности и орденах? Является ли признаком душевной болезни то, что пение актрисы напоминает о возлюбленной? Да ведь тогда все мы, влюбляясь или мечтая, теряем рассудок. Но со всей очевидностью, подобно Алисе у Кэрролла, во втором акте герой вдруг словно вырастает, прозревает – оказывается над миром деловитых суетящихся людей. Теперь уже они выглядят странными, малореальными, тогда как Аксентий Ивановича мы понимаем и искренне сострадаем ему.

Два элемента, составляющие тему вступления, – скрученный словно в тугую узел мотив, замирающий на последней ноте, как будто в неудобной позе, и прерывающие его мерные удары в басу – пронизывают музыкальную ткань оперы. Первый звучит на словах «Как она взглянула направо и налево», проскальзывает в нижайшем регистре – будто ком в горле – после слов «Никак нет-с», из него вырастают и грезы о любви, и тема сумасшествия («А все потому, что есть под языком маленький пузырек...»). Второй же появляется на репликах, связанных с отчаянием и унижением героя («Но ведь не даст, старый черт! Но ведь не даст сатана!»), с его крайним волнением (когда в кабинет входит директорская дочка, мы будто слышим биение сердца нашего героя) и в последних эпизодах превращается в колокольный звон, напоминающий сцену с курантами из «Бориса Годунова». Буцко мастерски работает с обоими элементами, избегая монотонности, предлагая все новые изобретательные варианты их прочтения. «Да я плюю на Вас!» – восклицает Поприщин, и первый мотив проводится в ракоходе, как бы приподнимаясь, распрямляясь на «сверкающем» фоне тремолирующих струнных... Вот самый, может быть, светлый эпизод всего сочинения: «Она благодарила и чуть усмехнулась...» – и композитор меняет акценты. Первый мотив сворачивается в еле заметный клубочек где-

в этом произведении несет изобразительную нагрузку, передавая уличную суету, subtilность генеральской дочери (флейта пикколо, солирующая скрипка), тьяканье собачонки, удары кулаком по столу разгневанного начальника, шаги по коридору клиники (бартовское pizzicato контрабасов), а также многие оттенки переживаний самого героя.

Дмитрий Гарбовский в роли Поприщина, безусловно, колоритен. У певца красивый, богатый тембр голоса, хорошие актерские данные. Пожалуй, не хватает мастерства филировки: на пиано голос теряется, перестает «лететь». Первый же акустический провал случился в прологе, когда артист «объявлял» сочинение (подобный прием использовал Михаил Гнесин в вокальном цикле «Повесть о рыжем Мотеле»). А ведь этот, как будто бы служебный материал очень важен для отстранения, создания дистанции между певцом и его ролью.

Думается, у исполнителя есть все необходимые данные, чтобы доминировать на сцене, сосредоточив на себе все внимание слушателей. Однако постановка не дает ему такой возможности. Московский режиссер Глеб Черепанов предложил решение в духе эксцентриады. На сцене – манеж с большим сундуком для реквизита. Внимание в значительной мере перенесено на мимических персонажей. У артистов цирковой макияж – набеленные лица, клоунские носы, разные – для генеральской дочки, разыгрывающих комедию актеров, санитаров в клинике. Их движения ярмарочно-гротескны. Вверх то и дело бросаются то какие-то листы, бумажки, то блестящие конфетты (хорошо еще, что нет воздушных шариков!). В конце концов самого героя, как уже ненужную вещь, укладывают в сундук, расставив вокруг него мотильную оградку.

Кое-где «сценический текст» оперы дополнен аллюзиями к эпизодам повести Гоголя, опущенным в либретто. Например, есть газовый платочек, который роняет генеральская дочка, а Поприщин благоговейно поднимает. В некоторых же эпизодах режиссерское решение не совпадает с литературным источником. Например, возглас «Канальство!» и у Гоголя, и у Буцко относится к мыслям героя о возлюбленной (более того, в повести он становится своего рода лейтмотивом). В спектакле же Поприщин в театре пыгается преподнести певичке букет, но его выхватывает и присваивает другой артист. Возглас героя оказывается реакцией на эту несправедливость.

Иллюстративность сценического действия выглядит назойливой. Нетрудно представить себе ножку, о которой грезит несчастный титулярный советник, – но публике предъявлять реальную, в белом чулке, поставленную на скамеечку, – буквально по тексту. Кажется, что музыкальное портретирование не нуждается в таком уж дословном прочтении. Что же касается общего тона спектакля, то поведение Поприщина, само по себе, уже выглядит эксцентричным. Карикатурность, гротескность есть и в интонациях, и в использовании музыкальных жанров. Только это эксцентрика совершенно иного толка, – отнюдь не клоунада.

Опера Буцко, без сомнения, должна сохраниться в репертуаре театра. Возможно, ее оркестровая версия позволит обновить постановочное решение.

«Не только любовь» (1961) – первая опера Щедрина, и, как правило, в таких сочинениях находят черты незрелости, некоего несовершенства стиля – в случае с оперным первенцем композитора подобные оценки провоцировались и неудачами постановок. Правда, критиковалось, в первую очередь, либретто, якобы неудачное, но и в музыке находили немало недостатков. Правильно, реалистично ли были показаны простые колхозники, отражала ли опера Щедрина жизнь советской послевоенной деревни? Нынче ушло в прошлое недовольство некоторых критиков и зрителей «колхозными страданиями» – вместе с колхозами и временем, их породившим. Нет больше и тех деревень с теми людьми. Сила искусства такова, что о той эпохе будут судить в том числе и по опере Щедрина: оперный реализм в чем-то даже точнее, чем документы или исторические исследования.

«Не только любовь» обозначена композитором как лирическая опера (Щедрин в шутку называл ее «колхозным «Евгением Онегиным»). Действительно, «на поверхности» видится вариация на сюжет оперы Чайковского, хотя выразительные средства, привлекаемые композитором, указывают строго на век двадцатый. Но еще важнее – музыкальные и драматургические ассоциации с «Катериной Измайловой» Шостаковича. Отчетливая отсылка к гениальной опере Шостаковича введена даже в либретто – в виде реплики дирижера сельского оркестра, повторяющей название печально знаменитой статьи в газете «Правда»: «Сумбур вместо музыки!». Вопрос о шостаковических аллюзиях у Щедрина, конечно, сложнее отдельных параллелей и ассоциаций, но все же перечислим некоторые из них. Прежде всего, это определенная близость ситуации перед завязкой драмы: на фоне будничной, ничем особенно не примечательной жизни рельефно очерчен образ главной героини – недолюбливаемой, не познавшей счастья женщины. Противоречия названию оперы, можно, вслед за ее автором, сказать, что главное в опере «Не только любовь», по сути, именно любовь, точнее драма любви одинокой женщины, чья молодость оказалась опалена войной, чьи ровесники не вернулись с фронта. Но есть и другие детали. Властные, даже жесткие интонации, сквозящие уже в первых репликах Варвары Васильевны (она – «товарищ председатель», хозяйка колхоза), отдаваемые ею распоряжения, осязаемая дистанция между ней и колхозниками (эти моменты были подчеркнуты в спектакле Мариинского театра) – осложняют образ, уводя его от условной Татьяны Лариной в интонационную сферу Катерины Измайловой. Появление Володи нарушает и почти разрушает этот привычный мир. Фатоватость, внутренняя пустота Володи, шаблонность его речей в «эпизодах обольщения» (с буквальным повтором слов) отсылают ко второму герою «Катерины Измайловой», Сергею.

Можно взглянуть на сюжет щедринской оперы шире. Извечная драма чувства и долга, помещенная в подчеркнуто советский контекст колхозной жизни, дает поразительный результат. Столкновение со столь «неудобными» условиями (бытовыми, низкими с точки зрения высокого искусства) помогло избежать шаблонности, ощущения очередной «вариации на тему...». Эстетически это сближает «Не только любовь» с такими явлениями в русской советской музыке, как «Вечерок» и «Русская тетрадь» Гаврилина (общий интонационный пласт современного для той эпохи фольклора) и отчасти – с операми Прокофьева («Семеном Котко» и, в еще большей степени, с «Повестью о настоящем человеке»).

Размах драмы в опере Щедрина оказался настолько велик, что потребовал особого художественного решения финала. Развязка представляется единственно возможной: Варвара, конечно, не могла сойтись с Володей. Принятое героиней решение – задушить, убить в себе вспыхнувшее чувство – в большей степени находит отражение не в либретто и на сцене, а в оркестре. К такому решению подталкивала Щедрина драматургическая логика и постепенно выходящий на первый план жанр – не лирической оперы, а психологической драмы. Симфоническая катастрофа, подобно тому, как это происходит в «Воццке», «Катерине Измайловой» и ряде других опер-трагедий, полностью проясняет и истинную идею оперы, и масштаб главной героини.

Сочетая прежде не сочетавшееся, Щедрин не мог использовать готовые решения. Ни названные оперы Прокофьева и Шостаковича, ни другие драматические советские оперы 1930–1950-х не давали такого соединения сюжета, жанра и драматургии, резко контрастных интонационных пластов (имеется в виду прежде всего частушка). В то же время, есть в опере «Не только любовь» примеры и нового прочтения традиции. Один из самых ярких – хоровой эпизод оперы. После катастрофы, воспринимаемой как гибель героини, пусть даже жизнь ее продолжается (именно об этом реплики-выкрики Варвары в последней ее сцене), «тихая» развязка, как и happy end, были бы с художественной точки зрения невозможны. Для «производственной драмы» возможны, но не для оперы Щедрина. В то же время, в рамках советской эстетики, завершить оперу плачем Варвары тоже было нельзя. Выход композитор нашел в обращении к традиции хоровых эпилогов русской классической оперы-драмы, полностью обновив при этом сам музыкальный язык. Не гимн, а частушка, не подчеркнуто высокий пафос и этос (от эпилога «Жизни за царя» до финальных хоров Римского-Корсакова в «Псковитянке», «Снегуроч-

ке», «Садко» и «Китеже») – а почти бытовая сцена. Но за внешними чертами – все та же надличная, эпическая идея, удивительно живучая в русской оперной музыке: жизнь одного человека, как бы мы ни сочувствовали ей, всего лишь песчинка в бесконечном круговороте жизни...

Характерно, что отчетливо выраженный Щедрин уже в его ранней опере своеобразный «взгляд сверху» – внутренне глубоко трагичный, но оставляющий место и светлой печали, тихому утешению – пройдя через десятилетия творческой эволюции, получает продолжение в поздних операх. «Боярыня Морозова», «Левша» – это высокие драмы, «русские Страсти» с глубоко национальными трагедийными героями. И обе они завершаются хоровым отпеванием, несущим катарсис, примирение и утешение.

Сценическая судьба первой оперы Щедрина

становки и одновременно удаляющего зрителя от нее. Баланс достигается за счет подчеркнутой условности использования «колхозных» элементов декораций. Например, обычные деревянные скамьи в одной сцене могут использоваться по прямому назначению, в другой – обозначают стены коровника. Трех стилизованных берез (вместо фигурирующего в авторском тексте леса за околлицей) вполне хватило для создания необходимой мизансцены, соответствующей эмоциональной атмосфере свидания. Той же удачно найденной двуплановостью отмечены и костюмы героев (художник Ирина Чередникова). В них, наряду с характерными деталями сельской одежды (по умолчанию предельно утилитарной), – подчеркнуто яркие, пестрые цвета, отсылающие зрителя, по замыслу И. Чередниковой, к полотнам Казимира Малевича. Эта праздничность –

силы, строгой сдержанности (в первых сценах) и открытой эмоциональности (почти до пределов классического оперного пения, приближенного к народному голошению) – все это складывалось в образ цельный и убедительный.

Выбор солиста для партии Володи Гаврилова мог показаться поначалу не самым удачным – у Щедрина это совсем еще молодой парень, разница в возрасте с Варварой Васильевной подчеркнута в уменьшительной форме его имени. Исполнение Александром Трофимовым делало эту роль более зрелой, а героя – старше и по-мужски опытнее. Однако по мере развития событий эта особенность стала отходить на второй план, прежде всего благодаря артистизму певца (ему равно хорошо удавались и разговорные реплики, которые требуют драматического актерского таланта, и вокальная часть партии). В сцене же с Варварой Васильевной (в третьем действии), в которой происходит развязка драмы, это изменение возраста героя даже обострило и усилило

ВЛАДИМИР ГОРЯЧИХ

«НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ». ПОСЛЕСЛОВИЕ К ПРЕМЬЕРЕ



«Не только любовь». Екатерина Сергеева – Варвара Васильевна, Александр Трофимов – Володя.
Фото: Наталья Разина

начиналась удачно: к ней обратились в 1961 году сразу три театра – в Перми, Новосибирске и Москве – редчайший случай! Но премьерный спектакль в Большом театре вызвал противоречивую реакцию (после окончания в зале раздались даже негодующие свистки), затем – внимание властей, бурную полемику и в результате был снят с репертуара. В 1972 году в московском Камерном музыкальном театре состоялась премьера оперы во второй редакции (с радикально сокращенным составом оркестра и заново сделанной инструментальной), счастливо ознаменовав рождение театра нового типа. Однако «маленький шедевр» Щедрина (выражение Бориса Покровского) – фактически, другая, камерная версия оперы – и после этого не стал в стране по-настоящему репертуарным, хотя и принес автору (вместе с ораторией «Ленин в сердце народном») Государственную премию СССР. Позднее состоялся ряд других постановок, среди которых отметим одноактную версию в Ленинградском Малом оперном театре (1975). О сценическом положении оперы, сложившемся ко времени ее постановки в театре «Санкт-Петербург Опера» (2014), свидетельствовали громкие заголовки в СМИ о ее «возрождении» и даже «спасении». В спектакле Юрия Александрова «Не только любовь» предстала ярким зрелищем, своего рода лирическим мюзиклом.

Практически все писавшие о первой опере Щедрина, отдавая должное удачным находкам постановщиков, сходились в том, что к ее сценическому решению необходим особый ключ. Был ли он найден в спектакле Мариинского театра? Рискнем предположить, что да, найден – вероятно, не единственный, но точный. Точность эта прежде всего в аскетизме сценического оформления (режиссер спектакля Александр Кузин, художник-постановщик Александр Орлов), сохраняющего узнаваемые черты деревенской об-

не только «визуальная поддержка» сцен во втором действии оперы (молодежная вечеринка и концерт колхозной самодеятельности), но и важный элемент драматургии спектакля. Отталкиваясь от авторской идеи, А. Кузин еще больше обостряет контраст двух «полосов» разворачивающейся на сцене истории, сталкивая праздник и трагедию.

Оригинальной постановочной идеей первого действия оперы стали темные плащи-дождевики, шуршание которых удачно передавало шум дождя. Доминирование черного и темно-серого цвета создавало необходимый фон для сюжетной ситуации (затянувшаяся непогода с постоянно серым небом и дождем). В психологическом плане эта цветовая гамма символизировала ситуацию до встречи Варвары Васильевны с Володей. Сбрасывание плащей (как и прекращение дождя) – знак перехода к новой ситуации, завязке драмы. Отметим и длинное черное пальто Варвары, до поры до времени почти полностью скрывающее алое платье героини. Сочетание черного и красного имеет, конечно, символический подтекст: под «вдовим» нарядом женщина с сильными страстями и сильной волей. Возможна и другая ассоциация – с еще одной близкой Щедрину героиней, Кармен, особенно если вспомнить знаменитое исполнение этой роли женой композитора, Майей Плисецкой (ей и была посвящена опера, а сама балерина, кстати, участвовала в московской премьере 1961 года в роли Девушки с веткой сирени).

Подлинной удачей стало исполнение роли Варвары Екатериной Сергеевой, снявшей искрение и самые бурные аплодисменты зрителей после спектакля. Сочетание богатого по своим выразительным возможностям голоса (что особенно проявилось в трагической кульминации оперы, требующей уже не камерности, а трагедийной мощи), визуальной хрупкости и внутренней

ситуацию. Внешне опытный, ощущающий свое преимущество как над своей невестой, юной Натасей, так и над Варварой, и оттого даже слегка развязный, Володя вдруг полностью теряется. Его испуг, смущение, желание сбежать в исполнении А. Трофимова приобрели еще больший эффект, резко обозначив трагизм развязки: героиня полюбила не того.

Отлично показал себя в спектакле и хор Мариинского театра, продемонстрировавший как вокальные, так и сценические возможности (особенно выделим большую танцевальную сцену во втором акте).

Спектакль-премьера, как и во всех случаях первых исполнений опер Щедрина на мариинской сцене, блестяще провел Валерий Гергиев. Тем, кто на этих премьерах присутствовал, давно уже очевидно, что не только театр нашел своего автора, а композитор – свой театр, но и Гергиев, как музыкант, – это истинно щедринский дирижер. Глубина проникновения в жанровые и трагические страницы партитуры, подспудно ощущаемая мощь дирижера, так удачно сочетающаяся с сильной драмой, до поры спрятанной в опере Щедрина, характерное для стиля Гергиева мастерство оперирования медной и ударной группой в кульминационных точках произведения, опыт исполнения драм Вагнера и русских композиторов... – все это привнесло в спектакль характерную для этого мастера интонацию и помогло сделать спектакль событием.

И если чего-то (точнее, кого-то) спектаклю не хватало, так это финального выхода на поклон самого автора – Родиона Константиновича Щедрина. Но можно быть уверенным, что в душе каждый из слушателей оперы значительную часть аплодисментов адресовал композитору. Пожелаем же ему долгих лет и новых творческих открытий!

ПРЕМЬЕРА

ТАТЬЯНА МАМАЕВА

КРАСОТА В ИЗГНАНИИ



«Зинаида». Сцена из спектакля.
Фото: Валентин Барановский

Влажностью последних октябрьских астр вееет на спектакле «Зинаида» в зале Прокофьева. Их нежность тает, уступая пронзительно ветру. Ветру, который будит воспоминания.

Спектакль, поставленный Алексеем Степанюком по опере Леонида Клиничева (композитор одновременно и автор либретто), насыщен культурными кодами «серебряного века». «Серебряного века» именно Санкт-Петербурга. Потому что в Москве это золотое время русской культуры было иным. Там, в Первопрестольной, жили холодно-отстраненный Валерий Брюсов и утопающий в аллитерациях Константин Бальмонт. Там в арбатских переулках маячила высокая, почти бесплотная фигура Владимира Соловьева. Как это ни парадоксально, но «серебряный век» в Москве сохранял едва различимый отзвук-ответ реализма.

«Серебряный век» Санкт-Петербурга – квинтэссенция романтизма. Примасы «Балаганчика», рассветы в башне у Вячеслава Иванова, причуды «Мира искусства», а в памяти – страшный и прекрасный Петербург Гоголя, Пушкина, Достоевского. Для того, чтобы поставить оперу Клиничева, сотканную из этих петербургских теней, надо было родиться и жить в этом городе, может быть, ненавидя и любя его одновременно, мучительно воскликнуть, вторя Блоку и обращаясь к Богородице: «Для чего в мой черный город ты ребенка привела?»... Режиссер «Зинаиды» – истинный петербуржец.

Спектакль Алексея Степанюка, героями которого стали три знаковые фигуры петербургского «серебряного века» – Зинаида Гиппиус, Дмитрий Философов и Дмитрий Мережковский – это режиссером по утраченной, изгнанной красоте. Александр Блок, без помощи которого не обойтись в разговоре об этом спектакле, писал, что издревле на Западе искали Елену – совершенную, недостижимую красоту. Красота главных героев «серебряного века» была почти что совершенной, по-

Туда, где дышит звездами Ван-Гог.
Арсений Тарковский

В ноябре, в зале Прокофьева (в новом здании Мариинского театра) в рамках абонемента «Шесть маленьких опер для взрослых» прозвучала опера Григория Фрида «Письма Ван Гога». Написанная в 1975 году, на сцене она появилась спустя десятилетие. Первая постановка состоялась в Таллине в 1984. В России ее исполнял Сергей Яковенко, который относил монооперу, скорее, к концертному жанру. Певец считал, что контакту с публикой не должны мешать внешние атрибуты, сознательно избегал излишней театрализации действия (тем более речь не шла о появлении на сцене других персонажей).

Двадцать номеров, объединенных в две части оперы (сам композитор избегает называть их «действиями»), тяготеют к вокальному циклу. Сюжета как такового нет: отдельные события принадлежат единой линии, лежащей за пределами сочинения. Это чередование миниатюр-сцен, среди которых лишь два номера – «Скорбная музыка» и «Колыбельная» – инструментальные. Тихому, сумрачному одиночеству «В мастерской» контрастирует солнечный, напоенный воздухом, вальсирующий «Арль», открывающий условное второе действие спектакля. Жанровость, ритмическая насыщенность этого номера соотносится с другими сценками – «Едоки картофеля» и суетным «Антверпеном», с его пружинными ритмами, мелькающими интонациями то канкана, то песен портовых кабачков. А последний в свою очередь искаженно откликается в сцене «Человек с отрезанным ухом» – в момент воспоминания о толпе, накинувшейся на художника.

Отчетливо видны симметрия частей и их противопоставление. Образы первой части имеют своих «двойников», свои негативные отражения, построенные на том же интонационном материале. Для номера «В мастерской» это – «Хижины», для «Едоков картофеля» – «Зима». Первая часть завершается сценой похорон, наблюдаемых художником («Крестовское кладбище»), вторая – уходом его самого.

Фрид подчеркивал стремление не отходить от текста писем; подчиняя ему все прочие художественные средства, он как будто сознательно ограничивал собственное, авторское высказывание. «Здесь я главным считал даже не музыку, а то, что мне удалось в либретто сохранить оригинальный текст», – говорил композитор. В тексте писем появляются свои лейттемы: одиночество, деревья «словно больные атаксией», прорастающее (или гибнущее) зерно, земля и – небо и звезды.

Палитра этого сочинения весьма необычна. Будучи сам художником, автором более четырехсот полотен, Фрид сумел передать в звуках экспрессивную манеру живописи Ван-Гога, кружение его кисти, энергичные выпуклые, словно пульсирующие мазки – и одновременно то фантастическое чувство, которое охватывает человека перед его полотнами, когда вдруг перехватывает дыхание. Композитор выбрал небольшой состав (9 инструментов) и наделил тембры особой ролью: Ван-Гог – это в меньшей степени слова, это в первую очередь особенный взгляд на мир, который невозможно выразить словом.

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

«ПИСЬМА ВАН-ГОГА». ЧЕЛОВЕК И ЗВЕЗДЫ



«Письма Ван-Гога». Ярослав Петряник – Ван-Гог.
Фото: Валентин Барановский

Начинается и завершается сочинение основной лейттемой. «Прорастание» мелодии-монолога у альфа, восхождение ее все выше – так стебель тянется к свету – тихое и неспешное – становится интонационной основой всей первой части («В мастерской»). На протяжении номера этот комплекс проходит также и у кларнета, влетенного в ткань струнных, и у фортепиано – также тихо, призрачно. Фрид играет с интонацией, проводит ее то в обращении, то в ракоходе. В то же время вычленяются и обретают более ясные очертания лейтмотивы, определяющие лейттемы. Начальная восходящая терция и следующая за ней ниспадающая секунда затем закрепляются со словами: «...если ты совсем один, и к тебе никто не придет...» (в дальнейшем она же звучит в рассуждении о мире, как о творении – «это неудачный этюд», он плох «во многих отношениях»). Этот интонационный материал возвратится затем в инструментальных послесловиях и интермедиях. А его зеркальным отражением

становятся начальные такты № 16 «Хижины» с монологом-нисхождением также в большом диапазоне.

За упоминанием в тексте первого письма работы – следует каденция рояля, и в дальнейшем этот инструмент играет особенную роль в эпизодах, посвященных творчеству Ван-Гога. С одной стороны, энергичные звуки как будто передают иступленные удары кисти по холсту (например, в номере «Художник», в центральном эпизоде «Едоков картофеля», «Зиме»). С другой, высокие звуки фортепиано, соединяясь с разреженными, мягко скользящими струнными и звенящими ударными, становятся теми красками, которые живут, светятся на музыкальном полотне, завораживая зрителя. Каждый раз это импрессионистическое звучание появляется в опере при упоминании неба, облаков и звезд.

Музыкальная ткань оперы пластична, во многом иллюстративна. Еще не прозвучала слова «Дорогой Тео, я встретил женщину...», а мы уже можем ощутить ее присутствие: номер откры-

тому что они знали секрет какого-то неведомого «алхимика», научившего их превращать жизнь в искусство, а искусство делать жизнью. В искусстве все мелкое и пошлое, все обывательское и обыкновенное растворяется без следа.

Музыка Леонида Клиничева нервная, вся держащаяся на запредельном градусе эмоций. Она не всегда легка для восприятия слушателей, но потом, через некоторое время после окончания спектакля, приходит «послевкусие». Ее тонко и точно смог прочувствовать пианист Василий Попов, игра которого сопровождает постановку.

Елена Гаскарова (Зинаида Гиппиус), Илья Селиванов (Дмитрий Мережковский) и Григорий Чернецов (Дмитрий Философов), все они – ученики Ларисы Гергиевой, студенты Академии молодых оперных певцов при Мариинском театре, в течение часа сценического времени проживают жизни членов триумвиата. Так в Санкт-Петербурге называли странный союз этих трех неординарных личностей.

Гаскарова нервна, ее захлестывают эмоции, которые она «прочла» в душе героини, словно совершив путешествие во времени. Можно с большой долей уверенности утверждать, что певица максимально близко подошла к этой странной, необычайно умной и тонкой женщине. Илья Селиванов напротив, лаконичен и мудр, что ложится в известный контекст образа Дмитрия Мережковского. И Григорий Чернецов – анфан террибль, интеллект и истерик одновременно – таким, если верить мемуарам, и был Дмитрий Философов.

Октябрьский переворот перемолол их жизни, вышвырнув из страны. Но сила духа этих людей была столь велика, что сломить их было невозможно. Красота и в изгнании остается красотой. И «грядущий хам» с этим ничего поделать не сумеет. А спектакль Алексея Степанюка – напоминание о том, как можно жить, чувствовать, творить, прислушиваясь только к одному критерию – имеет это отношение к вечности или нет.

вается новым восхождением мелодии в большом диапазоне, однако на этот раз «идут» двое: за шагами фортепиано – неуверенные, поднимающиеся и снова отступающие pizzicato контрабаса. Подобный «дуэт» сопровождает и рассказ о замысле картины, где две хижины ютятся под одной крышей, как будто поддерживая друг друга. Едва упоминается о парне, которого вышвырнули из борделя, – и следует глissандирующий жест скрипок... Фрид живописует прозрачные капли дождя, звенящую тишину монастырской кельи... Повествование о поездке в деревню идет на фоне «цокающих» ударных, а картину похорон сопровождает унылая поступь волов, тащащих дроги.

«...И сам я как путник бреду, куда глаза глядят» – писал Ван Гог. Тема пути – в прямом и переносном смысле – еще один лейтмотив оперы. Постепенно происходит его музыкальное переосмысление, и № 16 («Хижины») открывается мерным шествием, отсылающим нас к пассионам. Обретение себя – означает выбор пути страданий.

Последний номер «Желтое солнце» – начинается с ниспадающего хода, а завершается восходящим монологом альфа – от нижних сумрачных до высоких прозрачных флажолетных звуков. Уход становится освобождением.

Постановка Алексея Смирнова предлагает нам несколько иное прочтение оперы. Время и место действия режиссер определил как «послесловие»: уже получено известие о смерти художника, уже закрыты простынями его тело, принадлежавшие ему вещи. Они воскрешаются в памяти Тео, брата Ван-Гога, перечитывающего письма. Этим оправдывается разорванность сюжета, контрастность сцен: их описания словно выхвачены наугад из вороха бумаг.

К сожалению, вместо небольшого ансамбля в первом исполнении оперы был задействован лишь рояль. Юлия Корень при всем мастерстве не могла передать задуманную композитором палитру красок. Тембры, так много значащие в опере Фрида, оказались вынесены за скобки. В некоторых случаях ударные условно изображались стуком по корпусу инструмента (но ведь это были то корбочки, то малый барабан...). Слушатели оказались не в состоянии различить полифонические приемы или разделить теплое скольжение струнных от тихих призывков фортепиано – все сливалось в мессианские грозды холодных аккордов, то жестких, то мерцающе потусторонних. Не было ни легких росчерков кларнета на фоне ударных, ни по-бартоковски тонко прописанных квартетных интерлюдий...

Тем сложнее оказалась задача исполнителя единственной роли, и Ярослав Петряник блестяще справился с ней. Он показывал не самого Ван-Гога, а представление о нем Тео – то есть наше представление о нем – в то же время ведя нас, убеждая словами самого художника, его импульсивностью, невероятным звончатым напряжением и открытостью миру.

Опера Фрида обрела полноценное сценическое воплощение. Театрализация, введение действия, аксессуаров, мимических персонажей (Тео, Христины, посетителей кафе) не разрушили ее внутренней цельности. Остается надеяться, что мы скоро услышим ее оригинальную версию с инструментальным ансамблем.

АННА ПОРФИРЬЕВА

«ЦЕФАЛ И ПРОКРИС»



Прощание Цефала и Прокрис.
Аврора и Прокрис.
Foto: ??????????????????????

Может быть, немного странно возвращаться к постановке фестиваля Earlymusic спустя полгода, однако, когда намереваешься сказать о чем-то истинном, о впечатлении, действительно согревшем душу, поспешность не всегда плодотворна. Пока я мучалась в немоте, на меня в виде счастливой неожиданности свалилась обстоятельная статья самого Решетина «Разговор с друзьями после премьеры, или послание критикам непросвещенным и нелюбопытным», написанная в виде развернутого ответа на вопросы рецензентов. Андрей прочитал этот текст отмечавшим 80-летний юбилей Феликса Равдоникаса и опубликовал его на сайте Фестиваля.

Благодаря подробнейшим объяснениям инициатора и главного двигателя постановки «Цефала», представление, в которое мы погрузились стараниями артистов, из интуитивно волнующего превратилось в раскрывшееся во всей полноте явление: живое, дышащее нежностью и страстью событие искусства. Волшебство произошло благодаря цельному и совершенно новому пониманию того, что собой представляет первая русская опера. Оно соединило таланты в выявлении ее духа и стиля, потому, что был раскопан и заново пережит целый пласт истории придворного театра, установлены поводы и обстоятельства первых исполнений и самого создания «Цефала», намечен ранее никому не приходивший в голову путь Арайи от итальянского барокко к русскому рококо, показаны мотивы христианизации сюжета. Разговаривая с исполнителями во время репетиции перед представлением в Доме Державина, я вполне, как мне казалось, представила сложности дивившегося почти год процесса «обучения», на который они себя обрекли. Однако чтение программного текста Решетина открывает, что практические проблемы «движения-впевания» были только небольшой частью того, что должно было случиться и случилось в результате.

Первым требованием «реконструкции» было соединение вокальной виртуозности с полной естественностью просодии и с произнесением стихов и речитативов в духе Сумарокова – то есть совсем не так, как мы говорим сегодня. Об этом очень важном моменте оперного действия Решетин написал следующее: «Звучание слов – это особая художественная реальность, освоение которой приводит нас к началу слов, к таинственному источнику возникновения смыслов. Это подлинная жизнь. Это настоящий свет».

Вживаясь в звучание строк Сумарокова артисты и постановщики пришли к тому, что всё важное происходит в речитативах, и они же дают возможность развернуть и противопоставить характеры. Чтобы подчеркнуть это решение, речитативы на всем протяжении спектакля сопровождаются ансамблем инструментов, а не одним клавесином с басом. Координация дыхания со смычком как раз и дает им рокайльную извилистость, «подробность», каждое душевное движение становится крупнее, выразительнее, сцена собирает в фокус и «оптически» увеличивает воздействие происходящего. Чему очень способствует ранее у нас не виданная, льющаяся таким же непрерывным потоком, как и голос, и музыка оркестра, символическая пластика-жестикация.

Собственно, именно благодаря слиянию и визуально-слуховым переливам этих течений возникает эффект непрерывного выразительного действия, который держит в постоянном состоянии интереса-переживания, а временами приводит к пороговым эмоциональным состояниям. Образы лепятся голосом, интонацией, просодией, ритмом, руководящим не только звуковой стороной действия, но и пластикой рук, шагов, изгибов и поворотов тела. Когда опера превращается в тотальный танец всех ее составляющих, тогда и оказывается, что изначально озадачивающая «условность» приводит к удивительной естественности выражения и к «таинственному источнику возникновения смыслов». В своих пояснениях Решетин часто пользуется образом «лабиринта», мне же пластическим символом подобного переживания представляется сложная игра водометов в солнечном свете: фонтанчик голоса, бьющего в мягкое небо, переходящий в поворот головки и продолжающий его уводящий жест руки и всего тела, в свою очередь подкрепленный гармонической модуляцией инструментального ансамбля – все непрерывно-подвижно, все мерцает и переливается бесчисленными нюансами.

В этом ключе по-новому воспринимаются и арии: условность изображения аффекта каким-то образом нивелируется, мы слышим ее только как жанровое сообщение, а смыслом становится развернутое переживание, транслируемое с предельной интенсивностью. И, хотя итальянские формулы никогда не деваются, звучание распетых сумароковских стихов придает им новое качество. Так повезло, что на представлении «Цефала» я была вместе с очень редким ученым музыковедом, специалистом по петербургской вокальной лирике первой трети 19-го века Мариной Долгушиной. И с первого действия мы в унисон восхищались удивительной гибкостью русской просодии, интонациями, недвусмысленно предвосхищающими мелодику «русской песни» и «русского ро-

манса», изумлялись тому, о чем, мне кажется, не только мы, но и никто до того не подозревал: тому, что Арайя каким-то образом слышал «русское», русское пение, русский язык, и намеренно направил свое музыкальное воображение в это русло. Открытие это, разумеется, сделали музыканты – услышали они – услышали и мы. И потому, когда Решетин говорит, что значение Елизаветы Петровны еще и в том, что она инициировала создание первой русской оперы (а не итальянской seria на русский текст, как нас учили), он почти не преувеличивает. Живое и глубокое понимание петербургской культуры во всем хитросплетении вкусов, мотивов и взаимовлияний позволило фестивальному коллективу открыть красоты русского рококо и дать насладиться ими с той непосредственностью, какую мы до сих пор только воображали, читая описание Штелина.

Спектакль, на котором я присутствовала, давали 1 декабря 2016 г., в рамках Культурного форума. В доме Державина есть крошечный театр, но для «Цефала» выбрали балльный зал, находящийся перед театральным. Представление без сцены, на одном уровне со зрителями, установило атмосферу интимности, непосредственного контакта. Может быть, поэтому никто не сетовал на отсутствие декораций и машин. Света и костюмов оказалось вполне достаточно, а прекрасная классическая архи-

тектура воспринималась как стильное обрамление происходящего.

Много раз уже говорено и писано, что фестивальная постановка «Цефала» сделана по нотам, относящимся не к придворному театру, а к исполнению оперы в Ораниенбауме. Андрей считает, что оно происходило не позже начала сентября 1755 г., в маленьком театре новопостроенного и еще не совсем законченного Картинного дома. Либретто именно этого спектакля пока что найти не удалось, так что молча полагаем, что в Ораниенбауме пели те же мальчики из Придворной капеллы и Елизавета Белогородская. И что там негде было поместиться большому оркестру, хору, да их и не было в распоряжении Петра Федоровича. Поэтому, исходя из количества найденных в Консерватории партий, оперу сопровождал небольшой ансамбль «Солистов Екатерины Великой». Конечно, хочется перечислить всех музыкантов, которых люблю и давно знаю и слушаю, но рядом с Решетиным назову только одного, но очень важного человека – Андрея Пенюгина. Этот скрипач обладает удивительным даром вдыхать жизнь в музыку, которая другим кажется «типовой» и ничем особенно не примечательной. В «случае Арайи» – это совершенно необходимое свойство, потому что мелодии неаполитанца большинством воспринимаются как «исторический образец»,

мгновенно вылетающий из другого уха. Я уже говорила, и снова настоятельно подчеркну: ценность фестивальной постановки Арайи в том, что она стала радостным открытием: музыки, стиля, артистической техники (имею в виду особую координацию слова – движения – пения), мелодии наконец-то закружились в голове, запомнились, проявились в статусе уникального выражения, благодаря которому хочется их возвращать, осязая внутренним слухом или просто напевая.

Конечно, – в этом главная заслуга певца. Честно сказать, я была просто поражена их исполнением – не только качеством пения, но именно всем вместе. Техника вокализации, которую нам демонстрирует сравнительно небольшой круг западных певцов, специализирующихся на эпохе Скарлатти и Генделя, вполне освоена всеми участниками «Цефала», выпевавшими свои чудные рулады с полной неприужденностью. Глядя на них, можно было подумать, что это совсем не трудно, и что детишки, обученные итальянцами, действительно могли поражать придворных любителей «своими искусными каденциями». При этом у каждого персонажа была собственная и очень индивидуальная палитра соответствовавших образу тембров. Юлия Хотай, «дочь Ерихтеева», сделала свою Прокрис нежной и изысканно изящной, лукавой и страстной, но как целостный образ осталась в памяти весенним цветком, фиалкой моцартовской песни. Соперница героини, Аврора – Варвара Турова – получилась удивительно разнообразной и увлекательной. Ее любовный кураж напоминал о галантных вольностях в духе Кребийона, о театральных персонажах Вагто. Безусловно всех поразила сцена Тестора, созывающего фурий, в исполнении Жанны Афанасьевой. И, конечно, подарком всего проекта стала Елизавета Свешникова в роли Цефала.

Наверное, Александр Сумароков получил большое удовольствие от представления своей первой русской оперы. Не меньшее получили и те, кто ждал ее возвращения и надеялся, что всё получится. А потому закончу свою скромную повесть о чуде возрождения «Цефала и Прокрис» сумароковским мадригалом, адресованным Лизаньке Белогородской. Стих все-таки наилучшее выражение «de la musique encore et toujours!»

*Любовны Прокрисы представившая узы,
Достойная во всем прехвальная дочь музы,
Ко удовольствию Цефалова творца
Со страстью ты, поя, тронула все сердца
И действием превзошла желаемые меры,
В игре подобием преславной Лекуверы.
С начала оперы до самого конца.
О Белогородская! прелестно ты играла,
И Прокрис подлинно в сей драме умирала.*

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

«Блудный сын», поставленный труппой С.П. Дягилева в Париже в 1929 году, давно признан балетной классикой XX века, поскольку и музыка С.С. Прокофьева, и хореография Дж. Баланчина поднялись до недосягаемых и равноценных друг другу художественных вершин. Парадоксальным образом рождению этого шедевра – благодаря прозорливой чуткости импресарио – насколько не повредили эстетические расхождения и психологическая накаленность взаимоотношений между композитором и хореографом на завершающей стадии подготовки премьеры.

Всевластный Дягилев предпочел независимую и не требующую обязательного диалога работу каждого из создателей балета, что подтверждает его фраза, зафиксированная в «Дневнике» Прокофьева: «Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешиваешься в его танцы». В атмосфере напряженности ни балетмейстер, ни композитор не испытывали желания работать совместно, предпочитая автономную деятельность.

Прокофьев, который, по словам Баланчина, в танцах ничего не понимал, из-за занятости другими премьерами и несколько наивной самоуверенности не интересовался направлением мысли балетмейстера и только за два дня до премьеры познакомился с хореографией. Ее радикальные рассогласования с музыкальным содержанием, особенно в отношении к дорогому для композитора образу Красавицы (Сирены), умножались отсутствием образно-смыслового унисона видимого и слышимого, асинхронностью появления некоторых персонажей и музыкальных тем, необязательностью метроритмического соответствия танца и музыки, внеисторическим видением сюжета и нанесли самолюбию композитора сильнейший удар. Взлелеянные им мечты о единоличном главенстве в группе авторов балета рассыпались в прах, столкнувшись с гениальным творением 25-летнего балетмейстера, уравнивающим художественную ценность музыки и хореографии.

Стремление Баланчина к движениям «поверх тактовой черты» Прокофьев не понял и лишь порицал, превратившись в убежденного противника хореографии Баланчина, за исключением заключительной сцены возвращения Блудного сына, полностью совпадающей с музыкальным содержанием. Композитор фиксировал множество расхождений и «досадных выдумок»: «сестры в последнем номере появляются не вовремя; предпоследний номер, весь скачущий и синкопированный...», поставлен какими-то плавающими движениями; во втором номере выходы совершенно не в соответствии с появлением новых тем».

Через следование, по собственным словам, «за музыкальной линией, а не за тактовой чертой» Баланчин сознательно выработал выразительные приемы структурных, смысловых и сценических несоответствий. Благодаря этому – впервые в истории балетного жанра – на высочайшем художественном уровне реализовались возможности для того, чтобы полностью отказаться от органичного единения музыкальных и хореографических характеристик любого персонажа и, наоборот, акцентировать их амбивалентность, противоречивость.

Психологический удар от сценического воплощения своей музыки оказался для Прокофьева столь сильным еще и потому, что ее лирическая наполненность ознаменовала радикальную стилистическую трансформацию в сторону романтического психологизма. Она называлась композитором «новой простотой». Удрученный и подавленный несовпадением своих трактовок ведущих персонажей в баланчинской постановке, Прокофьев, несмотря на свою обостренную чуткость к новизне музыки, не почувствовал красоты в непсихологизированной, но ярко новаторской хореографии Баланчина.

Однако и балетмейстер, по-видимому, не считал все собственные решения на дягилевской премьеры идеальными. В постановке, запечатленной в фильме 1978 года, он отказался от эротической телесности облика сестер, которые, согласно Прокофьеву, показывали «почти голый зад», что очень нравилось импресарио, и, словно уступая натиску возмущения и удовлетворяя давно отошедшего в лучший мир композитора, одел их в наряды более строгие наряды с длинными юбками. Вполне вероятно, что спустя десятилетия в предпоследнем номере «Дележ добычи» были сведены к минимуму «плавающие движения», неприемлемые для Прокофьева, так как динамизм музыки теперь не противоречит хореографии.

Несомненный успех премьеры «Блудного сына» увенчал ее создателей и участников лаврами, поднял на пьедестал славы, но поразному отразился на финансовом положении Прокофьева и Баланчина. Из-за несправедливо приниженного социального статуса и узаконенной дискриминации балетмейстера в авторском праве того времени Баланчин не получил никакого вознаграждения от Общества авторов, тогда как Прокофьев, эгоистически упиваясь львиной долей гонорара, в озлоблении не пожелал даже немного поделиться с пришедшим к нему и нуждающимся хореографом. Вряд ли композитору приходило в голову, что находящийся рядом с протянутой рукой

Баланчин мог быть в момент славы голодным.

Этот вопиющий случай унижения, однако, не затмил в глазах Баланчина уникальности дара «ужасного человека» Прокофьева. В 1938 году хореограф собирался ставить балет на симфоническую сюиту из музыки Прокофьева к кинофильму «Поручик Киж» (премьера которой прошла в США годом раньше), о чем писал инициатору этого события С.А. Кусевскому. Замысел, к сожалению, остался неосуществленным.

Знание этих деталей истории балета налагает особую ответственность на дирижера: ведь на премьере Прокофьев собственноручно добивался от оркестрантов рельефного высвечи-

вываться на волю, не пьянящая радость свободы, не бьющие через край молодые силы, а пассивное следование зову друзей, нервная неудовлетворенность и боязнь остаться без их компании (Василий Ткаченко, Денис Зайнетдинов). Как человек, легко поддающийся влиянию, в сцене с Сиреной Блудный сын, естественно, предстал покорным, безвольным, охваченным страхом и потому оцепеневшим.

Однако в финальной сцене он – вопреки оригинальному хореографическому тексту, зафиксированному в описаниях гениальной интерпретации С. М. Лифаря, которая потрясла публику на премьере в 1929 году, и подтвержденному позднее в фильме 1978 года с Михаи-

сает озарениями. Поэтому ему удалось, в отличие от Зюзина, усилить хореографическую привлекательность этого персонажа, передать его буйство молодых сил, необузданность желаний, наивную податливость соблазнам и искренность раскаяния. Владимир Пономарев в роли Отца при различных партнерах держался с подобающим библейским величием и благостно-мудрым смирением.

Сирена – Екатерина Кондаурова – с полной отдачей реализовала экстравагантную оригинальность своей партии: с завораживающей мягкостью и грациозной гибкостью передала змееподобную пластику гетеры, тактику бесстрастного заманивания, соблазнения, захватывания и обворовывания юноши. В ее облике и изысканных телодвижениях эротическая сторона совсем не акцентировалась, что на-

АЛЕКСАНДР ЕПИШИН

АУТЕНТИЧЕН ЛИ СЫН?



«Блудный сын». Максим Зюзин – Сын, Владимир Пономарев – Отец.
«Блудный сын». Давид Залеев – Сын.
Фото: Наталья Разина

вания новоявленных лирических откровений. Однако в нынешней трактовке дирижера Мариинского театра Ивана Столбова романтическая сущность глубокой лирической природы музыки приглушалась, нивелировалась, лишалась живой плоти, нейтрализовалась. Правда, противопоставленный ей по замыслу Прокофьева мир молодого задора, жажды приключения, балаганного шутовства, веселой пирушки, ссоры и вероломства был, видимо, более близок натуре дирижера. Но культивируемая Баланчиным в балете изощренная идея совмещения несовместимого, в частности, противопоставления контрастных сторон в образе Сирены – целомудренной теплоты и невинности, выраженной в музыке, и властности, коварства, холодной эротике и бездушности, представленной в хореографии, – оказалась размытой.

Блудный сын – Максим Зюзин – не запомнился яркостью темперамента, но вплоть до финала вполне соответствовал пластике своей роли, не требующей совершенной техники и трактованной танцовщиком не без странного своеобразия. В сцене неповиновения Отцу его толкали из дому не собственное стремление

лом Барышниковым в главной роли, – не полз медленно, воздев руки, на коленях к Отцу. Поддавшись новомодной идее «оптимизации», Зюзин под конец торопливо проскользнул, буквально «на брюхе», словно испуганный морской котик, – очень комично и неубедительно, без малейшего намека на трепет раскаяния. Возможно, у него не хватило музыкального времени, чтобы довести сцену в согласии с текстом. С другой стороны, в век постмодернистских изощренных двусмысленностей невозможно было избавиться от предположения, что вольный полет фантазии режиссера – без оглядки на первоисточник – заставил Блудного сына не раскаиваться, ибо он находился в уверенности на безусловное всепрощение. Поэтому возник вопрос: насколько строго выдерживается аутентичность текста хореографии Баланчина?

Достойным ответом на закрававшееся подозрение в отступлении от текста явилась трактовка Блудного сына Давидом Залеевым. Текст своей партии он знает назубок и выполняет все движения с раскрепощенной точностью, которая вызывает уважение, хотя и не потря-

верняка понравилось бы Прокофьеву, который возмущался неприличиями и дряблостью эротических игр в хореографии Баланчина.

Другая Сирена – Виктория Брилёва – явно снизила незаурядность своей героини. В ней магия обворования затеняется и отступает перед тщательной выверенностью и профессиональной отработанностью поведения некоего заурядного «биоробота соблазнения» в женском обличье, в программе которого демонстрация кокетливого и строго дозированного изящества прибегается как наиболее сильнодействующее средство.

Запоминающимися и выразительно колоритными выглядели Сёстры (Екатерина Михайловцева и Ольга Балинская): полные молодой заразной энергии и легкости, они расширили круг лирических эмоций в балете нежностью теплоты, горечью расставания в начале и искренностью сострадания в финале.

Мужской кордебалет прекрасно освоил язык акробатики и пластической пантомимы Баланчина. Удались и остроумно задуманная сцена, когда Сирена взлетала вверх на плечи сотрапезников, и явление обезличенных биороботов, в духе «танцев машин» Н. М. Форетте-ра. Но гротесковый акцент на шутковом обличье собутельников на пиру при неряшливом шествии без взаимной координации более подходил для безобидных гуляк и перевесил зловещий подтекст скрывающейся бесчеловечности и сближения с трагифарсом.

Очень впечатляюще реализовались на сцене задуманные Баланчиным конструктивистские новшества в выстраивании мизансцен: переворачивание длинного черного стола, который по ситуации быстро превращался в ограду, в позорный столб и даже в галерею – с отплывающими на ней друзьями-грабителями и невозмутимой Сиреной (вот когда открылось ее морское происхождение!). Впрочем, распознать парус в ее бывшем плаще можно было только при изрядном напряжении фантазии, поскольку возникало странное впечатление лишь попытки закрепления драпировки.

Необходимо упомянуть об очень полезном начинании Мариинского театра: за час до спектаклей Виктор Высоцкий – композитор, пианист, музыковед и режиссер – провел весьма продолжительное и основательное «Воскресное предисловие» в Зале Стравинского с эффектно исполненными музыкальными иллюстрациями за роялем. Публика получила большой объем информации о Прокофьеве и Баланчине, а также об И. Ф. Стравинском и Р. Поклитаре, балет которого «Симфония в трех движениях» ставился в тот же вечер.

ОКНО В РОССИЮ

ЕЛЕНА ИСТРАТОВА

ОПЕРНЫЕ ФЕСТИВАЛИ
В НОРИЛЬСКЕ

Леонтина Валерьяновна Карташова.

«Призрак оперы» витал над Норильском задолго до появления в нем оперных фестивалей.

Как известно судьба Норильска трагична, как и многих советских городов. Он вырос из огромного исправительно-трудового лагеря, Норильлага. Среди заключенных Норильлага было немало профессиональных музыкантов, в том числе и оперных певцов, дирижеров. Первые постановки оперетт и опер («Наталка-Полтавка» Лысенко, «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского) были осуществлены именно в лагере.

Репрессированные профессиональные музыканты находили себе применение и в лагерной самодеятельности, и в Норильском драматическом театре, датой рождения которого является 1941 год. Они работали в составе оркестра, а некоторые наиболее талантливые, порой, довольно известные «на воле» музыканты, были дирижерами, композиторами, авторами музыки к спектаклям.

Первые представители интеллигенции Норильска – высокообразованные специалисты из разных сфер. Они создавали культурную среду будущего города. В домах музыкантов, врачей, ученых устраивались музыкальные вечера. В памяти норильчанки Альбины Александровны Брилевой с детства остались яркие впечатления: «Представьте обычную комнату. В углу пианино и много стульев, табуретов. К инструменту подходят аккомпаниатор, певцы. Усаживаются зрители, начинается опера. «Князь Игорь». Такой спектакль по месту жительства семьи Дягилевых был не редкость. Иногда артисты и зрители уставали. И тогда делали перерыв на чай. Потом опера продолжалась. Мы, дети, знали наизусть все партии опер».

Зачастую, трудно восстановить детали биографий многих бывших норильчан, особенно тех, кто попал в Норильск не по доброй воле. Так из лаконичных данных картотеки Музея истории развития и освоения Норильского промышленного района удалось узнать, что Муханова Мария Константиновна закончила вокальное отделение Московской консерватории, была знакома с А.Неждановой и И.Янзлем. В 1935 году была арестована, с 1939 по 1944 год сидела в Норильлаге, после этого находилась в ссылке в Норильске, давала частные уроки детям и самодеятельным исполнителям.

Из личного дела преподавателя первой музыкальной школы Анны Ивановны Иващенко стало известно, что она закончила музыкальную школу при Киевской консерватории по классу вокала, работала в Киевском оперном театре в 40-е годы, затем в концертном бюро г.Калуги, с 1950 по 1955 год в Киевской филармонии. С 1955 года Анна Ивановна преподавала вокал в Норильске в Клубе шахтеров и детской музыкальной школе.

Интересное воспоминание о Ванде Совнор находим в книге А.В.Сновского «Палачи и их жертвы» (СПб., 2010):

«Детишки танцевали в детском саду под музыкальное сопровождение бывшей ведущей певицы Московского Театра им. Станиславского – замечательного человека Ванды Антоновны Совнор – настоящей красавицы женщины, которая, бросив Москву и театр, приехала к мужу – ссыльному, бывшему политическому заключенному».

В исполнении певцов-любителей можно было услышать популярные арии из классических оперетт и опер: арию Сильвы из одноименной оперетты Кальмана, арию Пепитты из оперетты Дунаевского «Вольный ветер», арию Караса из оперы «Запорожец за Дунаем», арию Мельника из «Русалки» Даргомыжского, арию Князя Игоря из одноименной оперы Бородина, арию Жермона из «Травиаты» Верди, Вальс Мюзеты из «Богемы» Пуччини и т.д.

Ряд участников норильской самодеятельности в дальнейшем выбрали путь профессиональных вокалистов. Так Эдуард Тараканов, впоследствии известный диктор Норильской студии телевидения, преподаватель музыкального училища по классу вокала и популярный в городе певец, закончил вокальное отделение Московской консерватории. Знаменитым оперным певцом, солистом Большого театра, народным артистом СССР стал и норильчанин Владислав Пьявко.

Многие годы (50-80-е гг.) существовал в Норильске народный театр музыкальной комедии, который считался одним из лучших в Красноярском крае. Осуществив значительное количество постановок произведений этого жанра, самодеятельные артисты все-таки мечтали об опере.

Определенной вехой на пути к осуществлению этой мечты стал приезд в город Риммы Федоровны Тараскиной, выпускницы Московской консерватории, перед которой после окончания консерватории был открыт путь на столичные оперные сцены, но... победили личные обстоятельства, верность любви. Римма Федоровна приехала в Норильск за своим мужем и всю свою творческую жизнь посвятила Норильску. Вот как писал о ней ее супруг Э.П.Тараканов: «Ее

Норильский колледж искусств
Управление по делам культуры и искусства
администрации города Норильска

2,3
февраля
19-00

Оперный фестиваль им. Л.В.Карташовой

Н. А. Римский-Корсаков, В.А. Моцарт

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ
REQUIEM

Исполнители – артисты
Московского театра «Геликон-Опера»

Моцарт	Андрей ПАЛАМАРЧУК
Сальери	Михаил НИКАНОРОВ
Сопрано	Галина ВОЙНИЧЕНКО
Мечто-сопрано	Ксения ЛЕОНИДОВА

ДИРИЖЁР
Валерий КИРЬЯНОВ

ХОР И ОРКЕСТР Норильского колледжа искусств
Хормейстер – Мария Бадиева
Дирижер оркестра – Заслуженная артистка России
Елена Васкина (Новосибирск)

Справки по телефону: 48-53-63 Ю. 46-90-04, 48-58-28
НОРИЛЬСК 2016

приглашали в ленинградский Кировский театр на партии Марфы («Царская невеста» Римского-Корсакова), Татьяны («Евгений Онегин» Чайковского), Мими («Богема» Пуччини), однако ж, она пожелала остаться при муже...».

Благодаря усилиям Риммы Федоровны

было открыто в 1967 году Норильское музыкальное училище, где она стала первым директором, а затем многие годы вела класс вокала и воспитала немало талантливых учеников. Именно благодаря Тараскиной, мечта об опере воплотилась в жизнь. Вот как об этом пишет в своих воспоминаниях Э.П. Та-

раканов: «В 1973 году наша студия (имеется в виду Норильская студия телевидения, Е.И.) размахнулась на постановку оперы. Конечно, одноактный рахманиновский «Алеко» по сложности своей далеко не «Царская невеста» и не «Князь Игорь», но, однако ж, все-таки опера! Премьера состоялась 28 мая. Это был дебют вокальной студии Дворца культуры (педагог Римма Федоровна Тараскина). В заглавной партии – павильщик никелевого завода Анатолий Сидоренко. Партию Земфиры исполнила воспитатель детского сада Людмила Тайдамаха. Молодой цыган – огнеупорщик РССУ Дмитрий Савельев».

Идея проведения Оперных фестивалей в Норильске принадлежит Леонтине Валерьяновне Карташовой, удивительному педагогу, музыканту-просветителю и в этом смысле достойной воспитаннице знаменитого профессора кафедры специального фортепиано Ленинградской консерватории Натана Перельмана.

Она приехала в Норильск в 1974 году. Имея к этому времени солидный стаж работы в вузах (Свердловской, Ташкентской, Астраханской, Новосибирской консерваториях), она выдвинула очень высокие, почти вузовские требования к подготовке студентов-пианистов. Своими смелыми идеями, инициативами, творческой энергией, высокой требовательностью Леонтина Валерьяновна тянула за собой преподавателей всех музыкальных школ региона, коллег по училищу. Ее уважали, порой боялись, но с любовью называли «матерью таймырского пианизма»!

Леонтина Валерьяновна обожала жанр оперы! Ее педагогическая идея была поистине уникальна: она придумала проводить государственный экзамен по концертмейстерскому классу у пианистов в форме концертного исполнения опер. В опере участвовал хор (Городская академическая капелла, которой руководила верный соратник и единомышленник Леонтины Валерьяновны, заслуженный работник культуры РФ Ф.Д. Чепель, дирижер первых постановок опер). Первой оперой, постановка которой была осуществлена Леонтиной Валерьяновной, стала та же опера Рахманинова «Алеко». Сольные партии в ней исполнили норильские музыканты Э. Тараканов, Г. Серков, Л. Туаева и талантливый самодеятельный певец В. Цуканов.

Знаменательным стало участие в исполнении этой оперы и для Андрея Паламарчука, вспоминавшего: «Я участвовал в историческом исполнении оперы С. В. Рахманинова «Алеко». Партию Алеко исполнял знакомый всем моим сверстникам с детства Эдуард Петрович Тараканов. Тогда набирала обороты оперная студия, и мы целыми днями пели арии, дуэты и хоровые сцены из разных опер. Делали мы это во всех закутках училища между и даже во время занятий. Но мог ли я тогда предположить, что через несколько лет я буду исполнять эти же оперы, уже как солист одного из ведущих театров Москвы?».

Десять постановок опер осуществила Леонтина Валерьяновна Карташова под аккомпанемент роялей. После «Алеко» были исполнены следующие оперы: «Паяцы» Леонкавалло (1993), «Травиата» Верди (1994), «Чио-Чио-Сан» Пуччини, «Риголетто» Верди (1995), «Евгений Онегин» Чайковского (1996), «Севильский цирюльник» Россини (1997), «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Пиковая дама» Чайковского (2000), «Кармен» Бизе (2001).

В качестве солистов в этих постановках участвовали солисты Новосибирского, Екатеринбургского, Красноярского театров оперы и балета. Среди наиболее ярких участников норильских оперных фестивалей нужно назвать заслуженных артистов России А. Лебедева, Г. Яковлеву, А. Беляева, О. Обухову (Новосибирский театр оперы и балета), В. Петрова (Екатеринбургский театр оперы и балета).

Леонтина Валерьяновна невероятным чутьем умела угадать вокальные способности в своих учениках. В результате ее мальчишеские пианисты начали исполнять в операх маленькие эпизодические партии. Потом им доверялись партии побольше, а порой (что совершенно невероятно!) центральные партии в операх классиков. Так, сразу после окончания училища, приехав на фестиваль уже студентом первого курса Новосибирской консерватории (пока еще фортепианного факультета) ученик Леонтины Валерьяновны Максим Аксенов исполнил партию Германа в «Пиковой даме».

Многие из наших выпускников сделали яркую оперную карьеру. Максим Аксенов – солист Мариинского театра, певец, работающий за границей уже больше, чем в России, лауреат премии «Золотая маска», которую он получил (кстати!) за исполнение партии Германа в спектакле «Пиковая дама» Казанского театра оперы и балета. Андрей

Паламарчук – солист Московского музыкального театра «Геликон-опера», Андрей Блаховский – солист Карельского музыкального театра. Александр Бондарчук – солист Харьковского театра оперы и балета, недавно получил звание заслуженного артиста Украины.

После ухода Леонтины Валерьяновны новый этап жизни фестиваля был отмечен исполнением опер под симфонический оркестр колледжа. Инициатором стал преподаватель и дирижер симфонического оркестра Н. Т. Проскурин. Им были поставлены в 2004 году «Севильский цирюльник», в 2005 – «Свадьба Фигаро». В исполнении этих произведений принимали участие солисты Оперной студии РАМ им. Гнесиных, Городская академическая капелла под руководством О. Морозова. Небольшие сольные партии исполняли и студенты колледжа А. Бигус, Ю. Рожкова.

А в год 40-летия Норильского колледжа искусств мы открыли следующую страницу в истории Оперного фестиваля. Идею постановки оперы Перселла «Дидона и Эней» на староанглийском языке подал новосибирский музыкант, Заслуженный артист России Павел Шаромов. С хором, партия которого очень сложна в этом произведении, наряду с нашим старейшим преподавателем Т. К. Ивановой работали и Павел Шаромов, и великолепная певица, заслуженная артистка России, солистка Новосибирской филармонии Ольга Осипова. Сольные партии исполнили солисты вокального ансамбля Павла Шаромова, а так же ряд студентов колледжа. Помимо вокалистов, среди которых были не просто ведущие солисты оперных театров страны и ближнего зарубежья, но и, порой, оперные звезды мирового масштаба, в подготовке оперного фестиваля участвуют приглашенные дирижеры из других городов и стран, а так же, высокопрофессиональные концертмейстеры оркестра.

Расширился и репертуар Фестиваля, он стал стилистически более разнообразным. За последние пять лет были осуществлены следующие постановки: «Дидона и Эней» Пёрселла (2007), «Порги и Бесс» Гершвина (2010), «Кармен» Бизе (2011), Три гала-концерта концерта оперной музыки (2012), «Моцарт и Сальери. Requiem» Римского-Корсакова, Моцарта (2013). За последние пять лет коллективу студентов и преподавателей колледжа посчастливилось поработать в рамках

ОКНО В РОССИЮ

Управление по делам культуры и искусства при Администрации г. Норильска
Концертный зал Колледжа Искусств, Б.Хмельницкого 17 А

2

февраля

П. Чайковский

ПИКОВАЯ ДАМА

4

февраля

Н. Римский-Корсаков

ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА

Хоровая капелла, детские хоры, детская хореография Колледжа Искусств. Дирижер О. Морозов
Хормейстеры Т. Иванова, Т. Сивак, Л. Егорова, руководитель хореографии Л. Малинина.
Концертмейстер Л. Морозова

ГЕРМАН Александр Беляев ЛИЗА Галина Яковлева ГРАФИНИА Лариса Ческая ЕЛЕЦКИЙ Александр Лебедев, засл. арт. ТОМСКИЙ Герман Серков СУРИН Анатолий Петренко ЧЕКАЛИНСКИЙ Степан Вах, засл. арт. ПОЛИНА Лидия Рюшина ГУВЕРНАНТКА Аза Ефимова ПРИЛЕПА Елизавета Рясца МАША Татьяна Малевич	ГРИГОРИЙ ГРЯЗНОЙ Александр Лебедев, засл. арт. ЛЮБАША Лидия Рюшина МАРФА Галина Яковлева ЛЫКОВ Максим Асенов БОМЕЛИИ Степан Вах, засл. арт. ДОМНА САБУРОВА Аза Ефимова СОБАКИН Анатолий Петренко МАЛОТА СКУРАТОВ Рустам Шайхисламов ДУНЯША Лариса Ческая ПЕТРОВНА Татьяна Малевич
---	--

Концертмейстеры:
В. Николаенко, Л. Маринчук, И. Кулченко, В. Серебрянская, М. Сикорская, А. Сикорский, Е. Павленко, М. Орлова

Концертмейстеры:
Л. Маринчук, М. Орлова, И. Кулченко, А. Сикорский

Ведущая ЕЛЕНА ИСТРАТОВА
Сценография - С. ВАХ, руководитель - Л. КАРТАШОВА

Ведущая ВЕРА БАБКИНА
Сценография - С. ВАХ, руководитель - Л. КАРТАШОВА

Оперного фестиваля со многими замечательными солистами и дирижерами. Помимо наших многолетних партнеров из Новосибирска (заслуженные артисты России Павел Шаромов, Ольга Осипова, солисты НГАОБ Н. Лоскуткин, П. Янковский, С. Токарева), ярким, запоминающимся событием стало сотрудничество с Заслуженной артисткой Северной и Южной Осетии, лауреатом международных конкурсов, солисткой Новосибирского театра оперы и балета, а сегодня уже и Большого театра, победителем телевизионного конкурса «Большая опера», мировой оперной звездой Вероники Джисоевой.

Последняя оперная премьера 2013 года стала особенно знаменательным и во многом символическим событием в истории норильского Оперного фестиваля. Инициатором постановки оригинальной версии оперы Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» в Норильске стал наш выпускник, лауреат Всероссийского конкурса теноров им. И. Козловского, солист Московского музыкального театра «Геликон-опера» Андрей Паламарчук. Им была сформирована и команда исполнителей: дирижер «Геликон-оперы» Валерий Кирьянов, исполнитель партии Сальери – лауреат международных конкурсов, солист «Геликон-оперы» Михаил Никаноров.

Активное участие в развитии традиций нашего Оперного фестиваля приняли молодые музыканты из «Геликон-оперы» и Норильска. Особое, важное место в спектакле, который называется «Моцарт и Сальери. Requiem» принадлежит хору, так как после слов Моцарта «Слушай же, Сальери, мой Реквием...» исполняется Реквием Моцарта Подготовка к исполнению хором этого сложнейшего произведения легла на плечи нового, молодого руководителя хора колледжа Марии Бадиевой, недавней выпускницы Красноярской государственной академии музыки и театра.

Сегодня Норильский оперный фестиваль, создателем которого являлась Леонтина Валерьяновна Карташова, носит ее имя. И это – лучшее выражение благодарности нашему Учителю, коллеге, лучший памятник прекрасному педагогу и музыканту – просветителю, дело которого является одной из ярчайших страниц в истории нашего учебного заведения и культуры города Норильска.

В марте исполнилось 90 лет со дня рождения яркого, харизматичного музыканта, виолончелиста и дирижера Мстислава Ростроповича, а в апреле – 10 лет со времени его ухода. Основные события состоявшегося недавно VIII Международного фестиваля Мстислава Ростроповича происходили в Москве, но одна из программ была повторена в Петербурге. Вашингтонский национальный симфонический оркестр, которым семнадцать лет руководил Ростропович и с которым он четверть века назад, возвратившись в Россию, дал концерт на Красной площади, выступил в Большом зале филармонии. За дирижерским пультом стоял нынешний художественный руководитель и главный дирижер оркестра Кристоф Эшенбах.

Закономерно, что центральными произведениями программы стали виолончельный концерт Элгара (а в одном из московских концертов прозвучал Концерт для виолончели с оркестром Шостаковича) и Восьмая симфония Шостаковича: эти сочинения не только отражают две важнейшие сферы сценической деятельности Ростроповича, но и – каждое по-своему являлось знаковыми для него.

В Концерте солировала Алиса Валенштайн. Российский слушатель привык к напористой, страстной – условно говоря, «мужской» звукоподаче (хотя одной из самых выдающихся исполнительниц этого сочинения считается Жаклин Дю Пре). Принято говорить об «особом нерве» произведения, созданного в годы Первой мировой войны, подчеркивать присущую ему патетику. Игру Валенштайн, напротив, можно охарактеризовать как «женскую» – она отличается мягкой, деликатно скругленной фразировкой. Никаких предельных эмоций: все благопристойно. Виолончелистке нет нужды форсировать звук, – слушателю кажется, будто игра этого виртуозного опуса не требует особых усилий. При этом насыщенный, богатый тембр инструмента (в ее руках – виолончель Вильяма Форстера 1790 года) легко наполняет зал. Штрихи стремительного скерцо невесомы и удивительно грациозны. Оркестр поддерживает солистку, то словно бы окружает ее, то расступается, давая ей простор для высказывания. Обаяние и романтически возвышенная благородная трактовка Концерта пришлись по душе публике, и на бис мы услышали Сарабанду из Третьей баховской сюиты для виолончели соло. Казалось, что исполнительница сменила инструмент на виолу да гамба с ее глубоким матовым звуком. Барочная поступь звучала по-танцевальному упруго и церемонно, – ни малейшей вязкости, изысканные риторические фразы были исполнены аристократически выверенного движения. Как будто случилось что-то с воздухом: стало трудно дышать. Нечасто петербургской публике доводится услышать такого Баха...

Второго отделения ждали с некоторым напряжением: симфонии Шостаковича в чем-то сродни прозе Достоевского, – ее нелегко по-настоящему понять «в переводе». Ростропович дирижировал Восьмой симфонией в центральном концерте фестиваля, посвященного столетнему юбилею Шостаковича – 25 сентября 2006 года. А много ранее, впервые услышав ее, он решил отказаться от композиторской карьеры и всецело посвятить себя исполнительству.

Действительно, в концерте звучал не тот Шо-

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ШОСТАКОВИЧ ЭШЕНБАХА




Кристоф Эшенбах.
Алиса Валенштайн и Кристоф Эшенбах.
Фото: Александр Гайдук

стакович, к которому привыкли многие из нас. Трудно представить, что Шостаковича можно играть столь «благополучно». Безупречно, сложенный оркестр звучал ровно, объективно. Высокие ноты у скрипок – не заставляли сжимать зубы, не были наполнены болью... Да и возможно ли представить за рубежом, в де-

ловитой и богатой стране – отчаяние, ужас, нечеловеческое усилие творчества, сдвинутого в тисках тоталитарного режима. Но это – если «по-гамбургскому счету». Американские исполнители, конечно же, имевшие возможность познакомиться с уже существующими трактовками, предложили нам свое прочтение

симфонии.

Эшенбах любит медленные темпы, умеет длить их, наполнять время звучаниями, обращать внимание слушателей на детали исполняемой партитуры. В угловатых мелодических ходах он открывает нечто романтическое, в жестко диссонансирующих созвучиях – по-настоящему красивую гармонию (нам кажущуюся непривычной). Пожалуй, темпы были еще более медленными, например, в теме побочной партии вместо прерывающего движения – оцепенение. Все внешнее оказалось как будто убрано, сокрыто, самое главное совершалось где-то глубоко внутри.

По-своему интерпретирует дирижер многочисленные жанровые отсылки – те самые бытовые, «просторечные» ритмы и интонации, которые составляют «гул жизни», наполняющий музыку Шостаковича предельной конкретностью. Столь отчетливые для российского слушателя, язвительные, сдвинутые, горькие, – они вдруг становятся вполне объективными, размеренными: с аккуратно выигранными нотами в каждом скользящем пассаже. Милитаристское наступление оборачивается уверенным шествием. Шостакович не любил mezzo forte, предпочитая ему крайние точки динамической шкалы, а Эшенбах, пожалуй, более всего ценит mezzo piano...

Эшенбаху нравится мастерство Шостаковича, его владение оркестром. Он широко развешивает грандиозное крещендо. Он любит сменяющим друг друга динамическими волнами в разработке, раз за разом разверзая бездну, от которой внутри все цепенеет, и восхищается стремительным спадом звучности от мощнейшего tutti до тихих альгов. Он обращает наше внимание на взаимодействие разных оркестровых групп, словно проявляя композиторскую технику (и ведь, действительно, она безупречна).

Это было новое, независимое прочтение – абсолютно современное – взгляд со стороны. Взгляд уважительный и восхищенный. Да ведь и Ростропович «перечитывал» ставшие уже хрестоматийными сочинения, порой весьма серьезно меняя в них темпы. Стоит ли сетовать, что зарубежные исполнители не пережили того страха и унижения, какие выпали нашим отцам, не вложили в свою игру – нашу память? Повинны ли они в том, что музыка тех лет сегодня оказывается для нас настолько актуальной? В конце концов, классика тем и сильна, что в ней можно выявлять разные словесные линии, – она способна сохранять актуальность, раскрываться во все новых интерпретациях.

Зал Дворянского собрания был полон (от такого количества публики здесь явно отвыкли, и молодежи, прошедшей по входным билетам, проходило освобождать места в партере, стоять за колоннами или подниматься на балкон). Возможно, для многих это был первый в их жизни симфонический Шостакович. Предложенное прочтение было логичным, в кульминациях мурашки шли по коже, а лирические эпизоды хотелось длить, пребывая в них как можно дольше. Положа руку на сердце, – часто ли вас постигает такое состояние в концертном зале?

Благодарная публика откликнулась продолжительными аплодисментами, в ответ на которые – послесловием – прозвучал «Грустный вальс» Сибелиуса к драме А. Яrneфелъта «Смерть».

ОКНО В РОССИЮ

27 марта – 90 лет со дня рождения Мстислава Ростроповича, великого музыканта, человека, рядом с которым явственно ощущался «ветер вершин».

Мне, самарскому журналисту, посчастливилось не раз бывать на концертах великого виолончелиста и дирижера, встречаться и принимать участие в беседах с ним, и не только в Куйбышеве-Самаре, где с именем Ростроповича связаны яркие страницы культурной жизни.

Именно в Куйбышеве в 1973 году я впервые услышал игру Ростроповича-виолончелиста. Впечатление о том вечере в концертном зале театра-цирка «Олимп» не изгладилось из памяти и сегодня, как и впечатления о спектакле «Евгений Онегин» в Большом театре, когда за дирижерским пультом стоял Ростропович, а партию Татьяны пела Галина Вишневская, о сольном вечере Вишневской в Малом зале Московской консерватории с аккомпанировавшим ей на фортепиано Ростроповичем и о триумфальных концертах Вашингтонского симфонического оркестра под управлением Ростроповича в Большом зале Московской консерватории.

Вспоминаю свою первую встречу с Мстиславом Леопольдовичем на проходившем в 1994 году в Санкт-Петербурге Международном конкурсе артистов балета «Мая – 94». На этот конкурс в качестве почетных гостей из разных стран мира Майя Михайловна пригласила целое созвездие выдающихся персон. В их числе был и Мстислав Ростропович. Мне удалось взять у маэстро блиц-интервью в холле гостиницы «Европейская».

– Мстислав Леопольдович, вы, вероятно, большой любитель балета, если, отложив все дела, приехали из-за рубежа на конкурс «Мая-94»?

– Знаете, я человеку уже достаточно взрослый, чтобы потерять невинность, но на балетном конкурсе я впервые, и могу сказать, что в этом смысле сегодня утратил свою невинность.

– Перед отъездом из СССР вы дважды побывали с концертами в Куйбышеве, теперь Самаре, причем один раз это был семейный вечер: играли вы и обе ваши дочери. Можно ли надеяться, что это когда-нибудь повторится?

Вместо ответа маэстро взял у меня приготовленную для автографа ручку и лист бумаги и быстро начертил: «Эх, Самара-городок! Люблю тебя и жду встречи. М. Ростропович».

Встреча, как вскоре выяснилось, была не за горами. Нужно было прожить почти четверть века после далекого 1973 года, чтобы снова увидеть и услышать Мстислава Ростроповича на сцене Самарской филармонии. Впрочем, это были уже не та сцена и не то здание – прежнего «Олимпа» давно не существовало. Незабываемый вечер: переполненный, буквально наэлектризованный зал, а на сцене Ростропович, играющий в сопровождении симфонического оркестра филармонии «Вариации на тему рококо» Чайковского.

Столь же незабываемым стало выступление Ростроповича в Самаре 7 сентября 1996 года в концерте, которым открылся очередной филармонический сезон. Ростропович сыграл виолончельный концерт Гайдна и, конечно же, «Вариации на тему рококо». Один маленький штрих: после утомительного перелета до Самары, проведенных в тот же день пресс-конференции и репетиции маэстро, покидая сцену, мимоходом произнес: «Ну все, пойду заниматься». С этого начинался и этим заканчивался каждый его день. На следующее утро уже в половине восьмого Ростропович снова занимался в филармонии, выкроив несколько часов перед отлетом из Самары.

В 1998 году Самара оказалась в сфере серьезных творческих интересов Ростроповича: под его художественным руководством началась подготовка мировой премьеры оперы Сергея Слонимского «Видения Иоанна Грозного» в Самарском академическом театре оперы и балета.

Ростропович приехал в Самару в мае 1998 года. По «протоколу» все обстояло достаточно обыденно: в процессе работы над постановкой «Видений...» маэстро было необходимо провести «смотр» творческих сил театра. Нужно ли говорить о волнении солистов, хора и оркестра театра в связи с предстоящими «смотрями». Однако то, чему стал свидетелем переполненный зал филармонии 26 мая, можно назвать чудом. В этот вечер перед слушателями играл без преувеличения классный оркестр, звучание которого временами было просто безупречным.

Репетиции Ростроповича незабываемы. Каждый его жест, каждое лаконичное замечание были полны огромной энергетики. Не пропуская ошибок, Ростропович немедленно реагировал на любую удачу, тут же подбадривал отличившегося музыканта. Для маэстро виолончелисты – «братья по смычку», весь оркестр – «дорогие коллеги».

«Я так уважаю, люблю моих коллег, когда они правильно играют эти восьмьюшки» – ласково произнес Ростропович, после чего восьмьюшки, наконец, прозвучали так, как нужно. Упоение музыкой, юношеский азарт, удовольствия от самого процесса творчества передались музыкантам. В одну из репетиционных пауз окру-

женный музыкантами Ростропович открыл главный из своих «секретов»: «Нужно любить людей, и тогда все будет получаться. Всегда можно сделать лучше, чем это удастся сегодня. К этому я и стремлюсь всю свою жизнь».

Ростропович: «Идея постановки в Самаре оперы Слонимского родилась после разговора с одним режиссером Мариинского театра, который предложил мне поставить современную оперу и дал клавиш «Иоанна Грозного». Опера меня очень заинтересовала. В музыкальном языке Слонимского безусловно много нового, но это новое органично сочетается с традициями. Мы решили поставить ее в Самаре, в Самарском театре прекрасные, сильные, крепкие

рованно, мощно, без форсировки и надрыва звучал хор (хормейстер Людмила Ермакова), которому оказались доступны и тонкие динамические оттенки, и яркие эмоциональные всплески. С самой лучшей стороны показали себя практически все занятые в спектакле солисты оперной труппы.

Ростропович был по-человечески неравнодушен к Самаре. Вот некоторые его высказывания о городе.

«Как красиво, достойно звучит возвращенное городу название Самара. Я полюбил его еще с тех пор, когда ездил на фестиваль молодежи с Розой Баглановой – кто из людей моего поколения не помнит эту артистку и ее песню

о выставке кроликов, но они были меньше по размеру, чем мои, и поэтому везде проглядывали начальные или последние буквы моей фамилии. Никто нигде не печатал статьи об этих гастролях, но я сохранил одну замечательную в своем роде статью из Горького, которой могут позавидовать все музыканты мира: в ней не скупятся на похвалы исполнению, но нет ни одного упоминания ни обо мне, ни о Вишневской. Последний эпизод, после которого именно из Куйбышева я отослал очередное письмо в ЦК, – отмена наших концертов в Саратове. Артисты оркестра по-музыкантски отомстили партийным боссам города: когда теплоход проплывал мимо Саратова, с его палубы звучала мелодия траурного марша Шопена. Сейчас я вспоминаю об этом с улыбкой, но на самом деле все это было очень сложно и тяжело. Кстати, именно в Куйбышеве я получил последнюю в моей жизни грамоту от партийных властей».

Летом 2004 года Мстислав Ростропович и Галина Вишневская вновь – увы, в последний раз – побывали в Самаре. Здесь завершилось другое волжское турне, в продолжение которого выдающиеся музыканты познакомили жителей Нижнего Новгорода, Ульяновска, Казани и Самары со своими воспитанниками и учениками – стипендиатами Регионального общественного фонда Мстислава Ростроповича и Школы оперного пения Галины Вишневской. Особенно успешно выступили стипендиаты фонда Ростроповича.

Ростропович: «Если закрыть глаза, многих участников концерта невозможно отличить от законченных мастеров-исполнителей... Особенность созданного в 1997 году моего фонда в том, что в нем музыканты самого разного возраста и образовательного ценза. В этом плане никаких ограничений у нас нет. Здесь могут быть и ученики музыкальных школ, и студенты консерваторий, и аспиранты. Каждый месяц они получают стипендию, равную ста долларам США. Для меня очень важно, что стипендии фонда носят имена великих русских музыкантов XX века, моих учителей и коллег, с которыми меня связывали долгие годы человеческой и творческой дружбы».

В заключение – еще несколько высказываний Ростроповича о жизни и творчестве.

«... Любимые произведения сопутствуют мне всю жизнь. Так, «Вариации на тему рококо» играю с четырнадцати лет. Первое исполнение было во время эвакуации в Оренбурге. Это гениальное произведение. В нем столько возможностей для показа всех сторон виолончели – и технических, и элегантности звучания. Недавно просмотрел пленку, запечатлевшую мою первую встречу как виолончелиста с Караяном. Это было много, много лет назад в Зальцбурге. Я играл с ним «Рококо», и с этого началась наша дружба. Несмотря на большую разницу в возрасте, Караян настоял, чтобы мы выпили с ним на брудершafft, и с тех пор мы были на ты. Последний раз я видел Караяна приблизительно за полгода до его кончины. А «Рококо» играю везде, и всегда – как в первый раз».

«Для артиста главное – душевная наполненность исполнения, а не голая техника. Но это зависит от восприимчивости, таланта. У талантливого человека фантазия бьет ключом. Настоящее исполнение заключается не в том, чтобы играть отдельные ноты, а чтобы через них вернуться в настроение, в котором они сочинялись автором. Играя мне свой виолончельный концерт, Шостакович прослезился, сказав в свое оправдание, что это сочинение его по-настоящему трогает. Я знаю, в каком именно месте у него были слезы, и это помогает мне при исполнении Концерта».

К сожалению, произошла неизбежная смена поколений, в том числе и в Московской консерватории. Давно нет Генриха Нейгауза – учителя Рихтера и Гилельса, нет Шостаковича, в классе которого я занимался с 1943 по 1948 год. Нет Игумнова, Гольденвейзера, Давида Ойстраха... Эта была плеяда совершенно фантастических музыкантов и вместе с тем интеллигентнейших, культурнейших людей ушедшей России, которые знали буквально все. Одним просто укоротили жизнь, другие не смогли полностью выразить себя, будучи изолированными от мировой культуры. Но отчаиваться не нужно: свободные духом люди еще привнесут в нашу культуру много замечательного».

«Я сплю четыре часа в сутки – это моя норма. Потом занимаюсь партитурами, потому что начинаю в пять часов утра играть на виолончели, меня бы выселили, убили или отравили соседями. В восемь часов начинается адская жизнь: звонит телефон, и я поднимаю трубку – все равно будут пытаться дозвониться. Специально я не отдыхаю. Для меня отдых – это работа, концерты».

Я очень верующий человек. И в моей жизни все происходит так, как я чувствую. Я доверяю не своему уму, а интуиции. Иногда думаю, что непременно нужно что-то сделать, но потом освобождаю себя от этой мысли, надеясь на «подсказку» свыше. И она приходит. Поступая именно по этой «подсказке», впоследствии понимаю, что это был единственно правильный ход. Конечно, моя жизнь исключительно активна, наполнена событиями. Я спланировал ее так, что до момента, когда меня призовет Господь, никакого отдыха не предвидится...».

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

МСТИСЛАВ РОСТРОПОВИЧ:
«НУЖНО ЛЮБИТЬ ЛЮДЕЙ...»

"Эх, Самара-городок"
Любл. Тебя и жду
встречи.
М. Ростропович
18/VII 94

голоса. Что касается постановочной группы «Иоанна Грозного» – режиссера Роберта Стурца и художника Георгия Алекси-Месхишвили, то это команда единомышленников, работать с которыми огромное счастье и радость».

Мировая премьера оперы «Видения Иоанна Грозного» состоялась в феврале 1999 года. Труппа провинциального самарского театра продемонстрировала подлинно европейский исполнительский уровень. Прекрасно играл ведомый Ростроповичем оркестр, сбалансиро-

«Ах, Самара-городок...».

«В моей памяти остались воспоминания о волжском турне 1972 года. Это была моя последняя гастрольная поездка по стране в преддверии изгнания из России. Мы были вместе с Галиной Вишневской. Я ехал с Ульяновским симфоническим оркестром и хором. Именно в Ульяновске мы репетировали и дали первый концерт. Помню, что тамошний первый секретарь обкома был взбешен, увидев в городе мои афиши и велел их заклеить. Отыскали афиши

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Из огромного наследия Мариуса Петипа на сцене Мариинского театра до нас дошло пять названий. Ни один театр мира не может похвастать подобным чудом. В каком виде эти балеты сохранились бы, не будь революционных перемен в стране, и сохранились бы вообще – мы не знаем. Вопреки здравому смыслу и историческому развитию, они не только что живы, они преобладают, завоевывают мировую сцену!

Одно из этих названий – «Баядерка», в 2017 году исполнится сто сорок лет, как она живет и здравствует!

Все началось с Парижской премьеры 1858 года. Тогда Люсьен Петипа сочинил для себя балет «Сакунтала» на либретто Теофиля Гютье и Сен Жоржа по одноименной драме Калидасы. Увидев его, брат Люсьена, Мариус Петипа загорелся желанием поставить собственный балет на эту тему. Повторять мотивы парижской версии на петербургской сцене не имело смысла, прожитое в России время оставило след в мироощущении Мариуса Ивановича и драматическая сторона пьесы виделась ему сильнее. К тому же, в Петербурге всё иное – многочисленный и профессионально сильный актерский состав, раздольная, по-царски роскошная сцена, щедрая субсидия.

С тех пор минуло много лет. Однажды Петипа познакомился с издателем «Петербургской газеты», оказавшимся балетоманом. Им был Сергей Худеков. Знакомство переросло в дружбу, потом в сотрудничество. Худеков серьезно изучал балетное искусство, следил за его развитием. По просьбе Петипа он пишет ему либретто новых балетов. Это – «Роксана, краса Черногории», «Зорая, мавританка в Испании», «Весталка». Среди них – «Баядерка», последний оплот уходящего романтизма, ее иллюзия. Никто не мог предположить, что ей суждена долгая жизнь, можно сказать – бессмертие.

Балетные спектакли XIX века переполнены дивертисментами, собственно говоря, с которых начинался балет, как жанр. Критики утверждают, что Петипа выстраивал сюжеты своих балетов по шаблону (я бы сказал иначе – по законам сценической драматургии). Приходится признать, что танцы Петипа не отличаются музыкальной изощренностью, порой немusикальны, но они легко и надолго запоминаются благодаря своей четкой и ясной конструктивности. К этой же конструктивности Петипа подводит свои балеты, а как хореограф, постоянно работает в направлении свежих идей. С гениальной прозорливостью утверждает предельно законченную, универсальную хореографическую форму, а именно: действенный Pas d'ensemble и его модификации в строгой последовательности частей – entrée, adagio, вариации, coda. Форма, подсаженная временем. Найденная схема насыщается различным содержанием, носит разное название и всегда в строгой соразмерности частей. Петипа четко делит свои балеты на мизансценический пласт и пласт хореографический. Первый ведет внешнее действие, второй – раскрывает духовный мир. Подтверждение сказанному находим в одной из статей А. Волынского о «Баядерке»:

«Но если откинуть либретто совсем и отметить для анализа только танцевальный материал «Баядерки», мы сразу же почувствуем настоящего творца идей, выраженных в пластических формах большого балетного искусства». /Статьи о балете. С.-Пб. 2002/

Итак, «Баядерка», она показана в сезоне 1876-1877 в бенефис Екатерины Вазем, балерины, которую Петипа предпочитал остальным. Разбирая хореографические слагаемые балета, восхищаешься масштабом дарования Вазем, невольно, а порой вольно влиявшей на хореографа. Сама она так вспоминает о своей работе над ролью:

«Из всех балетов, которые мне пришлось «создавать», этот был моим излюбленным. Мне нравилось в нем его прекрасный, очень театральный сценарий, интересные, живописные танцы самых разнообразных жанров и, наконец, музыка Минкуса, особенно удавшаяся композитору со стороны мелодии и соответствия ее по характеру сценам и танцам. <...> В третьей картине баядерка Никия исполняет пляску с корзиной цветов в сравнительно медленном темпе. Для этого номера мне сшили восточный костюм с шальварками и браслетами на ногах. Петипа составил этот танец из заносок, так называемых «кабриолетов». <...> Я ему заметила, что такие темпы здесь совершенно не согласуются ни с музыкой, ни с костюмом. <...> После продолжительного спора мы с ним столковались на том, что пляска Никии будет состоять из плавных движений и пластических поз, и будет носить характер драматической сцены, как бы хореографического монолога, обращенного баядеркой к ее возлюбленному Солору. Таким образом, моя взяла ...» /Записки балерины. Л.-д. М. 1937г./

Воспитанница петербургской школы, Вазем почувствовала простоту, распевность музыки первой части монолога – как же не подчеркнуть эту распевность хореографической кантиленой! Никия врывается на сцену, словно страстно хочет убедиться: нет, Солор не предаст ее любви! – и останавливается в растерянности – он женится, на что ты надеешься? Никия приглашена танцевать – и она танцует,

ритуальные движения танца превращаются в «песнь души».

Читаем откровения Вазем дальше.

«Сделанный мне публикой прием был прекрасный. Кроме последнего акта, нам всем очень много аплодировали за картину «царство теней», вообще очень удавшуюся Петипа. Здесь все группы и танцы были насыщены поэзией. Рисунки групп были заимствованы балетмейстером с иллюстраций Густава Доре к «раю» из «Божественной комедии» Данте. Очень шумный успех выпал на мою долю за вариацию под соло скрипки Ауэра, с вуалью, улетающей под конец ввысь».

В своем монументальном труде «Русский

нова, Н.М. Дудинская, А.Я. Шелест».

Галина Кремшевская в своей книге «Наталья Дудинская» /Ис-во, 1954г./ так описывает работу балерины над образом Никии:

«Приступая к работе над «Баядеркой», Дудинской было над чем задуматься. Среди ее партнеров были еще и те, кто видел Анну Павлову. Она много слышала и читала о необычайно хрупком облике Павловой – Никии. <...> И как ни старалась Дудинская создать в своем воображении облик великой балерины, исполняющей Никию, его затмил образ другой Никии – гордой, обольстительно прекрасной <...> Никии Семёновой. <...> В ней был протест и полнокровность чувств, земная жажда счастья,

РАФАИЛ ВАГАБОВ

«БАЯДЕРКА» СПРАВЛЯЕТ ЮБИЛЕЙ



Екатерина Вазем в костюме Никии. Второй акт балета «Баядерка». Санкт-Петербург, 1877 г.

балетный театр» /Л.-д. М. 1963г./ Вера Красовская отмечает: «И все же Петипа <...> обычно поручал ведущие роли именно Вазем. <...> Это отвечало его тогдашним творческим поискам. Пусть Вазем не доносила до зрителя драматической напряженности конфликта. Пусть эпизод гибели Никии в течение десятилетий еще ждал своей настоящей исполнительницы, а у Вазем казалась тщательной, но бездушно выпеняемой балетной арией...»

Подобное мнение Красовской об артистке, с успехом игравшей Фенеллу в опере «Немая из Портити» Ф. Обера стоит удивления! Однако читаем дальше:

«...Зато в сложной партитуре ансамбля теней Вазем была не только центральной солисткой, но и вдохновительницей хореографа. Она одновременно являлась и послушным, гибким материалом и виртуозом, безупречно владеющим этим материалом. Любимый полёт хореографической фантазии Петипа, не знавшая трудностей, Вазем подхватывала и доносила в совершенстве».

Далее Красовская подводит итог:

«В 1884 году Е.О. Вазем, первая исполнительница роли Никии, ушла на пенсию. В том же году «Баядерка» была дана в последний раз с А.Х.Иогансон. Затем <...> спектакль надолго исчез из репертуара и был возобновлен только в 1900 году для М.Ф.Кшесинской. <...> В 1903 году, более чем через четверть века после премьеры, «Баядерка» стала первым спектаклем, где безоговорочно утвердился слава А.П. Павловой. В советском балетном театре лучшими исполнительницами роли Никии явились М.Т. Семё-

вера в любовь. Естественно, что такая трактовка образа была ближе Дудинской. Вслед за Семёновой Дудинская подчеркивала в образе волевые, сильные черты характера <...> и в великопальной сцене «теней» захватывала побеждающей силой любви».

Долгое время в послереволюционный период боялись, что новая рабоче-крестьянская публика не поймет, не оценит романтический балет – буржуазный пережиток». В самом деле, кому интересна, к примеру, некая французенка Жизель, бегущая на цыпочках всю ночь по кладбищу? То же с «Баядеркой». Церковь в стране отторгается от государства, а тут индийские храмы, жрецы – не годится! Нужно здоровое оптимистическое искусство! Тогда-то, чтобы спасти балет, на помощь пришел имевший общее значение в людском сознании социальный мотив: простая танцовщица Никия любит простого воина Солора, но безвинно гибнет от руки богатой злодейки Гамзатти, дочери раджи – Царя! В 1941 году именно этот социальный момент подчеркнули Вахтанг Чабукiani с Владимиром Пономарёвым, рискнувшим дать произведению новую жизнь. Им удалось приблизить «Баядерку» к современному пониманию, чутко сохранить хореографические жемчужины и создать новые, спасти картину «Царство теней» – символ «Баядерки».

Прошло время, год 1949. Гусеву, на то время руководителю балета, нужно выдвинуть начинающего Бреговдзе, поддержать немолдую Балабину, попридержать строптивую Дудинскую, он обещал Шелест новую роль – Петр Андреевич обновляет «Баядерку»: Шелест – Ни-

кия, Балабина – Гамзатти, Бреговдзе – Солор.

Последние годы Дудинская танцевала Никию единовластно, сравнений нет – все призывали, что партия в основном концентрируется на технике последнего акта, а первые два? Шелест размышляла так:

«Что могу я? Никия – девадаси, храмовая танцовщица, она посвятила жизнь Богу, для нее земная любовь греховна. Значит «духовность»? Здесь хореография важна, как никогда прежде...» – Интуиция вела, словно по острию ножа: ни вправо, ни влево, ни полшага! – чувство меры во всем! – «Техника нарабатывается в классе, на репетициях, а на сцене ...на сцене контролируешь, безусловно, так, но открываешь момент художественный – рисунок роли ... Только координацией мысли и мастерства раскрепощается пластическая выразительность ...»

Алла Шелест вспоминала: «Репетировали мы с Бреговдзе в большом зале последний акт. Я добивалась в адажио кантилены переходов, «певучести», никакого волнения видно быть не должно – только абстракция, через мягкую кантилену движений намек на чувства к Солору: я – тень, отчуждена от всего материального, и сквозь это отчуждение – любовь к живому человеку».

В это время по балкону через зал шла Ваганова. Она не удержалась, остановилась посмотреть и вдруг почувствовала непреодолимое желание участия ...На следующий день подзвала меня к себе.

– Хвалить не буду, сама все знаешь. Будешь делать «блинчики» в коде, делай так, будто тебя тянут по ниточке за ногу в верхний угол, постепенно ногу поднимай, а корпус опускай ...Этим приемом пользовалась Павлова, легко, стремительно, с блеском. Ее научил Иогансон ...

Я помнила, как блистательно выполняла их Люком: со слегка опущенной головкой и ровно положенным вперед корпусом, словно в невесомости ...Попробовала и поняла: если «блинчики» делать, как подсказала Агриппина Яковлевна – исчезнет видимость техники, создается импрессия образа».

К этому добавим: акт теней Шелест удался. Внутренняя отрешенность соединилась с внешним покоем, ей доставляла наслаждение умиротворенность inferнальной классики. Вся нерастрченная любовь и нежность Никии источались на сцене каждым жестом, каждым движением ...Даже недруги согласились: Шелест – лучшая Никия, и почему она до сих пор не танцевала ее?

Вадим Гаевский в своей книге «Дом Петипа» /М.2000/ подчеркивает:

«<...> тема отвергнутого таланта и ненужной красоты становилась внутренней темой Шелест – и когда она танцевала Никию, и когда она играла Зарему. То были романтические роли, созданные с такой эстетической роскошью, на которую была способна только она и которая возможна только в балете. Но в них таилась совсем не балетная психологическая глубина, и их течение взрывали совсем не балетные душевные надрывы. Так «Баядерку» (а тем более «Бахчисарайский фонтан») не трактовал никто, так вообще не танцевали в те дни в нашем театре. <...> «Танец со смеей» – актерское прозрение и актерский шедевр Аллы Шелест. В этом клубке перекрученных движений, помраченного рассудка и сметенных чувств, время от времени, как на моментальных вспышках во тьме, проступал психологический профиль Никии, ясный очерк ее подлинного существа, ясный рисунок ее подлинных намерений. Игралось самосожжение, то, что и предусмотрено несчастливыми эпизодами второго акта. А в гибком и легком теле Шелест – Никии угадывалась дева огня, угадывалась саламандра. Стихия огня увлекала ее, как Никию – Павлову стихия воздуха, а Никию – Семенову стихия искусства».

Итак, первая половина XX века заканчивается рождением новой Никии Аллой Шелест, теперь ее пластические находки, как находки Ольги Вазем, Анны Павловой, влетают в хореографическую ткань балета.

Из числа более близких к нам лиц можно вспомнить Ульяну Лопаткину – самую яркую Никию на Мариинской сцене под занавес века. Как сказала о ней Алла Шелест: «Она в меру экспрессивна, в меру классична и достаточно умна. Она умная танцовщица». /Мариинский театр №6-7 1995г./ Лопаткина своим творчеством не то, чтобы продолжает линию наиболее значительных трактовок, она – квинтэссенция иной психологии, иного взгляда на мир, пришедшего к нам в XX веке, в ней просматривается новый тип актера. Ее Никия точно знает, чего она хочет, и только непреодолимые обстоятельства заставляют ее замкнуться, сохраняя душевный комфорт и благополучие.

В заключение добавим. Петербургский балет пользовался особым расположением к себе до середины XX века. Ситуация изменилась не столько из-за нелюбви дирекции к балету, сколько из-за безвременья, в котором он обитает, вернее, потерял себя. Чтобы обрести вновь силу и былую славу, ему необходима личность, могущая создать и возглавить новое эстетическое направление. Этой личностью станет балетмейстер, соединяющий в своем творчестве новаторство и традиции Мариинской сцены. После М.Петипа таковыми оказались М.Фокин, Л.Лавровский, Ю.Григоревич... Кто за ними?

Михаил Мугинштейн. Хроника мировой оперы. 1901 – 2000. Екатеринбург: Антверта. 2016. 560 с.

Итак, исторический момент наступил, авторская энциклопедия Михаила Львовича Мугинштейна закончена. Как и раньше, мне приходится начинать с извинений за то, что пишу о книге, коей являюсь научным редактором. Обязанности мои были более, чем скромными: читая готовые тексты, я кое-что проверяла. Иногда заглядывала в либретто, в нескольких случаях находила статьи или другие исследования, иногда с интересом, и даже восторгом слушала фрагменты незнакомых мне опер. В общем, эта деятельность была, скорее, растянутым во времени образовательным развлечением, чем каким-то вкладом в окончательный текст. Но зато пристально его изучив «от доски до доски», имею теперь самое полное представление о книге в целом.

Состав третьего тома «Хроники»: 122 оперы, 67 композиторов, 100 интерпретаторов, начавших карьеру в 1990-е гг. и позже, – полностью определен автором; то же касается иллюстраций: не пренебрегая редкими историческими картинками, Михаил Львович безусловно отдал предпочтение современным постановкам, которые видел сам, поэтому зрительный ряд его «Хроники» «прописан» в основном в 21 веке. Как оказалось, примерно 80% опер XX века стали безусловной классикой: огромное количество спектаклей, великолепные составы, яркие разнообразие сценические решения свидетельствуют о том, что периодически возникавшая в критике тема «смерти жанра» никогда не имела достаточных оснований. Произведения, квалифицировавшиеся в начале 1980-х как остро экспериментальные (Кагель, Гласс, Денисов, Мессиан, Берио), нашли своих исполнителей и благодарную аудиторию, а такие фигуры как Бриттен, Берг, Яначек, Хенце, Прокофьев, Шостакович, Вайнберг, Пендерецкий давно уже стали по-хорошему «хрестоматийными». Этих композиторов любят и ставят по всему миру, и современные режиссерские интерпретации обнаруживают в их произведениях всё новые и новые слои смыслов, новые «послания», новые возможности музыкально-драматической выразительности.

И все же задачу Михаила Львовича применительно к репертуару XX века приходится признать более сложной в сравнении с веком XIX. Даже «Пеллеаса» Дебюсси, впервые увидевшего сцену в 1902 г., пересказать намного труднее, чем, скажем, «Трубадура». Еще труднее предложить читателю «объективный» анализ, потому что каждое поколение находит в его зыбкой неопределенности свою тему. К чести автора, он опирался прежде всего на свой колоссальный музыкально-театральный опыт: смотрел и слушал десятки музыкально-сценических версий. Его характеристики обнаруживают точность и объемность словесной оболочки только тогда, когда читатель сам обратится к музыке, даст себе

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ХРОНИКА МИРОВОЙ ОПЕРЫ



Дмитриев П.В. М. Кузмин: разыскания и комментарии. Санкт-Петербург: «Реноме». 2016.

Может быть, читателю «Мариинского театра» покажется несколько странной рецензия на явно филологическое издание в контексте музыкальной газеты. Спешу напомнить, что речь идет о М. Кузмине – не только поэте, но и знаменитом в свое время композиторе, авторе музыкально-театральных и вокальных опусов, театральном критике и неутомимом переводчике музыкальных текстов для Филармонии и Актёров. Читая «заметки на полях» – так Павел Вячеславович определил жанр своих «разысканий», музыкант с удовольствием убеждается, что восприятие текстов в их непосредственной погруженности в музыкальную стихию дало автору возможность услышать их смысловые обертоны, невидимые слуху, направленному на иное. Что бы ни обсуждалось – музыкальная тема почти непременно всплывает и часто оказывается главной в синестетической полифонии образов. И в самом сцеплении статей, рецензий, публикаций, прослеживаются музыкальные лейтмотивы, сложная вязь тем и созвучий, позволяющая еще раз прочувствовать неповторимое очарование живого целого, где Кузмин неотделим от его собственного музыкального мифа.

Приведу несколько примеров. Первое опубликованное стихотворение Кузмина Дмитриев нашел среди текстов «Трех романсов» для голоса и фортепиано ор. 1. (Юргенсон, 1898). Логично было предположить нечто подобное, ведь и напечатанные позже стихи тоже сочинялись как тексты для музыки. Однако, искать среди нот филологам не приходило в голову.

Или, обращаясь к сущностно-музыкальной оси поэмы «Форель разбивает лед», автор, минуя соблазны прямых уподоблений известной музыкальной форме и прямых аналогий со структурой «Форелленквинтета», находит наиделикатнейшее из возможных объяснений в книге П.А. Вульфуса о Шуберте. Закрывая анализ Форельного квинтета, Павел Александрович указал на вариантную связь всех тематических образований, обеспечивающих целостность поверх динамических, тональных и прочих контрастов. Так и поэт вьет непрерывную нить ассоциаций и превращений, вплетая в нее узнаваемые варианты-акценты. Это не только интонационно-ритмические мотивы песни, не только ассоциативно окрашенные ряды фонем, но и образы-мифы, знаменующие состояния, близкие к тем Empfindung-ам, что мы приблизительно обозначаем как «шубертовские», отказываясь от дальнейших словесных определений.

Еще интереснее оказывается, когда от зачина «Первого удара» Форели: «Стояли холода и шел Тристан, / В оркестре пело раненное море...», -- мы переходим к временам года и исполнительской манере Э.Ф.Направника, музыкального постановщика спектакля Мейерхольда «Тристан и Изольда» (премьера в Мариинском театре 30 октября 1909 г.). Оказывается, вовсе не Направник, а дирижировавший «Тристаном» 15 января 1910 г. га-

МИХАИЛ КУЗМИН: РАЗЫСКАНИЯ И КОММЕНТАРИИ



труд усвоить нечто новое, почувствовать его жизненную энергию и насладиться ею. Благодаря работе над хроникой я открыла для себя Цемлинского, Хенце, Мартину, с интересом послушала Кобекина, Лахенмана, Ружичку. Будем надеяться, что те, кому еще предстоит впервые послушать-посмотреть «Лулу» или «Поворот винта», «Кардильяка» или «Диалоги кармелиток» – тоже не останутся внакладе, потому что статьи и картинки «Хроники» вложат им в руки волшебный светильник, помогающий проникнуть в тайну этих притягательных созданий, услышать их тихий зов.

Михаил Львович рассказывает о лучших операх XX века не только точно, он эмоционален, увлекателен, сконцентрирован на том, чтобы передать читателю свое артистическое восхищение, транслировать драйв театрального переживания, душевный резонанс, возникающий в поле непосредственного действия и в более широком поле культуры. Жанр хроники предопределил возникновение удивительных хронологических срезов, образующих то рифмы, то кластеры несовместимостей: некоторые соседства кажутся предопределенными, другим с трудом веришь. Например, «Царь Кандавл» (Цемлинский), «Моисей и Арон» (Шёнберг) и «Лулу» (Берг), образуют могучую триаду, горный пик, приходящийся на 1936–1937 гг. Далее следует пара столь «далековатая», что трудно вообразить ее явление в одном временном контексте: «Дафна» (Штраус) и «Жанна Д'Арк на костре» (Онеггер). Раннее, в 1917–1918 гг., возник не менее сложный эстетический диссонанс: там «Игрок» (Прокофьев) соседствовал с «Отмеченными» (Шрекер) и «Триптихом» (Пуччини), а в 1925 г. на свет почти одновременно явились «Дитя и волшебство» (Равель), «Доктор Фауст» (Бузони) и «Воццек» (Берг). Между страшными поворотами европейской истории распустились три удивительных цветка, не слагающихся в букет, а впереди, почти на краю окопа, на фоне германских ужасов вспыхнула купина торжествующей Нововенской школы. В дальнейшем соседство «Нетерпимости» (Ноно) и колохозной пасторали «Не только любовь» (Щедрин) уже не столь удивительно, сколь наглядно. Да и выбор произведений, чем ближе к дням нашей жизни, становился труднее. Учит ли чему-нибудь случайно сложившаяся хронологическая фигура соответствий? Возможно. Но пока история воспринимается как часть политики, судить об этом на стоит.

Заклочительная часть авторской энциклопедии М.Л. Мугинштейна уже стала еще одной настольной книгой любителей оперного искусства. Ее ценность – в широкой картине самого современного музыкального театра, в побуждении режиссеров и певцов сегодняшней сцены к открытиям и новым свершениям. Будем надеяться, что, несмотря на ограниченный тираж, «Хроника» найдет тех, кто в ней нуждается.

Анна ПОРФИРЬЕВА

стролер Феликс Моттль привел в экстаз петербургскую публику именно «безбрежным морем» звуковых образов, «волнами буиной стихии, взметавшимися на небывалую высоту и с необычайной силой ударявшими в самую сердцевину духовного «я»» (В.Г. Каратыгин). Цитируя впечатления музыкантов, Дмитриев показывает, что даже если Кузмин слышал этот звуковой прибор не из зала, а из расположенной над колодцами Мариинского театра мастерской А.Я. Головина, о чем повествует дневник, он не мог игнорировать отклик на спектакль в близких ему театрально-музыкальных кругах. О «Тристане» Моттля его свидетели с волнением говорили спустя годы.

В разных статьях Павла Вячеславовича и по разным поводам всплывают загадочные «Прогулки Гуля», текст которых вместе с исследованием опубликован в последней части книги. Исследование получилось одновременно и музыкально-поэтическое, и историко-культурное, и текстологическое, и театральное. Соединив все рукописи и машинописные копии, публикации, сведения об авторе музыки, композиторе и дирижере А.И. Канкоровиче и его статью «Музыка как содержание Будущего театра», а также напечатанную в этом же томе переписку М. Кузмина с В.Э. Мейерхольдом и обширный комментарий к письму Кузмина о «Гуле» из его же дневника, исследователь показал, как можно подойти к пониманию этой «ассоциативной поэмы в театрально-музыкальной форме». Фильм Ф. Ланга, немецкий экспрессионизм и драматическое творчество обертонов тоже не забыты, как и Стравинский, и кукольно-пантомимные и балетные мотивы. «Прогулки Гуля» единственный раз исполнялись в Капелле 31 марта 1929 г. Дмитриев нашел все критические отзывы: В.И. Музалевского, В.М. Богданова-Березовского и Н.П. Малкова. Вердикт оказался неутешительным: «эстетство», «трагическая сатира», «безотрадный пессимизм», «полное отсутствие социально-идеологических «дуновений»» – с подобным букетом надеяться на дальнейшую сценическую жизнь «Прогулок» в 1929 г. было совершенно невозможно. Вместе с тем это удивительно «воздушное» и решительно модернистское произведение и сегодня могло бы привлечь любителей нетривиальных сценических порывов. Как, впрочем, и многие другие театрально-музыкальные произведения М. Кузмина, которые до сих пор мало, кому известны.

Подводя итог, сознаюсь, что привела здесь лишь три небольших «сюжета», а прилежного читателя ждет множество других очарований и открытий. И закончу словами Евгения Белодубровского, с которым полностью согласна: «книга о Кузмине – есть подлинный шедевр тонкой искусно-метафорической остроумной прозы». Ее особое место среди исследований этого прозрачного и таинственного «поэта для немногих», состоит в попытке «в большинстве случаев объяснить, пережить и донести до нас главные черты смысла, содержания и поэтики М. Кузмина – через Музыку, через «музыкальные знаки»...»

Анна ПОРФИРЬЕВА



ОКНО В ЕВРОПУ



В последние месяцы на страницах отечественной музыкальной прессы появлялись репортажи о двух исполнениях неизвестной симфонической пьесы Игоря Стравинского «Погребальная песня» в России – в Петербурге и в Москве. Opus 5 был написан начинающим композитором на смерть учителя, Н.А. Римского-Корсакова, утрачен в годы революции и чудесным образом найден в 2015 году в виде комплекта оркестровых голосов в хранилище Санкт-Петербургской консерватории. С осени 2015 года эксперты консерватории под руководством автора этих строк кропотливо восстанавливали партитуру; параллельно велись сложные переговоры с наследниками И.Ф. Стравинского. В итоге «Погребальная песня» после 107-летнего перерыва вернулась к жизни 2 декабря 2016 года в Концертном зале Мариинского театра, открыв Год Стравинского. По согласованию с потомками композитора, воссозданную пьесу впервые сыграл Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева – на основе нотных материалов, предоставленных Санкт-Петербургской консерваторией. Маэстро Гергиев отметил высокое качество работы консерваторских специалистов – и на пресс-конференции перед концертом 2 декабря, и после концерта, подчеркнув, что «никаких вопросов по тексту не возникло». В соответствии с договором, заключенным между Санкт-Петербургской консерваторией и официальными представителями наследников, реконструированная партитура и оркестровые голоса в компьютерном наборе были переданы в международное издательство Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd, которое на протяжении десятилетий являлось главным публикатором сочинений Стравинского еще при жизни композитора.

В ходе предпечатной подготовки редакторы издательства Boosey and Hawkes предприняли техническую модернизацию скрупулезно воссозданной исторической партитуры, с целью приблизить ее к реалиям современной исполнительской практики. Например, некоторые редкие инструменты оригинальной версии (бас-кларнет in A, трубы in A) были заменены на более доступные разновидности; возникла необходимость в пересмотре отдельных нетиповых, вышедших из употребления форм записи, касающихся старинных ключей или вербальных инструкций. Разумеется, привнесенные изменения не повлияли на звуковысотные и метроритмические характеристики собственно музыкального содержания сочинения. Автору настоящих строк, написавшему вступительную статью и текстологические комментарии для партитуры «Погребальной песни», довелось работать в издательстве Boosey and Hawkes над корректурой английского перевода материалов в середине февраля. Именно тогда на сайте издательства появился официальный анонс: готовая партитура должна выйти из печати в начале апреля 2017. Тем не менее, уже к ноябрю в Boosey and Hawkes поступило множество заявок от крупнейших дирижеров и оркестров мира, спешно менявших давно сверстанные программы сезона 2016/17 в пользу сенсационной новинки.

8 февраля состоялась московская премьера «Погребальной песни» силами Концертного симфонического оркестра Московской консерватории под управлением Владимира Юровского. Но еще раньше началось шествие возрожденного сочинения по зарубежным концертным залам: 21 января пьесу исполнил Сеульский филармонический оркестр, дирижировал Маркус Штенц (азиатская премьера); 18 февраля он же осуществил голландскую премьеру с оркестром Нидерландского радио в Амстердаме; 16 февраля «Погребальную песню» впервые услышали в Сингапуре в прочтении Шарля Дютуа с Сингапурским симфоническим оркестром. А 19 февраля премьера сочинения прошла в Великобритании.

Неизвестную музыку Стравинского открыл англичанам Эса-Пекка Салонен, главный дирижер и художественный руководитель Philharmonia Orchestra. С этим превосходным коллективом маэстро исполнил «Погребальную песню» в Лондоне на сцене Royal Festival Hall. Знаток и тонкий интерпретатор творчества Стравинского, Салонен мечтал сыграть opus 5 в прошлом сезоне, в рамках цикла «Стравинский: мифы и ритуалы», обратившись через посредников к автору настоящей статьи еще в сентябре 2015, вскоре после обнаружения находки. В преддверии петербургской премьеры 2016 он выпустил видео-интервью (опубликовано на сайте Philharmonia Orchestra и на видеохостинге YouTube), в котором признался: «Я необычайно взволнован! Стравинский – такая существенная часть моей жизни... Это сенсация!» Салонен получил возможность неофициально ознакомиться с реконструированной партитурой в самом конце ноября 2016, в тот момент, когда ноты были доставлены в редакцию Boosey and Hawkes из Петербурга, благо, головной офис издательства находится в Лондоне, в зоне пешеходной доступности от Royal Festival Hall!

По решению маэстро Салонена, британская премьера «Погребальной песни» состоялась в первой программе цикла «Вдохновения» / «Inspirations», предполагающего участие блистательного французского пианиста Пьера-Лорена Эмара, а также соединение двух композиторских имен в афише каждого из четырех концертов: Бетховен и Р. Штраус, Дебюсси и Булез, Барток и Малер. Первая концертная программа, посвященная Лигети и Равелю, 19 февраля торжественно открылась ...Стравинским. Вслед за «Погребальной песней», занявшей место первоначально планировавшегося вокально-симфонического сочинения Лигети «Часы и облака», в первом отделении прозвучал Фортепианный концерт Лигети, все второе отделение заняла полная версия «хореографической симфонии» Равеля «Дафнис и Хлоя» с участием Philharmonia Voices и Rodolfus Choir. Концертное исполнение музыки балета сопровождалось субтитрами из партитуры, комментировавшими подразумеваемое действие на электронном табло над сценой.

НАТАЛИЯ БРАГИНСКАЯ

«ПОГРЕБАЛЬНАЯ ПЕСНЯ» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО В ЛОНДОНЕ



Эса-Пекка Салонен с партитурой «Погребальной песни».



В издательстве Boosey and Hawkes: Наталия Брагинская и Джеймс Эгглстон, главный редактор.

В беседе перед концертом, прямо в большом зале, Салонен поделился своими впечатлениями о новом Стравинском.

Ведущий: Эса-Пекка, какова была Ваша реакция, когда Вы услышали об этом произведении?

Э.-П. Салонен: Когда я узнал о находке, я был ошеломлен. «I was freaked out», как сказал бы американец. Это была потрясающая, неожиданная радость. Настоящий дар. До того пьеса слыла легендой. Мы знали, что она когда-то существовала. И все. Никто не имел представления, какой она была. Я не могу описать свои чувства, когда я получил первый экземпляр набранной партитуры. Это было невероятно трогательно.

Ведущий: Эса-Пекка, считаете ли Вы, что эта пьеса является своеобразным мостом, исчезнувшим и возвратившимся звеном между «Фейерверком», «Фантастическим скерцо» с одной стороны и балетами «Жар-Птица», «Петрушка» и «Весна священная» с другой?

Э.-П. Салонен: Нет, «Погребальная песня» – это не гибридный *australopithecus* и *homo sapiens*. Это нечто особенное. Нечто, к чему композитор никогда больше не возвращался. Стравинский словно решил открыть для себя и исследовать весьма существенный гармонический инструментарий. Инструментарий, ведущий к Вагнеру, что почти забавно. Потому что до конца своей жизни он отводил Вагнеру место на свалке. Как бы то ни было, в «Погребальной песне» есть фрагменты, которые напоминают о «Парсифале» и «Тристане». В то же время, здесь есть элементы октатоники, особенно в аккордах коды, где трезвучие a-moll последовательно чередуется с трезвучиями c-moll, es-moll и fis-moll. Пожалуй, ближе всего к этой пьесе из сочинений самого Стравинского стоит кантата «Звездоликий»...

Наконец настал час премьеры, и Philharmonia Orchestra расположился на сцене гигантского, до отказа заполненного публикой Royal Festival Hall. Именно здесь в 1965 году прошло одно из позднейших – триумфальных – дирижерских выступлений Игоря Стравинского: легендарный оркестр играл «Жар-птицу» под руководством 83-летнего автора!

Британская премьера-2017 открыла новые грани в загадочной, многослойной партитуре «Погребальной песни». В отличие от глубокого трагизма и драматической экспрессии, доминировавших в захватывающей исполнительской трактовке Валерия Гергиева, интерпретация Салонена представила траурное приношение ученика учителю прежде всего как прекрасную, рафинированную музыку, отмеченную легкой печатью *Sehnsucht* и *Ausdrucksvoll*, против которых позже так яростно восставало антиромантическое сознание Стравинского-неоклассика. Идеальный ансамбль,

идеальные звуковые пропорции, отточенность каждой детали текста при естественности и сбалансированности общего движения. Лишь отдельные короткие и сильные вспышки фортиссимо – и ни намека на чрезмерную «выразительность» интонации или форсирование динамики. При этом, что струнная группа в британской версии, не утрачивая бархатной однородности звучания, с количественной точки зрения была максимально приближена к оригиналу, требующему шестьдесят исполнителей, – вплоть до четырех полноценных пультов контрабасов!

Экстренно внедренная в уже сложившуюся программу благодаря счастливому случаю, «Погребальная песня» совсем не выглядела чужеродным телом рядом с Лигети и Равелем, напротив, она очень органично вписалась в художественную концепцию целого. В сложнейшем Концерте для фортепиано и камерного ансамбля Лигети слух то и дело улавливал «стравинизмы» – и в причудливой несимметричности мощно пульсирующих ритмов, и в изощренной фактурной графике «стиля инструментальных соло», не говоря о «звонно-ударном образе роаяля» (Л. Гаккель), прямо nasledующем традициям «Свадебки». При близком соседстве с премьерным сочинением Стравинского свежими красками заиграла и партитура Равеля: в безбрежном импрессионистическом океане «Дафниса и Хлоя» нисходящая квинта лейтмотива любви то и дело проплывала словно призрак валторновой темы «Погребальной песни». А в финальной Ваханалии балета явными отзвуками батальных труб «Царевича Календера» подал знак о себе и Н.А. Римский-Корсаков...

После концерта маэстро Салонен, обращаясь к автору этих строк, произнес практически ту же фразу, что и маэстро Гергиев 2 декабря в Петербурге: «It's magnificent event. I'm happy» («Изумительное событие. Я счастлив»).

«Это было ослепительное, вселяющее силу музыкальное представление, которое трудно забыть», – откликнулась газета «The Times» на первый концерт серии «Inspirations». Программа записывалась BBC Radio 3 и была доступна для прослушивания на вебсайте компании в течение месяца.

24 февраля Эса-Пекка Салонен с Philharmonia Orchestra исполнил «Погребальную песню» в Мадриде, 18 мая лондонским музыкантам предстоит впервые сыграть ее в Токио. Впереди еще целая вереница премьер пьесы Стравинского по всему миру, включая США (Чикагский симфонический, Шарль Дютуа), Германию (Берлинский филармонический, Сэр Саймон Рэттл), Швейцарию (Оркестр Люцернского фестиваля, Рикардо Шайи) и многие другие страны: всего на ближайшие месяцы заявлено более 50 концертов.

ПОСЛЕДНИЙ КРЕСТОВЫЙ ПОХОД

Ежегодные скандалы Байройтского фестиваля стали уже «доброй» традицией. Прошедший сезон не стал исключением – за неделю до начала активной фазы оркестровых репетиций фестиваль покинул Андрис Нельсонс – музыкальный руководитель нового «Парсифаля». Пресс-службоа дирижера сообщила: «В связи с разными подходами в целом ряде аспектов работы, атмосфера Байройтского фестиваля в этом году не способствовала созданию комфортных условий для всех занятых в проекте». Говорят, что главным побудительным мотивом поступка Нельсонса стали советы относительно лучшего использования акустики Фештшпиляуза, которые позволил по отношению к коллеге Кристиан Тилеман, в прошлом сезоне занявший новый, только что созданный пост музыкального руководителя вагнеровского форума. А если вспомнить, что за два года до премьеры Байройт отказался от услуг заявленного режиссера – возмутителя спокойствия, немецкого художника и скульптора Йонатана Мезе, известного своими перформансами театра абсурда и часто называемого «провокатором», то норма по скандалам вокруг нового «Парсифаля», можно сказать, была выполнена.

Вместо 37-летнего Андриса Нельсонса на «Парсифаля» пригласили 73-х летнего Хартмута Хенхена. Сетевая аудитория живо откликнулась на это известие, наперебой уверяя друг друга, что лучшей кандидатуры трудно было найти: Хенхен – знаток «Парсифаля», в течение десятилетий скрупулезно изучавший последнюю оперу Вагнера по всевозможным источникам. Тем не менее итог его работы оказался гораздо слабее ожидаемого. Тяжело подобрать более содержательные эпитеты к оркестру Хенхена, кроме дежурных «чисто», «ровно» и «слаженно». Для кого-то такая оценка могла бы служить похвалой, но вспоминая, какого звука совсем недавно добивались в этом зале Кирилл Петренко и Андрис Нельсонс, работу Хенхена оцениваешь разочаровывающе блеклой и безжизненной. При том что «Парсифаль» для Байройта произведение особенное – написав оперу специально для Фештшпиляуза, Вагнер пожелал, чтобы она не шла нигде, кроме Байройта – эта месса должна была служить только в его церкви и ни в какой другой. Не принесло полного удовлетворения и исполнение главной партии Клаусом Флорианом Фогом. Придаться вроде не к чему а сердце не тронуло – оркестр чисто играл ноты, Фог их чисто пел. Критика очень благосклонно отнеслась к исполнительнице Кундри, Елене Панкратовой, первой русскоязычной певице выступившей на знаменитой вагнеровской сцене в столь значительной роли. С этим трудно спорить, но актерски Панкратова была начисто лишена убедительности. Георг Цепенфельд, наоборот, сумел превратить не слишком интересную роль Гурнеманца в весомый и значимый образ, причем кажется лишь за счет своей стати и красивого большого голоса, ставшего подлинным украшением постановки.

В эпиграф буклета к спектаклю вынесены слова Далай-ламы, сказанные им в 2015 году после террористических актов в Париже: «Бывают дни, когда я думаю, что лучше бы религий вовсе не существовало». Вокруг смысла этого высказывания сконцентрировалась концепция режиссера Уве Эрика Лауфенберга и драматурга Рихарда Лорбера. Спектакль разворачивается в зоне военных действий на территории Сирии. Рыцари Грааля, представляющие собой секту кровопийц-бездельников, возглавляемую Титурелем и обосновавшуюся в христианском храме/монастыре, ничуть не лучше Клингзора, истово предающегося самобичеванию перед коллекцией распятий. Оба лагеря – ветви ложного толкования веры, далекого от ее истинного понимания. В финале, Парсифаль появляется в черном пустынном одеянии с автоматом в руках и повадками выдавшего виды вояки. Копье за его спиной сломано и превращено в крест, на котором собраны символы основных религий: кресты, четки, мандалы... После того, как копье отправляется в гроб с Титурелем, народ сносит туда же более крупные предметы различных культов, и на разрушенную, измученную землю нисходит благодать.

В теории замысел Лауфенберга жизнеспособен. Здесь многое имеет смысл: и связь Вагнера с буддизмом, и часто возникающее в последнее время суждение о том, что религия в наши дни способствует разобщению народов, и положение христианских храмов в арабском мире, и военные действия в Сирии и Ираке. Вдобавок постановщики находят слабое место в драматургии вагнеровского либретто в нечетко определенной миссии Рыцарей Грааля, миссии, низводящей их буквально до паразитирования на крови Амфортоса, выведенного в образе Христа. Сценическая реализация замысла на удивление прямолинейна и неубедительна во всех отношениях, начиная с неумелой работы с массовой, выстраивания ритма действия и заканчивая причинно-следственными связями и логикой изложения, отчего сама манера подачи материала кажется искусственной и разрозненной, словно перед тобой набор неинтересных студенческих этюдов с очень плохой актерской игрой. Причем не важно – рассматривают ли постановщики происходящее на сцене как реальные события или как художественные метафоры; в обоих случаях это выглядит полюбительски.

РАЗРЫВ ШАБЛОНА

Новый сезон в Опере Франкфурта открыли последней премьерой предыдущего сезона – известный австралийский театральный режиссер, руководитель берлинской Комише опер Барри Коски поставил здесь удивительную «Кармен». Открыв музыкальные купюры и сместив жанровые акценты, Коски позначил зрителей с совершенно другой оперой, в которой трудно узнать прежнюю, хорошо известную историю.

О том, что «Кармен» сегодня чрезвычайно далека от первоначального замысла Бизе, много говорил другой руководитель Комише опер, легендарный Вальтер Фельзенштейн. Он указывал на то, что «необыкновенно многочисленные ритмические, динамические и характерологи-

над «точной передачей написанного в партитуре», где «арией» назван только один номер (ария Микаэлы из третьего действия), а остальное обозначено как «шансон», «куплеты», «сцена» и «мелодрама», и что «принятая и ставшая почти законом интерпретация произведения навязала совершенно иной, не свойственный ему оркестровый и певческий стиль, часто неуместную лирику и во всех случаях буржуазную романтизацию».

Незнакомый ранее музыкальный материал стал главным, но не единственным новшеством франкфуртской постановки. Чаще всего это небольшие включения в уже знакомую музыку, но расцвечивающие ее другими красками и оттенками. Многогое успеваешь заметить, но не сориентироваться и в конце концов сбиваешься со счета. Однако есть два внушительных по

цилиндр и трость, а затем начинается настоящий номер-варьете, в котором Моралес рассказывает о некоторых присутствующих в зрительном зале (на самом деле у Бизе обсуждаются прожоги). Второй номер – изначальная версия Хабанеры, которая в свое время показалась композитору стилистически слишком французской. Коски использует обе Хабанеры одну за другой. По музыке два ранее незнакомых номера – это чистой воды Оффенбах, причем даже не «Сказок Гоффмана», а «Орфея в Аду» с его знаменитым финальным «French Cancan» или «Прекрасной Елены», которую часто упоминает Коски, говоря о своей «Кармен». Подстать этим комедийным номерам сделаны и некоторые другие, к примеру, финал второго действия и феерический выход Эскамильо, превращенный в ошеломляющее шоу, где все кажется на грани

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

НОВЫЙ СЕЗОН БАЙРОЙТ, ФРАНКФУРТ, НЬЮ-ЙОРК



«Парсифаль». Сцена из спектакля.
«Кармен». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

ческие обозначения, внесенные композитором в подлинник партитуры, сплошь и рядом расходятся с интерпретациями даже самых известных певцов и дирижеров», что «фонетическое благозвучие» ариозного пения возобладало

продолжительности музыкальных фрагмента, которые меняют знакомую «Кармен» до неузнаваемости. Первый, заявленный в клавире как «номер с пантомимой», принадлежит Моралесу. У Коски в этом месте Кармен бросает сержанту

вкуса, но именно на грани. В спектакле очень много хореографии, близкой варьете и кабаре, которая всегда по теме и к месту (хореограф Иоахим Кляйн).

Но и это еще не все. Коски не просто открывает музыкальные купюры, он предлагает совсем другой формат зрелища. В спектакле нет ни разговорных диалогов, ни музыкальных речитативов. Зато есть текст, основанный на новелле Мериме, который читает женский голос, заявленный в буклете как «голос Кармен». Таким образом, возможно впервые, история зазвучала непосредственно от лица самой героини. Жизнеописание Кармен, таким каким мы его знаем, представляет сугубо мужской взгляд на ситуацию, оно знакомо нам со слов Хозе, записанных другим мужчиной – рассказчиком. В нем существует внушительный налет мужского шовинизма и сексизма, отвечавший норме социальных и гендерных отношений того времени. Однако героиня видит и оценивает происходящее иначе, если не всегда весело, то всегда беззаботно, как и полагается натуре цыганке.

В манере музыкальной подачи эта «Кармен» так же временами сильно отходит от канона – некоторые номера больше похожи на импровизацию на темы». Надо отдать должное дирижерам, открытым к подобным экспериментам, один из них – Себастиан Зайрер. Единомышленниками выглядят и солисты, замечательно вписывающиеся в постановку, Паула Мюри (Кармен), Люк Роберт (Хозе), Карен Вонг (Микаэла), Кван Сим (Эскамильо). Спектакль сыгран и спет с такой энергией, так захватывающе и красиво, что ты легко внимаешь языку режиссера, доверяешь ему и полностью принимаешь его стиль изложения. Тебя не смущает дизайн в котором лишь лестница во всю длину-ширину сцены и нет никакой толпы, прохожих, придуманной жизни севильских горожан, таверны (сценография и костюмы Катрин Леа Таг). Не смущает даже то, что Кармен перед Хабанерой появляется на сцене... в костюме гориллы. Тут вспоминается ярко-лимонный в красных розах диван, который Тристан в постановке Петра Конвичного втаскивал на свидание с Изольдой. Конвичный

тогда говорил что ему «было важно показать радость, доходящую до гротеска». У Коски происходит нечто подобное, и немецкий зритель, для которого ассоциативное мышление в опере не в новинку, благодарно отвечает режиссеру – спектакль собрал блестящую критику в прессе и восхищенные отзывы публики.

Три действия «Кармен» Коски несутся на полных парах в жанре комической оперы и лишь в четвертом появляется элемент серьезности. Но и здесь режиссер приготовил сюрприз – вернул в финал музыкальную тему главной героини как было задумано Бизе, поэтому когда покончив с Кармен, поднявшись по лестнице, Хозе исчезает из поля зрения зрителей, «убитая» героиня поднимается, поворачивается к залу, разводит руками и усмехаясь подмигивает аудитории, словно говоря: «Врут все ваши карты».

ПРИШЕЛ МУЖЧИНА К ЖЕНЩИНЕ

Сезон в Метрополитен открылся новым «Тристаном» в постановке Мариуша Трелинского и его постоянного соавтора, художника Бориса Кудлички. Имя Кудлички в случае с Трелинским подлежит обязательному упоминанию, потому как идеи художника в этом творческом тандеме часто интереснее идей режиссерских. Спектакль вызывает двойственные ощущения. С одной стороны, его внешний вид очень цельный и эстетически привлекательный. Борис Кудличка, художник по костюмам Марек Адамски, дизайнер по свету Марк Хайнц и дизайнер видеопроекций Бартек Микаш поработали на славу. С их помощью все три действия (события разворачиваются в наше время), что бы в них не происходило, разыгрываются в интерьерах, которым веришь, и в атмосфере, которую без усилий принимаешь за реальность, пусть и театральную. С другой стороны, Мариуш Трелинский и два его драматурга (Петр Грусчинский и Адам Радецкий) привнесли в сюжет новые смыслы и характеристики героев, которые чаще всего не считаются.

Каждое действие начинается почти что одинаково: изображение движущегося по кругу луча электронного радара сменяется видео, в котором зрителю показывают попавший в шторм корабль, горящий дом в лесу, черное солнце, маленького мальчика, мужчину в белом кителе морского офицера; офицер наблюдает за огнем зажигалки, берет со стола пистолет, идет по горящему дому. В третьем действии, находясь в бреду, Тристану видится мальчик с зажигалкой, а затем сам герой оказывается на пепелище сгоревшего дома, где находит тот самый китель и пистолет, по-прежнему лежащий на столе. В конце монолога Тристана мальчик появляется снова, забирается на стол, поливает жидкостью из бутылки все вокруг и вызывает пожар. Безусловная связь между этими событиями существует, но в чем она заключается, разгадать не удается. Сущность концепции не получает ясного толкования, отчего спектакль сильно теряет.

Некоторые другие нововведения постановщиков также не вносят ясности. Например, инсценировка смерти Морольда, где нет ни равного боя, ни раненного Тристана: раздетый по пояс, с завязанными глазами жених Изольды сидит в комнате, привязанный к стулу, входит Тристан и стреляет ему в голову из пистолета. Непонятно, как этот поступок должен характеризовать главного героя и какое отношение это имеет к его поведению в будущем, да и реальность ли это вообще, или плод воображения Изольды. Поспорить можно и с тем, что смертельную рану Тристан наносит себе сам, и с тем, что Изольда умирает, перерезав себе вены. Вопрос даже не в том, что постановщики меняют детали либретто, сегодня это уже далеко не смертный грех, вопрос, ради чего? Весомого аргумента найти не удается.

Но есть в этом «Тристане» удивительно красивая режиссура – это знаменитый любовный дуэт, о который обычно спотыкаются все постановщики – сорок минут, наполненных признаниями в любви и высокой поэтикой. С чистотой и тонкостью сродни сценам итальянского кинематографа времен неореализма, не столько визуально, сколько по настроению, Трелинский уложил в этот дуэт всю гамму взаимоотношений мужчины и женщины. Начинается все с первой встречи и всепоглощающей страсти, потом страсть проходит и наступает покой, когда так приятно просто от существования рядом друг с другом, затем возникает ссора, когда кто-то вдруг сказал грубое слово и получил такое же грубое слово в ответ, а потом кто-то идет на встречу, делает первый шаг к примирению и любовь возвращается... Действие начинается в рубке корабля, затем декорация разворачивается и герои оказываются на палубе. Когда звучит «Приди к нам, ночь любви» по всему небу разливается северное сияние. Во время короткого вступления Брангены на сцене гаснет свет, опускается занавес и возникает проекция черного солнца разбрасывающего белые протуберанцы. За это время декорация успевает поменяться, и когда занавес поднимается, дуэт продолжается в портовом ангаре, где героев настигнет король Марк. В постановке дуэта Трелинский идет не за словом, но за музыкой Вагнера. Сцена продумана тонко и изящно, великолепно ложится на музыку и так непохожа на всё, что раньше удавалось видеть в работах режиссера. Передви-

жения героев в лабиринте меняющихся декораций, их касания, поцелуи, взгляды выстроены идеально, словно красивый танец, от которого невозможно оторвать глаз. Тем более остро ощущается резкая перемена, когда появляется король Марк. К сожалению, видеотрансляция не создает полностью того эффекта, который вызывает эта сцена в зрительном зале Мет.

Самое сильное впечатление от нового «Тристана» – это оркестр под управлением Саймона Реттла. Он захватывает сразу и не отпускает до последней секунды, создает непередаваемое чувство единения твоего организма с музыкой, пронизывающей тебя словно таинственная темная материя, проходящая без преград сквозь вселенную. Кажется, что каждая нота сыгранна оркестром Реттла, наполнена смыслом. Другая удача – великолепная Изольда Нины Штеме. Вокально и актерски исполнительница продемонстрировала высочайший уровень мастерства. Если не впадать в крайности и не называть ее лучшей Изольдой современности, то уж точно лучшей среди равных. Хорош был и Тристан Стюарта Скелтона, однако к финалу солист порядком подустал. Режиссером характер Тристана не определен, у Скелтона он получается больше похожим на невротичного Питера Граймса. Рене Папе спел стандартного Марка.

исполнял Евгений Никитин, но в день просмотра спектакля в Мет он оказался болен и партию пел Карстен Витмозер.

НА МЕЛКОВОДЬЕ

Другой премьерой нового сезона в Нью-Йорке стала «Любовь издалека» Кайи Саариахо в постановке Робера Лепажа. Метрополитен уже не первый раз приглашает известного канадского режиссера. В 2008-м году здесь с большим успехом им было поставлено «Осуждение Фауста», но режиссуру самой громкой и ожидаемой премьеры – вагнеровского «Кольца»(2012) журналисты и зрители оценили критически.

«Любовь издалека» первая и самая известная опера Кайи Саариахо (всего в ее багаже четыре произведения для музыкального театра). К жанру оперы Саариахо обратилась под влиянием Питера Селларса, а премьера, конечно же в его режиссуре, прошла на Зальцбургском фестивале в 2000-м году, когда обязанности интенданта исполнял Жерар Мортье (постановка в Мет посвящена знаменитому оперному менеджеру, ушедшему из жизни три года назад). Пресса уделила предстоящей премьере особое место. «Нью-Йорк Таймс» вышла с заголовком: «Впервые с 1903 года в Мет будет представлена опера

ства с легкой руки Селларса («Никсон в Китае»), заметил, что Саариахо достойна быть представленной в Метрополитен больше как выдающийся композитор, чем как единственная за 113 лет композитор-женщина. В оправдание самому известному из американских изданий можно сказать, что Кайя Саариахо сама очень часто описывают историю совершенствования своего творчества как борьбу с мужчинами – преподавателями и композиторами, поэтому феминистическая окраска у этого события, названного «вехой» в истории Мет, возникла как бы сама собой, особенно когда и за дирижерским пультом тоже оказалась женщина – финский дирижер Сюзанна Малки, за которой также закреплено определенное «первенство» – она стала первой женщиной, вставшей за дирижерский пульт Ла Скала в 2011-м году.

Для сюжета о любви между принцем-трубадуром Жофре Руделем из Аквитании (юго-запад современной Франции) и француженкой Клеманс, графиней Триполитанкой, Робер Лепаж и дизайнер Майкл Керри нашли очень простое на вид и очень сложное в технической реализации решение – 28000 светодиодных лампочек, на более чем 30 направляющих превратили сцену Метрополитен в водное пространство. Впечатление реальности достигается за



«Тристан и Изольда». Сцена из спектакля.
«Любовь издалека». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

Двадцать лет солист живет с этим образом и, кажется, он ему уже надоел. Понравилась Брангена Екатерины Губановой. Вагнер подошел ей много лучше Бартока, слышанного в Торонто. На премьеры и в кинотрансляции Курвенала

композитора-женщины» (тогда был поставлен «Лес» Этель Шмит). Подобный гендерный акцент некоторые расценили как сексизм. Известный американский композитор Джон Адамс, также имевший первый опыт оперного сочинитель-

счет возможности лампочек по разному менять цвет и интенсивность в любом участке сцены что позволяет буквально живописать различные состояния водной поверхности. Во втором действии, начинающемся со шторма, направляющие передвигаются, образуя красивый эффект бури. Хор стоит по-грудь в этой сценической «воде», а в сцене шторма волны периодически скрывают поющий хор с головой что создает ощущение некоего театрального волшебства. В интервью перед премьерой Робер Лепаж говорил о дуализме сценического символа водного пространства – вода разделяет и объединяет людей одновременно. Пилигрим, путешествующий между Жофре и Клеманс, передвигается в лодке. Сами герои поочередно появляются на поворотном мосту, который также движется от кулисы к кулисе. Как обычно в оперных постановках Лепажа визуальное является первостепенным. Интересного психологического толкования ситуации героев в спектакле нет. «За психологию отвечают» только лица солистов, которые хорошо видны на экране кинотеатра, но не в зрительном зале. И потому художественному облику постановки не удастся решить спектакль целиком, тем более что герои существуют в таком ограниченном пространстве, как мост, и чаще всего в одиночестве. В результате временами действие провисает из-за отсутствия динамики развития. Тем временем в сюжете есть возможности для режиссерской импровизации с характерами героев и мотивами их поступков. Сама Кайя Саариахо никогда не ограничивает постановщиков и всегда дает полную свободу в трактовке своих произведений.

В вокальном составе первенствовала сопрано Сюзанна Филипп (Клеманс). Ее виртуозный, звонкий, полетный голос как нельзя лучше подходит воплощению идеальной женщины. Партию Пилигрима исполнила Тамара Мамфорд – меццо с объемным голосом но очень сильным раздражающим вибрато. Тяжелее всех пришлось известному Эрику Оуэнсу (Жофре Рюдель) – казалось, что сам принцип голосоведения в «Любви издалека», требующий большей вокальной подвижности, ему чужд.

Во втором по величине, после Берлина, городе Германии, Гамбурге открылась грандиозная Филармония на Эльбе, Elbphilharmonie, которую здесь сразу же стали называть уменьшительно-ласкательным именем Elphi. Уже эскизы будущего сооружения давали основание полагать, что оно станет символом города – подобно парижской Эйфелевой башне или сиднейской Опере. «Симфонией из камня и стекла» назвал новую Филармонию первый бургомистр Гамбурга Олаф Шольц. Наверное, эта характеристика за нею закрепится.

«Эльб-филармония служит для меня примером гражданской инициативы, – сказал в своей речи на торжественной церемонии открытия концертного зала президент Германии Иоахим Гаук. – Благодарности заслуживают сотни граждан, которые поддержали возведение и оборудование зала своими пожертвованиями. Эта гражданская инициатива оказалась выражением позиции, для вольного ганзейского города Гамбурга традиционной, идущей от гуманизма Возрождения. Это то гражданское сознание, которое нам насущно необходимо, если мы хотим совместно обустроить будущее – в этом городе, в нашей стране, в объединенной Европе».

Как и для очень многих людей, для меня свершившееся стало знаменательным актом собственной жизни. Когда в 2003, закончив длившуюся несколько десятилетий службу в Санкт-Петербургской консерватории, я решил поселиться с семьей в Германии, то выбрал Гамбург, где уже неоднократно бывал, навещая старшего приятеля, барона Ханса Юргена Карла Марию фон Вебера, правнука великого композитора. В пользу этого города меня склонили Опера (я впервые попал в театр, когда им еще руководил композитор Рольф Либерман, самый успешный в истории оперный интендант), балет Джона Ноймайера (лучшего, по моему убеждению, из современных хореографов), а также то, что здесь в недалеком прошлом жили и создавали музыку Дьёрдь Лигети, Альфред Шнитке и, к счастью, продолжает жить и творить София Губайдулина.

Прогуливаясь по улицам и паркам, я частоенько заглядывал в район гавани, Hafencity – тут на пространной, частично, как в Питере, отвоєванной у воды, территории стремительно вырастали многоэтажные кварталы, демонстрировавшие самые новые устремления зодчих и строителей. Непрерывно заполнявшуюся панораму, однако, портило нелепое, раздавшееся и в ширину, и в высоту кирпичное здание с узкими окошками – склад для хранения какао, чая и табака, самодовольно расположившийся на ближайшем от берега острове. И вот, жителям Гамбурга Александру Жерару и Яне Марко пришла в голову отличная идея: нужно надстроить красный массив, превратив его в цоколь уходящего в небо сооружения, где разместится современный Храм музыки. Захватив фото злополучного склада, они отправились в Швейцарию, в Базель, к бывшим соученикам Александра, ставшим известными архитекторами, Жаку Герцогу и Пьеру де Мерону (которые незадолго перед тем произвели фурор, перестроив в Лондоне устаревшее деловое здание в великолепный корпус Галереи Тейта). Несколькими штрихами авторучки Жак набросал ставший уже историческим рисунок парусообразной надстройки – то был первый шаг к реализации счастливой идеи! Спустя два года был подготовлен проект.

Гамбургцы горячо обсуждали его – в семьях, на собраниях и форумах, в земельном парламенте. Высказывались противоположные мнения, но большинство, поддержанное тогдашним первым бургомистром города Оле фон Бойстом, настояло: надо строить! Стали появляться сообщения о добровольных взносах. Супруги Михаэль и Кристль Отто пожертвовали 20 миллионов евро – нынче я с удовлетворением обнаружил в Эльб-Филармонии, что их именем названо одно из фойе Большого зала. Наряду с многочисленными меценатами к спонсированию звездного объекта подключились крупнейшие фирмы, такие, как BMW, Montblanc и еще многие. В 2007 генеральным интендантом будущей Elbphilharmonie, как и старой Laeiszhalle был назначен выбранный из нескольких кандидатов Кристоф Либен-Сойтер, до этого успешно возглавлявший Концертхаус в Вене.

Первоначально открытие Эльб-филармонии было назначено на сентябрь 2009. Мне уже исполнилось 74, и я просил провидение даровать мне еще 6 лет, дабы дожить до этого события. Однако, утвержденный строителями график стал срываться, возведение здания – затягиваться. Проезжая мимо, я испытывал горечь от того, что месяцами бездействует гигантский кран и не зарастает зияющая на крыше дыра. Журналисты, смакуя скандальные подробности, сообщали о столкновениях проектировщиков и строителей, об экспериментах, судебных процессах, расторжении договоров и замене партнеров, о непрерывном росте бюджета, в конце концов превывшего первоначально запланированную сумму 77 миллионов евро более, чем в 11 раз. Все это уже позади. И хотя многие из коллег начинают свои репортажи об открытии Эльфи с грустного напоминания о долготростое, я не стану им следовать: то была предыстория, история же Эльб-Филармонии только начинается.

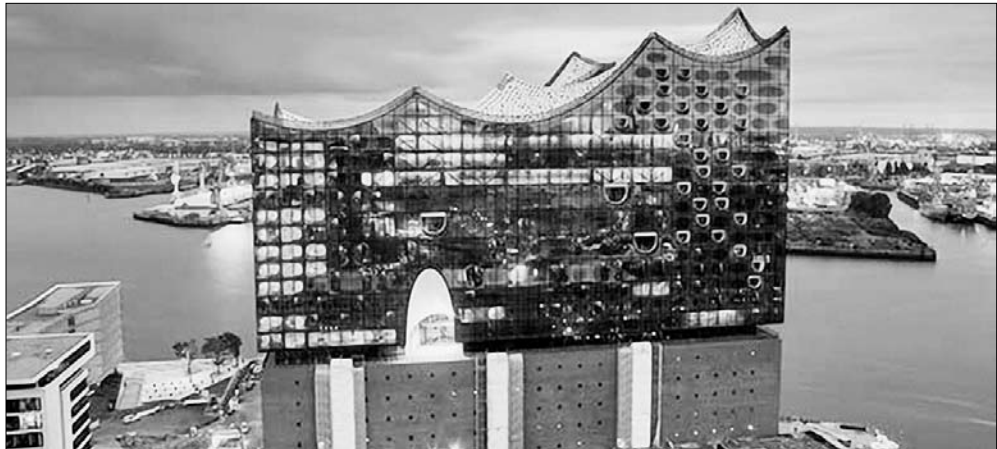
Чем же так впечатляет новая художественная институция – прежде всего как произведение архитектуры? Необычайным величием. По высоте сооружение оказалось ровненько сопилыми храмов и видно издалека. Редкостно красиво смотрится оно из прибрежного Fischmarkt'a, Рыбного рынка – словно омываемый волнами Эльбы фантастический корабль. Мимо проплывают настоящие суда, прибывающие по традиционным круизным и торговым маршрутам или для того, чтобы «подлечиться» на знаменитой здешней верфи, но даже самые большие в мире пароходы кажутся рядом с Эльфи немасштабными. Когда постепенно приближаешься к Филармонии, она словно бы непрерывно продолжает расти, когда же подходишь вплотную, ее грандиозность поражает. Но, удивительным образом, не подавляет!

нуне празднования в 2008 его 100-летия – на протяжении же предшествующих десятилетий зал функционировал под стандартным наименованием Musikhalle. Возвращенным названием увековечена фамилия супругов Лэйс, владельцев существующего поныне пароходства, которые завещали огромную по тем временам сумму 2 миллиона марок на возведение Дома музыки. Посещение его для многих гамбургских семей стало заветной, передаваемой из поколения в поколение традицией. Она, наверное, сохранится: Laeishalle продолжает действовать. Только теперь между старшим и младшим залами-братьями – хоть заботится о них единая администрация – развернется конкуренция. Ну и пусть: ведь это – во благо искусства и тех, кому оно нужно!

Мотто Эльб-филармонии служат слова «Дом

МИХАИЛ БЯЛИК

ЭЛЬБ-ФИЛАРМОНИЯ. НАЧАЛО БИОГРАФИИ



Здание Эльб-филармонии.
Большой концертный зал Эльб-филармонии.

Архитектура целого радует одухотворенностью, человечностью, жизнерадостью. прихотливой, озорной фантазией, пренебрегающей симметрией. В старых кирпичных стенах цоколя прорублены несколько окон, нарушающих былую казенную упорядоченность. Ну, а верхняя, стеклянная часть – сплошные сюрпризы. Крыша – не плоская, а волнообразно вздымающаяся. На стенах – неожиданные арки, часто перевернутые. Сплошные ряды окон абсолютно не стандартны: в одних стекла прозрачные, в других – с нанесенным рисунком, в одних они гладкие, в других – выпуклые, причем, по-разному. Впечатление такое, будто в них отразилась колышущаяся поверхность протекающей рядом Эльбы. Войдя внутрь, попадаешь на изогнутый дугой, длинный (82м) эскалатор – некую модернистскую модификацию библейской лестницы Иакова, ведущей на небеса. Поднявшись, оказываешься в раю, который носит название Plaza: между старой и новой частями здания, на крыше бывшего склада оборудована огромная смотровая площадка с балконом по всему периметру. Все, чем славен Гамбург – его порт, доки, река с курсирующими по ней пароходами, оригинальными прибрежными сооружениями (среди них экстравагантные театры мюзикла), районы традиционной и новейшей застройки, парки и памятники – все это город радушно развешивает перед тобой. На плаще имеются кафе, магазины и все, что нужно, чтобы дружеское или деловое свидание было приятным.

Но поднимаемся – по эскалатору или лифтом – на 12 этаж, где находится главное достояние Эльб-филармонии, ее Большой зал. Его размеры ошеломляют. Вместимость – 2100 мест – не намного превышает вместимость Laeishalle – 2025 мест. Но насколько вольнее, независимей, раскованней ты себя тут чувствуешь! Нет, компактное необорочное строение Лэйс-халле на площадке Брамса по-своему прекрасно. Напомню, что это первоначальное имя концертного учреждения было подтверждено нака-

музыки – для всех». Демократический принцип воплощен, прежде всего, в архитектуре Большого зала. Его дальний прообраз – античная арена, ближний – Берлинская филармония, создание общепризнанно великого зодчего Ханса Шаруна. Только в столичном зале разграниченные прямоугольные балконы далеко выступают вперед, в гамбургском же тянутся сплошными, длинными, плавно изгибающимися полосами вдоль стен. Ассоциация с речным потоком, возникшая при обозрении фасадов здания, сохраняется, и когда находишься внутри. В зале также отсутствует симметрия, но царят соразмерность и уравновешенность. Каждый следующий ряд удивительно удобных серых кресел возвышается над предыдущим, и ничто не мешает тебе видеть все и всех. Ну, и в какой бы части зала ты ни находился, долетающее с подиума звучание одного или сотен инструментов и голосов воспринимается слухом поразительно отчетливо и сбалансированно.

Акустику рассчитывал несомненный мировой лидер в этой области Ясухиза Тойота, прославившийся своим участием в реализации многих амбициозных проектов, среди коих возведение Концертного зала Мариинского театра в Санкт-Петербурге и только что, вслед за Эльб-Филармонией, открывшегося в Берлине камерного Зала Булеза (инициатор его строительства – Даниэль Баренбойм). Высокое качество звука во многом обеспечивается покрытием стен, которое предложил мастер: «белую кожу» зала образуют 10 000 пористых гипсовых плиток с не повторяющимся рельефом. Как в экстерьере здания, так и в интерьере не встретите вы даже намека на украшательство. Приняты иные приоритеты: простота, лаконизм, функциональность, целесообразность, удобство. В фойе – ровные белые стены. Перила, как и ограждения в зале – из скромных черных металлических трубок. Культивируются протяженные линии и гладкие поверхности, часто изогнутые. В их комбинировании буйная фантазия и требовательный вкус

образуют некий благородный симбиоз. Красив и необычен орган: между огромными трубами, взметнувшимися на несколько ярусов, имеются просветы, сквозь которые можно рассмотреть трубы меньшей протяженности, вплоть до крохотных. На одном из балконов неподалеку от органа находится обширная площадка для слушателей в инвалидных колясках.

Попав в Большой зал, испытываешь радость единения со множеством интеллигентных людей, явившихся сюда с той же целью, что и ты – насладиться искусством в его высочайших проявлениях. Речь идет не о спекулятивно-обманном, а об истинном коллективизме, том, что запечатлен в прозвучавшей на открытии зала оде «К радости» Шиллера и Бетховена, с ее знаменитым воззванием «Обнимитесь, миллионы!». Важно, что твоя причастность к некоему сообществу нисколько не ущемляет тебя как индивидуума. То, как позаботились все, от кого это зависело, чтобы оградить тебя от малейшего дискомфорта, чтобы посещение Филармонии стало для тебя праздником, свидетельствует, что в каждом посетителе видят и чтут личность. Вот она, демократия в действии, в рядовом и, одновременно, символическом проявлении!

Еще одна гордость Эльб-филармонии – ее Малый зал, в котором 550 мест. В отличие от Большого, по архитектуре своей он предельно прост: вытянутая коробка с постепенно возвышающимися рядами кресел. Наверху – широкая деревянная полоса, где углы, образующиеся стыкающимися стенами, «притуплены», и это придает геометрии помещения приятное своеобразие. Как и волнистый рельеф стен из французской сосны теплого светлокорицевого оттенка. Акустика – безупречная. Уже первые вечера камерной музыки подтвердили, что ей здесь – уютно.

А еще в огромном здании расположились (и окупают часть расходов на содержание Филармонии) отель «The Westin Hamburg» с 244 номерами, 45 частных квартир класса люкс и парковка на 520 машин.

Лозунг «Дом для всех» хорош, – скажет читатель. – А как обстоит с ценами на билеты? Ведь от этого во многом зависит практическое претворение лозунга. Наверное, учитывая необходимость постепенно компенсировать колоссальные затраты на строительство, посещение концерта обходится в солидную сумму? Да, цены весьма высоки – но не выше, а, по моим наблюдениям, даже ниже, чем в престижных филармонических и театральных залах, к примеру, Лос-Анджелеса, Парижа, Люцерны или Санкт-Петербурга. Главное, однако, что в прайс-листе имеются градации. В зависимости от артистического ранга выступающих в Эльб-филармонии солистов и коллективов, с одной стороны, и удаленности слушательского кресла от эстрады (хоть, напомним, слышно и видно отовсюду), с другой, цены меняются. И значительная часть билетов весьма доступна.

Действует система выгодных абонементов, имеются скидки, особенно существенные для детей и юношества. Еще один местный лозунг звучит так: «Каждый гамбургский школьник должен побывать тут на концерте». Для маленьких слушателей в цокольной части здания оборудована специальная студия с обширной коллекцией музыкальных инструментов. Забота о будущих поколениях друзей музыки, стремление приобщить к искусству ребят, начиная с раннего возраста – дело благое, свидетельствующее о дальновидности руководителей образовательного концертного учреждения и достойное всяческого поощрения.

То, что появление Эльб-филармонии вызовет такой интерес в городе, стране, мире, даст ощутимый толчок развитию туристического бизнеса, было ясно изначально. Это, собственно, явилось одним из важных стимулов возведения Храма искусств. Так что пренебрежением к его посещению реально служит не дороговизна билетов, а их отсутствие в кассе по причине колоссального спроса – все до конца сезона давно распродано.

Задолго до открытия Филармонии артистической и потенциальной слушательской общест-венности разъяснили, какой – в подтверждение тезиса «Дом музыки для всех» – будет ее репертуарная политика. Формировать ее решили, исходя из высказывания, приписываемого Леонарду Бернстайну: «Нет легкой и серьезной музыки. Есть лишь хорошая и плохая музыка». Цель – удовлетворить интересы и склонности людей, придерживающихся самых разных вкусов, и тем содействовать, в конечном счете, консолидации общества. Эльб-филармония открылась фестивалем, где были представлены в концентрированном виде те художественные установки, которым она намерена следовать.

Побывав на всех концертах было физически невозможно, да и резервы presstickets оказались ограниченными: очень уж много журналистов из разных стран съехалось в Гамбург, желая стать очевидцами знаменательного события. Все же несколько программ, вызвавших душевный отклик и раздумья, мне посчастливилось услышать – тем и другим я хотел бы поделиться с читателями.

Впервые Эльб-филармонией я посетил еще до ее официального открытия: накануне тут несколько раз был представлен перформанс, осуществленный известной компанией Sasha

Waltz & Guests (основана в 1993). То были перво-начальная проба творчески освоить простран-ство нового сооружения и своеобразный, тоже сугубо художественный, обряд его благослове-ния. Имя Саши Вальц, хореографа, наделенного отвагой, бурным воображением и волей, очень известно в мире. Ее запомнили и петербуржцы – по своеобразному хореографическому реше-нию балета Стравинского «Весна священная», показанному на новой сцене Мариинского театра сразу же после ее открытия. В нынеш-ней творческой акции участвовало 80 артистов – певцы, инструменталисты, танцовщики. Дей-ство началось в вестибюле 10 этажа и постепен-но перемещалось по лестницам вверх до 15-го, а публика следовала за исполнителями. Спер-ва прекрасно прозвучал созданный во время Второй мировой войны хор а capella «Liberté» («Свобода») Франсиса Пуленка на стихи Поля Элюара, часть крупного сочинения «Figure humaine» («Лик человеческий») – это заглавие стало и названием всего перформанса. Далее исполнители на разных инструментах (среди них замечательные, как скрипачка Каролин Видман или ударник Алексей Герасимец), музи-цировали порознь и объединяясь в небольшие ансамбли, каждый раз находя новое пристани-ще, в окружении слушателей-зрителей. Со вку-сом подобранные произведения образовали некий срез всей музыкальной истории. А хоре-ографическая труппа каждый опус переводила на язык танца и свободной пластики. Поскольку неширокие фойе, огибающие зал – закруглен-ной формы, и увидеть все происходящее из одной точки невозможно, зрители фланиро-вали в разных направлениях, увертываясь от столкновения с артистами балета.

Когда, усталый, я присел (как поступали и другие) на ступеньку, надо мной вдруг пронес-лось нечто, оказавшееся танцовщиком, кото-рый, согласно сценарию, съезжал по перилам. Этот, первый, раздел перформанса длился бо-лее часа и произвел впечатление неоднознач-ное: одни номера радовали согласованностью музыки и пластики, в других их союз показался насильственным. Вообще-то балет лучше бы смотреть на некотором расстоянии: когда тан-цовщики, тяжело дыша и обливаясь потом, и танцовщицы, чья грудь зажата бинтом, находят-ся с тобой рядом, поэзия танца улетучивается. У Саши Вальц, возможно, иное ощущение поэзии. Лик человеческий, во всяком случае, был иллю-стрирован множеством несхожих индивидуаль-ностей и выглядел достаточно позитивным.

Далее публику пригласили в Большой зал, и, замороженная его просторами и красотой, она немедленно уселась в ожидании волшебных звуков, ибо группа оркестровых музыкантов с певицей во главе уже выходила на подиум. За-няв места и изготовавшись, они долго не начи-нали. Тогда сведущие сообразили: это произве-дение Джона Кейджа «4'33"», едва ли не столь же знаменитое, как полотно Казимира Малевича «Черный квадрат». 4 минуты 33 секунды артисты якобы музицируют, на самом деле, прислушива-ются к звукам окружающей среды. Поскольку залы Эльб-филармонии надежно защищены от пароходных гудков, криков чаек и свиста ветра, а германская публика редкостно дисциплини-рована, означенное время было проведено в дистиллированной тишине. Кстати, когда в 1952 сочинение было впервые «исполнено», в афише впервые появилось слово перформанс, столь нынче распространенное. Покинувших сцену музыкантов сменили танцовщики, показавшие небольшой спектакль – под аккомпанемент собственных шагов и прыжков. Заглянув в про-граммки, несколько разочарованные зрители узнали, что звучать музыке в зале пока еще не положено. Но, возвратившись из зала в фойе, они продолжили внимать ей. Только теперь му-зыка, как и ее хореографическое преломление, стали иными: гармонию, утверждение сменили дисгармония, отрицание, разрушение, смерть. Лик человеческий предстал скорбным, болез-ненно искаженным, исполненным отчаяния. И лишь к концу утраченные покой и красота стали робко, как надежда, оживать.

Включив в программу торжеств это богатое смыслами, художественно неоднородное музы-кальное зрелище, Эльб-филармония деклари-ровала, что приветствует творческую инициати-ву, открыта исканиям новых путей в искусстве.

А теперь – о торжественном концерте-открытии, который как событие чрезвычай-ной значимости транслировался и обсуждался по всему миру. Важнейшим участником обеих частей вечера – собственно церемонии и кон-церта – был находившийся постоянно на эстра-де NDR Elbphilharmonie Orchester. Созданный сразу по окончании Второй мировой войны, в 1945, он долгое время был известен как NDR Orchester (Оркестр Северо-Германского Радио), нынешнее же наименование получил недавно, вместе со статусом Резиденц-оркестра Эльб-филармонии. Положение обязывает: симфо-нический коллектив считали одним из лучших в Германии, теперь же ему предстоит достичь высочайшего мирового уровня! Главные дири-жеры на Западе достаточно часто меняются. По-следние шесть лет оркестр возглавляет Томас Хенгельброк, славящийся своим универсализ-мом: с равной свободой он ориентируется в му-зыке разных эпох, любых жанров. Программа, предложенная им, оказалась совершенно не

стандартной и захватывающе интересной.

Вечер открыла музыка композитора, чье имя при перечислении самых великих называют пер-вым – Бетховена. Но выбрано было сочинение от-нюдь не хрестоматийное – пламенная увертюра к балету «Творения Прометея». Аллегория очевид-на: подобно мифическому герою, Филармония будет дарить людям огонь – огонь великого ис-кусства, который согреет их души. Далее после-довали приветственные речи; канцлер Ангела Меркель, дала антракте интервью телевидению – все говорили о музыке. Дважды речи пере-межались оркестровыми интермедиями: про-звучали творения великих уроженцев Гамбурга Мендельсона-Бартольди – увертюра «Рюи Блаз» – и Брамса – финал Второй симфонии.

И вот, после антракта – концерт в двух отде-лениях, у которого тоже есть название: «Zum Raum wird hier die Zeit». Оно может быть переве-дено «Здесь обозримо время», а если букваль-но – «Здесь время становится пространством». Слово Raum, однако, можно перевести и как по-мещение. Все значения уместны, а помещение – это конечно, Эльб-Филармония, где вся исто-рия музыки становится явью. О происхожде-нии названия скажу позднее, сейчас же – о его звуковом воплощении. Прежде, чем вступил

написано в XVI – самом начале XVII веков. Чере-дуясь с их выступлениями, оркестр играл про-изведения видных авторов XX столетия. Начав с опуса Дютйе «Mystère de l’instant» («Мистерия мгновения»), живописующего природу, особен-но, птиц, Хенгельброк затем продирижировал сочинения Цимермана, Либермана и Мессиа-на. Сопоставить музыку далекого прошлого с той, что рождена на нашем веку – эксперимент до-статочно смелый, но и, замечу, весьма хитроум-ный! Дело в том, что из него исключена музыка золотых веков, XVIII и XIX, когда в ней царила гармоническая логика, основывающаяся на диалектике неустойчивых и устойчивых со-звучий, перетекании, разрешении диссонанса в консонанс. Но в XVI столетии эта логика еще не сложилась, а в XX, из-за гегемонии диссо-нирующих звучаний, уже была в значительной мере разрушена. Так что, к удивлению многих слушателей, интонационно и образно давняя и новая музыка оказались меж собой гораз-до ближе, родственней, чем это можно было предположить. Отличает же их, прежде всего, то, что старинные мастера в своем ощущении окружавшего их мира, своей вере, своих чув-ствах были основательнее, устойчивее, умели долго, без суеты, длить одно эмоциональное

зала). Сначала был Вагнер – куда же в Германии без него? Поводом исполнить Вступление к его последней опере «Парсифаль» послужило не только божественное величие гениального творения, но и то обстоятельство, что имен-но из этой музыкальной драмы заимствовано философско-поэтическое изречение о време-ни, превращающемся в пространство, которое стало заглавием концерта.

Вслед за Вагнером, без паузы, зазвучал Воль-фганг Рим. Ему как самому известному компо-зитору сегодняшней Германии было заказано произведение

для знаменательного вечера, которое, есте-ственно, ожидалось с большим интересом. Я много лет слежу за творчеством этого редкост-но плодovitого композитора, испытывая ува-жение к его активности и высокому профессио-нализму, но музыка его не близка мне. Своим новым сочинением «Reminiszenz» он пожелал увековечить память о весьма самобытном пред-ставителе гамбургской культуры, писателе Хан-се Хенни Яне (1894-1959), который был также строителем оргáнов, издателем (публиковал, в частности, ноты забытых сочинений эпохи ба-рокко), одним из организаторов и первым пре-зидентом Академии искусств в Гамбурге. «Реми-



Эльб-филармония, вид с моря.
Эльб-филармония ночью.

оркестр, откуда-то с небес полилась испол-ненная загадочной красоты мелодия гобоя. То, находясь на высокой галерее, солист оркестра Калев Кальюс играл пьесу Бриттена «Пан» из цикла «Метаморфозы по Овидию», оживившую память об античном боге плодородия, который из тростника смастерил флейту (или сирингу). И снова – аллегория: музыка, этот божественный дар людям, родилась в недрах природы. Ее по-явлением было ознаменовано начало цивили-зации. Составители программы преследовали и практическую цель – как можно полнее проде-монстрировать безбрежные акустические воз-можности зала. В дальнейшем на балконах раз-ного уровня музицировали и другие артисты: знаменитый контратенор Филипп Жарусский с арфисткой Маргарет Кёль, ансамбль Претори-ус, названный именем некогда прославленного гамбургского композитора и интерпретирую-щий его создания. Все, что они исполняли, было

состояние. Действительность переменилась, и восприятие ее современными мастерами ста-ло тревожным, нервным, эмоционально ги-пертрофированным, часто негативным. Среди прозвучавшего своим позитивным воплоще-нием урбанистических образов приятно выде-лялась написанная в 1947 оркестровая пьеса уже упоминавшегося композитора и оперного интенданта Рольфа Либермана «Furioso» («Не-истово»), в чем-то предвосхитившая знамени-тую музыкальную картину «Время, вперед!» Свиридова, созданную спустя два десятилетия.

Теперь – о втором, заключительном отде-лении концерта. Вновь, как и во время торже-ственной церемонии, резонируя патриотиче-ским чувствам аудитории, звучала немецкая му-зыка (косвенный эффект – своей соразмерно-стью, закругленностью концертная программа явила собой некий звуковой эквивалент наде-ленной аналогичными свойствами архитектуры

нисценция» написана для тенора с оркестром на прозаический текст Яна и посвященные ему стихи. Когда после «Парсифаля» слушаешь ор-кестр Рима, кажется, что это – вагнеровский оркестр, что эстетика и стиль оперного рефор-матора спроецированы в сегодня. Но вступает голос, и отчетливо воспринимаешь, по крайней мере, два отличия современного автора от его предшественника. Одно: у Вагнера постоянно звучит вдохновенная, изумительной красоты мелодия – у Рима же мелодия придуманная, сухая, неестественная. Другое: в вагнеровской гармонии еще сохраняется диалектика устой-чивости и неустойчивости, но из-за гипертро-фии последней музыка исполнена огромной, страстной напряженности. У Рима консонанс побежден диссонансом, и, хотя в оркестровых голосах все время происходят какие-то пере-мены, общее ощущение – что музыка стоит на месте и попросту скучна.

Сольную партию в новом сочинении должен был исполнить самый любимый нынешней пу-бликой тенор Ионас Кауфман, но из-за проблем с голосом он, по совету врачей, от участия в премьерке отказался. Положение спас его кол-лега Павел Бреслик, родившийся в Словакии и повсеместно востребованный. Выучив свою до-статочно сложную партию в кратчайший срок, он спел ее, как показалось, безупречно – хотя на общее впечатление от новинки это суще-ственно не повлияло.

Зато когда после нескольких затянutoй „Ре-минисценции“ зазвучал – вновь безо всякой паузы, без передышки – прославленный фи-нал Девятой Бетховена, эта культовая для всех торжеств музыка предстала по-особому грандиозной! Наряду с оркестром и тем же Бресликом в исполнении участвовали сопра-но Хана-Элизабет Мюллер, меццо Вибке Лем-куль, знаменитый бас-баритон Брин Терфель, а также хоры Северо-Германского и Баварского радио. Великая ода «К радости», тщательно от-репетированная и с энтузиазмом исполненная под управлением маэстро Хенгельбрoка, стала замечательным напутствием величавому кора-блю Эльб-Филармонии в начале его плавания по мировому океану музыки.

Во Владикавказе после масштабной реконструкции лютеранской кирхи открылось здание Государственной филармонии Республики Северная Осетия – Алания.

В 2016 году зданию исполнилось 150 лет. Символично, что оно вновь открылось для любителей музыки к этой знаменательной дате. Это уникальный памятник истории и единственная на юге России постройка в стиле поздней готической архитектуры. Она была возведена на пожертвования городской немецкой общины.

Сменялись поколения деятелей искусства, менялся общественный строй в государстве, но всегда неизменной оставалась у граждан Осетии и Владикавказа любовь к Филармонии, которая помимо того, что открывала новые таланты, еще была и главной концертной площадкой. В разное время там выступали с концертами выдающиеся исполнители: Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Мстислав Ростропович, Леонид Коган и многие другие.

На сегодняшний день здесь работает более двухсот человек – симфонический и камерный оркестры, мужской хор национальной песни, оркестр народных инструментов, большое количество солистов. С октября 1996 года художественным руководителем-директором филармонии является композитор и пианист, заслуженный деятель искусств России Ацамаз Макоев.

Масштабные работы по реконструкции Филармонии Северной Осетии начались в октябре 2015 года по инициативе ушедшего из жизни главы республики Тамерлана Агузарова. С весны 2016 года они продолжились под контролем нового руководства республики во главе с Вячеславом Битаровым. Одним из инициаторов восстановления филармонии стал художественный руководитель-директор Мариинского театра Валерий Гергиев.

Валерий Гергиев: «Я вырос во Владикавказе, и для меня огромное событие выступать в этом зале. Свои первые впечатления от живого звучания симфонического оркестра и от этого зала, в котором я играл свой первый концерт как молодой начинающий дирижер, я помню всегда. Поэтому для меня это волнующее и особое событие. Огромная работа проведена здесь. Хочу поблагодарить всех – и руководство республики, и своих друзей, и людей, которые бескорыстно помогали осуществлению этого замечательного проекта. Я буду стремиться к тому, чтобы у Мариинского театра и у филармонии во Владикавказе были очень крепкие связи. Многие артисты Мариинского театра уже не раз выступали во Владикавказе».

Еще прошлой весной в рамках Московского Пасхального фестиваля Валерий Гергиев в ходе своего визита во Владикавказ побывал в кирхе и посмотрел, как идут работы по реконструкции. И вот спустя полгода, здание действительно преобразилось! За короткое время был воссоздан фасад, сохранивший свой исторический облик вплоть до оформления деревянных окон и витражей, были реконструированы внутренние помещения. Акустика в зале великолепная. И в этом заслуга известного японского инженера акустического проектирования Ясукисы Тойота. Площадь сцены значительно увеличена, зал рассчитан на 370 мест.

В торжественной церемонии открытия приняли участие Сводный детский хор Республики Северная Осетия-Алания, симфонический оркестр Мариинского театра во главе с маэстро Валерием Гергиевым. Солисты – Кристоф Барати (скрипка, Венгрия) и Абисал Гергиев (фортепиано).

По случаю этого знаменательного события во Владикавказ прилетели высокие гости: вице-премьер правительства РФ Ольга Голодец, президенты Северной и Южной Осетии Вячеслав Битаров и Леонид Тибилов, гендиректор Московской филармонии Алексей Шалашов, директор Свердловской филармонии Александр Колотурский, а также интендант Мюнхенской филармонии Пауль Мюллер (Германия).

Ольга Голодец: «Это, действительно, совершенно уникальный новогодний подарок Владикавказу, Северной Осетии, России, всему миру. Владикавказ по праву заслужил это обновленное музыкальное здание. Я назову несколько имен в современной России, которые являются ярчайшими звездами в современной мировой культуре: Валерий Гергиев, Туган Сохиев, Махар Вазиев. И республика, подарившая нашей стране и миру столько талантливых людей, конечно, заслужила право быть одной из мировых культурных столиц».

Особая праздничная атмосфера царила в тот вечер. Кирха была освещена яркими огнями, аллею рядом с залом украсили гирлянды. И даже выпавший в это время во Владикавказе снег не помешал: все вместе напоминало чудесную рождественскую сказку.

Открыл программу вечера Сводный детский хор Республики Северная Осетия-Алания. В сопровождении симфонического оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева хор исполнил фрагменты кан-

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВ

НОВАЯ ФИЛАРМОНИЯ В СЕВЕРНОЙ ОСЕТИИ



Валерий Гергиев с Симфоническим оркестром Мариинского театра. Государственная филармония Республики Северная Осетия-Алания. Концертный зал филармонии.



таты «Солнечная» осетинского композитора Ларисы Кануковой и всенародно любимую песню Исаака Дунаевского «Широка страна моя родная».

В 2016 году весь музыкальный мир отметил 125-летие со дня рождения Сергея Прокофьева. В рамках масштабных гастролей по всему миру Валерий Гергиев с разными оркестрами дирижировал произведения композитора. И во Владикавказе симфонический оркестр Мариинского театра исполнил Первую «Классическую» симфонию Прокофьева.

Среди солистов, участвовавших в гала-концерте старший сын Валерия Гергиева – Абисал Гергиев, ученик 9-го класса средней специальной музыкальной школы при Санкт-Петербургской консерватории. Это его дебют на осетинской сцене. Молодой пианист ис-

полнил Концерт для фортепиано с оркестром Франсиса Пуленка.

В Филармонии Северной Осетии всегда выступали знаменитые музыканты – исполнители и дирижеры. Свое желание выступить в новом зале изъявили уже многие артисты. Первым зарубежным гостем стал скрипач-виртуоз из Венгрии Кристоф Барати.

Кристоф Барати: «Это огромная честь быть здесь вместе с маэстро Гергиевым. Мы приехали сюда вместе из Мюнхена, где вчера был совершенно замечательный концерт. И всю дорогу я чувствовал, насколько важны для маэстро эта страна и ее культура. Красивое отреставрированное историческое здание, с совершенной акустикой, уникальный концертный зал... Очень важно играть здесь для этих людей, прикоснуться к культуре, и к музыке, которая

приносит нам мир, которая помогает нам становиться лучше и добрее».

Интерпретация Барати Скрипичного концерта Иоганнеса Брамса была безупречной. Полетный романтический звук, головокружительные пассажи, удивительное чувство стиля и формы еще раз подтвердили мастерство этого выдающегося музыканта.

Исторический гала-концерт продолжался в обновленной филармонии больше двух часов. Директор Владикавказской филармонии Ацамаз Макоев был потрясен, когда по окончании вечера, маэстро Валерий Гергиев пообещал передать Филармонии коллекцию музыкальных инструментов. Уже весной будущего года в зале Кирхи установят новый орган. Несомненно, концертная жизнь филармонии Северной Осетии-Алании снова забьет неиссякаемым ключом!