



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 3-4

2021



АННА НЕТРЕБКО

ОТ НАТАШИ РОСТОВОЙ



ДО ЛЕДИ МАКБЕТ

Фото: Наталья Разина

Актати: как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание еще не одолело...
Федор Достоевский

Даже если бы Ф. М. Достоевский не задал этот риторический вопрос в письме к И. С. Тургеневу (от 23 декабря 1863 г.), мы с уверенностью могли бы назвать писателя в числе самых музыкальных художников слова.

Правда, утверждение Достоевского, что музыка – «тот же язык» выглядит далеким от современной науки, находящей глубокие и весьма специфические различия между музыкой и другими художественными языками. Ученые же предпочитают говорить о *музыкальном тексте*, сравнивая его с *вербальными текстами* и подчеркивая многомерность, многозначность музыки в ряду сопредельных искусств. И оказывается, что Достоевский интуитивно угадал в музыке язык, «высказывающий то, что сознание еще не одолело». Одно это ставит писателя чрезвычайно высоко среди мыслителей, искавших глубокую сущность музыки, ее «философский камень». Достоевский как будто отдает первенство музыке, с ее способностью к передаче «невыразимого», с той ее пушкинской «тайной свободой», которая выше рассуждений и понятийных образов литературы или живописи.

Достоевский превыше всего ценил в музыке непосредственность отклика на страдания измученной человеческой души, он слышал в музыке отзвуки дисгармонии – не только мировой, но прежде всего, внутренней человеческой: в его произведениях Добро и Зло борются в одном и том же сердце. Это сделало творчество писателя близким и Густаву Малеру, и Альбану Бергу, и Дмитрию Шостаковичу.

Проза Достоевского необычайно драматургична, диалоги его героев часто не требуют усилий сценариста для воплощения на театре.

Для композиторов особая притягательность романов и повестей писателя заключается, по слову Михаила Бахтина, в *полифоническом* мышлении Достоевского – в многоголосии персонажей и слитном звучании сюжетных линий, переплетающихся, противоречащих, контрапунктирующих... Мы слышим это в «Игроке» молодого Сергея Прокофьева.

Композиторы не прошли мимо бесчисленных дуэтов и прочих ансамблей героев писателя, мимо богатства других музыкальных форм у него – вплоть до вариаций и сонатной формы, вплоть до действенных повторов, своего рода лейтмотивов. И конечно же, композиторы высоко оценили *музыкальное двоемирие*, царящее в творчестве Достоевского. Редкое для его времени сочетание высокого и низкого жанров в «Бедных людях» и «Белых ночах», в «Нечетке Незвановой» и «Преступлении и наказании», в «Братьях Карамазовых»... От уличных шарманщиков до музыкальных собраний у князя Одоевского или у Глинки, от трактирных песен до величественных концертов и итальянской оперы, от любимого глинкинского «Руслана» до «Периколы» Оффенбаха – звуковой мир Достоевского поистине безграничен.

Вот Мечтатель из «Белых ночей»: «Я шел и пел, потому что, когда я счастлив, я непременно мурлыкаю что-нибудь про себя, как и всякий счастливый человек...». А рядом фрагмент из «Нечетки Незвановой», он словно сгусток той боли и страдания, что пронизывают все произведения Достоевского. «Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем темном жилище... Я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках и, наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках, тоскливого в безнадежной тоске – все это как будто соединилось разом».

Музыкальные «ремарки» писателя призваны усилить атмосферу действия, выполняют не иллюстративную, а психологическую роль. И колокольный звон, и уличная шарманка, и расстроенный трактирный орган, играющий «заикающуюся арию из «Лючий», пьяные хоры и крики из биллиардной – все служит замыслу Достоевского, даже, по словам Нечетки Незвановой, «музыка, которая была не музыкой». Правда, нынче во времена «саундпродюсеров» и звукоинженеров как никогда оказывается прав Джон Кейдж: «Музыка – все, что звучит».

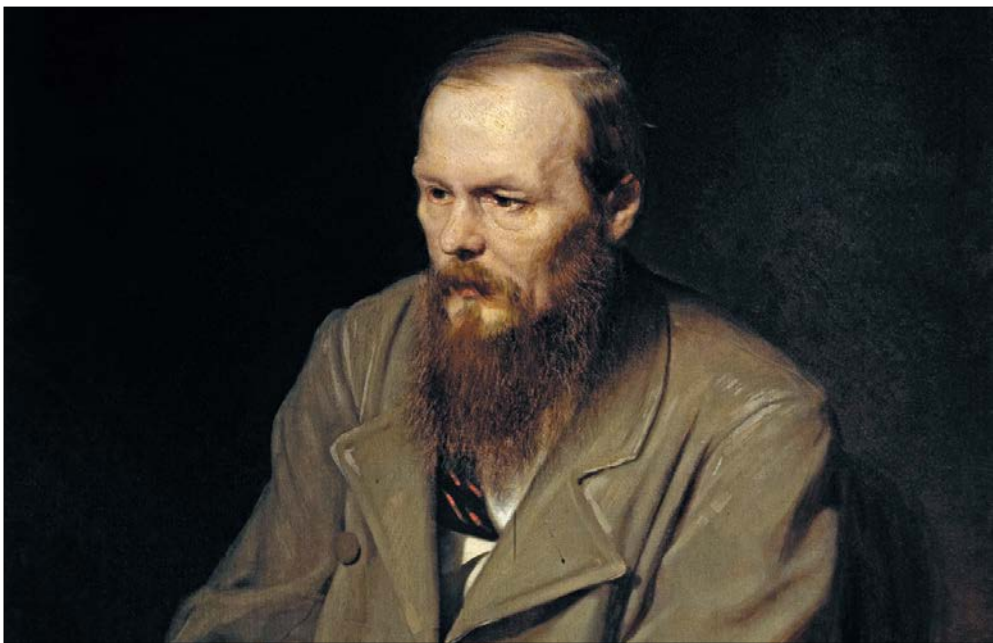
Единственный раз Достоевский встретился с Глинкой на вечеру у друзей весной 1849 года – того самого года, когда композитор покидал Россию, а писатель был арестован по делу «петрашевцев». Глинка, по воспоминаниям присутствовавших на вечеру, спел тогда романс «К ней», вторую песнь Баяна и арию Гориславы из «Руслана и Людмилы», а потом вместе с сочинениями Глюка и Шопена сыграл свою «Камаринскую». Десятилетие спустя писатель в «Записках из мертвого дома» расскажет о тюремном концерте.

«Вот заиграл оркестр... Сбоку, по нарам, разместилось человек восемь музыкантов: две скрипки, три балалайки – все самодельщина, две гитары и бубен вместо контрабаса... На-

ЮБИЛЕЙ

ИОСИФ РАЙСКИН

«МУЗЫКА – ТОТ ЖЕ ЯЗЫК...» К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО



Ф. М. Достоевский (с портрета В. Г. Перова).

«Игрок». Сцена из спектакля.

«Идиот». Сцена из спектакля.

«Братья Карамазовы». Сцена из спектакля.

Фото: Наталья Разина

чинают тихо, едва слышно, но мотив растет и растет, тема учащается, раздаются молодецкие прищелкивания по декам балалаек... Это камаринская во всем своем размахе, и, право, было бы хорошо, если б Глинка хоть случайно услышал ее у нас в остроге».

В «Бесах» Достоевский выводит фигуру музицирующего пошляка и циника: «Лямшин (маленький почтамтский чиновник) мастер на фортепиано, садился играть, а в антрактах представлял свинью, грозу, роды с первым криком ребенка...». В фортепианной фантазии Лямшина «Франко-прусская война» противоборствуют и контрапунктически сочетаются «Марсельеза» и «Ах, мой милый Августин». Прослушаем описанную Достоевским фантазию Лямшина: «Начиналась она грозными звуками «Марсельезы»... Слышался напыщенный вызов, упоение будущими победами. Но вдруг, вместе с мастерски варьированными тактами гимна, где-то сбоку, вверху, в уголку, но очень близко, послышались гаденькие звуки «Mein lieber Augustin»... все нахальнее, и вот такты «Augustin» как-то неожиданно начинают совпадать с тактами «Марсельезы»».

Бюргерская сентиментальная песенка обретает злобный характер и победительно торжествует над революционным гимном. Так Достоевский открывает еще одну важную черту своего писательского дарования – склонность к гротеску и пародии. И пророчит не только поэзию обериутов (Хармса, Олейникова, Введенского), но и музыку Шостаковича, с его «темами-оборотнями» в симфониях, с его «Антиформалистическим райком» и «Четырьмя песнями капитана Лебядкина». А как не вспомнить знаменитую «тему нашествия» из Седьмой симфонии – опереточный мотив, обрастающий железом и кровью, или глумливое скерцо из Восьмой, парадраз «Розамунды» на солдатских губных гармошках... Свою многострадальную оперу «Леди Макбет Мценского уезда» Шостакович называл «трагедией-сатирой», вряд ли зная тогда о много позже опубликованном высказывании Достоевского: «Разве в сатире не должно быть трагизма? Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом, а имя им обоем, вместе взятым – правда».

В «Подростке» Достоевский отваживается даже на самостоятельный оперный замысел, спорящий с Гуно, автором популярной оперы «Фауст».

Устами Тришатов (одного из героев романа) писатель обрисовывает яркую сцену: «Готический собор, внутренность, гимны, входит Гретхен, и знаете, – хоры средневековые... Гретхен в тоске; сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно: *Dies irae, Dies irae!* И вдруг – голос дьявола, песня дьявола... рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое...».

Еще сравнительно недавно, вплоть до середины XX века, композиторы редко обращались к шедеврам Достоевского. Владимир Ребиков, автор оперы «Елка» (1900), соединил в либретто мотивы сказки Андерсена «Девочка со спичками» и рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке». Сергей Прокофьев со своим «Игроком» в годы Первой мировой войны так и не сумел преодолеть инерцию консервативных вкусов современников. Герман Ларош и вслед за ним Вячеслав Каратыгин объясняли это тем, что музыка всегда отстает от прочих искусств (в особенности от литературы) в отражении действительности.

Перемены начались уже в первые десятилетия XX века. Бруно Вальтер передает слова Густава Малера, обращенные к группе молодых музыкантов во главе с Арнольдом Шёнбергом: «Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее контрапункта». Помимо симфонических и камерных произведений, навеянных творчеством писателя, появляются и первые значительные оперы на сюжеты его романов и повестей. Среди них и «Из Мертвого дома» (1928) чешского композитора Леоша Яначека. В XX веке музыка стала опережать другие искусства в актуальности и в отражении жизненных коллизий. И оттого, что музыкальный экспрессионизм оказался в ближайшем родстве с кричащей, кровоточащей прозой Достоевского. И оттого, что язык музыки – повторим еще раз прозрение Достоевского – «это тот же язык, но высказывающий то, что сознание еще не одолело».

Мариинский – театр Глинки и Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова – в последние десятилетия при Валерии Гергиеве стал театром Прокофьева и Шостаковича, Стравинского и Шедрина, сценой, открытой для современной музыки. И кто бы мог еще вчера предположить, что рядом с Пушкиным, на сюжеты которого написана добрая половина русской оперной и балетной классики, на афишах театра встанет имя Достоевского? «Игрок» Сергея Прокофьева в трех сценических редакциях, «Братья Карамазовы» Александра Смелкова, «Идиот» Мечислава Вайнберга, «Елка» Владимира Ребикова, наконец, концертное исполнение оперы «Идиот» Смелкова на сцене Приморской оперы во Владивостоке... Мариинский – театр Пушкина и Гоголя, Островского и Лескова – стал, без сомнения, театром Достоевского!

Я вам желаю идти вашим «не-
правильным» путем.

Д. Шостакович

Об этом напутствии спустя годы София Губайдулина благодарно вспоминала: «Это удивительно, что такой человек нашел самые важные слова, которые до сих пор для меня являются опорой. По существу он пожелал мне быть собой... поддержал мою независимость, мое стремление к свободе».

Она родилась в поволжском Чистополе, в русско-татарской семье. В Казани прошли ее детство и юность. Пяти лет девочка начала занятия в музыкальной школе. В 1954 году окончила Казанскую консерваторию по классу фортепиано (Г. М. Коган) и композиции (А. С. Леман). С 1954 по 1959 гг. училась в Московской консерватории, где ее профессором стал Николай Пейко, ученик Н. Мясковского и Д. Шостаковича. «В юности такая фигура, как Шостакович, была для меня необыкновенно важна – как человек, как музыкант, как композитор... Его способ и стиль жизни были для меня ориентиром» – говорит Губайдулина. По окончании аспирантуры в классе В. Шебалина, она ушла в «свободное плавание», много работала в игровом, документальном, анимационном кино (назову такие фильмы, как «Маугли», «Чучело», «День ангела», «Кошка, которая гуляет сама по себе». В 1969-1970 гг. сотрудничает с Московской экспериментальной студией электронной музыки, с 1975 года входит в группу «Астрей» вместе с композиторами В. Суслиным и В. Артемовым.

Композитор-философ, Губайдулина изучила различные философские и религиозные концепции мироздания, в ее творчестве Восток и Запад нераздельны. Она увлекается редкими и экзотическими инструментами – русскими, кавказскими, азиатскими, африканскими. Вот признание ее, на первый взгляд, чисто профессиональное, музыкантское по сути: «Основной мой интерес вызывает акустика, свойства звука». Но, в то же время, детально изучив современные композиторские техники, она сохранила глубокую веру в мистическое предназначение музыки. «Для меня – говорит она – музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преобразование музыкальной материи в символ... *Re-ligio* – восстановление лиги, восстановление связи земного и небесного, материального и духовного...».

Стоит ли удивляться тому, что художник с такими взглядами не избежал суровой идеологической оценки. Сперва ее имя оказалось в гонимой нонконформистской «тройке» (Шнитке – Губайдулина – Денисов). В числе семи ведущих советских композиторов (так называемая «хренниковская семерка») Губайдулина подверглась ostracismu в 1979 году на VI съезде Союза композиторов. Это стало очевидной причиной эмиграции композитора. С начала 90-х годов Губайдулина живет в Германии, не принимая немецкого гражданства. «Моя родина – Земля» – часто повторяет она.

Для Губайдулиной идеалом музыканта-философа всегда был Иоганн Себастьян Бах. Когда Международная Баховская Академия Штутгарта выдвинула уникальную идею *PASSION 2000*, последние мыслились и как символ двух тысячелетий эры Христа, и как всеобщее музыкальное приношение Баху в год 250-летия со дня его смерти. Встал вопрос о тех композиторах, которые могли бы воплотить монументальный замысел нового тетратгixa «Страстей» по Евангелиям от Матфея, Луки, Марка и Иоанна. Музыкальное Четвероевангелие авторам идеи, разумеется, представлялось как взгляд из наступающего XXI века – взгляд, пусть обращенный в прошлое, но устремленный в будущее: он должен быть сегодняшним и вечным. Одним из четырех избранных композиторов стала София Губайдулина. Она не раз называла «Страсти по Иоанну» главным делом – *opus magnum* – своей жизни. Прочтем ее собственное предисловие к партитуре.

«...С самого начала я сознавала, что писать «Страсти» по-русски будет особенно трудно. Традиция русской православной церкви не допускает применения музыкальных инструментов – ни в богослужении, ни в иных церковных ритуалах. Никаких внешних технических посредников между человеком и Богом – только твой голос и свеча в руке... Соединение двух разделов Евангелия – повествования о Страстях Христовых и рассказа ясновидца Иоанна Богослова о видении Страшного Суда – осуществлялось в искусстве многократно. Достаточно вспомнить фрески Джотто в Падуе (*Capella degli Scrovegni*) или росписи Микельанджело в Сикстинской капелле в Риме... Мне оставалось немного: сделать в музыке то, что давным-давно и многократно делалось до меня средствами архитектуры и фресковой живописи... Я тоже постаралась соединить два этих текста так, чтобы постоянно сосуществовали и пересекались два типа событий – события на земле, протекающие во времени (Страсти), и события на небе, развертывающиеся вне времени (Апокалипсис)».

ЮБИЛЕЙ

LEGATO ЗЕМНОГО И НЕБЕСНОГО К 90-ЛЕТИЮ СОФИИ АСГАТОВНЫ ГУБАЙДУЛИНОЙ



София Губайдулина. Фото: Султан Исхаков.

«О любви и ненависти». Фото: Валентин Барановский.

София Губайдулина и Валерий Гергиев. Фото: Сергей Севастьянов.

Пройдем вместе с композитором по ступеням восхождения к грандиозной партитуре «Страстей». Концерт для фортепиано и камерного оркестра «*Introitus*» (1978) названием отсылает к вступительному разделу католической мессы, а пьеса для баяна «*De profundis*» (1978) – к библейскому псалму «Из глубины взываю...». Инструментальные тембры в «*In croce*» («Крест накрест») для виолончели и органа (1979) мелодическими линиями – восходящими и нисходящими – рисуют символический крест. Концерт для скрипки с оркестром «*Offertorium*» («Жертвоприношение», 1980, версии 1982 и 1986) и Соната для

скрипки и виолончели «Радуйся» (1981, версия 1988) – продолжение цикла своеобразных инструментальных месс. Части сонаты озаглавлены библейскими речениями.

Кульминация чисто инструментального «литургического» стиля – «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982). Названия частей, а также крошечная пятитактная цитата заимствованы из одноименной оратории Генриха Шютца (в свою очередь, писавшего на евангельские тексты).

В «Страстях» Губайдулиной слышен отзвук пронесшихся над землей жестоких вихрей,

явственные предостережение о грядущем рукотворном самоубийственном Апокалипсисе, спасительная заповедь вселенской любви. Партитура «Страстей по Иоанну» открывается посвящением Валерию Гергиеву. Именно его, а также оркестр, хор и солисты Мариинского театра избрала София Губайдулина для мировой премьеры в Штуттгарте (31 августа 2000 года) и для последующих исполнений в Берлине, Санкт-Петербурге, Москве, Казани. Масштабный замысел композитора вызвал к жизни огромный исполнительский аппарат: симфонический оркестр, два смешанных хора (к маринским артистам присоединился Петербургский Камерный хор, руководимый Николаем Корневым), орган, солисты... Состав оркестра дополнен вагнеровскими тубами, фортепиано с микрофонным усилением, синтезатором, «сверхбатарей» ударных, включающей всевозможные колокола, гонги (в том числе, экзотические яванские гонги), вибрафон, маримбафон...

Вот мои впечатление от исполнения «Страстей» в Смольном соборе. «Валерий Гергиев, объединивший дирижерской волей и мощной энергетикой огромный исполнительский коллектив, казалось, высекал из него величественный монумент подвигу самоотвержения... Строгий ритуал евангельского чтения Геннадий Беззубенков, с его неповторимым теплого тембра голосом, наполнил сердечным участием. Его мерным речитативам контрастировали возбужденные, нервные речи и реплики Виктора Луцкого, страстные апокалиптические монологи Федора Можая, неподдельное горе и оплакивание Спасителя в голосе Натальи Корневой. Хоры – поющие, речитирующие, выкрикивающие... Оркестр – то истаяющий в замираниях-паузах, то кричащий, корчащийся от боли... Громовые раскаты литавр и барабанов в кульминациях, террасами обрушивающиеся звуки органа и синтезатора, печальные колокола и тихими вздохами отвечающие им человеческие голоса и инструменты... Да это больше, чем евангельские Страсти! Это (благодаря соединению Евангелия и Апокалипсиса и, конечно же, благодаря современным выразительным средствам) – как в страшном зеркале представший XX век с бесчисленными предательствами, Голгофами и подвигами любви!» («Культура», № 24, 2003 г.).

К своему 85-летию София Губайдулина закончила в 2016 году грандиозную ораторию «О любви и ненависти», написанную на молитвенные тексты – от Псалмов Давида и молитвословов до духовных песнопений позднейших времен. Многоязычие или, по словам композитора, «полифония языков» (прежде всего русского и немецкого) сами по себе должны вызывать ощущение всемирности, некоей «вселенской мессы». Перед финалом оратории приписываемая Франциску Ассизскому «простая молитва» звучит одновременно на нескольких языках. Название оратории символично: Губайдулина говорит в своем послании человечеству об опасности, на ее взгляд, «ускоренно прогрессирующей ненависти».

Дрезденский музыковед Вольфганг Менде сказал об оратории так: «Устремленность к Богу, любовь к ближнему, жажда справедливости и возведение ее в степень ненависти, эротическая любовь, гнев Божий – кажется, что все это тесно взаимосвязано здесь, не сливаясь, тем не менее, в одно. Решением этого парадокса может быть религиозная концепция, в которой добро и зло не отделены друг от друга, а становятся обуславливающими друг друга противоположностями. Обещание спасения немисливо без мученичества Христа на кресте, Божья любовь – без Божьего гнева, действие Святого Духа – без опыта горя и ненависти. Таким образом, оратория со всей своей символикой представляет идею «диалектической» Троицы, чья духовная сила связана с противодействующим импульсом. Любовь не дается просто как Божий дар или чудо. Постичь ее может только тот, кто готов терпеть унижения и страдания – и ненависть».

Мировая премьера оратории состоялась в октябре 2016 года под управлением Андреаса Мустонена, которому посвящение посвящено. Спустя два года ораторию для квартета солистов, двух хоров и большого симфонического оркестра исполнили в Мариинском театре; дирижировал Валерий Гергиев, с тех пор несколько раз представлявший монументальный опус Софии Губайдулиной в России и за рубежом.

В год 90-летия по-особому звучат вещие слова юбиляра: «Мне кажется, что я все время иду в глубину своей собственной души. И зная это, я не хочу навредить ей, своему слышанию мира... Для меня самое важное то, что сказал мне когда-то Шостакович – быть собой...».

«Мариинский театр» присоединяется к многочисленным почитателям таланта композитора. Мы сердечно поздравляем Софию Асгатовну с замечательным юбилеем и возглашаем традиционное русское «Многая лета! Многая лета! Многая Мусикия!».

Иосиф РАЙСКИН

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

ПРЕМЬЕРА

Максим Петров представил зрителям многожанровый спектакль под названием «Байка. Мавра. Поцелуй феи» на музыку сочинений Игоря Стравинского 1920-х годов.

Вертикаль сцены разделена на два уровня, в каждом из которых два окна-прямоугольника, где кипит яркая жизнь. Певцы (два тенора и два баса) с увлечением исполняют текст «Байки» о том, как хитроумная лиса похищает наивного петуха, а звери спасают его. Анимация в другом окне откликается на тот же сюжет иллюстрациями, появившиеся тут же дворники в белых передниках и с метлами, пританцовывая, наводят чистоту в Коломне, районе, где стоял дом Стравинского. На долю балета выпала роль того, что в итальянской комедии дель арте называлось «слуги просцениума». Одиннадцать юношей в голубых униформах пластикой, прыжками и турками передавали энергию происходящего, его неожиданные повороты и юмор. Музыкальный антракт «Пять пальцев» давал зрителю отдых от избыточных визуальных впечатлений: пианистка Людмила Свешникова с тонким ощущением материала исполнила восемь пьес Стравинского для фортепиано.

Наступила очередь «Мавры», поставить которую Максиму Петрову предложил Валерий Гергиев. Либретто, написанное Борисом Кохно в 1922 году по мотивам поэмы Пушкина «Домик в Коломне», заимствует сюжетную линию: Гусар, влюбленный в Парашу, нанимается кухаркой в ее дом, но застигнут матерью Парашы во время бритья. Петрову не впервые ставить танцы в оперных спектаклях, в его послужном списке танцы в «Войне и мире», «Золотом петушке», «Самсоне и Далиле». Кордебалет в «Мавре» играет роль своего рода безмолвного хора, отражающего переживания героев оперы — Парашы (Елена Стихина), обаятельной плутовки, умеющей прикинуться послушной дочерью; braveго Гусара (Евгений Акимов), появляющегося на сцене с транзистором, заменяющим ему «сарафанное радио»; хлопотливой Матери (Анна Кикнадзе). Танцовщики изображают то вечерние посиделки и хороводы молодежи, то толпу, жадно прислушивающуюся к спорам и вздохам в домике Парашы...

Сказка Ханса Христиана Андерсена «Ледяная дева» послужила основой балета Стравинского «Поцелуй феи», где композитор выступил в роли автора либретто. Это романтическая история о том, как во время снежной бури мать теряет младенца, которого находит фея. Поцеловав ребенка, фея навсегда делает его своим пленником.

В спектакле Максима Петрова четыре феи, и каждая из них по-своему относится к Юноше (блестящая работа Филиппа Стёпина), некогда найденному в сугробе снега. Фея Екатерины Кондауровой не сулит Юноше счастливого будущего, ее поцелуй — лишь дань ритуалу. Фея Татьяны Ткаченко не оторвана от бытовой реальности, классический танец окрашен юмором и озорством. Главная задача этой феи — найти невесту для героя, которую она и находит в лице очаровательной героини Ренаты Шакировой. В мир высокого искусства приводит Юношу фея Надежды Батовой. Ее поцелуй дарит герою надежду познать мир, исполненный творческих поисков и радостных открытий.

И, наконец, четвертая фея предстает в исполнении Сослана Кулаева, создающего образ седовласого мэтра. Высокий, в элегантном черном костюме, он неторопливо показывает Юноше его будущее, исполненное любви и тревог. Это Ханс Христиан Андерсен, волшебник-сказочник, сочинивший все истории про фей, которых он наделил человеческими судьбами и страстями.

Успех премьеры разделили художник-постановщик Альона Пикалова, оркестр Мариинского театра и инициатор всех начинаний маэстро Гергиев, тонко передавший нюансы сложной и прекрасной музыки Игоря Стравинского.

«Санкт-Петербургские ведомости»

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

«Байка» — «Мавра» — «Поцелуй феи». Тройная премьера задумывалась как оммаж Игорю Стравинскому. Но и как спектакль — посвящение великому петербургскому стилю, в котором европеизм и русскость проникают друг в друга, образуя гармоничный сплав изящества, сдержанности, строгих лаконических линий и прохладного колорита. Максим Петров, режиссер и хореограф спектакля, лауреат «Золотой маски» 2021 года, типичный представитель петербургской балетной школы, получил карт-бланш от Валерия Гергиева на постановку.

«Байка» поставлена затейливо: сценическая, жанровая, пластическая полифония зрелища впечатляла. Внизу был устроен элегантный музыкальный салон с роялем, за которым сидел сам Стравинский, а щеголь Дягилев с узнаваемой белой прядью в черной шевелюре распевал романсы и отчаянно спорил с визави, тыча пальцем в ноты. Иногда Стравинский и Дягилев уступали место за роялем Коту и Барану — персонажам «Байки». Там же, в салоне, ни с того ни с сего — видимо, для усугубления фантазмагии происходящего — захватывали

«БАЙКА» — «МАВРА» — «ПОЦЕЛУЙ ФЕИ»

мнения о премьере



«БАЙКА ПРО ЛИСУ, ПЕТУХА, КОТА ДА БАРАНА».

Балет («веселое представление с пением и музыкой»)

Либретто Игоря Стравинского по русским сказкам из сборника Александра Афанасьева.
Музыкальный руководитель — Валерий Гергиев, хореограф-постановщик — Максим Петров,
художник-постановщик — Альона Пикалова, художник по костюмам — Юлдуз Бахтиозинова,
художник по свету — Константин Бинкин, видеохудожник — Сергей Рылко,
художник анимационных персонажей — Юлия Гильченко, ответственный концертмейстер —
Лариса Гергиева, ассистент по анимации — Дмитрий Лохманов,
режиссеры-ассистенты Кристина Ларина, Сергей Богославский.
Исполнители: Максим Измestьев, Максим Зенин, Артем Келлерман, Эрвин Заидуллин, Алексей Атаманов, Даниил Сазонов, Владислав Ходасевич, Илья Могильников, Николай Наумов, Дмитрий Шаратов, Павел Остапенко, Олег Лосев — тенор I, Дмитрий Воронаев — тенор II, Андрей Серов — бас I, Илья Банник — бас II.

«МАВРА».

Опера в одном действии.

Либретто Бориса Кохно по поэме Александра Пушкина «Домик в Коломне».
Музыкальный руководитель — Валерий Гергиев, хореограф-постановщик — Максим Петров,
художник-постановщик — Альона Пикалова, художник по костюмам — Юлдуз Бахтиозинова,
художник по свету — Константин Бинкин, ответственный концертмейстер —
Наталья Мордашова, режиссеры-ассистенты — Кристина Ларина, Сергей Богославский.
Действующие лица и исполнители: Параша — Елена Стихина, Гусар — Евгений Акимов,
Мать — Анна Кикнадзе, Соседка — Екатерина Крапивина.
Танцовщицы: Валерия Беспалова, Анастасия Яроменко, Вероника Селиванова, Злата Ялинич,
Максим Измestьев, Максим Зенин, Артем Келлерман, Эрвин Заидуллин, Аарон Осав-Горювич,
Ярослав Рыжов, Виктор Литвиненко, Андрей Арсеньев, Дмитрий Пыхачов,
Василий Щербак, Павел Остапенко.
Фото: Наталья Разина

ски плясали дворники в картузах и белых фартуках...

Внизу же, весьма условно иллюстрируя сюжет «Байки» с двойным похищением Петуха Лисой и его последующими вызволениями Котом да Бараном, танцевали четверо юношей, обряженных в мешковатые спортивные костюмы блекло-голубого цвета от Юлдуз

Бахтиозиной. Наверху была устроена студия с попугаями, где пели два тенора (Александр Тимченко и Александр Трофимов) и два баса (Ярослав Петряник и Юрий Власов). В финале в студии появлялась Лиса и замахивалась на певцов скалкой.

Инструментальный ансамбль, вопреки прямым указаниям автора, располагался не на

сцене, а в оркестровой яме. В нем не было ни цимбал, ни даже заменяющего их фортепиано. Между тем замысел «Байки» был инспирирован именно звучанием цимбал, которые Стравинский услышал в одном из ресторанов Женевы в конце 1915 года. Для него это был важный лейтмотив. Бряцание цимбал похоже на звучание русских гуслей, которых уже во времена Стравинского было днем с огнем не сыскать. В «Байке» на гуслях, требующих мелкой пальцевой техники, играет Баран своим раздвоенным копытом — эта дополнительная забавная деталь, придуманная Стравинским, никак не была отражена в спектакле.

Самое интересное происходило на экране наверху: там бесконечно крутился закольцованный мультик про Лису и Петуха в стиле компьютерной игры. Это было логично: Стравинский всячески подчеркивает игровую, условную, скоморошью-глумливую природу «Байки», ее персонажи — это маски ярмарочных балаганов.

Картинки мясной лавки и петербургских булочных с ятями на вывесках отсылали к началу XX века. Сцена, на которой разворачивался спектакль, — Крюков канал, Театральная площадь, Офицерская улица — навесала разнообразие исторические мысли. Например, о том, что в доме на углу Крюкова канала и Офицерской в начале XX века жила семья Стравинских; что сам он сызмальства бывал в Мариинском, потому что там пел его отец — знаменитый бас Федор Стравинский... Что персонажи «Мавры» — оперы, написанной по мотивам пушкинского «Домика в Коломне», — жили совсем неподалеку: ведь район Коломны начинается как раз позади Новой сцены, от Крюкова канала.

Как ни странно, совершенно водевильная по сюжету «Мавра» была выдержана в тех же вялых голубоватых тонах. Что откровенно противоречило и музыке, полной остроумных гармонических и ритмических находок, и гомерически смешному тексту Бориса Кохно, оставившего от оригинального пушкинского текста едва ли пару строк. Все эти «кинареечки в саду», «соколы сизокрылые», причитания об умершей кухарке Фекле и сетования на дороговизну никак не сочетались с тотальной цветовой гаммой: голубое на голубом и сверх того тоже все голубое. Ехидные, чисто композиторские шуточки Стравинского, который от души забавлялся, выписывая романтические фиоритур в любовном Романсе Гусара или виртуозно стилизуя знаменитую сцену варки варенья Лариной и Няней из «Евгения Онегина» в ворчливо-бытовом дуэте Матери и Соседки, — этот яркий, лубочный, почти карикатурный стиль просил большей звонкости цвета, рельефности, игры объемов.

Но декорация Альоны Пикаловой оказалась подчеркнуто двухмерной: она изображала фасад петербургского здания с пунктирно наме-

ченными архитектурными деталями и двумя рисованными пустующими нишами... На верхней галерее застыл квартет оперных персонажей: голубые юбки колоколом, голубые же корсажи и голубые капоры-кокошники. Парашу пела Елена Стихина, и пела хорошо – с забавными придыханиями и еле слышным ойканьем, прерывавшим музыкальную фразу. С первого же номера – сентиментально-жеманного романса «Друг мой милый, красно солнышко мое...» – стало ясно, что она точно попадает в ернический стиль Стравинского. Романс, как полагается, был прерван напористым и бурным пением бравого Гусара – «Колокольчики звенят, барабаны гремят...» в исполнении Евгения Акимов. Внизу плясали голубые юноши и девушки, почти сливаясь с фоном. Слегка оживляли происходящее регулярные проходки Стравинского с Дягилевым, которые продолжали ожесточенно браниться и разбрасывать окрест себя партитурные листы ... Финальная, феерически забавная сцена с разоблачением Гусара и чисто буффонной суматохой оказалась смазана и сценически невыразительно проартикулирована: удалой Гусар бежал, задрал юбки, вслед ему неся истошный крик Параша-Стихиной: «Василий!» В результате опера оказалась какой-то незавершенной.

После антракта зрителей перенесли совсем в другой мир сумрачного волшебства, иллюзии, тягостных снов и предчувствий. «Поцелуй феи» поставлен Петровым в лучших академических традициях петербургского балета: холодноватое изящество дуэтов, изысканность танцевального рисунка, удлиненные «петербургские» линии рук и ног (особенно хороша была Екатерина Кондаурова – Первая фея, пластический парадокс роковой Одиллии из «Лебединого озера»). Радующая глаз монотонность цветовой гаммы лишь однажды, в жанровой сцене деревенского праздника, взрывалась кислотно-зелеными костюмами условных «пейзан»...

Сюжет балета изменен. В Прологе нет ни матери, бредущей с младенцем сквозь метель по зимней дороге, ни Феи, отнимающей у нее ребенка. В герметично замкнутое пространство пустой комнаты, освещенной рассеянным ночным светом, с холода и метели врывается лирический герой – рыжеволосый Юноша (Филипп Стёпин), повядкой, осанкой и пластикой явно следующий принцам из балетов Чайковского. Дверь захлопывается... У стен стоят бесформенные черные мусорные мешки. У двери на стуле сидит забытый всеми «Фирс» – седовласый лакей в черной паре.

Зловещие черные мешки оживают, выпрыгивают из коконов руки и ноги и угрожающе наступают на героя. Происходят нашествие черных фей и их свиты, внезапный сон, в который погружаются «пейзане», невероятной красоты дуэты Юноши с двумя главными феями и замечательное мужское па-де-труа героя с его двойниками. Ухо радуется прозрачная, воздушная, струящаяся оркестровка Стравинского, тонко прочувствованная и точно преподнесенная залу Гергиевым и оркестром Мариинского театра.

В квази-«чайковской» музыке «Поцелуй феи» переплелись отголоски романсов, обрывки Скерцо из Третьей симфонии и «Ната-вальса», «Листок из альбома», тема «Колыбельной в бурю», отчетливые аллюзии на антракт «Сон» из «Спящей красавицы», а в финал вторглась мелодия романса «Нет, только тот, кто знал». И тут, наконец, застывший «Фирс» встал со стула и направился в центр сцены. Оказалось, что это вовсе не Фирс, а сказочник Андерсен. Он придумал этот мир – и он же его отменяет... Волшебная нечисть, которая дурила и запутывала, одиллии в черном, двойники и порождения сумеречных фантазий – все растворилось в клубах белого пара. Сказочник усаживает Юношу на стул и приглашает взглянуть внимательнее. И тут стены герметично замкнутой комнаты, в которой, как птичка в клетке, бился лирический герой, разсезаются, иллюзорный мир исчезает, а герой оказывается один в экзистенциальной пустоте и темноте, где нет верха и низа, времени и пространства... Он один, и он свободен. Остается понять, что ему делать с этой свободой.

В целом новый оперно-балетный спектакль театра можно отнести к полужадам. Эстетский «Поцелуй феи» получился довольно внятным по идее и воплощению. Занимательная «Байка», при некоторой тривальности хореографического рисунка и слишком однотипных появлениях пары Стравинский – Дягилев, позабавила и развлекала; вокальный квартет теноров и басов звучал вполне прилично, хотя слов было не разобрать, спалили только титры. Наименее убедительной получилась «Мавра»: диссонанс музыки, текста и блеклого визуального ряда оказался роковым, а постановка – совсем не смешной.

COLTA

АННА ГАЛАЙДА

Самой прихотливо устроенной оказалась сложнейшая по жанру «Байка». С помощью сценографа Альоны Пикаловой постановщик разбил пространство сцены на четыре сегмента, обыграв излюбленный прием многих современных оперных режиссеров. Действие в них происходит то параллельно, то после-

ПРЕМЬЕРА

довательно. Одно из верхних «окон» обустроено под современную студию, где «записывают» свои партии квартет солистов-вокалистов (Александр Тимченко, Александр Трофимов, Ярослав Петряник, Юрий Власов). В соседнем происходит компьютерная игра: несет Петуха Лиса за синие леса – все, о чем поют вокалисты, воплощается в стиле нарядного русского лубка. Под ним еще один сегмент отдан событиям столетней давности: в петербургском ресторане, атмосферу которого задает танцующая четверка то ли приказчиков, то ли двор-

редь, настоял на постановке балета: «Байку про лису, петуха, кота да барана» в последний раз в этом театре ставил Федор Лопухов в 1927 году, и ее буйное скоморошество показалось тогда чрезмерным – веселье продлилось два представления. Во втором отделении вечера была представлена новая версия «Поцелуй феи» – предыдущая была сделана в 1998 году тогда еще начинающим Алексеем Ратманским и тоже не задержалась надолго.

Новая программа выглядела безупречно. Все произведения – из авангардных 1920-х, их все



«ПОЦЕЛУЙ ФЕЙ».

Одноактный балет. Либретто Игоря Стравинского по сказкам Ханса-Кристиана Андерсена. Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, хореограф – Максим Петров, художник-постановщик – Альона Пикалова, художник по костюмам – Юлдус Бахтиозина, художник по свету Константин Бинкин, ответственный концертмейстер – Людмила Свешникова, ассистент хореографа – Константин Зверев, репетитор – Елена Андросова.

Действующие лица и исполнители: Юноша – Филипп Стёпин, Фея I – Екатерина Кондаурова, Фея II – Татьяна Ткаченко, Фея III – Надежда Батоева, Фея IV – Сослан Кулаев, Невеста – Рената Шакирова, Юноши – Артем Келлерман, Навиль Еникеев, Свита феи I – Ярослав Байбордин, Роман Малышев, Максим Измestьев, Андрей Соловьёв, Ярослав Пушков, Свита феи III – Валерия Беспалова, Влада Бородулина, Биборка Лендваи, Ярослав Байбордин, Кирилл Леонтьев, Максим Зенин, Свита феи II и III – артисты кордебалета. Фото: Наталья Разина

ников, встречаются Стравинский и Дягилев, то что-то бурно обсуждая, то – в масках Кота да Барана – «исполняя» за ролями фрагменты «Байки». В соседнем нижнем сегменте, расположенном под «студией звукозаписи», работает квартет танцовщиков в голубых спортивных костюмах. Их максимально очищенные от примет конкретного времени абстрактные хореографические формулы, исток которых можно найти в деятельности дягилевских балетмейстеров 1920-х – концентрат того, что воплощает сегодня хореограф Петров: ясность, интеллект, историческая информированность, энергия.

Действо, качаясь на волнах сарказма, нежного юмора, отстраненной хладности, возвращается в ту эпоху, когда музыка Стравинского и эстетика дягилевской антрепризы были шокирующе сложными и эпатажными, как Лиса в шубе, скалкой разгоняющая участников в финале этой «Байки».

Но часть из них благополучно перебирается в «Мавру» – камерную оперу, написанную на сюжет пушкинского «Домика в Коломне». Для нее постановщики тоже придумали двухуровневое пространство, на этот раз небесно-голубое, как цвет костюмов четверки танцовщиков из «Байки», которые в «Мавре» удваиваются четверкой танцовщиц в условных кокошниках, сарафанах и сапожках (в ансамбль постановщиков успешно вписался художник по костюмам Юлдус Бахтиозина, пришедшая в театр из мира моды и кино). Наверху преимущественно поют (сюжет о гусаре, проникшем в дом под видом кухарки Мавры, стилистически точно разыгрывают Елена Стихина – Параша и Евгений Акимов – Гусар), внизу танцуют. И хореография Петрова здесь, вновь возвращаясь к дягилевским корням постановок, сочетает модернизм и архаизм языка.

Однако прекрасно заданный дягилевский вектор растворяется в коварстве «Поцелуй феи» (по сказке Андерсена) с его недооформленными музыкальными идеями. Финальный балет красив – с его белоснежным пространством, лострами, одиноко подпирающим стену таинственным стариком, недвижимым почти до финальных звуков, четверкой фей, чью свиту составляют танцовщики из «Байки» и «Мавры», и темой комического одиночества человека/художника. Но здесь яркие презентации Екатерины Кондауровой и ее юной дублерши Марии Булановой, Александра Сергеева, Татьяны Ткаченко, Ренаты Шакировой затмевают идеи хореографа.

«Российская газета»

ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА

Постановку «Мавры» худрук Мариинки поручил хореографу Петрову. Тот, в свою оче-

роль – прогнала певцов, завершив многоликую «Байку».

Но не спектакль: Лиса со скалкой, дворники с транзитором, «Дягилев» со «Стравинским», спортивные юноши с примкнувшими к ним девушками в кокошниках всей толпой переехали в «Мавру», объединив таким образом оперу с балетом, но отнюдь не проявив смысл своего переезда. «Мавра», текст которой Борис Кохно написал по мотивам пушкинского «Домика в Коломне», на сцене Мариинского обернулась имперским балаганом: сценограф Альона Пикалова выстроила фасад петербургского палаццо с двумя лоджиями на втором ярусе. Там, как в кукольном театре, певец и певицы изображали марионеток: все в голубых кринолинах и кокошниках, с лицами, повернутыми в зал, и подчеркнuto деревянными жемами. Статичность поющих были призваны уравновесить балетные люди. Но ни их скудные подтанцовки из кулисы в кулису, ни переодевание бородатых дворников в девиц с кокошниками, ни натужное озорство мизансцены с выпрыгиванием из гроба воинственной Лисы со скалкой, ни деятельная жестикуляция «Стравинского» с «Дягилевым» не оживили этот вымученный оммаж Стравинскому к 50-летней годовщине его смерти...

«Коммерсантъ»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Игорь Стравинский относится к любимейшим авторам Валерия Гергиева, который как никто много сделал для его возвращения в отечественную афишу: с 1990-х первым стал активно внедрять в репертуар Мариинского театра наследие композитора – в 2017-м по инициативе Гергиева в России был объявлен Год Стравинского. Полувек спустя дата со дня смерти гения подвигла худрука Мариинки на очередную яркую акцию – марафон, посвященный Стравинскому: он уложился в три дня, и в каждый день на двух сценах театра было представлено до восьми опусов.

Марафон прошел весной, а летом, под занавес 29-го фестиваля «Звезды белых ночей», Мариинка продолжила чествование Стравинского, выпустив новую программу, ни в чем не повторявшую весеннюю. Вечер включал в себя балет с пением «Байка про лису, петуха, кота да барана», фортепианный цикл «Пять пальцев» (его исполнила Людмила Свешникова), комическую оперу «Мавра» и одноактный балет «Поцелуй феи». Все это ранее ставилось в театре. Больше всех повезло «Мавре» – нынешняя постановка уже третья с премьеры в 1995 году; «Поцелуй феи» появился в ту же эпоху (1998), и нынешнее обращение к нему второе. А вот «Байка» ставилась лишь однажды и очень давно – в 1927-м (дирижер – Александр Гаук, балетмейстер – Федор Лопухов).

За единый стиль и концепцию отвечал хореограф Максим Петров, решивший все три произведения в чисто балетном преломлении. И если для «Поцелуй феи» это естественно, для «Байки» тоже нормально (певцы здесь – лишь акустические иллюстраторы, исключенные из действия), то для «Мавры» до известной степени необычно. Затянутое в голубые тона пространство (сценограф Альона Пикалова) представляет собой некий планшет во все зеркало сцены, в вырезанных окошечках которого, словно в теремных оконцах-прорезях, появляются статичные солисты и вокализируют, мало двигаясь и мало взаимодействуя между собой. Они напоминают фигурки дымковской игрушки или, скорее, даже гжели, на которые мы любуемся, но от которых не ждем никакого драматизма – вся их история заключена уже в их внешнем виде. Голубые костюмы квартета солистов (Параша – Елена Стихина, Гусар – Евгений Акимов, Мать – Анна Кикнадзе, Соседка – Екатерина Крапивина) делают певцов едва различимыми на фоне сценографии, все вместе воспринимается как некая инсталляция по мотивам петербургских печных изразцов. Комическая опера по определению должна содержать экшн – в ее забавных ситуациях вся суть. Однако в обалтеном варианте Мариинки роль активного начала отведена танцовщикам – пятнадцать танцовщиц и танцовщиков то водят хороводы, то метут улицу в образах бородатых дворников в картузах, и т.п. Две мимические фигуры – сам композитор и его заказчик-патрон Сергей Дягилев – дополняют постмодернистский ландшафт.

Эти же двое фигурируют и в «Байке» наряду с примерно таким же, как и в «Мавре», количеством танцовщиков, а также еще одним сквозным образом – Лисы, которая со скоростью ракеты носится по сцене и пугает всех и каждого. И «Байка», и «Мавра» стремительно проносятся перед изумленной публикой, у которой от этой чехарды остается лишь одно устойчивое ощущение – сущий балаган! Но, собственно, этого и добивался Игорь Стравинский, апеллируя в своем творчестве именно к скоморошье-площадному, лубочному народному театру. Борис Асафьев когда-то справедливо назвал все это «ренессансом скоморошничанья» и «подлинного старосветского русского театра», Ричард Тарускин – «не возрождением, а изобретением». А значит, новые работы Мариинки быют точно в цель!

Da capo al fine

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

В «Тангейзере» задействованы звездные солисты, с вагнеровским размахом прозвучала полная увертюра дрезденской редакции оперы; впечатляющие хоры и экзотическая музыка под управлением Валерия Гергиева наэлектризовали зал, сценическое же воплощение было принято далеко не всеми.

Первая, предварительная, удержавшаяся в рамках традиции постановка «Тангейзера» в Концертном зале, всем понравилась. Но ей, конечно, было тесно в рамках Концертного зала. После этого Валерий Гергиев дебютировал в Байройте, продирижировав оперой в постановке, где рыцарь Тангейзер стал кочующим клоуном. Только вот в музыкальной интерпретации Гергиева клоунады нет вовсе, все всерьез. Однако в этот раз дирижер и постановочная бригада решили поставить нового «Тангейзера», как говорится, «в духе времени».

Как признается сам Вячеслав Сародубцев, нынешний «Тангейзер» — это спектакль с «заново придуманной драматургией, которая тем не менее не противоречит замыслу Вагнера». Последнее, впрочем, можно оспорить. В спектакле Грот Вены в первом действии, где томится пресыщенный любовными наслаждениями Тангейзер, превращен в низкопробный стриптиз-клуб с полубожающимися девицами в клетках, где Венера — примадонна на пыльных подмостках. Ее диалог с Тангейзером разворачивается в душевной гримерке. Во внешнем мире нет ничего привлекательного: суровые рыцари в кожаных пальто, похожие на спецантентов, хоть и встречают заблудшего брата радостно, но сразу становится понятно, что конфликта не миновать, так как по ершистому виду Сергея Скороходова сразу можно сказать, что его герой — бунтарь.

Пожалуй, наиболее эффектно и целно решен второй акт оперы с медленно выдвигающимся хором на фоне музыки шествия (технические возможности второй сцены), красными полотнищами, разворачивающимися с колосников, квазимасонской церемонией состязания, цитатниками Мао, по которым поются песни. Тангейзер отшвыривает красную книжечку и поет свой гимн чувственной любви. И тут уж Тангейзера судят, не за грех, а за инакомыслие. Сюда же приводят Венеру как зримое доказательство его преступной связи. В третьем акте декорации становятся урбанистическими, многоквартирный дом, машина, Елизавета в белой рубашке и Тангейзер, возвращающийся из паломничества с целым чемоданом красных книжек. Преодоление греха — отказ от своей индивидуальности и свободы творческого выражения.

Безусловная удача спектакля — блестящий состав солистов. Сергей Скороходов (Тангейзер) стал открытием еще в предыдущей постановке, на Новой сцене он создает более драматический образ. Настоящая звезда спектакля — Елена Стихина (Елизавета): прекрасный чистый вокал, и образ, символизирующий чистую любовь и всепрощение, не загроможден лишними деталями. Она обнимает блудницу Венеру (Татьяна Павловская), демонстрируя всепрощение. В опере доминируют мужские голоса, в их впечатляющем ансамбле выделяется благородный вокал Павла Янковского — Вольфрама фон Эшенбаха, но надо отметить и остальных солистов — Дмитрия Григорьева (Герман), Романа Арндта (Вальтер фон Фогельвейде), Ефима Завального (Битерольф).

На премьерных спектаклях публика восторженно приветствовала Валерия Гергиева и солистов, постановочной же бригаде досталось несколько «бу-у».

«Независимая газета»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Мариинский театр — бесспорный лидер в нашей стране в интерпретации опер Вагнера. Валерий Гергиев начал строить свою вагнеровскую антологию еще с 1980-х. Сегодня в афише театра одновременно девять опер композитора, включая тетралогии «Кольцо нибелунга». Такое — редкость даже для немецких театров!

Из прежнего полусценического «Тангейзера», который делала та же команда, в новый перекочевали, например, атрибуты соблазнительницы Вены и ее чувственное окружение. За два года преданные зрители не забыли златокудрый парик порочной богини и головные уборы фавнов в виде морд единорога и оленя с ветвистыми рогами, их роскошные до приторности костюмы, переплетающие античные мотивы с барочным излизшествием. Не выветрились из памяти и аскетичные «наряды» рыцарей-миннезингеров — и на этот раз они оказались неброскими, в основном темных тонов. Да и промелькнувшие на авансцене образы масккулита (например, лукавый прищур Мэрилин Монро) — точно из предыдущего спектакля...

Однако это лишь легкие реминисценции. У нового продукта — новая концепция и новые акценты. Если прежний «Тангейзер» прочно коренился в германском Средневековье, то здесь переключку с современностью режиссер усилил и добавил визуальных доминант из других эпох. История получилась растянутой на столетия, вневременной. Венерин акт происходит в театре — тут есть и сцена, и рояль на первом плане, и барочные кринолины. Венера — примадонна, она царит в своей «домашней» Опере, из душевных чар которой никак не хочет выпускать Тангейзера на волю. Золоченые клетки с соблазнительными де-

ПРЕМЬЕРА

вицами, разряженными словно диковинные птицы, — дополнительные аргументы для удержания ветреного любовника.

Второй акт, где рыцари сходятся в певческом поединке, вознося хвалы великому чувству любви, начинается в пустом и темном пространстве, совсем мало напоминающем изысканную историческую залу в Вартбургском замке. Когда появляется мощно поющий хор на выдвигающемся из глубины сцены ступенчатом подиуме, а с колосников падают длинные темно-красные стяги, становится не по себе — уж слишком это собрание ландграфа тюрингского напоминает партийные праздники НСДАП, разве что свастики не хватает. Сектантские мотивы усилены красными книжками «цитатников Мао», которыми миннезингеры беспрестанно тычут отступнику Тангейзеру, и почти церковным облачением ландграфа Германа.

Вынеся оперу на большую сцену маэстро Гергиев сохранил их, но прочтение приобрело больший масштаб и глубину.

Вокальный состав почти не изменился: стабильный и яркий Сергей Скороходов спел титульного героя на этот раз более драматично, надрывно, придав ему трагедийных красок. Жестких штрихов добавил густой бас Дмитрия Григорьева (Герман), а напряженное сопрано Татьяны Павловской настаивало скорее на властности, нежели на эротизме Вены. Новые голоса постановки — сопрано Елена Стихина (Елизавета), чье экзотическое звучание царит весь вечер, радуя ясностью тембра и пробивной мощью, и баритон Павел Янковский (Вольфрам). Его сочный и терпкий голос был полностью подчинен музыкально-драматическим задачам, представленным великим немецким композитором.

«Культура»

«ТАНГЕЙЗЕР» мнения о премьере



«ТАНГЕЙЗЕР».

Опера в трех действиях Рихарда Вагнера. Либретто композитора.

Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев, режиссер-постановщик — Вячеслав Стародубцев, художник-сценограф — Петр Окунев, художник по костюмам — Жанна Усачева, художник по свету — Сергей Скорнецкий, художник видеоконтента — Вадим Дуленко, хореограф — Сергей Захарин, дирижер — Кристиан Кнайт, ответственный концертмейстер — Марина Мишук, Концертмейстеры — Оксана Клевцова, Леонид Золотарев, хормейстер — Константин Рылов, дирижер сценического оркестра — Арсений Шуляков, режиссеры-ассистенты — Екатерина Малая, Михаил Смирнов, Сергей Бозославский, режиссер, ведущий спектакль — Александра Молчанова.

Действующие лица и исполнители: Герман, ландграф Тюрингии — Илья Банник, Тангейзер — Михаил Векуа, Елизавета, племянница ландграфа — Ирина Чурилова, Венера — Юлия Маточкина. Рыцари-певцы: Вольфрам фон Эшенбах — Владислав Куприянов, Вальтер фон Фогельвейде — Станислав Леонтьев, Битерольф — Евгений Уланов, Генрих Шрайбер — Михаил Макаров, Райнмар фон Цветер — Евгений Чернышев, Мальчик — Марат Дидин. Артисты хора, балета и миманса Мариинского театра. Солисты детского хора Мариинского театра и Детского хора телевидения и радио Санкт-Петербурга. Соло в оркестре: Георгий Романашин — английский рожок, Софья Кирская — арфа.

Фото: Наталья Разина

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВ

Заглавную партию в первом спектакле убедительно спел Михаил Векуа, ярко прочувствовав образный характер своего пылкого героя-романтика.

Михаил Векуа: «Наверняка каждый человек на земле совершает ошибки, за которые ему стыдно. Но любой, кто попросит сострадания и помощи, будет прощен. Мне кажется, в этом главная идея оперы».

Не меньших похвал заслужила Ирина Чурилова в партии Елизаветы, племянницы ландграфа Тюрингии Германа (Илья Банник). Ясный и звонкий тембр ее голоса ничуть не уступал роскошному меццо-сопрано Юлии Маточкиной в роли обольстительницы Вены. Баритон Владислав Куприянов (Вольфрам фон Эшенбах) не стеснялся в компании таких голосов, однако, его актёрская игра не всегда соответствовала романтической натуре опечаленного героя.

Инфернальное звучание хора и экзотическое буйство красок вагнеровского оркестра под управлением Валерия Гергиева добавило спектаклю стихийной мощи, партитура «Тангейзера» засверкала новыми красками.

«Тангейзер» — девятая опера в вагнеровском репертуаре Мариинского театра. Полуконцертная премьера состоялась в 2019-м, теперь же постановка переехала из Концертного зала на Новую сцену. Несмотря на то, что команда постановщиков осталась прежней, акценты и сценография спектакля стали совершенно другими. На

смену средневековым костюмам в нынешнюю постановку пришли современные плащи и шляпы. Художник-сценограф Пётр Окунев выбрал многоуровневые декорации, а режиссер-постановщик Владислав Стародубцев добавил новую символику.

Вячеслав Стародубцев: «Вагнер — бездонен. Центральная антитеза оперы — противопоставление Елизаветы и Вены: девушки чистой до святости, и страстной, сексуальной богини любви. Мне хотелось выявить эти два полюса и в сценографии, и в мизансценах. В оперной режиссуре именно музыкальное событие даёт толчок сценическому. «Тангейзер» — великое произведение о свободе, о вечной жажде перемен, о самосовершенствовании. И о свободе выбора, о свободе слова, свободе мысли, об искренности сердца, о неутолимой жажде познания».

Маэстро Валерий Гергиев для исполнения снова выбрал «дрезденскую редакцию» оперы — по названию города, где состоялась мировая премьера романтического сочинения.

«Музыкальные сезоны»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Мариинский театр начал 239-й сезон с показа последней премьеры прошлого сезона – «Сказок Гофмана» Жака Оффенбаха. Новую постановку отдали на откуп Дэниэлу Кругликову. Выходец из русскоязычных эмигрантских кругов США, молодой человек закончил университет в Нью-Йорке как экономист и европеист, после чего создавал музыкальные клипы, снимал короткометражные и документальные фильмы. О работе Кругликова в опере Оффенбаха сказать нечего. Ни идей, ни интересных находок, ни проработки актерских образов, ни даже элементарных ремесленных умений не прослеживается.

Правда, есть концепция, только ее новизну может усмотреть лишь тот, кто в оперный театр пришел впервые. Поэт-романтик оказывается сумасшедшим; то, о чем он рассказывает в кабачке Лютера, – плод его больного воображения. Да и кабачка нет: все происходит в сумасшедшем доме среди больничных халатов и смиренных рубашек, на кроватях-каталках и при капельницах. Слушатели Гофмана – такие же пациенты, как он, с ярко выраженной неадекватностью в поведении, а вся сцена затянута в белое: больница же! При этом зло в спектакле персонафицировано и конкретно, и оно, похоже, с болезнью никак не связано. Величественный бас Станислав Трофимов, исполняющий четыре роли злодеев (Линдорфа – Коппелиуса – Миракля – Дапертутто), постоянно шествует в сопровождении двух скелетов: адская символика подана нарочито грубо.

Сценограф Иманоль Персе не сильно себя утруждал: все три акта сцена остается совершенно пустой. На фоне белесого задника стоят белые станки, на которые иногда взбирается хор, чтобы подобно комментатору в античных трагедиях что-то поведать «городу и миру». Лишь в акте Антонии в центре оказывается роль, за которым одержимая музыкой девушка проводит свои дни: в остальном же сценическое пространство почти стерильно. Тотальную белизну нарушают немногочисленные элементы реквизита и костюмы героев. Некоторое разнообразие вносит свет Гидала Шугаева.

Индивидуальный рисунок роли можно проследить у эпатажного, также четырехипостасного героя (Андреас – Кошениль – Франц – Питикиначчо) тенора Андрея Зорина, ярко комедийного и оттого запоминающегося; в утрированно механистических движениях куклы Олимпии; в пародийном поведении Музы – Никлауса. Все прочие артисты, кажется, лицедействуют в силу собственных способностей и представлений о существе оперы. Станислав Трофимов одномерно властен и статуарен, Михаил Векуа (Гофман) – также одномерно энергичен и экспрессивен; Екатерина Сергеева (Муза – Никлаус) – одномерно иронична. Словом, «минимализм» был явлен не только в сценографии, но и в работе с артистами, а точнее, в режиссерском присутствии как таковом.

К счастью, музыкальное наполнение почти безжизненного действия оказалось качественным. Тенора Михаила Векуа не назовешь изящным или элегантным, для французской музыки он прямолинеен и грубоват, но ему не откажешь в стабильности, яркости верхов и в пении очень энергичном, по-настоящему витальном. Богатый бас Станислава Трофимова правдиво обрисовал различные грани infernalности. Ясное и гибкое меццо Екатерины Сергеевой было приятно слушать всю оперу – именно с ее прокламаций в прологе она начинается, а потом этот притягательный голос звучит еще не раз, «утешая» в финале прикованного к кровати каталке титульного героя. Превосходно спеты и женские партии: виртуозным сопрано Ольги Пудовой (Олимпия), экспрессивным – Анастасии Калагиной (Антония), сочным, богатым обертонами – Татьяны Сержан (Джульетта).

Спектакль длится три с половиной часа, используется практически вся музыка лебединой песни композитора. Нагрузка на хор (хормейстер Константин Рылов) и особенно оркестр – колоссальная, если не изнурительная, но коллективы справляются с ней очень уверенно. Маэстро Кристиан Кнапп убедительно добивается целостности звучания и драматического развития.

Da capo al fine

ЛАРИСА КУЧАНСКАЯ

На вопрос, чем больше всего понравился спектакль в постановке Дэниэла Кругликова, я ответила себе честно и кратко: программкой. Текст музыковеда Христины Батюшиной, посвященный Гофману, Оффенбаху и четырем героиням «Сказок», гораздо интереснее того, что происходит на сцене. Этот спектакль остро нуждается в таких подробных, тонких, умных, живо и изящно написанных комментариях.

Гофман представлен как пациент клиники для душевнобольных. Три рассказа о трех влюбленных – это переживание личного опыта его неудачных романтических взаимоотношений. Для психики героя они стали катастрофой. Режиссер создал фантазмагорию, которая словно продуцируется большой фантазией главного героя.

Парадоксально, но отражающая ментальное нездоровье Гофмана бурная и разнообразная

ПРЕМЬЕРА

деятельность, производимая персонажами на сцене, не увлекала, а навевала скуку искусственно режиссерской трактовки произведения. Главный герой блуждает в хаосе, где орудут сумасшедшие, роботы, купальщики обыкновенные и команда пловцов-синхронистов, маргиналам разного калибра и вовсе несть числа. Калейдоскоп картинок неумолимо и монотонно заполняет сценическое пространство.

Для певцов режиссер создал комфортные условия: фронтальные мизансцены позволяют удобно расположиться и исполнить арии и ансамбли на фоне суетящегося миманса и хора. Несколько неожиданными оказались трактовки двух самых известных фрагментов оперы. Куплеты Олимпии – видимо, сообразуясь с указаниями режиссера, – Кристина Гонца исполнила настолько сухо-механистично, автоматически, что красоту и блеск этой арии трудно уловить

потерпел неудачу даже Дмитрий Черныков во второй части парижской постановки «Троянцев» Берлиоза. В ряду театральных неудач на эту тему занял свое место и новый спектакль Мариинского – «Сказки Гофмана» Жака Оффенбаха. Впрочем, для нынешней премьеры встать в такой ряд – слишком большая честь. Как-то внезапно внедрившегося в оперу, и сразу в Мариинский театр Дэниэла Кругликова, снимавшего прежде клипы и небольшие фильмы, похоже, удивило, что музыки так много, и с ней на сцене надо что-то делать. Отправить в сумасшедший дом – чем не решение!

Но даже в проведении выбранного сомнительного приема новоявленного постановщика с грехом пополам хватило только на пролог с поддёргивающимися больными в смиренных рубашках да еще медсестры, постоянно тупо провозящей по сцене столик с лекарствами. И

«СКАЗКИ ГОФМАНА» мнения о премьере

*«СКАЗКИ ГОФМАНА».**Либретто Жюль Барбье по пьесе Жюль Барбье и Мишеля Карре, основанной на произведениях Эрнста Теодора Амадея Гофмана.*

Дирижер – Кристиан Кнапп, музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Дэниэл Кругликов, художник-сценограф и художник по костюмам – Иманоль Персе, художники по свету – Иманоль Персе, Гидал Шугаев, хореограф – Александр Сергеев, ответственный концертмейстер заслуженная артистка России – Марина Мишук, концертмейстеры – Екатерина Ильина, Оксана Клевцова, Лариса Габитова, Наталия Мордашова, Марина Евсеева, Яна Зубова, Ребекка Магомедова, Александр Рубинов, хормейстер – Константин Рылов, дирижер сценического оркестра – Никита Грибанов, режиссеры-ассистенты – Олег Сычёв, Андреас, слуга Стеллы, Кошениль, слуга Спаланици, Франц, слуга Креспеля Питикиначчо, поклонник Джульетты – Андрей Зорин, Голос матери Антонии – Анна Кикнадзе, Лютер – Денис Беганский, Герман – Александр Герасимов, Посетители кафе, гости Джульетты – артисты хора и миманса.

Действующие лица и исполнители: Гофман, поэт – Сергей Скорыходов, возлюбленные Гофмана:

Олимпия, кукла – Ольга Пудова, Антония – Елена Стихина, Джульетта, куртизанка – Татьяна Сержан, Стелла, певица – Екатерина Латышева, Линдорф, советник, Коппелиус, торговец очками, Миракл, доктор Дапертутто, злой волшебник – Станислав Трофимов, Муза / Никлаус, друг Гофмана – Екатерина Сергеева, Спаланици, изобретатель, Натаназль – Олег Балахов, Шлемиль, поклонник Джульетты – Глеб Перязев, Креспель, скрипичных дел мастер, отец Антонии – Олег Сычёв, Андреас, слуга Стеллы, Кошениль, слуга Спаланици, Франц, слуга Креспеля Питикиначчо, поклонник Джульетты – Андрей Зорин, Голос матери Антонии – Анна Кикнадзе, Лютер – Денис Беганский, Герман – Александр Герасимов, Посетители кафе, гости Джульетты – артисты хора и миманса.

Соло в оркестре: Лоренц Настурика-Гериовичи – скрипка, Денис Лупачёв – флейта, Андрей Безручко – кларнет.

Фото: Наталья Разина

за набором нот. Еще больше удивила интерпретация баркаролы. Каким образом оркестру и солистка Марии Баянкиной (Джульетта) и Екатерине Сергеевой (Никлаус, Муза) удалось чарующую музыку исполнить как примитивный шлягер с заезженной пластинки – загадка.

Впрочем есть солистка, благодаря которой этот спектакль, по крайней мере второй акт, имеет смысл пересмотреть. Это Елена Стихина в роли Антонии: актерская одаренность и великодушные вокальные данные сочетаются в ней с большим мастерством умело пользоваться этими двумя подарками природы, что приводит к впечатляющему сценическому результату.

Особая признательность Ксении Клименко, репетитору по французскому языку. Известно, как он труден в пении для солистов, не являющихся его носителями. Все участники «Сказок Гофмана» продемонстрировали основательную подготовленность.

«Лицей», интернет-портал

НОРА ПОТАПОВА

Конечно, в музыкально-театральном виде искусства есть элемент сладкого безумия. Но вряд ли это повод с завидным постоянством отправлять действие оперы в лечебницы для душевнобольных, что стало уже общим местом. На этом

Это тоже расхожий приём: куда ни кинь вплоть до «Саломеи» – в Зальцбурге и особенно в Большом, – везде маленькие девочки и проблемы от Фрейда. Тем не менее, сюжетную и музыкальную драму с элементом мистики во вполне традиционной манере отыгрывает звёздное сопрано Елена Стихина и её партнёры, но по стилистике всё это к предыдущему отношению просто не имеет. Равно как и приключения Гофмана в Венеции, где знаменитую баркаролу красиво, но абсолютно формально поют изуродованная костюмом и париком Татьяна Сержан – Джульетта с Сергеевой – Музой в халатике. А Станислав Трофимов – Дапертутто, (он же, как и предполагается в партитуре Линдорф, Коппелиус и Миракл), сопровождаемый по спектаклю двумя телохранителями-бандитами-скелетами шикарно подаёт эффектный онцертный номер – балладу «Мерцай, мой бриллиант». Остальное – балетная сцена в банных халатах и купальниках, причём хор (весь в белом) мерно раскачивается в такт музыки как на советском концерте в честь дружбы народов. Что и где происходит, разобрать невозможно. Кто такая Джульетта – тоже. Ибо так обезобразить красивую статную актрису, изображающую пленительную куртизанку – надо постараться. В этом отношении досталось не только Джульетте, но и Антонии с Музой. Поскольку опера композитором не была окончена, существует несколько её театральных версий. В данном случае выбор редакции с пространным эпилогом тоже не украсил спектакль. Снова больничная палата, но всевозможные «гэги» уже исчерпаны, и безбашенные больные просто валяются на полу. Долго. Появление некоей дамы, бледно обозначающей предмет флерической страсти Гофмана (догадаться, что это многоликая Стелла, можно только изучив либретто) ничего не прибавляет. И тогда режиссура прибегает к крайней мере: героя привязывают к странному приспособлению на колёсиках и применяют электрошок. Выжил ли Гофман – остаётся загадкой. Похоже, не выжил: есть предположение, что это был передвижной электрический стул.

За всё беспомощное действие на сцене как мог, но, правда, в пределах допустимого, отдувался дирижер Кристиан Кнапп. Поскольку общепублике Гергиев за пулю на этой премьере не встал.

«Музыкальные сезоны»

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВ

Над оригинальной постановкой фантастической оперы французского композитора на Новой сцене Мариинского театра работал американский кинорежиссёр с русскими корнями Дэниэл Кругликов

Действие оперы по замыслу Кругликова сюрреалистично и разворачивается в пространстве клиники, в которой летят разбитые сердца. Именно там в начале действия обнаруживает себя сломленный романтик Гофман. Одетый в пиджаму, он видит перед собой врачей, пациентов и прочих персонажей, сотворенных собственной фантазией.

Дэниэл Кругликов: «Эта опера о разбитом сердце, о тёмной стороне любви... Гофман должен пройти через все испытания и беды разбитого сердца, чтобы осознать свою судьбу, своё предназначение стать великим художником».

Под действием лекарств и препаратов поэт Гофман (Сергей Скорыходов) погружается в мир собственных душевных травм, где стираются границы между воспоминаниями и грезами, реальностью и фантазмагорией. Три истории несчастной любви разрушают сознание главного героя.

Сергей Скорыходов: «Везде Гофман должен быть разным, везде он должен быть другой и это должно быть передано посредством голоса, наличием определенных красок и нюансов. Ипостаси героя полярно разные – влюблённый юноша и совершенно зрелый человек, который уже не склонен к влюблённости, а просто хочет наслаждаться жизнью, но попадает в её капкан».

В каждом акте Гофман влюбляется заново – то в куклу Олимпию (Ольга Пудова), то в артистку Антонию (Елена Стихина), то в куртизанку Джульетту (Татьяна Сержан). Результатом этих любовных увлечений поэта становится не просто разочарование, а душевная катастрофа. Запомнилась блестящая актёрская работа баса Станислава Трофимова, который, в соответствии с замыслом Оффенбаха, выступил сразу в нескольких ипостасях злодеев – Линдорфа, Коппелиуса, Доктора Миракля и Дапертутто. В эпилоге, как и в начале оперы, посетители кафе продолжают пить и веселиться. Свою возлюбленную Стеллу (Екатерина Латышева) Гофман уже не способен узнать. Примадонна удаляется вместе с Линдорфом, а Никлаус снова превращается в Музу и старается утешить несчастного героя.

Хором и симфоническим оркестром Мариинского театра на премьерных спектаклях дирижировал Кристиан Кнапп, задавший не вполне устойчивую стабильность музыкальной стороне спектакля. Вольные фантазии режиссёра Дэниэла Кругликова, который дебютирует в музыкальном театре, тоже, мягко говоря, не вызывают симпатии. Задержится ли надолго эта постановка в обширном репертуаре Мариинки, покажет время.

«Музыкальные сезоны»

НОРА ПОТАПОВА

«Бенвенуто Челлини» Гектора Берлиоза – оперный колосс, с которым справиться очень нелегко

У режиссера Алексея Франдетти вроде бы сложилась на материале оперы постановочная идея: вскрыть проблему, актуальную для каждого настоящего творца в любом виде искусства, будь то создание скульптуры или фильма. Мучительные поиски, бескомпромиссное принятие единственно верного художественного решения, преодоление себя, выход из творческого кризиса – все это серьезно и достаточно болезненно, а рассказать историю надо с искрометной ироничностью, потому что она заложена в авторском жанровом определении оперы.

Использованный Франдетти постановочный ход любопытен, но сценически внятно реализовать идею не получилось: времени постановщику на работу театр отпустил непозволительно мало, да и «материал» сопротивлялся... Из программки можно выяснить, что Бенвенуто в этом спектакле не просто Челлини, а еще и великий Феллини (сей факт время от времени подтверждается кадрами из фильмов «8 ½», «Сладкая жизнь», «Дорога»).

Все, что касается романа и прочих приключений поначалу неуверенного, потом отчаянного и очень обаятельного Челлини-Феллини (прекрасный тенор Иван Гынгазов!) в первом действии изложено в соответствии с характером музыки достаточно логично, с остроумными отсылками к знаменитым кадрам из «Сладкой жизни» у фонтана Треви. Все на сцене завлекательно, многоцветно, многокостомно (со вкусом и выдумкой художника Виктории Севрюковой), все очень многолюдно, многожанрово...

С течением времени музыкальное многословие Берлиоза-Гергиева (маэстро открыл все купюры, когда-то вполне корректно сделанные Ференцем Листом), помноженное на сценическую избыточность начинает утомлять. Ведь уже сначала, на музыке длинной увертюры нам подробно проиллюстрировали суету на киностудии по поводу пресс-конференции знаменитого режиссера и приезда главного продюсера в роскошной белой шубе; показали, как завязался роман Челлини с Терезой, как бестолково толкуются с камерами операторы, поднимаются и опускаются съемочные краны, вывозятся и увозятся муляжные слоны и единороги.

Знание мифологии и старых кинолент дало режиссеру толчок закрутить сюжет с огромным количеством массовки, маскарадно стилизованной под греческих героев, индейцев, японцев и массы популярных персонажей всех времен и народов из американского, европейского кино и поп-арта. Кажется, все население Мариинского театра одели, загримировали и выпустили на сцену. Однако смысловые вехи сюжета заметно уползают на периферию – сбоку на авансцене идут трудно различимые разборки между Терезой и ее сварливым отцом, а главным оказывается карнавальное шоу. Вот на это Мариинский не поспешил и с Берлиозом не поспорил: карнавал с его красочностью, свободой, открытым темпераментом – конечно же, один из главных и любимых «персонажей» композитора.

Главная проблема возникает после антракта: все действие – движущее сюжет, внутреннее и эффектно-внешнее, все, что касается собственно содержания спектакля – досталось только первой части представления. Дальше спектакль тормозит. Фильм про Персея Челлини-Феллини-Франдетти так и не придумал и не снял – еще и еще раз мелькание афиш и кадров знаменитых кинолент решения не меняет. А музыки впереди ох как много! Шикарная Медуза от Вячеслава Окунева, зависшая над сценой, на некоторое время оттягивает зрительское внимание, заменяя действие.

Некоторое разнообразие вносит эпизод с Папой Климентом, то бишь главным продюсером в шикарной белой шубе. Но здесь он не в шубе, а в мыльной пене. С тигриной на голове. В клубах пара. Эдакий Deus ex machina, прибывший из арьерсцены в ванне на колесиках. Этот забавный абсурдистский эпизод основан на кадрах из фильма «8 ½», где герой Феллини во сне беседует с Папой в бане. В спектакле он дает басам Михаилу Петренко или Юрию Воробьеву шанс в меру возможностей реализовать свой комедийный дар.

Но кроме этого во второй части спектакля, даже по самому доброжелательному счету, ничего не происходит. Вместо действия долго-долго все толкуется на сцене, вывозят множество мониторов, на которых почему-то показывают футбол; артисты хора, сидя или бессмысленно двигаясь по кругу, достаточно слаженно поют (оказывается, выражая недовольство маленькими зарплатами). Все возбужденно обсуждают отсутствие металла (!), суетятся вокруг съемочных камер, явно картонных, наконец, мелькание кинокадров на заднике многозначительно сменяется монументальным видео-ликом античного героя. Персея. Но к этому моменту возбужденной сверхэмоциональным оркестровым звучанием публике как-то уже все равно, что там изображено. Выражаясь терминами советских времен, «бурные несмолкающие аплодисменты» обрушиваются на нескольких певцов, которые действительно очень хороши – на Гынгазова – Челлини, Антонину Весенину – Терезу (но Боже, как изуродовали чудесную вокалистку ко-

стюмом!), Ирину Шишкову – Асканию, Николая Каменского – Бальдуччи. И на маэстро, весь долгий вечер на пару с Берлиозом презентовавшего безграничную мощь и выдержку Мариинского оркестра.

«Музыкальные сезоны»

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

Выдающегося французского композитора Гектора Берлиоза едва ли можно назвать оперным автором: его стихия – преимущественно программная симфоническая музыка. Валерий Гергиев очень любит его творчество, не забывая и оперного наследия композитора. И это несмотря на то, что ни одна из четырех сохранившихся и завершенных Берлиозом опер большой популярностью в мире не пользуется. Однако в Мариинке идет грандиозная диалогия «Троянцы»,

оперы, ее интонационный и эмоциональный строй – абсолютно не итальянские. Это сочинение насквозь французское, со своеобразным юмором, изысканной, изобретательной и мастеровитой, но частенько скучноватой музыкой, сконструированной по интеллектуальным законам, словом, по-французски, а не с итальянской страстностью.

Режиссер прибегает и к актуализации, проводя параллель между средневековым мастером и своим любимым итальянским кинорежиссером Федерико Феллини. Действие перенесено в Рим 1960-х, на знаменитую киностудию «Чинечитта». Главный герой приобретает черты знаменитого киношного мага, создающего не скульптуру Персея (так было в оригинальном либретто Леона де Вайи и Анри Огюста Барбье), а одноименную кинокартину. Ангар студии с его унылыми стенами, инженерными конструкциями и

«БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ» мнения о премьере



«БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ».

Опера в трех действиях. Либретто Леона де Вайи и Анри Огюста Барбье.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Алексей Франдетти, художник-сценограф – Вячеслав Окунев, художник по костюмам – Виктория Севрюкова, художник по свету, видеодизайн – Глеб Фильштинский, хореограф – Ирина Каишуба, дирижер – Кристиан Кнапп, ответственный концертмейстер – Наталия Мордашова, концертмейстеры – Яна Гранквист, Екатерина Ильина, Жанна Труткова, Мария Ралко, Григорий Якерсон, главный хормейстер – Константин Рылов, хормейстер – Павел Теплов, дирижер сценического оркестра – Арсений Шуляков, ассистент режиссера-постановщика – Дарья Борисова, ассистент художника по свету – Николай Афанасьев, постановщики боев – Егор Шильов, Андрей Тихонов, репетитор по французскому языку – Ксения Клименко, режиссеры-ассистенты – Кристина Ларина, Михаил Смирнов, режиссер, ведущий спектакль – Анастасия Янсон.

Действующие лица и исполнители: Бенвенуто Челлини, флорентийский скульптор и ювелир / флорентийский режиссер – Александр Михайлов, Джакомо Бальдуччи, папский казначей / директор киностудии – Олег Сычѳ, Тереза, его дочь – Анастасия Калагина, Фьерамоски, римский скульптор / римский режиссер – Сергей Романов, Помпео, бандит / приятель Фьерамоски – Александр Герасимов, Папа Климент VII / Климент Медичи, генеральный продюсер – Станислав Трофимов, Асканию, ученик Челлини – Эвелина Азбалаева, Трактирщик / заведующий столовой – Олег Балаиш, Приятель Челлини: Франческо – Олег Лосев, Бернардино – Евгений Чернышев, Кассандро (без пения) – Дмитрий Лунев, Пряничный человечек (без пения) – Игорь Ушаков, Динозавр (без пения) – Григорий Войленко, работники киностудии, киноперсонажи, полицейские, секретари, пресса – артисты Академии молодых оперных певцов Мариинского театра, хора, балета и миманса.

В спектакле принимают участие артисты цирка: Артем Александров, Татьяна Горячева, Юлия Базанова, Нина Губаренко, Ярослав Согласов, София Потатенко, Дмитрий Волотовский. Соло в оркестре: Алексей Фѳдоров – гобой, Георгий Романашин – английский рожок, Евгений Бородавко – туба, Константин Ильгин, Михаил Кашеутов – гитары.

Фото: Зинаида Вильчук

а к первой опере композитора «Бенвенуто Челлини» театр обращается за последние два десятилетия уже во второй раз.

Если в 2007-м в ней пробовал силы совсем тогда юный постановщик Василий Бархатов, то на этот раз позвали тоже молодого, но увенчанного наградами Алексея Франдетти – режиссера, у которого особенно хорошо получаются мюзиклы, оперетты и комические оперы. В «Челлини» он также попытался развеселить публику, предложив опере оригинальную смысловую подложку и насытив всевозможными гэггами и массивными «оживляем».

Однако буквально все в этом сочинении сопротивляется методу постановщика. Например, памятуя о своих собственных итальянских корнях и о принадлежности сюжета Апеннинскому полуострову, Франдетти настаивает на итальянскости этой истории, приглашая себе в союзники и маски комедии дель-арте, и киношный неореализм, и реплики по-итальянски, высвечивающиеся периодически на электронном табло над сценой. Но дело в том, что музыка

фальшивой праздничностью декораций (сценография Вячеслава Окунева) становится местом действия довольно-таки длинного трехактного спектакля.

Франдетти заботливо переписывает синопсис под новые реалии своей концепции, однако текст либретто как таковой остается без изменений. Поэтому те, кто театральную программку не приобрел, по большей части находятся в недоумении: что же происходит на сцене? Титры над сценой рассказывают про кирасы, шпаги, коней и статуи, а на сцене совсем другой мир – реалии середины XX века. Этот обычный уже для режиссерской оперы раскардаш вызывал смешки в зале, но в целом веселья было не так много. И главная причина в том, что веселья и юмора нет в самой музыке: она галантна, но не игрива, местами темпераментна, но не захватывает, она скорее жеманничает, чем смеется.

Режиссер же изо всех сил старается сделать буффонаду. Чего тут только нет – и Кинг-Конг, и Пряничный человечек, и ящер из «Парка юрского периода», коломбины и арлекины, и

разряженные в характерные костюмы герои какого-то киноблокбастера о Древнем Египте (костюмы Виктории Севрюковой). Все без конца танцуют и дурачатся – благо, что в оригинале либретто эта часть действия происходит на римском карнавале. Тут, конечно, буффонада к месту, но, пожалуй, только здесь. В остальном же строй оперы скорее лирический, с грустинкой, а порой и с размышлением о природе и судьбе творчества, его муках и открытиях. Франдетти усиленно склоняет материал в сторону комедии. А материал сопротивляется изо всех сил.

Музыкально спектакль впечатляет гораздо больше, нежели постановочно. Геликоновский тенор Иван Гынгазов справляется с труднейшей партией титульного героя, в которой сочетаются драматическая насыщенность и предельные верхние ноты. Очаровательна Виолетта Лукьяненко в партии Терезы, возлюбленной Челлини: ее нежное и яркое сопрано и модельная внешность идеально воплощают образ первой римской красавицы. Уверенно исполняет простую партию Асканию, ученика главного героя, контральто Екатерина Крапивина, ее голосу присущи и густота, и звонкость. Запоминающиеся вокально-драматические образы создают Егор Чубаков (Фьерамоска), Юрий Воробьев (Климент), Евгений Уланов (Помпео) и другие. Коллективы Мариинского театра на высоте – Валерию Гергиеву удастся передать изящество и драматизм этой сложной, изысканной партии, в которой симфоническое начало ожидается на первом плане (как всегда у Берлиоза), отчего оркестру есть где развернуться.

«Культура»

СЕРГЕЙ БИРЮКОВ

Насколько оправдан выбор Алексея Франдетти в качестве режиссера? Я ничего не имею против идеи переноса действия из ренессансного Рима на съемочную площадку знаменитой киностудии «Чинечитта» ее золотых времен. Но идея, чтобы не осталась банальностью, должна получить серьезное художественное обоснование.

Такового разглядеть не удалось – по крайней мере автору этой заметки. Какие прежде скрытые смыслы сюжета раскрыл нам Франдетти? Боюсь, никаких – ведь то, что подобная «веселая драма» (воспользуюсь моцартовским определением жанра) – между двумя влюбленными, между художником и заказчиком, между искусством и властью – могла случиться в любые времена, очевидно и так, иначе нас бы не трогала сама опера.

Впрочем, довольно о зрелище, пора сказать о музыке – по моему старорежимному убеждению, главной составляющей оперы. Любимое и давно разрабатываемое Гергиевым произведение, конечно, было подано в блеске великолепия. Начиная прямо с роскошной увертюры – с ее стремительно летящих линий струнных, солнечно-золотого сверкания меди, «говорящих» деревянных духовых, какие можно услышать только у Берлиоза. С первой же громадной арии-сцены востановленного папши Бальдуччи, с такой же развернутой и контрастной арии-исповеди его дочки Терезы, влюбленной в Челлини... А какие головокружительные ансамбли, завершающиеся сумасшедшими стреттами, украшают финал первого действия, конец второго акта, сцену объяснения Челлини с папским кардиналом... Из особенных удач отмечу все низкие мужские партии – надутого Бальдуччи (бас Денис Беганский), вкрадчивого Фьерамоски (баритон Егор Чубаков), пафосного кардинала-папы-продюсера (бас Юрий Воробьев). Обаятельный образ ученика Челлини Асканию создала Екатерина Крапивина (меццо-сопрано), отлично проведя и ансамбли, и большую арию из третьего действия.

Что касается главной лирической пары, тут сложнее. И Виолетте Лукьяненко (Тереза), и Ивану Гынгазову выпали партии исключительной эмоциональной и технической насыщенности, где есть и кантилена, и декламация, и долгие каденции-фиоритур. Исполнители не теряют куража на значительных отрезках оперы, но когда необходимо забираться на предельные верхние ноты, им там, похоже, становится неудобно. Надеюсь, с таким опытным мастером, как Гергиев, они к следующим спектаклям расползутся до настоящей вокальной свободы. Впрочем, у Валерия Абисоловича в запасе еще как минимум три состава солистов. Многокрасочен хор, то таинственно зовущий из закулисных пространств, то воссоздающий сочную полифонию римских улиц (главный хормейстер – Константин Рылов).

Что же до оркестра, то его могу сравнить с богатейшей палитрой фонов на картинах Делакруа и других романтиков. И это далеко не только в описанной увертюре, но в многочисленных антрактах, увлекающих нас ритмом тарантеллы или удивляющих неожиданным тембровым решением. Наконец, инструментальные «комментарии» щедро рассыпаны во всех вокальных номерах – то струнные отвесят любезный реверанс поющей в это время Терезе, то ворчливые фаготы, «поддакнут» брюзжанию Бальдуччи... Так выстраивается вокально-оркестровая симфония, делающая «Бенвенуто Челлини» предвестником самых смелых прозрачных Вагнера, Мусоргского, Дебюсси в музыкальной драме.

«Труд»

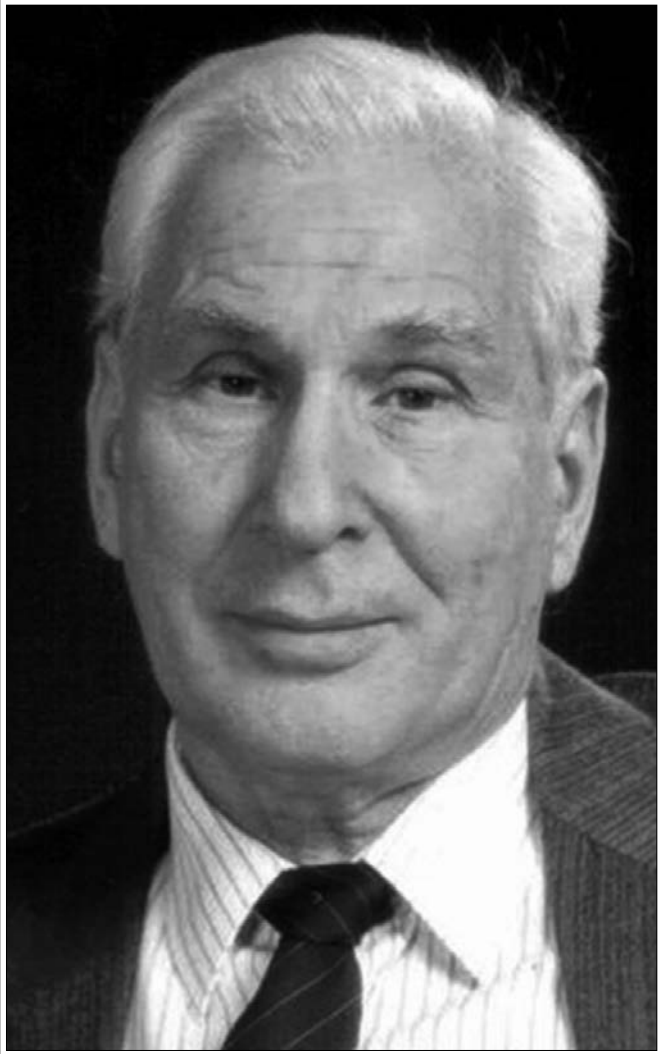
ЮБИЛЕЙ

НАСЛЕДУЯ
«ЩЕЛКУНЧИКУ»
К ЮБИЛЕЮ
СЕРГЕЯ БАНЕВИЧА

профессора Дуэля и «Никколо Паганини» режиссера Леонида Менакера, киноленты Родиона Нахапетова – «О тебе», «Идущий следом», «На исходе ночи» и Веры Глаголевой – «Сломанный свет», «Заказ», «Чертово колесо», «Одна война», экранизация спектакля Георгия Товстоногова «Пиквикский клуб». И как не

КОРИФЕИ СЦЕНЫ

РАФАИЛ ВАГАБОВ

ВСПОМИНАЯ
БОРИСА БРЕГВАДЗЕ

А говорят, чудес не бывает...

Не знаю, прав ли я, думаю, интуитивно он примерил замысел на себя. Ю. Лоза пел о художнике, чье творчество, исполненное духовности, не воспринимается пресыщенной публикой. Я же проводил мысль: художник ведет за собой, но когда его не станет, в искусстве наступит хаос. Видимо, эмоциональная взволнованность номера, к финалу нарастающая крещендо, задела Бреghvadze за живое...

вспомнить детскую радиооперу «О Толе, Тоболе и невыученном глаголе» – ее ставили в музыкальных школах и училищах по всей стране и, наконец, в театре «Зазеркалье». Сколько детей (а заодно и их родители!) получили музыкальное образование, слушая радиопередачи «Приглашает Музыкуся» и «Пуслина консерватория» с музыкой С. П. Баневича!

Вырастая, слушатели композитора обратятся к его «взрослым» сочинениям – таким, как вокальные циклы «Пять стихотворений Анны Ахматовой» и «Васильевский остров» (на стихи Людмилы Барбас), «Петербургская литания» на стихи Анны Ахматовой из «Поэмы без героя» для хора а cappella и камерная опера «Как включали ночь» (по рассказу Рэя Брэдбери), песни на стихи Татьяны Калининой... А сам автор всех этих опусов утолит жажду неосуществленных замыслов в цикле для сопрано и фортепиано под броским названием «Арии из ненаписанных опер». И мы узнаем, что среди любимых произведений Сергея Баневича – романы и повести Федора Достоевского, Томаса Манна, Френсиса Скотта Фицджеральда, Светланы Алексиевич, Людмилы Петрушевской, Константина Паустовского...

Когда Сергея Петровича Баневича спросили – как композитор, пишущий для детей, относится к детскому творчеству, он ответил:

– С завистью. Как часто, глядя на детские рисунки, мы поражаемся глубине, выразительности, смелости, восторгу, философскому обобщению. Иногда, слушая детское музицирование, мы затрудняемся определить истоки его зрелости, завидуем инстинктивному чувству формы <...> Вдумайтесь в слово «непосредственность». Непосредственность впечатления – значит без посредника. Без чуждого опыта, привычек, норм. Это значит воспринимать зло с тем максимализмом, который есть только у людей неумудренных, значит радоваться добру без опасений прослыть «простоватыми»...

Вот отзыв композитора о Музыкальном театре детей, которым руководит Марина Ланда: «Когда я их слушаю, меня посещает редчайшее из редчайших чувств – чувство счастья. Словно я становлюсь спокоен за завтрашний день – раз есть такие дети, значит они не захотят и не позволят пропасть нашей стране».

Дети и «дети детей» поют и, верим, будут петь «На тихой дочке любви», «Солнышко проснется...». А мы, дружно подпоем Сергею Петровичу Баневичу:

Кто породнит нашу жизнь
С дорогой без конца?
Только любовь, только любовь...
Дорога без конца
И музыка, которой нет конца.

«Мариинский театр»

* Баневич С. Кто-то вспомнит про меня и вздохнет украдкой. Диалоги. Воспоминания. Очерки. СПб, 2011. С. 7-8.

Сергею Петровичу Баневичу – 80! В это трудно поверить, настолько его облик в сознании слушателей – от мала до велика – слился с мелодиями, сошедшими с экрана, ариями из опер, песенками из радиопередач, всегда наполненными воздухом детства и такой непосредственностью, которую редко встретишь у повзрослевших музыкантов.

Мариинский театр поздравил «своего» автора самым традиционным образом – в честь его дня рождения прошел спектакль «История Кая и Герды» – оперы, которая уже четыре десятилетия не сходит со сцены. А «своим» композитором Мариинский считает Баневича по праву: на малых сценах концертных залов театра идут и «Сцены из жизни Николеньки Иргеньева» (по мотивам «Детства, Отрочества. Юности» Льва Толстого), и оперы для совсем маленьких: «Про кашку, кошку и молоко», «Кот Мурыч» и «Храбрый заяц» (по сказкам Дмитрия Мамина-Сибиряка).

Что же до «Кая и Герды», то эта трогательная история по сказке Ханса Христиана Андерсена становится таким же новогодним подарком детям (и их родителям), как вечный неумирающий «Щелкунчик» П. И. Чайковского на Рождество. Таким же успехом пользуется опера С. П. Баневича и в Большом театре, где ее поставили в 2014 году. Спектакль Большого был показан по приглашению султаната Оман на сцене Королевской оперы Маската – столицы султаната. Вот один из отзывов: «Прекрасный сказочный сюжет, замечательная музыка и вечная тема – борьба добра со злом – никого не могут оставить равнодушным, в какой бы стране ни показывали этот спектакль». А на концерте, с которым Анна Нетребко выступила на сцене Королевской оперы Маската, она спела и арию Герды из оперы Баневича – это одна из первых ролей юной певицы в Мариинском театре.

На сцене Малого оперного (нынешнего Михайловского) многие годы с успехом шла опера Баневича «Фердинанд Великолепный», в ленинградском Театре Музкомедии состоялось более 800 представлений его же оперетты «Приключения Тома Сойера», в нашем ТЮЗе был поставлен мюзикл «Мэсс Менд» по роману-сказке М. Шагинян, в музыкальном театре «Зазеркалье» – фантастическая опера «Горюх в табакерке» по повести В. Одоевского... Добавить ли балеты «Петербург» (по мотивам одноименного романа Андрея Белого), «Русалочку» и «Дюймовочку» по сказкам Андерсена, и давнюю хореографическую миниатюру «По мотивам Бидструпа» на либретто великого Леонида Яковсона...

А мы не назвали и половины того, что талантливый композитор сотворил для театра. Удивительно – простое перечисление названий его опер, балетов, оперетт, мюзиклов читается, как художественный текст. Вот «Медвезайцы», «Стойкий оловянный солдатик», «Девочка со спичками», «Серая шейка», «Кошка, которая гуляла сама по себе», «Маленький принц», «Бэмби», «Двенадцать месяцев», «Остров сокровищ»... За этими хрестоматийными сюжетами встанут детство и юность не одного поколения. И одолевает любопытство: как музыка пересказывает на свой лад знакомые истории?

Мы не назвали музыку к четырем десяткам фильмов – художественных и документальных, среди которых «Завещание

Народный артист России, Лауреат Государственной премии СССР, профессор Борис Яковлевич Бреghvadze – легенда ленинградского балета второй половины XX века. В книге А. Рулевой «Борис Бреghvadze» (Л. – М., 1965) есть такие строки о нем: «Достаточно увидеть его на сцене хоть раз, чтобы запомнить и полюбить: душевная открытость и чистота, внутренняя сосредоточенность и лирическая озаренность, человечность и жизнелюбие – все это делает неповторимыми созданные им образы, в каждый из которых вложена частица сердца актера». В далеком 1964 году Борис Яковлевич основал и возглавил кафедру хореографии Института Культуры им. Н. К. Крупской, первую и на то время единственную в Советском Союзе.

Премьеру балета в зените славы нелегко сменить яркую сценическую жизнь артиста на скромную, незаметную деятельность заведующего кафедрой учебного заведения, готовящего кадры для любительских коллективов. Но, если ты не делаешь то, что тебе нравится, пусть тебе нравится то, что ты делаешь: засучив рукава, Бреghvadze взялся за дело и в достаточно короткий срок наладил работу. Уже через пять лет состоялся первый выпуск, и все последующие выпуски, перекрывавшие талантами тот, первый, лишь подтверждали правильность выбора: простота и обаяние Бреghvadze, его общительность, тонкое чутье в искусстве балета привлекали к нему людей.

Кумир ленинградской публики многих поколений, обаятельный Меркуцио, каким я видел его на сцене, он долгие годы совмещал преподавание классического танца в хореографическом училище им. А. Я. Вагановой (ныне АРБ) с заведыванием кафедрой хореографии в институте, по сути дела выпестовывал ее.

Кафедра хореографии СПбГУКИ в те годы являла собой уникальное явление. В 1995 году впервые за тридцать лет ее существования был организован и проведен концерт студентов на сцене ДК им. С. Орджоникидзе. В дальнейшем, начиная с 1999 года, ежегодные концерты проводились на сцене театра «Карнавал». Из всех виденных мной особенно памятен концерт, посвященный юбилею – сорок лет со дня основания кафедры: богатый, красочный, разнообразный, он оставил неизгладимое впечатление. В подготовке концерта Борис Яковлевич вдруг открылся с неожиданной стороны, подчеркнув свою непредсказуемость.

Всякий раз, намечая программу, первым номером Борис Яковлевич ставил какой-нибудь Pas d'ensemble из наследия М. Петипа. Это вызывало возмущение: зачем студенческому концерту шедевр академического репертуара? И каждый раз Бреghvadze удивлял всех, адаптировав хореографическую композицию так, что, открывая концерт, она впечатляла. Юбилейный вечер не стал исключением, однако, сейчас я о чудесах, которые иногда случаются. Итак, собираем программу праздничного концерта, в нее входят полотна классического, народно-сценического танцев, детские номера и несколько современных. Отборочную репетицию начали с просмотра классики, Бреghvadze взял инициативу на себя и в течение получаса «летели пух и перья», пока он не добился желаемого результата. Далее смотрим народно-сценические танцы, под конец просят меня показать свою работу, номер «Путь», поставленный на песню Ю. Лозы специально для концерта. Отсмотрев программу, стали обсуждать ее, сокращать, перелицовывать, дошли до моего «Пути».

– Не вписывается! – Мнение моих любезных коллег единодушно.

– В нем что-то есть, надо его оставить – задумчиво произносит Борис Яковлевич.

В 2005 году в Петербурге состоялся Первый Международный фестиваль-конкурс самодельного хореографического искусства «Вечность... Гармония... Грация» на приз Народного артиста России, профессора Б. Я. Бреghvadze, призванный показать достижения воспитанников кафедры, начиная от ее истоков. Последующие фестивали только подтверждали значение кафедры в подготовке кадров – руководителей, балетмейстеров, педагогов, пропагандирующих российское любительское хореографическое искусство.

Годы и люди никого не щадят: как-то в марте 2012 года Зинаида Владимировна Боярская (одна из лучших на кафедре преподавателей народно-сценического танца) собралась поздравлять Бориса Яковлевича с днем рождения. Позвонив, из разговора с Андреем Бреghvadze (сыном Бориса Яковлевича) поняла, что после тяжелой болезни тот уже не встает с постели.

Двадцать восьмого марта я проснулся от увиденного сна: в нем Михаил Гавриков (бывший коллега по театру, он живет в Германии) бормотал что-то невнятно. Спрашиваю его:

– Что случилось, Миша, у тебя все в порядке?

– Все в порядке, пришли мне тысячу рублей.

Я удивился, зачем ему в Берлине тысяча рублей? В удрученном настроении еду в спорткомплекс на утреннее занятие, в коридоре меня встречает моя коллега Лянгольф и произносит:

– Борис Яковлевич умер, мы собираем по тысяче рублей.

От неожиданности отпрянул от нее, подумал с ужасом: «Сон в руку! Он прощался со мной». Тридцатого марта я подал поминальную записку на «сорокоуст», тридцать первого его похоронили, девятого мая кончился срок молитвы, он приснился мне, такой радостный, оживленный. Зачем приходил? И что за внутренняя связь между нами?

... Передо мной страницы воспоминаний, написанных рукой Андрея Бреghvadze. Я внимательно их перечитываю несколько раз и выписываю несколько фрагментов:

«Я всегда удивлялся – пишет Андрей, – откуда у моего отца интерес к балету?... Довоенный Сафатов, общая нищета, семья, далекая от каких-либо интересов, кроме забот о выживании, и вдруг – тяга к театру! В таких случаях обычно говорят: Божья искра, прирожденный талант... Он часто вспоминал свое детство, с любовью рассказывал, как звал к себе окрестных ребятшек, заводил патефон и начинались «представления» с танцами и без них.

В отличие от своих сценических героев, в повседневной жизни отец казался человеком спокойным, без ярких эмоциональных всплесков. Но это поверхностное впечатление: сильные эмоции прятались глубоко внутри, он как будто бы берег их для страдающего Салора («Баядерка»), жизнерадостного Базиля («Дон Кихот») или лирического Евгения («Медный всадник»)...

Среди его ролей не было ни одного отрицательного героя. Мне кажется, он просто не смог бы создать яркий образ какого-нибудь злодея, настолько любое проявление зла, пусть даже «в сценической форме», было чуждо его натуре. Отец знал и любил оперу... С удовольствием слушал певцов, обладавших, помимо замечательного голоса, харизмой. Это непрременное условие распространялось и на балетных исполнителей. Техника ради техники оставляла отца равнодушным. Он ждал «душой исполненного полета».

В последние годы одной из любимых его телепередач была программа Игоря Квашы «Жди меня», в которой когда-то разлученные люди находили друг друга. Эти встречи сильно волновали Бориса Яковлевича, вот почему я уверен – главным качеством его характера, определяющим все остальное, была доброта».

Анна Нетребко отметила свое 50-летие двумя гала-концертами в Москве и Санкт-Петербурге. В столице она пела в кругу друзей и коллег на сцене Кремлевского Дворца в день своего рождения не только оперу, но и оперетту, и сарсуэлу, и даже любимую советскую эстраду. Дуэт Ганны и Данило из «Веселой вдовы» Легара, который она исполнила с известным немецким басом Микаэлем Фолле и дуэт Порги и Бесс из оперы Гершвина, спетый вместе с басом Ильдаром Абдразаковым, стали кульминациями московского шоу. На сцене родного Мариинского театра Анна решила вернуться в свое исполнительское прошлое, предложив вспомнить и себе и слушателям партии в операх, в которых давно не поет – Адину в «Любовном напитке» Доницетти, Мюзетту в «Богеме» Пуччини, Джильду в «Риголетто» Верди. Сенсацией стала пастораль «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» Чайковского, где Анна спела очаровательную пастушку Прилепу – своего рода эмблему оперной юности.

– Давно хотел поговорить с вами о партиях, которые вы могли бы исполнить, но так и не спели. Например, Норму или Снегурочку...

– От Нормы я давно отказалась, она мне не понравилась. У меня были контракты на исполнение этой партии во всех ведущих театрах мира, но когда я начала слушать эту оперу Беллини, не смогла дослушать до конца. Она мне показалась очень скучной, и я честно призналась, что партия ничего во мне не вызывает, сердце мое не колотится, петь я ее не буду. Ну, а какая я Снегурочка? Никогда ею не была ни по характеру, ни по темпераменту. Может быть, по голосу она мне и подошла бы, я могла бы ее спеть, конечно.

– Вы же записали две арии Снегурочки для «Русского альбома» с Валерием Гергиевым. А еще досадно, что Вы не спели Графиню в «Свадьбе Фигаро» Моцарта. Она могла бы получиться у Вас идеальной.

– Графиня в «Свадьбе Фигаро» еще одна партия, от которой я отказалась. Я поняла, что не смогу петь второй голос, только первый – Сюзанну, а Графиня поет постоянно на терцию ниже Сюзанны.

– А в операх Генделя вас никогда не приглашали выступить?

– Можно я опять вас разочарую? Гендель – еще один замечательный композитор, музыка которого клонит меня в сон. Но, тем не менее, я пела Генделя. Не так давно мне удалось вновь вернуться во Флоренцию, где не была много лет. Там и вспомнила, что двадцать лет назад исполняла в этом дивном городе «Иуду Маккавея» Генделя и его же «Мессию».

– Вы и *Stabat mater* Перголези блистательно записали вместе с Марианной Пиццолато на «Дойче граммофон».

– Музыка Перголези мне очень нравилась, но в тот момент, когда записывали диск, мне было уже тесно в ее рамках, потому что барочная музыка часто требует совсем небольшого безвибратного звука. Однажды я исполняла эту кантату Перголези с великолепным контратенором в «живом» концерте. Мне было настолько тяжело ее петь, пришлось совсем «убрать» свой голос, чтобы звучать с ним в стилистически верном дуэте. У контратеноров голоса полетные, но такие, не то чтобы небольшие, но очень нежные. И рядом с ним ни в коем случае нельзя выказывать излишнюю силу, она нарушит баланс. Мне тогда было тяжело и неудобно сдерживать себя. Совсем недавно вышел мой новый диск, где записана ария Дидоны из оперы Пёрселла «Дидона и Эней» – это тоже барочная музыка, хотя Пёрселла в Европе квалифицируют даже как добарочного композитора. В ней нельзя делать никаких орнаментов, чтобы не впасть в дурновкусие. Мне пришлось над ней немного помучиться. Потому что это не то, чем я обычно занимаюсь, не та манера, в которой я привыкла петь. Мне было немного неудобно, но я все равно записала Дидону, и получилось очень красиво. Маэстро Риккардо Шайи мне очень помог. И коучи в Ла Скала, которые специализируются на этой музыке, поработали над текстом и над интерпретацией, над объемом звука. Но, опять же, мне было очень трудно «убирать» свой голос, перестраиваясь на «барочный лад». Гораздо легче оказалось записывать Смерть Изольды «Mild und leise» из «Тристана и Изольды» Вагнера и арию Лизы из «Пиковой дамы», которые удались буквально сразу.

– Новый долгожданный диск вышел в год вашего юбилея. Он удивляет, начиная с обложки. Вы ее придумали?

– Конечно, а кто же еще. Идея выпустить диск с моим новым репертуаром уже давно возникла у «Дойче граммофон», но у меня никогда не хватало на это времени. Я очень и очень занятая певица, у меня все расписано, а если возникают интервалы, я ставлю концерты в тех городах и залах, где еще никогда не была. Заняться подбором репертуара и начать работу над диском не представлялось возможным. И вдруг случилась пандемия и появилась возможность подумать, придумать и, наконец, записать. Когда мы отбирали материал для диска, я старалась что-то искать сама, кое-что

ЮБИЛЕЙ

посоветовали на «Дойче граммофон», высказав пожелания. Они прислали ноты, из которых я выбрала понравившиеся арии. Там осталось еще несколько арий, которые я бы тоже хотела включить в альбом, но уже в следующий раз.

– Арии для диска выбирались под определенную концепцию?

– Не хочу произносить словосочетание «сборная солянка». Получилось много всего, хотя при этом не было сомнений в том, что эти произведения что-то роднило. И абсолютно очевидно их объединял один мотив, за исключением, разве что, арии Елизаветы из «Тангейзера», где мы слышим героиню в ее счастливый момент. Все мои женщины смотрят в

– Диск записывался в период локдауна?

– Первый концерт был «живым», он состоялся сразу через три недели после того, как я заболела ковидом, который, к счастью, никак не сказался на голосе. Но я и не боялась. Я пела в Ла Скала в присутствии публики. Программа включала только итальянскую музыку – арии из «Аиды», «Дон Карлоса», «Адрианы Лекуврер», «Манон Леско», «Мадам Баттерфляй». «Джоконду» я не оставила на диске, но на концерте спела, подумав, что в следующий раз запишу. Запись второй части диска была назначена на февраль, мне нужно было подготовить арии Вагнера, Чайковского, Пёрселла. Но в феврале случился локдаун, и концерт перенесли на

АННА НЕТРЕБКО: «Я ЗНАЮ, КАК ВЫЗВАТЬ НУЖНУЮ ЭНЕРГИЮ»



Фото: Julian Hargreaves

глаза смерти, будто заглядывают в инобытие – и Адриана Лекуврер, и Манон Леско, Аида, Изольда, Лиза и Дидона. Но называть диск «Глядя в глаза смерти», наверно, все же не стоило. Мне на помощь пришла Лилия Виноградова, поэтесса, писавшая тексты к песням Игоря Крутого. Она в совершенстве знает итальянский язык. Мы встретились тогда в Италии, в Тоскане. Я попросила ее что-то придумать, расширив поле для воображения. Это не должно быть обязательно смерть, но может быть и тень депрессии, сомнения, трагедии – тень, которая накрывает. Ей на ум пришло название *Amate delle tenebre*, что не так просто идеально точно перевести. Эти и не «любимая тенью», и не «возлюбленная тени», а что-то вроде «та, которую любит тень». Мне очень понравилось название, такое будто мудреное, но очень поэтичное и итальянское.

– Да, почти как строка из «Божественной комедии» Данте или из сонета Петрарки...

– Именно. И я поняла, что это то, что мы искали. Еще и время было тогда нехорошее, будто весь мир накрыла тень. Дальше к проекту присоединилась не просто визажистка, а make up художница, предложив идею полужакрытого лица, которое то ли в маске, то ли еще в чем-то и в то же время это в чистом виде high fashion. Мне это понравилось. Внутри есть еще одна фотография, на которой мое тело очень необычно расписано красными цветами – боди-арт, очень современно и то, что надо. Я счастлива, как выглядит этот диск, но и звучит он тоже неплохо.

конец апреля. Локдаун продолжился, и запись состоялась прямо на сцене Ла Скала. Это был потрясающий музыкальный опыт. Меня увлекло исполнение Вагнера, Ариадны из «Ариадны на Наксосе» Штрауса, о которой я вообще никогда в жизни не думала, что буду петь. Музыка абсолютно неизвестная. Когда открыла ноты, подумала, что в жизни это не выучу... Смешно сказать, но именно Ариадну я выучила самой первой, она очень хорошо запомнилась, ее арийей открывается диск. Мне очень понравилась вся партия Ариадны, которую я обязательно исполню в ближайшие годы. Риккардо Шайи потрясающе мне помогал, просто нес меня на руках. Невероятно чуткий дирижер, великолепный оркестр Ла Скала – это вообще особая отдельная тема, для меня счастливейшие моменты.

– А вообще выбор нового репертуара – всегда ваш или концертмейстеры и дирижеры подсказывают и направляют?

– Это мой выбор. Но иногда кто-то и советует. Например, когда Антонио Паппано вдруг предложил спеть «Силу судьбы», о которой я никогда и не помышляла. Он мне однажды сказал: «Я вижу тебя в этой партии, хочу, чтобы ты спела». Я даже не думала, что она может быть мне по голосу, но он меня уговорил и мне очень понравилось. Замечательная, даже совсем не трудная партия. Или как-то меня уговорили Жанну д'Арк спеть в опере, которую я никогда не слышала. И я очень рада, что сделала это, потому что в потрясающей, редко исполняемой опере Верди, есть великолепная

партия для сопрано. Так удался и «Люэнгрин» с Кристианом Тилеманом. Это те вещи, которые мне предлагали спеть дирижеры, говорившие, что видят меня в той или иной партии. Тогда, конечно, я не могу сказать «нет», мне интересно. Обычно же я выбираю репертуар сама, чувствуя, что мне подойдет, где мой голос будет звучать хорошо, и составляю планы.

– Но кто бы мог когда-то подумать, что вы будете петь Турандот или Абилай, начав благополучно с Сюзанны и Джильды?

– Конечно, и я не предполагала. Но это скоро случится, я уже выучила Абилай, еще немного позанимаюсь и вперед! А Турандот я спела даже на Арене ди Верона! Вы не представляете, какой был успех, народ неистовствовал. Мне было так легко и удобно ее петь, я в восторге.

– Могу вас понять, тем более, когда рядом есть Калаф в исполнении вашего мужа Юсифа Эйвазова.

– Вместе с ним у нас в этой опере сказка получается. Только на втором спектакле я загадку перепутала, начала орать третью вместо второй. Мне потом сказали, что их часто путают, потому что загадки начинаются с одной и той же буквы – *Guizza al pari di fiamma*... С тех пор я пишу загадки как шпаргалки – на руках: на правой вторую, на левой – третью и больше не путаю. Партия Турандот очень удобная, просто потрясающая. Я ее совсем не кричу, она написана в высокой тесситуре, чем для меня и удобна. Я очень рада, что смогла воплотить такой образ, сделать ее трогательной принцессой. Она нежная, тоже страдает, может быть, не меньше Лию. Это все есть и в самой сказке, и в музыке.

– То есть недосыгаемость партии Турандот – это миф?

– В партитуре, безусловно, есть непростые моменты. Партию надо технически очень четко знать, рассчитывать свои силы, не форсировать звук. Эту партию надо петь в очень высокой позиции, даже катастрофически высокой. У меня бывает ощущение, будто меня подвесили за верхние резонаторы как за два крюка. На нее и настраиваться надо специально, сразу так просто и не споешь. Скажем, после той же Елизаветы в «Дон Карлосе» Верди нужно время на перестройку.

– Сенсационно звучат на диске в вашей интерпретации арии Ариадны из «Ариадны на Наксосе» Рихарда Штрауса и Изольды из «Тристана и Изольды» Вагнера. Немецкий язык как будто дарит вам второе дыхание.

– Когда я работала над совершенно незнакомой, а прежде и недоступной мне музыкой Штрауса и Вагнера, я очень много размышляла над тем, с какой стороны подойти к ней. Я же специализируюсь сейчас в основном на итальянской музыке. И должна сказать, что абсолютно изменила вокальную технику для исполнения этих произведений. На диске слышно, что вокальная техника в немецких ариях другая и очень мне подходит. Мне было так интересно работать над этой музыкой, где и фразировка иная, развивающаяся подобно волне.

– На вашем новом диске представлены и две арии Лизы из «Пиковой дамы» Чайковского. Планируете исполнить эту оперу целиком?

– Лиза обязательно будет, я к ней стремительно иду. Сама ария в «Сцене у Зимней канавки» не трудная, написана почти как русская протяжная песня. Ее и надо петь так, как написал композитор, не добавляя никаких страстей – они есть уже в оркестре. А вот последующий дуэт с Германом надо тщательно впевать. Его, видимо, и бояться сопрано, и я это прекрасно понимаю. «Пиковая дама» с моим участием заявлена тут и там, но где – пока не скажу, не имею права, театры пусть объявляют сами. Надеюсь, что какое-то слово новое в этой партии скажу.

– Вы с таким азартом воплощаете на сцене образ кровавой леди Макбет, но в жизни в вас нет ничего от этой темной героини.

– Мне любят задавать вопрос, что же есть от меня в той или иной партии, чем они мне близки. Раньше я еще как-то пыталась отвечать на такие вопросы, а потом поняла, что никто из этих героинь мне не близок. Все мои героини – это то, что я играю, среди них есть и хорошие, и плохие. Когда заканчивается спектакль, я – другой человек.

– А что происходит, когда вы выходите на сцену? Открывается какой-то энергетический канал?

– Когда ты молод и у тебя полно безумной энергии, сцена – это превосходная самореализация. С возрастом ты становишься профессионалом. Я – исполнитель: выхожу на сцену и становлюсь тем, кем должна быть на этой сцене. Там появляется и энергия, какая нужна, и все остальное. Я знаю, как вызвать эту энергию и как направить ее в нужное русло, как ею управлять. Это – мастерство, приобретенное за многие годы. Я не люблю давать вокальные уроки, я не вокальный педагог, не рассказываю, что делаю, как открываю рот, как легкие дышат и как раздувается моя большая диафрагма – это все тайный процесс. Очень многие вещи приходят ко мне именно во время исполнения, и я не знаю откуда. Меня как будто осеняет свыше – и мне становится ясно, как это надо сделать. Объяснить я это не умею.

Беседовал Владимир ДУДИН

ЮБИЛЕЙ

В западных музыкальных театрах их сегодня называют коррепетиторами, педагогами-репетиторами или оперными коучами. В отечественной практике закрепилось обозначение «концертмейстер», но далеко не каждый зритель представляет себе, в чем заключается роль этих людей в создании спектакля. Юбилей Елены Константиновны Матусовской – старшего концертмейстера Мариинского театра – прекрасный повод для разговора о ее профессии.

Имена оперных концертмейстеров не гремят по свету, как имена солистов и дирижеров. Они ежедневно трудятся за закрытыми дверями и редко выходят на поклон к зрителям. Задача концертмейстера – помочь певцам разучить партии, отрепетировать их, отшлифовать и выпустить на сцену. Концертмейстеры – настоящие сверхмузыканты, музыканты-универсалы, и далеко не каждый пианист, даже самый виртуозный, способен выполнять их обязанности. Репетируя с артистом, концертмейстер заменяет собой весь симфонический оркестр. Конечно, в его распоряжении есть клавиры – фортепианные переложения оркестровых партитур, но высококлассный концертмейстер способен и играть по партитуре, и сделать ее переложение; вдобавок он может свободно переносить музыку из одной тональности в другую (играть выше или ниже) и импровизировать. Однако просто изобразить оркестр, подыграть певцу мало – необходимо дать ему надежные ориентиры, чтобы он, оказавшись потом в толще реальной оркестровой фактуры, мог легко найти свое место. Тогда исполнитель будет уверенно чувствовать себя и на оркестровых репетициях, и во время спектаклей.

Через руки концертмейстера проходят огромные объемы музыки; он держит в памяти множество опер, причем знает их досконально, до самых тонких нюансов. Нередко концертмейстеры проводят репетиции целых оперных сцен – тогда они становятся временными «и. о.» дирижера, организуют звучание, показывают артистам, где вступать, а порой даже сами поют, на ходу заменяя отсутствующего на репетиции певца. Оперы сегодня исполняются на языке оригинала, а значит, концертмейстер должен еще и знать правила произношения в нескольких иностранных языках.

Не будучи вокалистом, концертмейстер тесным образом соприкасается с тайной самого совершенного музыкального инструмента – человеческого голоса. Служа певцу «третьим ухом», он помогает ему раскрыться, ищет вместе с ним нужную интонацию, верный звук и краску. Творчеству противопоказано насилие и суета, и потому концертмейстер стремится создать на уроке располагающую, доверительную атмосферу. Один за другим в течение рабочего дня к нему приходят артисты, каждый – со своим уникальным голосом и со своим неповторимым характером, со своей судьбой. Часто концертмейстер становится для исполнителей не только профессиональным «тренером», но и личным психологом, понимающим другом, поддерживающим плечом. Наградой ему становятся не овации публики, а в первую очередь успехи учеников. Как бы ни устал концертмейстер за многочасовой рабочий день, он нередко остается в театре на вечерний спектакль. В классе каждая опера временно превращается в камерную; потом, на сцене, она получает должный размах. Что из сделанного на уроке певец перенесет в живой спектакль, что сохранит, что использует – эти вопросы ставит себе каждый оперный концертмейстер.

Есть еще одна награда, которую концертмейстеры получают за свой кропотливый, невидимый для непосвященных труд. Ежедневно они имеют дело с искусством высшей пробы, ежедневно музицируют с выдающимися артистами. Это и подготовка к будущему исполнению, и рождение музыки здесь и сейчас. Оперные шедевры оживают не только на большой сцене, но и в многочисленных маленьких классах, разбросанных в огромном здании театра, таких как легендарный 314-й класс Елены Матусовской – с пианино, с зеркалом, с огромным, как в оранжерее, цветком и с многочисленными фотографиями учеников, смотрящих на своего учителя с любовью и благодарностью.

Мы обратились к Елене Константиновне с просьбой рассказать о своем жизненном пути музыканта, о «секретах» профессии. Вот ее ответы, впечатляющие четкостью и дисциплинированностью мышления, умением пунктуально (то есть, буквально по пунктам) представить для непосвященных свои занятия с вокалистами.

«Оперный концертмейстер – это прежде всего человек преданный опере, любящий оперу и любящий певца. Тридцать два года я работала в Малом оперном театре и столько же лет работаю в Мариинском. Сиюю в классе номер 314 на четвертом этаже исторического здания. Из его большого венецианского окна виден Крюков канал и часовая Никольского собора. Эти стены помнят очень многие голоса! А еще у меня в классе есть растение из породы бамбуковых. Мне принесли его погибавшим, а здесь оно невероятно процветало. Скоро оно вырастет до потолка: все живое любит музыку, любит пение.

Отношения между певцом и концертмейстером – это чрезвычайно тонкая, интимная сфера. О том, что происходит здесь, в классе, за закрытой дверью, не знает никто. Не опасаясь посторонних взглядов, люди ищут звук, а моя задача – создать для них комфортный климат. Между нами существуют глубокие отношения, которыми я очень дорожу. На уроке всегда находится время для обсуждения каких-то личных тем. Для меня очень важно, в каком состоянии, настроении человек пришел ко мне в класс. Ведь я занимаюсь с ним не только музыкой. Мы решаем и более сложные вопросы, относящиеся к нравственности, мы касаемся

никогда не ощущения, которые помогают формировать качественный певческий звук. И это работает! Здесь выросли Анна Нетребко, Владислав Сулимский, Сергей Скороходов, Евгений Акимов – ведущие певцы театра. Многие уже «встали на крыло» и сюда не ходят, и слава богу! Но есть люди, которые еще нуждаются в помощи, и они готовы трудиться.

Я пишу расписание на следующий день, кого бы я хотела видеть, а режиссерское управление театра назначает время уроков. Репетиций в театре очень много, и нужно избегать накладок. Каждый день я даю пять-шесть уроков разным людям. Они работают и с другими концертмейстерами: все

ПРОФЕССИЯ – КОНЦЕРТМЕЙСТЕР К ЮБИЛЕЮ Е. К. МАТУСОВСКОЙ



Фото: Михаил Вильчук

этических проблем, говорим о добре и зле. Кроме того, у нас в классе хорошие отношения между всеми учениками. Каждый может попросить: «Дай мне пять минут, пожалуйста, уступи мне, мне надо настроиться перед спектаклем». Если есть необходимость, они меняются уроками. Мы часто справляем вместе наши праздники, как близкие друзья.

На занятии я обязательно должна найти общий язык с вокалистом. Я ведь сама не пою, и я не преподаватель вокала, но я пытаюсь ассоциативным методом вызвать у уче-

занимаются со всеми! Певцы приходят сюда и непосредственно перед спектаклем, чтобы настроиться. У концертмейстера удивительная жизнь: он как будто пребывает на обочине. При этом концертмейстерский труд как таковой – это труд самоотверженный и незаметный. Очень многие концертмейстеры всегда остаются за кулисами. Моя жизнь сложилась в этом отношении счастливо, потому что я много выступала. Я объездила множество концертных площадок, и в России, и за рубежом. Но так получается, к сожалению, не у всех.

У каждого певца свой путь в оперу. В те времена, когда я училась в консерватории, вокалисты обычно приходили в профессию позже музыкантов-инструменталистов. Они часто были старше других студентов, и учеба требовала от них больших усилий. Ведь голос, вокальный аппарат нередко «просыпается» довольно поздно. Сейчас пришло другое поколение. Они все умеют, все знают, блестяще читают с листа. Раньше я разучивала с учениками партии, теперь я ни с кем ничего не разбираю. У нового поколения поразительная хватка. Петя на французском, немецком, итальянском – пожалуйста. Относительно недавно у меня появился Денис Закиров, мы занимаемся около года, и он добился больших успехов. Он настоящий фанат вокала. Говорит мне: «Вы меня так настраиваете, что мне потом легко все петь». Сейчас настало время, когда нужно уметь быстро все выучить. Жизнь в театре очень сложная, бывает, что певец долго не получает возможности выйти на сцену. В таких случаях я говорю ему: тебе дан голос, ты отвечаешь за него, ты всегда должен быть в форме, а жизнь в конце концов все расставит на свои места.

Главная особенность певческого голоса заключается в том, что он нетемперирован. Он не таков, как фортепиано с его 12 полутонами в одной октаве, ему доступны любые тончайшие градации. В голосе можно найти множество разных обертонов. Певец может «предсказать» направление музыкального развития и успевает соответствующим образом окрасить звук. Он чувствует гармоническую вертикаль, знает, какой аккорд сейчас прозвучит, готов к следующему созвучию, и это оказывает сильнейшее влияние на его пение. Это потрясающе! Конечно, певцу могут помочь знания в области гармонии как музыкально-теоретической дисциплины, но есть и интуиция. Энгармонически равные ноты, например ре-бемоль и до-диез (на фортепиано это одна и та же клавиша), окрашиваются певцом по-разному: ре-бемоль – темнее, до-диез – открыто, светло. Удивительно, но бемольные и диезные тональности еще и по-разному действуют на голос. Бемольные – благотворнее. Хотя, конечно, все поют и в диезах, и в бемолях. Ведь система одна: глубокое дыхание, высокая позиция, в голосе должна звучать высокая форманта. Есть люди с природной высокой формантой – например, Евгений Акимов. Ему ничего не нужно делать, наоборот, ему иногда приходится даже гасить ее за счет грудного звука.

Содержание урока зависит в первую очередь от ученика. С некоторыми я учу саму партию, но в основном артисты приходят с готовым материалом, и мы занимаемся с ними фразировкой, звуковедением и так далее. Я своего рода их «третье ухо». Они ведь слышат себя не так, как окружающие. Я как бы звукорежиссер, слышу, когда звук попал туда, куда надо. Чтобы понять, что остается от наших занятий «в сухом остатке», хожу на спектакли. При этом я прежде всего хочу выяснить что-то для себя. Конечно, потом обсуждаю это с певцом. Очень важно, что и как говорить. Всегда нужно сначала сказать, что было хорошо, и только потом можно продолжить: «Все было хорошо, но...» И дальше мы это «но» разбираем, думаем, что и как можно сделать лучше. Потому что всегда можно сделать лучше. У меня, как и у других концертмейстеров, «синдром наследки»: мы следим за судьбой своих учеников, болеем за них и радуемся вместе с ними.

Пение – процесс почти мистический. Что именно происходит внутри поющего человека, не может объяснить никто: ни я, ни другой учитель, ни сам певец. Певческий аппарат устроен у всех по-разному. Анатомическое строение человека, форма его лицевых костей, особенности скелета, неба, гортани – на голос влияет буквально все. Бывает, мы ищем звук, долго ищем. Вдруг я спрашиваю: «Вот сейчас хорошо. Как это случилось? Что изменилось?» Мне нужна обратная связь, ведь субъективные ощущения у всех разные. Один объясняет: это произошло потому-то, а другой говорит: случилось то-то и то-то. Тогда я спрашиваю: «Разница есть?» Ответ: «Да, очень маленькая разница есть». Речь идет о нановеличинах! Я продолжаю: «Пусть эта маленькая разница останется». Дальше все происходит тоже очень индивидуально. Есть певцы, которые, раз ухватив эту разницу, унесут ее с собой. А есть те, которые, вернувшись, повторяют все опять. Мышечная память у всех разная, бывает, проходят годы и даже десятилетия, пока что-то начинает получаться. Голос требует настройки, ему нужна тренировка – такая же регулярная, как в спорте. Только здесь мы имеем дело с исключительно тонкими и хрупкими мышцами. Их надо беречь. Голос – это дар Божий, который живет внутри певца и в каком-то смысле даже отдельно от него. И от того, какие отношения певец наладит со своим голосом, зависит все. Если артист ведет себя ответственно, соблюдает режим, не форсирует свой вокальный аппарат, оберегает его, то голос отвечает ему благодарностью и происходит чудо. А если с голосом обращаться как попало, то он будет мстить. **Я уверена: голос – это живое существо, дух, альтер эго, о котором нужно заботиться. И я счастлива, что посвятила работе с этим чудом свою жизнь.**

Записала Христина БАТЮШИНА

Вот мерзопакость! Опять об Пушкина!
Даниил Хармс

Мартовский выпуск самого массового музыкального журнала России открылся разделом: «Тема номера. Два взгляда на Сергея Прокофьева» (по-видимому, в связи с траурными мартовскими календарями 1953 года и навстречу близящемуся 130-летию со дня рождения композитора). О чем же поведала «Музыкальная жизнь» уже на второй странице?

В статье под названием «Мажор»** (для несведущих поясню: речь не о ладе и тональности, а о представителе «золотой» художественной элиты, грубо помыкающей интересами подлинного творчества, манипулирующей вкусами публики) автор сразу же, как говорится, берет быка за рога.

«Прокофьев, вероятно, величайший халтурщик (sic!) среди композиторов XX века. Ему досталось очень многое и очень легко – говоря детским языком, ему не нужно было стараться, все получалось само. Часто это само так и оставалось в сыром виде и выжималось досуха. Небрежность и поспешность хорошо слышны в концертных сюитах, которые Прокофьев стряпал из театральных партитур, не дожидаясь премьеры, – и в самих балетах и операх советских лет, где весь богатый материал выгружается в первых полутора актах, затем начинается его бесконечная ротация с гармоническими и тембровыми вариациями, и заключительные сцены буксуют либо вообще остаются без музыки... У Прокофьева всегда слышно, когда ему надоело работать...».

Под стать этому ошеломляющему зачину фотографии респектабельного дэнди на улицах Нью-Йорка с издевательской рекламой: «Сергей Прокофьев. Мастер солнечных восходов», или благополучного молодого композитора с трубкой в зубах в нью-йоркском отеле (1919). Портрет Сергея Прокофьева работы художника Анри Матисса (1921) помещен без комментариев. А вот сделанный в том же году добрый, слегка шаржированный рисунок Михаила Ларионова назван почему-то... карикатурой – может быть, это отвечает замыслу автора статьи? Продолжим цитирование.

«В каталог собственных сочинений он успел внести 137 опусов и еще 27 с пометками *bis* и *ter* – часть из них деловито пронумеровал впрок, не закончив или не начав. Этот список являет одновременно жадность и расточительство. Автор хотел успеть много и сразу... Набирал охапки умопомрачительных заказов... Естественным образом желал, чтобы вся его новая музыка звучала и приносила деньги. В осадок выпадали десятки минут музыки – колбаса «Прокофьевская», общие места из самого себя, почти автопародии... по черк автора узнать несложно, но все двойится, вязнет и пыхтит... Неудачи Прокофьева остались достойным исполнителей-коллекционеров и звукозаписывающих фирм (модель – сбывать наивным слушателям любое барахло под лозунгом «у гения гениально все»... Театры не встанут в очередь на постановку «Игрока», «Огненного ангела» и «Семена Котко» – очевидно, потому, что никто не знает, о чем их сегодня ставить...».

Не хочется опускаться до уровня автора этих чудовищных измышлений и отвечать бранью на брань. Не хочется (а придется!) напоминать банальные истины насчет недостатков, которые суть продолжение достоинств, и что любое «барахло», любая «пьеса на случай», не сожженные требовательным гением – достойны внимания потомков. А еще напомним забавную максиму, которая родилась в неаполитанском оперном театре «Сан Карло»: «Скажи мне, сколько произведений Прокофьева ты поставил, и я скажу, какой ты театр» (из музыкантского фольклора). На сцене в Неаполе одна за другой в течение года (1964) появились четыре (!) оперы Прокофьева. Тогда это было мировым достижением. На родине композитора на побиение рекорда пошли только в Перми и Санкт-Петербурге.

Попытаюсь усовестить корреспондента «Музыкальной жизни»: вы, ведь учились и работали в Петербурге и даже в Мариинском театре, где поставлены все девять опер Прокофьева, включая юношескую «Маддалену» и «Великана» одиннадцатилетнего Сережи. Вы, действительно не знаете, о чем их сегодня ставить? Спросите у режиссеров, которые нынче ищут в опере пресловутого «приращення смысла» – пусть даже поперек музыкальной драматургии. Кстати, и на этот вопрос практика Мариинского театра дает ответ: оперы Прокофьева, прежде не шедшие на сцену, за последние годы поставлены здесь по нескольку раз – сравнивайте, выбирайте! Или

* Впервые опубликовано в сокращенном виде и вызвало оживленную полемику на популярном FB-портале «Музыкальное зеркало» (И. Райский. Корольком по Прокофьеву. <https://facebook.com/muzzaz2018/posts/819870915277944>) и в журнале Санкт-Петербургской консерватории «Musicus», № 3, 2021. С. 3-5.

** Король Б. Мажор. Слушая Сергея Прокофьева в 2021 году. // «Музыкальная жизнь», № 3, 2021. С. 2-5.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

ИОСИФ РАЙСКИН

ОПЯТЬ ОБ ПРОКОФЬЕВА!*



вы, уходите в середине второго акта (ведь у Прокофьева «весь богатый материал выгружается в первых полутора актах»), так и не дождавшись ни потрясающей сцены пожара и сумасшествия Любки в третьем акте «Семена Котко», ни прощания Наташи с князем Андреем в одной из последних картин «Войны и мира»?

Сегодня весь мир признает, что Прокофьева, как оперного композитора открыл Валерий Гергиев – открыл заново с исчерпывающей полнотой. Вот мнение видного американского музыкального критика Энтони Томмазини: «Валерий Гергиев ведет успешную кампанию с целью убедить Запад, что семь прокофьевских опер – основа репертуара Кировской оперы в Санкт-Петербурге – составляют становой хребет оперного искусства XX века наравне с операми Бриттена...».

Вы обвиняете Прокофьева в том, что «музыка «Блудного сына» стала в Четвертой симфонии музыкой вообще (курсив мой, И. Р.). Работая над второй редакцией «Огненного ангела», он сетовал, что постановка то и дело срывается, а ведь «масса убухано хорошей музыки», и так появилась блестящая Третья симфония, тоже не имеющая особого отношения к оперным скелетам и чертям».

Но ведь, это довольно распространенное явление в композиторской практике – стремление обратиться к широчайшей слушательской аудитории, к различным ее кругам – любителям оперы, балета, к филармонистам, не жалующим театральные подмостки, наконец, к публике камерных залов и к энтузиастам домашнего музицирования (увы, забытого сегодня). Отсюда – сюиты из балетов, симфонии на материале опер или, наоборот, опера, вырастающая из симфонии, фортепианные обработки и переложения – помилуйте, этим занимались «халтурщики» всех времен и народов. Или вы и в самом деле сочтете халтурщиками Глинку и Листа с их фантазиями и транскрипциями, Хиндемита (с оперой и симфонией «Художник Матис»), Шостаковича, правда, не решившегося сделать симфонию из четверть века опальной «Леди Макбет Мценского уезда (за него это сделал верный друг и ученик Вениамин Баснер, составивший, вернее по-вашему, «состряпавший» симфонию «Катерина Измайлова» из театральной партитуры)?

Или вы забыли – уверен, вы знаете, что мировая премьера «Ромео и Джульетты» состоялась в 1939 году в Брно, благодаря тому, что чешский танцовщик Иво Псота влюбился в музыку Прокофьева, слушая именно «состряпанные» композитором сюиты (а обладавшие партитурой балета Большой и Кировский театры не торопились, мягко говоря, с премьерой).

Вам нравится «Золушка» – «целиком и без пропусков» – спасибо и на этом, но далее следует категорическое: «Три авторские сюиты не годятся: трудно согласиться, что ценность этой музыки абсолютна и являет себя в любой расфасовке». Но в том-то и дело, что ценность музыки Прокофьева, как и балетной музыки Чайковского, говоря вашим слогом, «являет себя» в концертных сюитах гораздо более выпукло, чем в спектаклях, где многое зависит от прихоти танцовщиков и хореографов, да и от капельмейстеров, дирижирующих «под ногу». Кстати, об этом же часто говорил Стравинский, в связи с собственными балетными сюитами.

«Когда Прокофьев пытался написать Настоящую Симфонию, результат выходил комичным – см. кульминацию первой части Пятой симфонии» – полагаю, комично это ваше замечание, равно как и суждение о Шестой симфонии Прокофьева с ее «параноидальным блужданием в лабиринтах формы». С чего вы взяли, что за антрактом «перед сценой рулетки в «Игроке» ... встает старая-добрая «Сеча при Керженце». И французы в «Войне и мире» не вполне французы, а узнаваемые лядовские Кикиморы?»

Между прочим, Мариинский театр нарек-ли Домом Прокофьева не только потому, что на его сцене поставлены все его оперы, идет большинство из законченных им балетов, а потому, что музыка гениального мастера в залах театра представлена еще во всем многообразии жанров – симфонических, хоровых и камерных. Отсюда прокофьевские циклы концертов и фестивали разошлись по миру. Автор фундаментальной биографии Гергиева пишет: «Мышление Гергиева так устроено, что ему тесно в пределах отдельно взятого сочинения. Как минимум, его масштаб – это концерт. Но привычнее Гергиеву мыслить по максимуму: циклами, сериями, фестивалями. По нем, если оперы, значит все, если симфонии, тоже все» (Виталий Фиалковский. «Гергиев как он есть». Опыт биографии с комментариями. СПб. 2021). И вообще, Валерий Гергиев обожает – к счастью для нас, слушателей – живые звучащие «собрания сочинений» Прокофьева ли, Шостаковича ли, Римского-Корсакова, Мусоргского...

Продолжу выписки из книги В. Фиалковского: «Годом Прокофьева был объявлен 2016-й – в честь 125-летия со дня рождения композитора... Музыка Прокофьева звучала в тот год на Кубе, в Чили, Мексике, США, Гер-

мании, Англии, Китае, Швейцарии, Франции, Бельгии, Голландии, в Петербурге, Москве и дальше – во Владивостоке, Томске, Кемерово и Улан-Удэ... Были задействованы семь (!) оркестров: Симфонический оркестр Мариинского театра, Лондонский симфонический, с которым все симфонии были записаны на аудиодиски, Роттердамский. Берлинский, Венский и Мюнхенский филармонические оркестры, а также оркестр *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*. В пекинском Большом театре Прокофьева под руководством Гергиева играл смешанный российско-китайский молодежный оркестр...».

Не правда ли, удивительно для музыки «величайшего халтурщика среди композиторов XX века»?

Вы заметили, надеюсь, я стараюсь обильно цитировать вас, чтобы меня не могли обвинить в голословности. «Наиболее популярные сочинения Прокофьева укладываются в унылый набор литературных образов: мажор, гений, солнце, юмор и сарказм... бунтарство, авангард. Иногда на эстраду выходит второй Прокофьев – советский классик, задавленный властью (тогда сквозь прокофьевские очки начинает проступать лицо Шостаковича) ... В сущности, Прокофьев был очень консервативным автором, это ощутимо во всем. В выборе литературных текстов: Маяковского ни разу не использовал, предпочитая Ахматову и Бальмонту. В театральных вкусах ... в жанровой иерархии, на вершине которой стоят концерт и симфония... Сочинение для Прокофьева есть прежде всего производство оригинальных музыкальных тем... Прокофьев умел сочинять свои темки – и то, что они кочевали из партитуры в партитуру, было вопросом рачительного хозяйствования...».

Скажите, неужели вы никогда не испытывали счастья от этих самых прокофьевских тем («темек»), от широких, раскидистых, порой угловатых, но каких-то напоенных солнцем мелодий? От солнечных брызг в финале «Классической» симфонии, от неумолимо-заклинательного радостного подъема – восхода солнца в финале Третьего фортепианного концерта, от Адажио Принца и Золушки из второго акта или финального *Amoroso* из «Золушки»? От по-прокофьевски «аутентичных» гавотов, бурре, пасспье, от упоительных вальсов и мазурок, от изумительных по красоте и пластической выразительности тем из «Ромео и Джульетты»? Вам никогда не приходило в голову, что Прокофьев – быть может, самый яркий мелодист в отечественной музыке – да, да, рядом с Чайковским и Рахманиновым, именно Прокофьев, умевший услышать, а услышав, сотворить ни на что не похожие мелодии-шедевры?

Или вы решили «похулиганить» скандала и *тифа* ради? Заметил же один проницательный блогер во время жаркой дискуссии на FB-портале «Музыкальное зазеркалье»: «ну, нужен был журналу *хайп*, он его получил...». То есть, скандал был запрограммирован? Другой блогер уверяет, что автор любит Прокофьева, «просто он выбрал такой способ объяснения в любви» (это что же, по поговорке: «бьет, значит любит»?). Правда, тут же третий собеседник отрезвляет: «Сейчас жанр такой – поливать остроумно ... и народ заходится в истерике, как классно кого-то в очередной раз высекли». Но для чего же так лихо и нагло, «в пубертатно-пацанском стиле» (по выражению еще одного собеседника)?

Возмутивший меня «взгляд на Прокофьева» – рецидив «ждановщины» образца 1948 года, да еще на манер, ныне принятого в кругу новоявленных снобов постмодернистского ерничания. Вам могут возразить, что вы, дескать, не понимаете иронии. Что взятый автором вызывающий тон – всего лишь провокация, рассчитанный ход, журналистский прием. На что рассчитанный – на скандал, сегодня лучший путь к популярности?

Мне скажут, что рядом с *поносным* (чуждое гоголевское словечко!) высказыванием журналиста помещена статья уважаемого профессора Московской консерватории Елены Борисовны Долинской, воздающая должное любимому композитору. Но не хотелось бы, чтобы неискушенные читатели воспринимали это как *борьбу мнений*, как спор *критических субъектов* при нынешней свободе слова. Или, Бога нет, и все позволено?

«Все уже было под солнцем» – говорили в древности. Да и сравнительно недавно, вот, к примеру: «Молодое перо! Отселе вы должны себе взять за правило, что **сапоги во всяком случае лучше Пушкина**, потому что **без Пушкина** очень можно обойтись, а без сапогов никак нельзя обойтись, а следовательно, Пушкин – роскошь и вздор...» (из статьи Ф. М. Достоевского «Господин Щедрин, или раскол в нигилистах», 1864). А год спустя Дмитрий Писарев опубликовал две статьи под названием «Пушкин и Белинский», где вдоволь поглумился над великим поэтом. Поэт-сатирик Дмитрий Минаев тотчас откликнулся четверостишием:

Гоним карающим Зевесом,
Двойную смерть он испытал:
Явился Писарев Дантесом
И вновь поэта расстрелял

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Я далек от мысли сопоставлять содеянное нашим *молодым пером* с полемикой русских демократов и консерваторов – масштаб не тот. Но все же, все же... Мы не можем – повторю настойчиво, никак не можем обойтись **без Прокофьева!**

Уже была однажды статья «Без Шостакови-

ча» (Б. Филановский. Без Шостаковича. «Хроника». Еженедельный обзор прессы. 24 июня 2005 г.) – через полтора века после высмеянного Достоевским тезиса: «... без Пушкина очень можно обойтись». Все тот же механизм провокации, пусть даже с благими намерениями? Мне тогда пришлось выступить в за-



В Нью-Йорке, 1919 г.
На улице в Нью-Йорке, 1938 г.

щиту любимого композитора и его учеников (И. Райскин. Симфонии общей судьбы. «Музыкальная академия», № 3, 2006. С. 95-98).

Точно так же и сегодня, из цеховой музыкантской солидарности, мне захотелось оградить доброе имя Сергея Сергеевича Прокофьева от лихих кавалерийских наскоков, да заодно и от наветов разного рода. К примеру, от нелепых обвинений, что прибегал будто к *аутсорсингу*, не оркестровал сам (и это о партитурах Пятой, Шестой симфоний, «Ромео», «Золушки»!). От злых подозрений, что предательски бросил жену и мать своих сыновей в беде – это совсем уж по-обывательски: надо не жить в то время и не знать, что за своих арестованных и сосланных жен не могли вступиться ни Молотов, ни Калинин! Да мало ли кто еще «любит провоцировать», нельзя ли для таких «оммажей» попроще выбрать персонажей?!

Молодого Прокофьева окрестили «хулиганом», «футболистом», часто упрекали в «маяковничаньи». И лишь Вячеслав Каратыгин различил в фортепианных пьесах композитора островки «тонкого, изящного лиризма, жемчужины музыкальной поэзии». А от услышанного Бальмонтом в Третьем концерте «ликующего пожара», от «расплавленной руды» – рукой подать до языков пламени могучего остигатного вихря в финале «Огненного ангела», до картины горящей Москвы в «Войне и мире», до Огневушки-поскакушки из «Каменного цветка».

«Солнечному богачу» Прокофьеву ведомы все краски спектра – и легкие прикосновения «розоперстой Эос» (кода Первого скрипичного концерта, «Румяной зарею покрылся восток» из вокальной тетради на стихи Пушкина, «Утренняя серенада» из «Ромео», мечтательное *Andante caloroso* из Седьмой сонаты...).

Со страниц его опер и балетов льется заразительный смех. Это остроумные музыкальные зарисовки вкупе с уморительным либретто «Обручения в монастыре» и «бытовых» картин «Семена Котко»; это и глумливый скомоороший смех в «Шуте»; это и Труффальдино, умеющий смешить даже «ипохондрического принца» из «Любви к трем апельсинам». Прокофьев не упускает случая напомнить прославленный марш из «Трех апельсинов» в сцене угощения на балу в «Золушке». Здесь же портреты сварливой мачехи, сестер-кривляк, и колючая «Ссора», забавный «Урок танца» и гротескная сцена с часами, бьющими в полночь, – тут вы опять неправы, никуда она не «проваливается» – это *memento mori* (напоминание о бренности земного бытия) посреди праздника жизни.

Метафорами солнечного восхода, утреннего рассвета полна музыка Прокофьева. Превращение гадкого утенка в белоснежного лебедя, холодного камня – в каменный цветок, Золушки-замарашки – в прекрасную принцессу. Или залитые солнцем, по-русски просторные финалы прокофьевских кантат, ораторий, опер. К несравненному гликинскому «Славься» лишь Прокофьеву удалось приблизиться и, не боясь сказать, стать вровень – в таких фресках, как «Въезд Александра в Псков» или заключительный хор из «Войны и мира». А рядом с богатырской Пятой симфонией совсем иное, обуглившееся, черное солнце вдруг обожжет посреди радости (как в пронзительной коде финала Шестой симфонии)...

«По гамбургскому счету – утверждаете вы – музыка Прокофьева сегодня *demode*. Современным композиторам чаще всего не близок подобный тип музыкального высказывания...». Не стану спорить, композиторы во все времена старались уйти (я говорю о талантливых авторах) от подражания, от слепого следования образцам, от копирования чужой манеры. Но как быть с публикой – Прокофьев нынче один из самых исполняемых композиторов во всем мире?

Вам мало посчитать Прокофьева *старомодным*, «очень консервативным», надобно еще назвать «иллюзорным авангардистом». Но и в искусстве, и в науке настоящий авангард вырастает, говоря словами Ньютона ли, Бетховена ли, «на плечах гигантов». Величайшему авангардисту XX века Арнольду Шенбергу принадлежит высказывание: «Романтизм умер, да здравствует новый романтизм!». Сергей Сергеевич Прокофьев – настоящий романтик, подлинный авангардист!

Не хочу вас обидеть, надеюсь вы просто в запальчивости и по неведению (я тщательно выбираю слова – *по неведению*, хотя это всего лишь синоним *невежества*) обрушились на замечательного художника, на упоительного музыканта, дарящего радость людям. Да еще вдобавок рискнули назвать некую гипотетическую книгу о Прокофьеве не «Часы Аполлона» (как книгу о Стравинском), а «Часы Кикиморы». Бог вам судья!

«Редакционный заказ на этот текст – пишите вы – сопровождался ремаркой: «Говорят, вы фанат Прокофьева». Но, коль скоро вы, Богдан Королек, по собственному признанию, не «фанат Прокофьева», вам следовало отказаться от предложенной работы. А редакции уважаемого журнала отказаться от печатания статьи, оскорбительной для памяти гениального русского композитора и его искренних почитателей.

ПРЕМЬЕРА

ЕЛЕНА ИСТРАТОВА

ИГРА В «ВОЛШЕБНУЮ ФЛЕЙТУ»!



«Волшебная флейта». Сцены из спектакля.
Фото из архива театра Мюзик-Холл

Общезвестно, что Моцарт входил в масонское братство. Говорят, поручителем при его вступлении в венскую ложу был Эммануэль Шиканедер, написавший либретто «Волшебной флейты», и наполнивший ее взглядами, идеями и символами масонства. Присутствие режиссерского решения последней оперы Моцарта, любой постановщик оказывается в сложной ситуации. Знатоки оперного искусства всегда пристально отслеживают отражение в режиссуре масонской темы, которая для них является мерилем правильности трактовки этого произведения.

Театр Мюзик-Холл не соперничает с престижными петербургскими музыкальными театрами, а уверенно и увлеченно играет в свою игру, вовлекая в нее преданных поклонников.

Я люблю демократичную, не пафосную публику Мюзик-Холла, которую все время хочется почему-то назвать народной. Здесь все проникнуто солнечностью русского итальянца Фабио Мастранджело, его улыбкой, юмором, доброжелательной открытостью. Все члены этого коллектива-семьи единомышленники и выработали только им свойственную театральную эстетику, в которой традиционная оперность легко сплетается с мюзик-холльностью, элементами народного театра. Этот жанровый синтез особенно последовательно претворился в постановке оперы «Волшебная флейта».

Не первый год я отмечаю, с одной стороны, точные режиссерские прочтения Виктором Высоцким музыкальных партитур, а с другой — неизменное остроумие, в проявлении которого он всегда умудряется сохранить чувство меры. Даже его вступительные монологи перед фестивальными и премьерными показами опер — это соединение интересной, нетривиальной исторической информации, всегда ловко «привязанной» к конкретному музыкальному событию, и при этом, легкого, не натужного, слегка ироничного общения с публикой. Индивидуальность режиссера особенно отчетливо проявляется в постановках моцартовских зингшпилей. Помню его замечательно смешной спектакль «Похищение из серала» на плацу Екатерининского дворца в год чемпионата мира по футболу, где шутки по поводу мундиала взрывали зал и, как мне кажется, впервые запутанный зингшпиль воспринимался так, как и был задуман известным жизнелюбом Моцартом — легко и весело.

Фантазия постановщика «Волшебной флейты» питалась из разных кинотеатральных источников, но в результате сложилось оригинальное решение, отмеченное неповторимым почерком режиссера.

Веселая, по-детски шаловливая увертюра сопровождается на сцене «немым кино». Слово в убыстренной съемке появляются обитатели дома — мать, отец, три учительницы «домомучительницы», бабушка, дети, кот, попугай в клетке. В стремительном калейдоскопе мизансцен точными штрихами обозначены характеры, взаимоотношения персонажей.

Разговорные диалоги Высоцкий переписал в монологи рассказчика, который подобно экскурсоводу проводит нас по замысловатому сказочному маршруту, немного ворча по поводу его излишней запутанности, с нескрываемой иронией, а порой и раздражением комментируя поведение и взаимоотношения персонажей. Морализаторство и «наморщенный лоб» разбиваются в пух и прах каскадом остроумных шуток-каламбуров на злобу дня: «молодых отправят на самоизоляцию», «ужасный мавр (простите, — лицо черной национальности!)», «она Тамаринда отдана и будет век ему верна», «между прочим, здесь могла бы быть и ваша реклама», «видимо здесь опять какой-то обряд, интересно санкционированный или не санкционированный?», «старушка кажется с характером и больше того, кажется даже с харасментом», «здесь должны быть еще медные трубы, но из-за санкций...» И, конечно, три дамы вместо замка надевают на рот Папагено гигиеническую маску.

В «Волшебной флейте» функцию комментатора выполняет известный петербургский актер, заслуженный артист России Николай Смирнов. Разными оттенками юмора (от лукавой улыбки до шуток на грани фола) Виктор Высоцкий передает современное отношение к сюжету, «смаывая» с него налет излишней назидательности, но лишь для того, чтобы дать легкие крылья любви и захватывающего лица действия всем участникам увлекательной игры в «Волшебную флейту».

В условиях правил игры, заданных режиссером, все артисты чувствуют себя абсолютно естественно. Порой возникает ощущение театрального капустника. Хороший уровень вокала сочетается с ярким артистизмом почти у всех исполнителей. Трио трех дам (Татьяна Котыхова, Мария Бояркина, Анастасия Некрасова) — сквозном в опере — умудряется не только хорошо звучать в очень непростых моцартовских ансамблях, но и прекрасно выполнять задачи вычерченного режиссером драматического рисунка каждой роли, достойно справляясь с мюзик-холльной хореографией, с элементами фехтования и карате.

Очень смешно сыгран эпизод, когда три дамы, как бортипроводницы в самолете («про-

слушайте правила поведения на борту и пользования аварийным оборудованием») делают жестовый перевод текста рассказчика о том, как «по просьбе Тамарины дамочки снимают с Папагено маску и «соблюдая, конечно, дистанцию в полтора метра» отправляют его в замок Зарастро.

Хореографическая партитура — еще одна удача спектакля. Балетмейстер Константин Чувашев в соответствии с остроумным режиссерским замыслом соединил в ее полифоническом «звучании» узнаваемую лексику старинных танцев в париках и укороченных кринолинах, элементы современного танца, роботообразные движения трех мальчиков-пажей и эксцентрично-пародийную балетную партию «вороно-цапле-лебедя», до слез смешную в исполнении Дмитрия Комарова.

Идея пути от тьмы к свету буквально воплощена в образе хора (руководитель хора В. Копылова-Панченко, хормейстер Л. Дунаев). Все хористы в темных очках подобно брейге-

левским слепцам на ощупь передвигаются по сцене. Артисты включаются в эту игру с почти детским удовольствием, то изображая неловкие, заторможенные движения слепцов, то вдруг как на народном празднике или детском утреннике пускаясь в пляс со своими палками. Но, говорят у людей, лишенных зрения, обостряется слух. Хор «слепцов» очень хорошо поет! В финале снятые очки символизируют «прозрение», победу света над тьмой, добра над злом.

Смешные эпизоды придуманы и разбросаны постановщиком по всему спектаклю в самых неожиданных местах, «гася» серьезность и вызывая бурную реакцию зрителей. Так после слов рассказчика «в этих местах нет места чувству мести, здесь все любят друг друга, должны любить, а если не будут любить, то...», появляются высоченные девицы в черных кожаных корсетах, высоких сапогах, с хлыстами, которыми готовы принудить к любви кого угодно. В сценическом контрапункте вызывающих

девиц, благородно звучащего голоса Зарастро (солист Михайловского театра Д. Чеколда) и невинных слепцов, слава богу не видящих этого «безобразия», — возникает очень комичный эффект.

Чудесное художественное оформление и костюмы сочинены художником-постановщиком команды Мюзик-Холла Юлией Гольцовой. Легкая, прозрачная многослойность, образующая воздушными решетками, вызывает ассоциации с аллеями Летнего сада со стоящим в глубине изящным китайским домиком, который в зависимости от ситуации волшебным трансформируется то в красивую птичью клетку, то в маленький храм, то во дворец, из которого появляются герои оперы. С «неба», словно елочные игрушки свисают лики полумесяцев, солнца, тяжелые кисти невидимого занавеса... С помощью художественного оформления постановщики отдают дань масонской символике моцартовской оперы. Так появляются наугольник с циркулем, всевидящее око. Конечно, присутствует и змея, выносимая на палках, как в кукольном театре...

Красочные видеопроекции (видеорежиссер Вадим Дуленко) не смотрятся «заплаткой» или способом приукрасить сценическое пространство, а сливаются воедино с художественным оформлением.

Во втором действии в Храме разума и света ажур декораций дополняется разнообразными фонарями, два из которых на больших треногах напоминают апельсиновые дольки. Осветительные приборы делают сцену похожей на кинопавильон и еще больше усиливают ощущение игры (художник по свету Иван Никитин).

Когда режиссером создается такая комфортная творческая атмосфера в спектакле, то от ощущения свободы, раскрепощенности и поется хорошо. Театр Мюзик-Холл последовательно и бережно выращивает своих звездочек. За исключением нескольких, все солисты — артисты Мюзик-Холла. Но сначала об «исключениях».

Солистка Мариинского театра Лариса Юдина известна своим виртуозным исполнением знаменитой арии Царицы ночи. Но в этой постановке ей представилась возможность покори нас и своей яркой актерской игрой: следование замыслу режиссера сочеталось с импровизацией артистки. Она умело синтезировала страстную «серьезность» Царицы ночи, одержимой жадной мести, и почти откровенную комедийность. Сопровождающий арию нелепый танец «вороно-цапле-лебедя», по-петушиному пугающего Памину, не только «снизил» пафос Царицы, но и превратил эту сцену в изумительно смешной номер.

Заслуживает внимания исполнитель партии Тамарины — молодой певец, солист театра Клим Тихонов, дебютировавший летом на фестивале «Опера-всем» в партии Надиры в опере Бизе «Искатели жемчуга». Актерски органичный, с голосом приятного тембра, временами имеющим винтажный «лемешевский» оттенок. У него прекрасно звучит кантлена. Но в моцартовских фиоритурах он, порой, вязнет. Обрести легкость их исполнения певцу еще предстоит.

Две звезды Мюзик-Холла — Анна Викулина и Тигрий Бажакин — гордость театра, воспитанные и превращенные им в безусловных вокальных лидеров труппы. Анна Викулина — лирическая героиня с замечательным, гибким голосом. Роль Памины очень близка ее музыкальной индивидуальности и прекрасному женственному облику. Она естественна в сценическом ансамбле во взаимодействии. Однако, временами не покидало ощущение, что Моцарт у нее звучит как-то «по-русски». Причина, вероятно, и в не очень хорошем немецком произношении (как и у Клима Тихонова). Кстати, в русском репертуаре Анна Викулина всегда очень хороша.

Зато отличный немецкий язык — еще один плюс одаренного певца Тигрия Бажакина. Его Папагено — просто чудо! Яркость актерского темперамента подчеркивается великолепным костюмом. Белый фрак, пестрое «попугаистое» жабо, перья на голове, напоминающие головные уборы североамериканских индейцев, сообщают какую-то обаятельную детскость его образу. Исполнение партии Папагено продемонстрировало крепкое вокальное мастерство Тигрия. А динамичная сцена с Папагеной (Жанна Печенкина) и папагеничками, в которых легко превратились три пажа (учащиеся Хорового училища Н. Каминский, Т. Владыкин, А. Немин), стала безусловной кульминацией оперы.

Оркестр под управлением Фабио Мастранджело превосходен, о нем, порой, просто забываешь, настолько естественно и идеально его звучание в ансамбле с исполнителями на сцене. Он как воздух, который не замечаешь, но без которого невозможно было бы так легко, вольно дышать солистам и всему сценическому действию.

Постановка «Волшебной флейты» в Театре Мюзик-Холл — замечательный пример индивидуального режиссерского видения оперного произведения. Авторская интонация режиссера совершенно не нарушает природу жанра, и при всей иронической отстраненности (которая в зингшпиле позволительна!) не искажает

содержание оперы, не «переосмысливает» его до неузнаваемости и (главное!) не входит в противоречие с музыкальной стилистикой.

Ужасно не хочется добавлять ложку дегтя в мед моих восторженных впечатлений, но придется указать на два огорчительных момента. Первое – афиша. Прекрасная Анна Викулина на ней явно «из другой оперы». И второе – о финале.

Столь захватившая меня режиссерская фантазия Виктора Высоцкого, щедро рассыпавшая

по всему пространству спектакля остроумные находки, в самом финале оперы вдруг, совершенно неожиданно, словно «выдохлась». Пауза повисла в зале. Слушатели, так живо реагировавшие во время всего музыкально-театрального действия, не сразу разразились вполне заслуженной оацией. Возникло ощущение растерянности от какой-то странной незавершенности.

Конечно, если уж честно, то и в либретто Шиканедера финал тоже довольно схемати-

чен. Встреча Тамино и Памины, Папагено и Папагены – это уже, по сути, финал – happy end. А коротенькая 9 картина – какой-то «довесок», где «в двух словах» в телеграфном стиле «втиснут»: вход Царицы ночи со свитой – уже не к месту коварный замысел с Моностатосом – гром и молния – появление Зарастро, Памины, Тамино, трех мальчиков, жрецов и сразу после этого – довольно коротенький хор. В этом есть какая-то непропорциональность. (О, Боже! Простите меня, Моцарт и Шиканедер, что за-

махнулась на святое – «Волшебную флейту»).

Можно было бы смириться, но уж больно лихо все было режиссерски закручено. Чего не хватило? Может быть завершения линии сна, в который погрузился Тамино в увертюре? Она брошена. А ведь именно увертюра и сон дали импульс всей этой веселой игре в «Волшебную флейту». Ружье должно было выстрелить и разбудить! Мне кажется, фантазии Виктора Высоцкого под силу придумать этот «выстрел», который сделает финал более убедительным.

ИНТЕРВЬЮ

«РУССКИЙ МИР» ВИКТОРА ПЛЕШАКА: К ЮБИЛЕЮ КОМПОЗИТОРА



Фото из личного архива Виктора Плешака

– Виктор Васильевич, расскажите пожалуйста об истории создания поэтории «Сокровенное слово».

– Многие годы я работаю над большой музыкально-исторической эпопеей «Русский мир», в которой стараюсь отразить все важные вехи русской истории.

В 2020 году подоспел двойной юбилей Сергея Есенина – 125 лет со дня рождения поэта и 95 лет со дня его смерти. Я хорошо знаю и люблю его поэзию, но писать на его стихи как-то не приходилось. Лишь в «Страстях по русской революции 1917 года» были использованы его стихотворения на революционную тематику, хотя эта малая толика творческого наследия поэта. Есенин очень многообразен, но, в первую очередь, он – потрясающий лирик!

И тут меня осенило! Где-то в подсознании всплыла вывеска в голубой гостинице Санкт-Петербургского Дома композиторов, гласящая о том, что во флигеле дома № 45 по Большой Морской в течение 9 лет жил выдающийся русский поэт Николай Клюев.

Еще в период работы над Песенной симфонией я познакомился с творчеством этого замечательного русского поэта, проработал том Клюева, переданный Вами, Ирина Степановна. Уже тогда меня заделали некоторые его стихотворения, я даже отобрал «Ах, девки» и другие его стихи, сделал музыкальные наброски, но в окончательный вариант произведения они не вошли. В «Сокровенном слове» я написал новую музыку на стихи, когда-то отобранные для Песенной симфонии.

Когда я погрузился в изучение наследия Есенина и Клюева, я обнаружил интереснейшие факты, связанные с их личными и творческими контактами, и понял, что история этого взаимодействия, представленная в их поэзии, – замечательная идея нового сочинения. Я даже узнал, что личный кабинет С. Э. Таировой, бессменного руководителя издательства «Композитор» Санкт-Петербурга, где регулярно публикуются мои сочинения, – это комнатка № 8, та самая «келья», в которой жил Клюев.

– Правильно ли я Вас поняла, Виктор Васильевич – начиная с размышлений о создании произведения, посвященного только Есенину, Вы пришли к мысли рассказать историю отношений двух поэтов?

– Именно так! Работая с источниками, я довольно быстро нашел высказывание В. И. Эрлиха, передавшего слова Есенина о Клюеве: «Этой же мой учитель, слово-то какое – Учитель!», поэтому тема взаимоотношений двух поэтов-современников, Клюева и Есенина, учителя и ученика, непосредственно отразилась в названии моего сочинения. А первая часть названия, «Сокровенное слово», взято

мною также из блоковского высказывания о Клюеве.

– Вы серьезно погрузились в хитросплетения биографий двух поэтов?

– Всегда, когда идет работа над большим произведением, сначала я изучаю материалы, веду их отбор, а затем пишу музыку. Мне нравится метод тщательной проработки, буквально вживания в материал с жестким его отбором.

Вообще я очень люблю работать со стихотворными текстами, это моя родная стихия. Я всегда хочу найти точную интонацию к фразе и отдельному слову, сказанному поэтом. У Есенина поэзия очень ясная, чистая и чувственная, а к клюевскому слову надо суметь подступиться, это непросто, но очень интересно. Когда работал над тем же «Плачем», или «Пчелами белояровыми», то проникся немного странной, глубинной музыкой, заключенной в клюевских стихах. Самобытная интонация поэзии Клюева позволила мне и в себе самом открыть что-то новое, дотоле не выраженное в творчестве.

– Виктор Васильевич, а как можно определить основную идею вашей Поэтории?

– Изучая переданную Вами огромную 1000-страничную книгу¹ (мне, кстати, А. Л. Казаков подарил новое карманное издание Клюева), я нашел, что первым, кто помог Клюеву издать свои поэтические сборники, был Александр Блок. И Есенину Блок тоже очень помог, когда тот только приехал в Петроград в 1915 г. Мне удалось найти ранние стихи Клюева, написанные в 1907 г. (вероятно из первой изданной книжки), где очень заметно блоковское влияние. Одно из стихотворений этого времени, «Позабитый букет» Н. Клюева, я включил в Поэторию.

Начиная с 1909–10 гг. в поэзии Клюева появляется очень много фольклорных образов. В первой части Поэтории представлен «Двойной портрет» Клюева и Есенина. Здесь я использовал клюевскую «Плясую», где стиль поэта вполне оригинален, включает неожиданные, яркие, почти забытые диалектные словечки русского Севера, а его характерную

манеру письма уже ни с кем не спутаешь.

– Чем вы руководствовались, осуществляя отбор текстов?

– Как я уже сказал, для портрета Клюева я взял «Плясую», где через движение раскрывается стихийность русской жизни: здесь и женские, и мужские образы, и один их любимых фольклорных персонажей – «разбойничек с ножичком». Для характеристики образа Есенина я выбрал стихотворение «Я по первому снегу бреду», в котором воспевается русская природа, «обнаженные груди берёз» и «древесные бедра ив». Я специально взял ранние стихи, чтобы показать время, когда два поэта общались.

Во второй части Поэтории «И светит в сердце Русь» я шел по пути целенаправленного поиска параллелей в поэтическом творчестве двух авторов. Так, я включил в этот раздел знаменитое есенинское стихотворение «Нивы сжаты» и клюевское «Пашни буры, меж зеленых», написанные в одном размере. Тем самым, я акцентировал сходство двух поэтов в отражении темы любви к русской природе.

Как известно, после периода дружбы и тесного общения у Клюева и Есенина произошла размолвка – Есенин отошел к имажинистам, а Клюева это злило, обижало: появилось его стихотворение «Супруги мы...», в котором Клюев укоряет Есенина в измене общим эстетическим позициям.

– В третьей части Поэтории под названием «Богема. От Клюева до Дункан» вы использовали, насколько я помню, частушки и джаз.

– Действительно, я обратился к частушке, одному из излюбленных фольклорных жанров Есенина и включил в текст либретто частушечные тексты, присланные мне С. И. Субботиным. О каждом известном поэте и литераторе современности Есенин написал тексты частушек, некоторые из которых органично вписались в драматургию Поэтории.

К джазу я обратился, чтобы хоть как-то коснуться американской темы – его женитьбы на балерине Айседоре Дункан, но на этом эпизоде его личной биографии я не заострял особого внимания.

После возвращения в Россию Есенин, уже в 1923 г., опять сближается с Клюевым. Они дружили, вместе ходили на литературные собрания. Клюев остался верен Есенину до конца жизни. Даже когда он попал в ужасную ссылку в Нарым, то встречаясь там со школьниками и студентами, всегда читал Есенина, наряду со своими стихотворениями.

После смерти Есенина Клюев, столкнувшись с реалиями Советской власти, в конце концов, ее не принял и стал ее врагом. Он углубился в фольклор, о чем свидетельствуют последние его поэмы, например, «Погорельщина». Это важнейший литературный документ своего времени, запечатлевший жизнь народа в 1920-е годы.

Начиная работу над сочинением, я отобрал большое количество стихотворений Клюева и Есенина, которых хватило бы и на 5, и на 10 поэторий. В процессе работы кое-что пришлось сократить, но даже с учетом купюр произведение получилось просто огромное – оно длится 80 минут!

Осенью 2021 г. из 5 номеров Поэтории я создал еще одно новое сочинение – «Русскую фантазию» для виолончели и фортепиано, куда вошел музыкальный материал Поэтории в авторской обработке. Партию баритона играет виолончель, инструмент, наиболее тесно связанный с природой этого мужского голоса и примерно равный ему по диапазону. Премьера этого сочинения состоялась на фестивале «Русская традиция», который организует композитор М. Журавлев, 12 ноября 2021 г. Думаю, что можно еще сделать «Фольклорную сюиту» для хора на стихи Клюева, «Пять оттенков любви» (по Есенину), а также микроцикл «Учитель и ученик».

Поэтория дала мне возможность показать и раскрыть себя полнее и глубже. Быть может, оттого, что я тщательно работал над текстом либретто. «Сокровенное слово» подарило мне прикосновение к великой поэзии, к русскому фольклору.

– Как выстроена музыкальная драматургия «Сокровенного слова»? Есть ли в ней лейттемы? Помню, что в Песенной симфонии их было немало.

– Да, здесь я использую тот же принцип. Тема идеальной любви Есенина открывает своего рода цикл в цикле – «Пять оттенков любви», во всех номерах которого она проходит в различных исполнительских версиях (хоровых и инструментальных). Еще есть песенная тема, которая идет в начале «Песни русской», а потом проводится на кульминации в финале Поэтории, на словах В. М. Шукшина.

Лейттемой сочинения является и плясовая тема, которая впервые появляется в «Плясее» на стихи Клюева. Она написана в фольклорном стиле и сначала исполняется духовыми инструментами. В последний раз перед финалом, после монолога баритона (образ Клюева), она звучит в хоре. В этом месте я прошу академический хор петь «народным звуком», и они с удовольствием это делают. Трехтактовая плясовая тема звучит разгульно и резко обрывается в тот момент, когда чтец завершает поэтическую декламацию.

Еще есть тема Авакумова корня, она проводится несколько раз: впервые в «Плясовой», где звучит монолог Клюева, и затем в «Плаче по Есенину», как его отклик на смерть поэта и друга. Там я воссоздаю момент физической смерти Есенина через глухую паузу и удар колокола. До этого я уже обращался к изображению смерти в «Праведнице» (по Солженицыну).

– А какова Ваша концепция Финала?

– Последний номер Поэтории – «Дух жив», подлинная фраза из стихотворения Клюева: «Но дух мой жив, как жив Господь». И хотя это стихотворение 1911 г., из ранних, но уже там жизненное кредо поэта четко сформулировано. В финале я также использовал строки их Евангелия от Матфея: «Не бойтесь, убивающих тело, души же не могущих убить», они говорят о том же. Наконец, последними звучат слова В. М. Шукшина, подводящие итог жизни нескольких поколений русских людей.

– Виктор Васильевич, позвольте поздравить Вас с юбилеем, пожелать здоровья, реализации новых творческих планов.

– Огромное спасибо, я счастлив, что смог реализовать этот замысел. Надеюсь, что будут и другие сочинения, продолжающие эпопею «Русский мир»!

Интервью записала Ирина ПОПОВА

¹ Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисловие Н. Н. Скатова, вступительная статья А. И. Михайлова; составление, подготовка текста и примечания В. П. Гарнина. – СПб: РХГИ, 1999. – 1072 с.

Уважаемая Евгения Давидовна!

Опубликованная в № 6 журнала «Музыкальная жизнь» за 2021 год статья Анастасии Козаченко-Стравинской «В четыре руки для итальянских футуристов. О друзьях-соперниках – Игоре Стравинском и Сергее Прокофьеве» не могла не привлечь внимания каждого, кто с жадным интересом следит за публикациями об отечественной музыке XX века. Добавляло интриги и имя автора – правнучатой племянницы знаменитого русского композитора. Однако прочтение вызвало разочарование – из-за недостоверности и ошибочности некоторых сведений.

Во-первых, умело задержанный до самого конца – по законам детективной драматургии – ответ на вопрос «Что играли в четыре руки Стравинский с Прокофьевым» содержит капитальную (!) ошибку, вызванную абберацией памяти Сергея Сергеевича, – давно обнаруженную и исправленную в более поздних источниках. Не «Петрушку» они исполняли, а «Весну священную»! По этой причине многословный кулыурологический экскурс, посвященный «Петрушке», повисает в воздухе, лишаясь фундамента.

В «краткой» «Автобиографии» Прокофьева действительно называется «Петрушка» (эту ошибку повторили позднее И. В. Нестьев в монографии и И. Я. Вершинина в комментариях), а Игорь Федорович спустя десятилетия после описываемого случая, вероятно, забыл даже факт исполнения в четыре руки с Сергеем Сергеевичем¹.

Но Прокофьев в «Дневнике» подробно, с упоением и восторгом фиксирует это примечательное событие своей жизни, начиная повествование с футуристов: «... в Милане они демонстрировали свои музыкальные инструменты и весьма интересовались мнением Стравинского, музыкой которого восхищались. Во главе их стоял Маринетти, весь огонь, крикун, болтун, человек невероятной подвижности и энергии. Из других отмечу талантливую художника Баллу. <...> в присутствии футуристов мы сыграли в четыре руки „Весну священную“. Я её до сих пор слышал всего один раз в концерте Кусевитцкого и весьма неясно понял. Теперь, садясь с автором играть её в четыре руки перед большим обществом, я форменно трусил, так как знал, что это вещь невероятно трудная. Стравинский, всегда маленький и малокровный, во время игры кипел, наливался кровью, потел, хрипло пел и так удобно давал ритм, что „Весну“ мы сыграли с ошеломляющим эффектом. Я совершенно неожиданно для себя увидел, что „Весна“ – замечательное произведение: по удивительной красоте, ясности и мастерству. Я искренне приветствовал автора, а он в ответ расхваливал моё чтение»².

Прокофьев возвращался к исполнению «Весны» в двух интервью 1918 – 1919 годов, опубликованных В. П. Варунцем. «В 1915 году, когда я много общался со Стравинским в Милане и мы много спорили об искусстве, о музыке, он очень увлекался теориями Маринетти и итальянским футуризмом. Мы в доме Маринетти играли для небольшой группы слушателей его четырехручное переложение „Весны священной“». «...мы играли со Стравинским в 4 руки „Весну священную“». «...Я читаю с листа достаточно быстро и хорошо, но Стравинский постоянно толкал меня локтями, делая при этом замечания. Мы прекрасно исполнили „Весну“»³. Поэтому И. Г. Вишневецкий безоговорочно информирует о том, что футуристы слушали «Весну»⁴. Разве приведенные выше цитаты – хотя бы во фрагментах – были бы лишними для читателей, заинтересованных обозначенной в заглавии статьи темой?

Итак, все-таки «Весна» – и не в Риме, упомянутом Анастасией Козаченко-Стравинской, а в Милане! Кстати, на одной из вкладок издания «Хроники моей жизни» 2005 года приводится карикатура Ф. Канджолло «Стравинский за роялем», воспроизведенная художником на афише футуристов с неопровержимой топонимической ремаркой, переводимой как «Милан, апрель 1915», правда, наряду с приписанными в левом верхнем углу «горячими приветами из Рима».

В сравнении с ошибкой в названии балета, географическая неточность – мелочь. Но за ними скрывается плохая проработка источников. И коль скоро в заглавие своей статьи автором поставлены «футуристы», почему ни о них, ни о их взаимоотношениях с обоими русскими гениями ничего не сообщается?

Во-вторых, в «Хронике моей жизни» Игорь Федорович не упоминал бесцеремонно-оскорбительных по отношению к его «Жар-птице» высказываний Прокофьева, произнесенных, кстати, не в 1913, а в 1910 году. И понятно, почему предпочел этих слов не приводить. Зачем себя терзать и травить застарелыми дурными переживаниями? Психологическое «самоедство» рациональному духу Стравинского было чуждо.

Источникведческая ошибка Анастасии Козаченко-Стравинской вкупе с хронологической неточностью вызваны тем, что автор опирается лишь на комментарий М. Я. Вершининой к «Хронике моей жизни» издания 2005 года, в котором цитируется без необходимой корректровки упомянутый фрагмент «краткой» «Автобиографии». Вспоминая о совместном со Стравинским пребывании в Италии в 1915

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

ЧТО ИГРАЛИ В ЧЕТЫРЕ РУКИ СТРАВИНСКИЙ С ПРОКОФЬЕВЫМ?

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО А. В. ЕПИШИНА
ГЛАВНОМУ РЕДАКТОРУ ЖУРНАЛА «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ»
Е. Д. КРИВИЦКОЙ



С. Дягилев, И. Стравинский и С. Прокофьев. С рисунка М. Ларионова.
Сергей Прокофьев и Игорь Стравинский, 1932 г.

году, Прокофьев написал: «Со Стравинским я уже встречался ... года два назад в Петербурге. Он играл на фортепиано вступление к „Жар-птице“...». «Года два назад» – это примерно. Из «Дневника» выясняется, что прошло целых пять лет: «...я помню его весной 1910 года ... я играл Сонату, Ор. I, а Стравинский отрывки из „Жар-птицы“, которые мне не понравились. ... Дягилев ... утверждает, что я сказал Стравинскому какую-то дерзость, но я этого абсолютно не помню»⁵. Надо полагать, позднее Дягилев напомнил Прокофьеву его же слова – да так эмоционально и выразительно, что тот сохранил их в памяти на десятилетия вперед. Нестьев в монографии о Прокофьеве исправил хронологическую погрешность в его «Автобиографии» и указал 1910 год как дату «пренебрежительного отзыва» Прокофьева о «Жар-птице», который «оскорбил самолюбивого Стравинского»⁶.

В-третьих, Анастасия Козаченко-Стравинская, к сожалению, слишком доверилась Солomonу Волкову, одновременно скрывая его имя. С. М. Волков, вероятно, один из самых «растиражированных» музыковедов в мире, сделавший головокружительную карьеру благодаря публикации скандальных псевдомемуаров Д. Д. Шостаковича. Он нередко позволяет себе произвольные и поверхностные суждения в броской, хлесткой и привлекательной для невзыскательного вкуса форме. Предложенная им параллель взаимоотношений между парами Стравинский – Прокофьев и Пикассо – Матисс⁷, «перепетая» Анастасией Козаченко-Стравинской, – как раз из подобного разряда.

Автор обозреваемой статьи сильно упрощает реалии, когда пишет, что «отношения между двумя композиторами были такими же напряженными, как между Пикассо и Матиссом» и вслед за Волковым выдвигает параллели: «Пикассо – это Стравинский, Матисс – Прокофьев». Правда здесь заключается только в том, что соперничество и дружба между парами художников и композиторов безусловно были, но суть и эволюция взаимоотношений, распределение ролей – принципиально иные. П. Пикассо и А. Матисс действительно после их знакомства в 1906 году часто встречались у Стайнов, в своих мастерских, вместе прогуливались по Люксембургскому саду, вели беседы и с взаимным удовольствием высказывали и выслушивали мнения, заряжались друг от друга энергией, увлекались совместными скачками на лошадях. Матисс даже подарил Пикассо портрет своей дочери Маргариты, а во время болезни друга в 1913 году приносил ему цветы и апельсины, Пикассо, однако, отнюдь не боготворил преподнесенный дар. Похоже, художник вымещал на нем ревность к автору и, избавляясь от его магического и чрезмерного влияния, компенсировал угрозу потери собственной творческой индивидуальности игрой с использованием искаляющих картину игл.

Лукавство сравнения Волкова начинается с того, что в первые годы их личных контактов именно Матисс был старшим, наставником, признанным лидером в художественном мире, «вождем новой школы». Поэтому уготованная Волковым роль Прокофьева ему изначально не подходит. Пикассо, который получил роль Стравинского, был младше «вождя» на 12 лет, оставался в первые годы их знакомства неизвестным или малоизвестным художником, плохо говорил по-французски и мог лишь дерзновенно мечтать о будущем превосходстве. Разве присутствует в этом хоть какое-то подобие Стравинского?

История взаимоотношений двух художников не похожа на то, что происходило с композиторами, потому что спустя восемь лет Пикассо и Матисс поменялись ролями. Свое неоспоримое лидерство Матисс постепенно уступал под натиском новаторски-изобретательных творений неумемного Пикассо, талантом которого восхищался и старался, несмотря на охлаждение со стороны Пабло, сохранить дружбу. Пикассо наметился в лидеры с 1913 года – на волне приверженности к авангардному кубизму. Можно ли представить себе, будто Прокофьев сумел-таки сместить Стравинского с верхней ступени композиторского Олимпа? Гений Пикассо приобрел недостижимую мощь и стал влиять на бывшего наставника – Матисса. В дальнейшем художники вынуждены были ревниво и бдительно следить творческими достижениями друг друга, скрывая за светскими приличиями не самые добрые чувства, в чем действительно уподоблялись композиторской паре. Но Матисс не слишком печалился по поводу потери единоличного лидерства и оставался доволен своим профессиональным статусом, тогда как Прокофьев после неудачных попыток смещения Стравинского с высшего пьедестала окончательно переехал в СССР.

Художники не целовались при каждом удобном случае, не вдохновлялись застольями с обильными возлияниями и бурными спорами «с остервенением». Их негативные эмоции, направленные в сторону соперника, не требовали выхода и разрядки при его обязательном присутствии, а оставались в гораздо большей мере собственным достоянием каждого. Пристрастия, привычки, особенности поведения и жизненного уклада художников и русской пары также весьма различались.

Градус переживания, накал напряженности и амплитуда полярно противоположных эмоций

(и высказываний!) у композиторов зашкаливали запредельно, с истинно русским размахом! Они любили перепалки, орали и хватили друг друга, получая невероятное удовольствие!⁸ А потом, словно дети, как ни в чем не бывало выходили под ручку и встречались снова и снова по обоюдной необходимости – такой же, как и пристрастная критика творчества соперника и злословие в его адрес. Очень похоже на общение Пикассо с Матиссом?

Почему бы не сообщить подобные подробности, прямо относящиеся к заявленной теме, читателям? Зато повторяется сорвавшаяся с уст Волкова аттестация С. П. Дягилева как «арбитра», совершенно не отражающая сути той выдающейся роли, которую сыграл импресарио в жизни обоих композиторов. Он был для них наилучшим «отцом» для профессионального продвижения и называл Стравинского «первым сыном», а Прокофьева – «вторым». Волков далее перечисляет основные произведения, созданные по заказу «арбитра» (так ли его следовало бы величать?), незаметно и скрытно пытаясь предложить своей аудитории «забыть» о вопиющей смысловой узости этого термина применительно к Дягилеву. Также и Гертруда Стайн, еще один «арбитр» – в паре художников – вряд ли может претендовать на угованную ей роль: с Пикассо ее связывали более чем дружеские отношения, и ему она отнюдь не беспристрастно отдавала предпочтение. Но Козаченко-Стравинская воспринимает изобретательное словоблудие Волкова по поводу арбитров всерьез, повторяет более прямолинейно и без каких-либо комментариев.

Так сильно ли похожи пары художников и композиторов – вкупе с «арбитрами»? «Соломоново» («Волково») сравнение хромает на обе ноги, а его «уши» торчат в статье Козаченко-Стравинской, лишь отвлекая внимание от основной темы.

В-пятых, по прочтении включенных в статью цитат вырисовывается довольно благостная картина взаимоотношений композиторов, приоткрывающая более всего публично-светскую сторону их жизни с преимущественно доброжелательными отзывами, особенно со стороны Стравинского. По-человечески это понятно, учитывая фамилию автора. Но слишком далеко от многоцветья реальности. Не приводятся даже общеизвестные прокофьевские остроты о «бахизмах с фальшивизмами» и «общапаранном Бахе» в музыке Стравинского, от которых Игорь Федорович вряд ли приходил в восторг. Замалчивается раздутая бульварной прессой история автографа Прокофьева в альбоме варшавской дамы, в котором после увиденного им рисунка обведенной Стравинским собственной пианистической руки появилась язвительная шутка: «Когда я начну обучаться игре на духовых инструментах, то нарисую свои легкие»⁹. Остается только радоваться и восхищаться: оба композитора сделали все возможное, чтобы после публичного скандала избежать разрыва и продолжать встречаться.

За рамками текста остались и пристрастно резкие высказывания о Прокофьеве в «Диалогах» Стравинского. А ведь их даже

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ



Сергей Прокофьев Игорь Стравинский. Берлин, 1932.

предпочли не публиковать в русском издании 1971 года! В переводе под редакцией Варунца Стравинский передавал мнение Дягилева в разговоре с ним о том, что Прокофьев «бестолковый», нисколько не пытаясь что-либо опровергать или хотя в чем-то усомниться. Волков – надо отдать ему должное! – сделал существенное уточнение: английское слово «stupid», использованное для характеристики Сергея Сергеевича, вполне корректно было бы перевести как «глупый», «глуп»¹⁰. Таким образом, в статье игнорируются многие обстоятельства и детали, существенно драматизирующие панораму взаимоотношений героев повествования.

В-шестых, в тексте статьи пропустили ошибку «бухгалтерского» толка. Утверждается, что для сочинения балета «Шут» Прокофьев подписал с Дягилевым «контракт на триста рублей». И как в редакции никто не усомнился в смехотворности этой суммы?! На самом деле – на порядок больше: контракт на три тысячи. И Прокофьев мог гордиться тем, что после негодующих криков Дягилева выторговал затребованные деньги, превышающие гонорар Стравинского¹¹.

В-седьмых, стилистика и информативная ценность некоторых фраз явно оставляют желать лучшего. Как своего рода зачин сообщается: «С разницей в девять лет Прокофьев порой прояв-

лял в адрес своего старшего товарища дерзости». Автор напрасно полагает, будто все сразу поняли, что Стравинский на девять лет старше. Нужна ли здесь загадка для затягивания чтения? Наконец, «проявлял» ли Прокофьев дерзости? Или говорил? И в каких документах, связывающих двух композиторов, встречается слово «товарищ»? Оно – из чужеродного для них лексикона.

Возникает главный вопрос: почему редакция не указала автору на очевидные ошибки и неточности в изложении известных фактов из жизни «друзей-соперников» и не предложила доработать интересный для читателей материал? Почему в результате «подставили» представителя всемирно знаменитой фамилии? Ведь статус потомка гения, славившегося своей любовью к порядку, точности, дисциплине и приверженного к щепетильности, обязывает!

А статья обещала (и должна была) быть заманчивой и насыщенной неординарными фактами – какими изобиловали взаимоотношения двух гениальных композиторов XX века!

Александр Вильгельмович Епишин
Санкт-Петербург, 08.11.2021.

¹ Прокофьев С. С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С.150–151; Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. С. 110; Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. С. 168; Варуниц В. П. Прокофьев о Стравинском // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варуниц. М.: Сов. композитор, 1991. С. 245.

² Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. Париж: sprkfj, 2002. Т. 1. С. 555.

³ Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варуниц. М.: Сов. композитор, 1991. С. 28, 32.

⁴ Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 116.

⁵ Ср.: Прокофьев С. С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С.150–151; Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. С. 168; Прокофьев С. С. Дневник. Т. 1. С. 555.

⁶ Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. С. 64.

⁷ Волков С. М. От Матисса и Пикассо к Стравинскому и Прокофьеву // Чайка. 2012. № 12 (215). 16 июня. Электронный ресурс: <https://www.chayka.org/>.

⁸ См.: Прокофьев С. С. Дневник. Т. 2. С. 98–99, 205, 685.

⁹ Цит. по: Варуниц В. П. Прокофьев о Стравинском. С. 247.

¹⁰ Ср.: Варуниц В. П. Прокофьев о Стравинском. С. 246; Stravinsky I., Craft R. Memories and Commentaries. New York: Doubleday & Co, 1960. P. 66; Волков С. М. От Матисса и Пикассо к Стравинскому и Прокофьеву // Чайка. 2012. № 12 (215). 16 июня. Электронный ресурс: <https://www.chayka.org/>.

¹¹ См.: Прокофьев С. С. Дневник. Т. 1. С. 556–557.

ЮБИЛЕЙ

ВПЕРВЫЕ В ЛЕНИНГРАДЕ ИГОРЮ ИВАНОВИЧУ БЛАЖКОВУ – 85!



Фото: Леонид Левит

в 1959 году (с отличием, по классу А. И. Климова) Блажков работает дирижером Государственного симфонического оркестра Украины. Но и здесь его в конце 1960 года настигает идеологический кнут: Игорь Блажков был инициатором и душой кружка по изучению современной музыки, состоял в переписке с крупнейшими композиторами Запада – Стравинским, Варезом, Штокхаузеном... И его, и молодых украинских композиторов и музыковедов вскоре по доносу одного члена кружка, уволили, лишили должностей, официальных заказов... Знали бы гонители, что именно Игоря Блажкова, по рекомендации Г. Н. Рождественского, позовут в Ленинградскую филармонию, чтобы подготовить заранее с Симфоническим оркестром филармонии концертные программы к приезду Стравинского в СССР!

У Игоря Блажкова всегда была репутация дирижера, которому, по словам одного из критиков, «современные композиторы доверяли ноты с еще невысохшими чернилами». Мировой премьерой балета 25-летнего Бориса Тищенко «Двенадцать» (по А. Блоку) на сцене Кировского театра позвали дирижировать именно Блажкова. Ставивший «Двенадцать» Леонид Якобсон

Исполнилось 85 лет дирижеру Игорю Ивановичу Блажкову, выдающемуся музыканту, чьи заслуги перед музыкальной культурой России и Украины необыкновенно велики.

Петербургжцы-ленинградцы помнят концерты молодого дирижера, стремительно завоевавшего свое место в культурной жизни нашего города. Родившийся в Киеве и там же получивший музыкальное образование, Блажков стал одним из любимых дирижеров просвещенной ленинградской публики. В 60-е годы он постоянно знакомил нас с шедеврами XX века, пребывая в «под подозрением» у идеологических цензоров. Под его рукой оживали забытые фолианты старинной музыки. В составленных им программах получали путевку в жизнь молодые композиторы. В 1964–1965 годах Игорь Блажков вернул из забвения Вторую и Третью симфонии Дмитрия Шостаковича.

...Ноябрь 1964 года. В зале Капеллы идет репетиция Третьей «Первомайской» симфонии Дмитрия Шостаковича. ...Венские стулья в партере зала затянуты полотняными покрывалами. Ряду в пятом-шестом как-то неловко примостился Дмитрий Дмитриевич, мы – музыканты, студенты консерватории, любители современной музыки – естественно, осторожно располагаемся поодаль. В какой-то момент я вижу, как звукорежиссер (а надо сказать, одновременно велась запись симфонии) подбежал к Шостаковичу и обратился к нему. После репетиции звукорежиссер (Гарольд Матвеев был моим другом) рассказал: «Я со своим пультом находился справа от композитора, довольно близко; вижу, он нервно ежится, снял очки и вытирает глаза, по щеке катится слеза...– Дмитрий Дмитриевич, что-нибудь не так? – спросил, подойдя. – Нет, нет, не беспокойтесь – отвечает – просто я давно не слышал этой музыки».

«Не скрою, я испытал удовлетворение, – вспоминал Блажков, – когда пресса восторженно приняла обе премьеры... После этого Шостакович доверил мне первое исполнение Шести романсов на слова японских поэтов для тенора и оркестра и Пяти фрагментов для оркестра, соч. 42. Следующей ленинградской премьерой, прошедшей в декабре 1966 года под моим управлением, была Сюита из оперы Шостаковича “Нос”. Это произведение также возвратилось после многих десятилетий забвения и уничтожающей критики...».

Приглашенный вскоре Е. А. Мравинским в штат Ленинградской филармонии, Игорь Блажков стал одним из любимых дирижеров нашей просвещенной публики. Он регулярно знакомил ленинградцев с шедеврами старинной музыки, с произведениями выдающихся современных мастеров. За что и поплатился увольнением из Ленинградской филармонии, несмотря на протесты и ходатайства Мравинского, чьим аспирантом в Консерватории и стажером в Филармонии Блажков был на протяжении нескольких лет.

21 июня 1968 года состоялась заседание коллегии Министерства культуры СССР с повесткой дня «О недостатках репертуара Ленинградской филармонии». Коллегия осудила деятельность Блажкова в Ленинграде за исполнение «формалистических, декадентских» произведений Шёнберга, Веберна, Айвза, Вареза, Ноно, Волконского, Сильвестрова, Денисова... (музыку Шостаковича в этот список включить все-таки постеснялись!). Первый заместитель министра культуры СССР В. Ф. Кухарский писал тогда в журнале «Советская музыка» (1968 г., № 10): «...Государственные органы культуры будут отвергать напористые попытки поклонников «авангардизма» прорваться на широкую концертную эстраду».

Что ж, органы – «культурные» и прочие немало постарались, чтобы талантливый дирижер с трудом «прорывался» к своему слушателю. Еще в студенческие годы в Киеве Блажкова, получавшего персональную стипендию им. Чайковского, исключали из консерватории за то, что он ... задумал исполнить сюиту из балета «Жар-Птица» Стравинского. По окончании консерватории

мечтал о «хореопластике», о хореографическом симфонизме, о подлинном слиянии музыки и танца. В художнике Энаре Стенберге, оформившем спектакль в духе графики Юрия Анненкова, в молодом дирижере хореограф обрел чутких сотворцов. Увы, судьба этого превосходного балета на сцене Кировского театра была незавидной. Подвергшийся цензурным купорам, он уже после смерти Якобсона вошел в репертуар созданной им труппы «Хореографические миниатюры».

Сегодня, после того, как Валерий Гергиев исполнил в концерте музыку балета, появилась надежда на возобновление спектакля, родившегося на маринской сцене.

В 70-е – 90-е годы Игорь Блажков – художественный руководитель и дирижер Киевского камерного оркестра, затем – главный дирижер Государственного симфонического оркестра Украины. В 1990 году даже удостоивается почетного звания «Народного артиста Украины». Но в «независимой» Украине интриги против талантливого музыканта продолжались, хотя и приняли иную, «рыночную» окраску: культура теперь приносятся в угоду денежным мешкам и семейственным интересам. Это привело к эмиграции Игоря Блажкова: с 2002 года он с семьей живет в Потсдаме, неподалеку от Берлина. Он работает в прекрасных библиотеках Германии, занят мемуарами и подготовкой книг о современной музыке, время от времени выступает в Германии и на родине.

В предыдущем выпуске нашей газеты («Мариинский театр» № 1-2, 2021) мы рассказали об уникальной «Книге писем» И. Блажкова, выпущенной в издательстве «Композитор» Санкт-Петербурга. Превосходно изданный трехтомник – памятник послевоенной музыкальной эпохи, с ее изысками авангарда, с ее тяготением к искусству Ренессанса и барокко. Игорь Блажков предстает в собранной им переписке с самыми выдающимися музыкантами XX века одним из ярчайших музыкальных деятелей современности.

В письме в редакцию «Мариинского театра» И. И. Блажков благодарит за внимание к его работам, сообщая, что им подготовлены к изданию 4-й и 5-й тома «Книги писем». Они будут включать переписку с другом Штокхаузена немецким музыковедом Фредом Прибергом, пропагандировавшим в Германии новую советскую музыку; с немецким музыковедом Эбергардом Тилем, автором знаменитого «Sachwörterbuch der Musik», с американским композитором и музыковедом из круга Стравинского Клаудио Спесом, впервые исполнившим все предварительные версии «Свадебки», с племянницей Стравинского Ксенией Юрьевной и др. В книге предполагается много фотографий, к ней будут приложены два компакт-диска с современной и барочной музыкой, исполненной под управлением И. И. Блажкова.

«В свое время я оркестровал раннюю песню Стравинского «Как грибы на войну собирались», – пишет Блажков. – Моя оркестровка исполнялась с большим успехом на «Фестивале Игоря Стравинского» в Луцке. Сейчас она будет издана лондонским издательством Boosey & Hawkes. В течение пяти лет я ежегодно дирижировал на «Фестивале Игоря Стравинского» в Луцке.

Многу были исполнены: «Свадебка», «Requiem Canticles», «Симфония псалмов» «Царь Эдип» (в котором я перевел на украинский язык текст Жана Кокто и выступил также в партии чтеца), «Игра в карты», «Движения», Дивертисмент из балета «Почелуй фею». К сожалению, сейчас из-за пандемии фестиваль приостановился, но надеюсь, что он возобновится и я приготовил к исполнению «Песнь соловья», «Scherzo a la Russe», Танго и Цирковую попку».

Сердечно поздравляя Игоря Ивановича с юбилеем, выразим надежду, что и петербургская публика дождет встречи с талантливым дирижером.

«Мариинский театр»

*Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не всё ли нам равно?...*

Александр Пушкин

Три имени – в заглавии и эпиграфе – сошлись не по воле автора настоящих заметок. На долю каждого из великих художников, мастеров выпало не только сражаться за свободу творчества, но и защищать личную свободу перед всевластными правителями, перед косной толпой – неважно, перед «стоящей у трона» великосветской чернью, или перед безгласным, рабски покорным народом («населением»). Но они, эти трое, мистическим образом сошлись однажды, как теперь говорят, вживую.

6 января 1936 года Михаил Афанасьевич Булгаков читал пьесу «Александр Пушкин» для руководства Большого театра: дирекция захотела поставить по пьесе оперу. Запись в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой: «У нас в два часа – Яков Л., Мутных», Шостакович и Мелик-Пашаев. М. А. читал «Пушкина» (у них мысль об опере). Шостакович вежливо благодарил, сказал, что ему очень понравилось, попросил экземпляр. Потом обедали. Шостакович играл из «Светлого ручья» – польку и вальс, Мелик – его вальс «Златые горы»».¹

Обратимся к предыстории этого литературно-музыкального вечера. С Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем Булгаковы познакомились незадолго до того. 22 декабря 1935-го Е. С. записывает в дневнике: «На генеральной “Леди Макбет”. Музыка очень сильная и оригинальная. Познакомились с Шостаковичем...».² Речь о постановке «Леди Макбет Мценского уезда» в филиале Большого театра. Но знакомство с музыкой Шостаковича, как свидетельствует дневник Е. С., состоялось почти двумя годами раньше, перед премьерой той же оперы в театре имени Немировича-Данченко: «В театре Немировича – генеральная “Леди Макбет” – или, вернее, “Катерины Измайловой”, как она теперь называется. Музыка Шостаковича – очень талантлива, своеобразна, неожиданна: мазурка – у старика-свекра, полька – у священника, вальс – у полицейских, чудесные антракты».³

Пожалуй, ни одна современная опера не вызывала у четы Булгаковых такого интереса: спустя десять дней после «генеральной» в филиале Большого театра, 3 января 1936 года Е. С. записывает: «Вчера на втором представлении “Леди Макбет”... Мелик блистательно дирижирует. Публика иногда смеется – по поводу сюжета. Иногда – аплодисмент. Особенно в музыкальных антрактах». На следующий день: «Звонил Мелик... и сказал, что дирекция Большого театра просит М. А. прочесть им “Пушкина” и на чтение хотели бы привести Шостаковича».⁴

Увы, планам Булгакова и Шостаковича с «Пушкиным» не суждено было свершиться. 28 января 1936 года: «Сегодня в “Правде” статья без подписи “Сумбур вместо музыки”. Разнос “Леди Макбет” Шостаковича. Говорится о “нестройном сумбурном потоке звуков”... Что эта опера – “выражение левацкого уродства”... Бедный Шостакович – каково ему теперь будет».⁵

Почти одновременно развивавшиеся злоключения булгаковского «Мольера» хорошо известны. Обратимся снова к дневнику Е. С. 6 февраля: «Вчера, после многочисленных мучений была первая генеральная “Мольера”, черновая. Без начальства... Аплодировали реплике короля: “Посадите, если вам не трудно на три месяца в тюрьму отца Варфоломея...” Аплодировали после каждой картины. М. А. извлекли из вестибюля (он уже уходил) и вытащили на сцену. Выходил кланяться и Немирович – страшно довольный <...> Сегодня в “Правде” статья под названием “Балетная фальшь” о “Светлом ручье”. Жаль Шостаковича...».⁶

11 февраля: «Сегодня был первый, закрытый, спектакль “Мольера” для пролетарского студенчества... После конца, кажется, двадцать один занавес. Вызывали автора, М. А. выходил... Сегодня в “Советском искусстве” статья Литовского о “Мольере”. Злой дышит».

Но спектакли пока еще продолжают. 14-15 февраля: «Сегодня опять генеральная... Опять столько же занавесов. Значит, публике нравится?». Тем временем тучи сгущаются. 17 февраля: «В подвале “Вечёрки” ругательная рецензия некоего Рокотова – в адрес М. А... Короткая неодобрительная статья в газете “За индустриализацию”. 24 февраля: «В мхатовской газете “Торько-

* Леонтьев Я. Л. – директор филиала Большого театра

** Мутных В. И. – директор Большого театра

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

вец» отрицательные отзывы о “Мольере” Афиногенова, Всеволода Иванова, Олещи и Грибкова, который пишет, что пьеса “лишняя на советской сцене”. Спектакль имеет оглушительный успех. Сегодня бесчисленное количество занавесов».⁷

И вот развязка! 9 марта: «В “Правде” статья “Внешний блеск и фальшивое содержание”, без подписи... М. А. сказал: “Конец “Мольеру”, конец “Ивану Васильевичу”». Днем пошли во МХАТ – “Мольера” сняли, завтра не пойдут». 16 марта: «Керженцев критиковал “Мольера” и “Пушкина”. Тут М. А. понял, что и “Пушкина” снимут с репетиций».⁸

симо мыслящих художников в эпоху тотального и принудительного обобществления всего и вся. Во времена, когда на практике реализовывался проект Козьмы Пруtkова о введении единомыслия в России.

С каким неприятием говорит, к примеру, Д. С. Лихачев о «культурной революции», учиненной большевиками. «Монологическая культура “пролетарской диктатуры” сменяла собой полифонию интеллигентской демократии. С самого утверждения в нашей стране советская власть стремилась к уничтожению любого многоголосия. Страна погрузилась в молчание – только

смом в течение многих лет романе «Мастер и Маргарита» (в «московских» главах) «...адресовался к современности – старался сказать о том, о чем почти никто в эти годы не решался писать. Его принцип, сформулированный в публицистическом письме “Правительству СССР” 1930 года – “Я не шопотом в углу выражал эти мысли. Я заключил их в драматургический памфлет и поставил этот памфлет на сцене” – состоял в том, чтобы выражать нелицеприятную оценку современности в творчестве... Но намеки (а надежда напечатать роман заставляла прибегать нередко именно к намекам), понятные современникам, неизбежно теряются по истечении времени – тем более с концом эпохи».¹⁰

Мы и далее будем ссылаться на послесловие М. О. Чудаковой к изданию «Мастера и Маргариты», СПб., Вита Нова, 2002. Первые слушатели романа (1939) «коченели, слушая чтение сцен, описывающих Воланда... такая беспредельная власть не могла вести ни к какой другой мысли, кроме как к пугающей мысли о Сталине».¹¹

«Начиная с телефонного разговора в апреле 1930 года Булгаков чувствовал себя связанным со Сталиным невидимой цепью... Между тем весной 1936 года его литературная судьба была вновь, как и весной 1929 года, разрушена... были сняты с репетиций все его пьесы; осенью того же года он покинул МХАТ и перешел на службу в Большой театр, стал писать либретто для опер, но и их судьба оказалась беспросветной. “Сегодня Миша твердо принял решение писать письмо о своей писательской судьбе, – записывает Е. С. Булгакова 2 мая 1937 года, – Дальше так жить нельзя».¹²

Булгаков нерешителен: об этом свидетельствует все тот же дневник Е. С.

23 сентября 1937 года: «Мучительные поиски выхода: письмо ли наверх? Бросить ли театр? Откорректировать роман и представить? Ничего нельзя сделать. Безвыходное положение».¹³ Но постепенно обстоятельства диктуют новую – пусть тоже утопическую – стратегию дальнейших шагов.

23 октября 1937 года: «У М. А. из-за всех этих дел по чужим и своим либретто начинает зреть мысль – уйти из Большого театра, выправить роман “Мастер и Маргарита”, представить его наверх».¹⁴

В цитируемой статье-послесловии М. О. Чудаковой замечено, как созревает «личное, персонифицированное со следами завороченности (выделено нами И. Р.) отношение литераторов 1930-х годов к Сталину. Это не просто отношение к власти, к могущественному администратору – это иное качество отношения. Вот почему связь двух героев романа – Воланда и Пилата – со Сталиным отлична от тех, что обретаются обычно в необязательной сфере поисков прототипов».¹⁵ Да и сама эта «завороженность» носила у Булгакова характер, далекий и от раболепного восторга, и от пиетета перед беспредельной властью.

Приведем в качестве контраста фрагмент из дневника Корнея Чуковского от 22 апреля 1936 года. «Вчера на съезде сидел в 6-м или 7 ряду. Оглянулся: Борис Пастернак. Я пошел к нему, взял его в передние ряды... Вдруг появляются Каганович, Ворошилов, Андреев, Жданов и Сталин. Что сделалось с залом! А ОН стоял, немного утомленный, задумчивый и величавый. Я оглянулся: у всех были влюбленные, нежные, одухотворенные и смеющиеся лица. Видеть его – просто видеть – для всех нас было счастьем».¹⁶

«Высокий утопизм Булгакова, – заключает Чудакова, – сказался и в этой трагической иллюзии, в выстраивании старой модели жизнеповедения художника-классика и высшего правителя в новых условиях... Не в силах различить новизну тоталитаризма, на деле только внешне напоминавшего монархию, ...Булгаков продолжал то так, то сак прикладывать к нему мерки монархического устройства общества... Насстойчивое следование примеру классиков вело Булгакова ко все большему увязанию в химерической односторонней переписке с носителем абсолютной власти и ускорило роковой конец, сопроводив его душевными муками».¹⁷

Булгаков – Мольер напрасно искал в Сталине своего Людовика. Великий вождь, желавший походить на Короля-солнце, был по отношению к людям искусства всего лишь палачом-прагматиком. И выбирал – кого казнить, кого миловать – исходя не из художественных, эстетических предположений, а из соображений высшей, будто бы «пролетарской» (а на деле провластной и даже личной) целесообразности.

Думается, при всей «завороженности» своим предполагаемым высоким собеседником, Булгаков отлично понимал, что, не-



Михаил Булгаков на репетиции «Мольера».

Сходство обстоятельств, сопутствовавших премьерам их произведений, угадываемая общность взглядов на окружающую действительность, не могли не сблизить писателя и композитора. Нет, они не стали ближе друг другу в бытовом смысле – друзьями или хотя бы предполагавшимися соавторами. Но есть нечто большее, чем упомянутая общность взглядов – это общая судьба незави-

однотонные восхваления, единогласие, скука смертная, – именно смертная, ибо установление единогласия и единогласия было равно смертной казни для культуры и для людей культуры».⁹

Так вышло, так совпало что и Булгаков, и Шостакович в одно и то же время готовили – каждый по-своему – ответ на партийную критику. Булгаков в переписыва-

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

смотря на эзопов язык и тайнопись романа, смысл его послания, «сказанного не шопотом в углу», может не понравиться первому и, скорее, единственному читателю. Отсюда и бесконечное переписывание романа в поисках не только художественного совершенства, но и приемлемого для автора компромисса.

А что же Шостакович?.. Что могли ждать от Шостаковича в 1937 году, когда шли явно инсценированные судебные процессы «вредителей», «врагов народа»? Что могли ждать от Шостаковича после погромных статей в «Правде» («Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь»)? От композитора, который под давлением сверху вынужден был отменить исполнение Четвертой симфонии (ее уже репетировал Фриц Штидри)? Что могли ждать от Шостаковича, когда самой его жизни угрожала очевидная опасность (репрессированы были родственники, друзья, коллеги)? Что-то вроде «псалма покаянного» – кантаты о великом вожде, или о великой партии?

А Шостакович 18 апреля 1937 года в Крыму начинает эскизы Пятой симфонии. Работа подвигалась быстро: через полтора месяца были готовы три части (гениальное *Largo* сочинено за три дня!). Уже в Ленинграде Шостакович завершил партитуру симфонии к 20 июля. Премьера, состоявшаяся в Ленинградской филармонии 21 ноября 1937 года (да, да, того самого 1937!) под управлением молодого дирижера Евгения Мравинского, прошла с ошеломляющим успехом. Восторженная овация зала длилась около получаса. Мравинский поднял партитуру симфонии высоко над головой.

От упреков в «субъективизме и интеллигентском самокопании» симфонию спасли рецензии видных деятелей культуры. Слова Алексея Толстого о том, что тема Пятой симфонии – «становление личности», повторил композитор в статье «Мой творческий отчет». В интервью перед московской премьерой, в январе 1938 года Шостакович сказал: «Мне хотелось показать в симфонии, как через ряд трагических конфликтов большой внутренней душевной борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение».¹⁸

Вернемся к дневнику Е. С. Булгаковой. 25 января 1937 года: «Да, сегодня вечером входит М. А. и говорит: “вот, прочитай”, – дает “Вечерку”. В ней статья, называемая “Мой творческий отчет” Шостаковича (конечно о 5-й симфонии). Ох, как мне не понравилась эта статья!... Я считаю Шостаковича гениальным. Но писать такую статью!». 30 января: «Боже, что было вчера в консерватории! У вешалок хвосты, бесчисленное количество знакомых, программа составлена совершенно удивительно – скучная симфония Гайдна, затем еще более скучное и унылое произведение “Аделаида” Бетховена... И затем уже последнее – Шостакович. Мое впечатление – потрясаяще! Гениальная вещь! Публика аплодировала долго, стоя, вызывали автора. Тот бледный, взволнованный...».²⁰

Впору завидовать пушкинской «тайной свободе» – у композитора, куда более широкой и неуязвимой, нежели у художников слова. Александр Блок тщательно взывал: «Пушкин, тайную свободу / Пели мы вослед тебе / Дай нам руку в непогоду / Помоги в немои борьбе!». ²¹ Писатели, поэты неизбежно были ограничены рамками понятийного мышления, буквально означенного словами. Не спасали даже замысловатые шифры и цветистые метафоры. «Слово не воробей – поймает, не высочистишь! – этот перифраз старой как мир поговорки родился в сталинские времена. Композитор же, благодаря амбивалентности музыки мог «истину царям с улыбкой говорить»!

Шостакович, конечно же был инкоммунящим, инакочувствующим – на то он и гений, вместилище наших дум, чувствовали наше... Но забудем о диссидентстве в том его советском «издании», что предполагает «кукиш в кармане», забудем о тайном (якобы!) противостоянии Шостаковича тоталитарному режиму. Музыка выше всего этого – с ее многозначностью, с ее зашифрованностью для непосвященных, с одной стороны, и в то же время – внятностью для тех, к кому она обращена. Имеющий уши, да слышит! И мы слышали голос Шостаковича – задолго до появления самиздатских свидетельств о ГУЛАГе, задолго до жадно читаемых подцензурных публикаций в «Новом мире», задолго до песен Галича и Окуджавы. Он все сказал своей музыкой!

Спустя полвека после погрома «Леди Макбет» блистательный культуролог Георгий Гачев пишет: «Да это же – трагедия коллективизации и голода 30-х годов, умерщвление крестьянства, свихнутость

матери-сырой земли ... не просто «сумбур вместо музыки» тут унюхал Малюта-Жданов в культуре, но «контру»: что в стране молчания – заголосил кто-то, завyla бабонька Русь, полупотрошенная, – и верно: диким, не своим голосом».²²

Шостакович противостоял режиму не тайно, а абсолютно явно, открыто! Противостоял музыкой, то есть своим, как сказали бы прежде, божественным предназначением! Что же до слов, в особенности, слов объяснительных, так сказать, ритуальных, которым тоталитарный режим придает особое значение, – не станем преувеличивать их роль, рисуя образ Шостаковича – человека и художника. Тем более – мы теперь это доподлинно знаем – немалую часть этих слов, газетных или сказанных с трибуны, Шостаковичу попросту предлагали либо подписать, либо произнести якобы «от своего имени». Английский музыкальный критик Мартин Купер назвал публичные заявления композитора – то, что официальные биографы высокопарно именовали не иначе, как «слово Шостаковича» – «пенной на губах человека, которого заставили есть мыло». Так что, «слово Шостаковича» – это прежде всего его музыка!

Вот благодарный отклик о Шостаковиче – авторе симфоний из уже упоминав-

шатель проницателен и точен:

«Очевидна несоизмеримость смысла музыки и авторского комментария к ней. Последний призван “запутать след”, защитить музыку».²⁴

Перенесемся в Большой зал Ленинградской филармонии на премьеру Пятой.

Из дневника художницы и переводчицы Л. В. Шапориной. 21 ноября 1937 г.: «Играли в филармонии 5-ю симфонию Шостаковича. Публика вся выдала и устроила бешеную овацию – демонстративную. На всю ту травлю, которой подвергся бедный Митя. Все повторяли одну и ту же фразу: “Ответил и хорошо ответил”. Д. Д. вышел бледный-бледный, закусив губы. Я думаю, он мог бы расплакаться...».²⁵ Передавали слова Бориса Пастернака: «Подумать только, сказал все, что хотел, и ничего ему за это не было!».

Что же сказал Шостакович своей Пятой симфонией? Не станем подробно, как в аннотации к симфонии, доискиваться буквального смысла каждой из ее частей. Булгаков – один из первых слушателей симфонии – увидел (услышал) в Шостаковиче родственную душу. Писателю, по мнению Чудаковой, был свойствен вкус к разгадыванию. Ои и *разгадал* (музыку вообще надобно разгадывать!) Пятую Шостаковича, как и большинство публики на премьерах

единственный темп, который отвечал бы чаяниям композитора (верно избранный темп вообще одно из могущественнейших исполнительских средств в руках музыканта) – и Мравинский нашел его, даже более того, поправил метрономические указания в партитуре, выступив подлинным соавтором Шостаковича. Но это потому, что он тоже разгадал симфонию, ее *подтекст*.

В фильме С. Арановича и А. Сокурова «Дмитрий Шостакович. Альтернатива соната» рядом с описанным исполнением финала Пятой симфонии Евгением Мравинским запечатлен *другой финал* – Нью-Йоркский филармонический играет на гастроях в Москве под управлением Леонарда Бернстайна. Темпы блистательного американского дирижера – чуть ли не вдвое более быстрые, чем у Мравинского – как говорят, вызваны неправильными метрономами в партитуре Пятой симфонии.²⁷ Но полагаем, основная причина неверных темпов – в *неведении* выдающегося музыканта о реалиях советской жизни 30-х годов. В незначении *подтекста* симфонии. А это не могло остаться незамеченным в России, не могло не вызвать удивления у российских слушателей:

*Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы – дети страшных лет России –
Забывать не в силах ничего...*²⁸

На склоне лет Бернстайн признавался, что сверхбыстрая кодa финала (прямо-таки галоп!) и дирижирование с улыбкой на лице (в отличие от сурово-медленной кодa Мравинского) были едва ли не самой печальной его ошибкой за всю жизнь.

Музыкальное время Пятой симфонии – менее часа – но за этот час мы проживаем жизнь в объятиях музыки: «И дальше века длится день / И не кончается объятие».²⁹ Время действия «Мастера и Маргариты» – и начало Новой Эры, и НЭП, и ... всегда! *Рожденные в года глухие*, шедевры Михаила Булгакова и Дмитрия Шостаковича принадлежат вечности.



Дмитрий Шостакович, середина 1930-х гг.

шейся статьи Георгия Гачева: «Шостакович ... за всех нас страдания, их гекатомбы – в мышление симфоническое превращал... Потому-то он – крупнейший симфонист нашего века. В «перл создания» претворил – самую раскровку, ужас и скрежет. Превозмог...».²³

В грандиозной, по-малеровски «разорванной» Четвертой симфонии Шостакович ужаснулся открывшейся перед ним бездне. Он зорко провидел Апокалипсис XX века. Как не посетовать, что от нас на четверть века (!) скрыли показания чуткого сейсмографа, предвещавшего ... теперь мы знаем что! То было отчаяние одинокого, романтически настроенного героя перед безжалостным и жестоким миром. В Четвертой композитор пророчил и оплакивал *свою судьбу* – судьбу художника-творца. Годом позже в классический соизмеренной Пятой симфонии Шостакович впервые придет к осознанию *общей судьбы* отдельного человека и народа, художника и человечества в тоталитарную эпоху. И это ставит Шостаковича в один ряд с величайшими симфонистами прошлого, а Пятую симфонию рядом с ее прославленными старшими сестрами – Пятой Бетховена и Пятой Чайковского.

Говоря о подлинном содержании Пятой симфонии в свете официальных (в том числе и авторских!) толкований, исследо-

в Ленинграде и Москве. Современники – свидетели и жертвы Большого террора – не нуждались в музыковедческих анализах.

А для Шостаковича, с его столь тонкой, нервной, ранимой, чуткой к чужой боли душой, «радость делить общие невзгоды» (Мераб Мамардашвили) была художнической потребностью, импульсом к творчеству.

Удары «оголенных» литавр и большого барабана в последних тактах финала симфонии – словно гвозди в крышку гроба – обнажают «двойное дно» композиторского замысла. За внешним торжеством таится подлинная трагедия, за пресловутым *становлением личности* – смертельное *противостояние* героя «веку-волкодаву». Так, между прочим, считал и один из «генералов» советской культуры писатель Александр Фадеев: «... конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжелые».²⁶

Отдадим должное проницательности Фадеева, но прежде всего – тому прочтению симфонии Евгением Мравинским, которое не случайно стало эталонным. Не человеческое напряжение последних страниц финала, долгое и мучительное восхождение к опаляющему ре-мажору – всё словно требовало от дирижера найти тот

¹ Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 110.

² Там же. С. 365.

³ Там же. С. 53.

⁴ Там же. С. 110.

⁵ Там же. С. 111.

⁶ Там же. С. 111-112.

⁷ Там же. С. 112-115.

⁸ Там же. С. 116-117.

⁹ Лихачев Д. С. Воспоминания. СПб., 1995. С. 140.

¹⁰ Чудакова М. О. Комментарий к «московской» части романа // М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита. СПб., Вита Нова, 2002. С. 455.

¹¹ Там же. С. 461.

¹² Там же. С. 462.

¹³ Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 167.

¹⁴ Там же. С. 172.

¹⁵ Чудакова М. О. Комментарий к «московской» части романа // М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита. СПб., Вита Нова, 2002. С. 461.

¹⁶ Чуковский Корней. Дневник 1936 – 1969. М., 2011. С. 19.

¹⁷ Чудакова М. О. Комментарий к «московской» части романа // М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита. СПб., Вита Нова, 2002. С. 466.

¹⁸ Шостакович Д. Мое новое произведение // Литературная газета, 1938, 12 января.

¹⁹ Цит. по: Булгаков М. Под пятой. Письма и документы. СПб. 2011. С. 608.

²⁰ Там же. С. 608.

²¹ Блок А. Пушкинскому дому // Александр Блок. Стихотворения и поэмы. Т. 2. Л., 1961. С. 342.

²² Гачев Г. В жанре философских вариаций // Советская музыка 1989. № 9. С. 33-40.

²³ Там же. С. 33-40.

²⁴ Барсова И. Между социальным заказом и музыкой больших страстей // Инна Барсова. Музыка. Слово. Безмолвие. СПб. 2017. С. 298.

²⁵ Шапориная Л. В. Дневник. В 2 т. Т. 1. М., 2012. С. 218.

²⁶ Фадеев А. За тридцать лет: Избранные статьи, речи и письма о литературе. М. 1957. С. 891.

²⁷ Райский И. Мравинский – соавтор Шостаковича. Расследование с опровержением Иосифа Райского // Музыкальное обозрение. 2020. № 7. С. 26-28.

²⁸ Блок А. Рожденные в года глухие... // Александр Блок. Стихотворения и поэмы. Т. 2. Л., 1961. С. 305.

²⁹ Пастернак Б. Единственные дни // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М. – Л., 1965. С. 488.

*Люблю я тебя и ценю чрезвычайно высоко...
Твоя дружба помогает мне жить.*

Дмитрий Шостакович*

В музыкальной и театральной жизни довоенного и послевоенного Ленинграда Исаак Давыдович Гликман – личность очень заметная и яркая. И я бы сказал, историческая, хотя бы потому, что он был ближайшим другом Шостаковича. Он был удивительным человеком, подставь своим великим друзьям Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу и Ивану Ивановичу Соллертинскому. И когда Соллертинского в 1944 году не стало, Шостакович писал Гликману: «Дорогой Исаак Давыдович... Теперь нас осталось двое...»

Исаак Давыдович удивительно многолик в своей исключительной многогранной деятельности: ученый, писатель, критик, литературовед, искусствовед, музыковед, сценарист, театровед широкого профиля... В консерватории он был профессором кафедры музыкальной режиссуры.

Будучи близким другом Шостаковича, он встречался и прекрасно знал многих выдающихся композиторов и театральных деятелей: Прокофьева, Хачатуряна, Шапорина, Кабалевского, Хренникова, Тищенко, Петрова, Слонимского, Вайнберга, Держинского, Богданова-Березовского, Мравинского, Самосуда, Мейерхольда, Ростроповича, Покровского, Григоровича... Это перечисление можно продолжать бесконечно, ибо трудно вспомнить кого-то из деятелей театра, музыки, кино, с кем бы не общался и не был знаком этот выдающийся по своим знаниям и таланту человек – и не только общался, но и творчески оказывал на них влияние.

Его главные качества: творческий ум, художественный вкус, образованность и эрудиция. Он мыслил глубоко и ярко, поэтому с ним всегда было интересно, и он окрашивал беседу, свои блистательные монологи тончайшим, подчеркиваю, тончайшим, я бы даже сказал, пушкинским юмором. Он выпустил удивительную монографию о Мольере, книгу о музыкальном театре Мейерхольда, «Письма к другу» – письма к нему Д. Д. Шостаковича с интереснейшими, уникальными по своей природе комментариями. Я думаю, что если бы собрать все его беседы, выступления, статьи, воспоминания воедино, то это было бы нечто схожее с беседами Сократа и я, наверное, не преувеличиваю. Но он обладал величайшей скромностью и никогда не позволял себе высказываний типа: «В разговорах со мной Шостакович, Прокофьев или мало еще кто...»

Я очень горд и благодарен Исааку Давыдовичу за его дружбу, за его беседы и за его исключительное внимание... Он был для меня как Иосиф Прекрасный.

По своей эрудиции, по своим знаниям в таких областях как музыковедение, режиссура, театр, литература Исаак Давыдович не имел соперников среди своих коллег, и это чувствовали все, хотя порою не хотели в этом признаться.

Он не был обласкан культурным официозом, может быть, потому, что мало писал, но его по достоинству оценили мыслящие современники. Да ведь и время это было не для таких имен как Осип Эмилевич Мандельштам, Леонид Вениаминович Якобсон или Исаак Давыдович Гликман... Но Исаак Давыдович выжил благодаря даже не столько дружбе с Шостаковичем, хотя и это имело большое значение, сколько благодаря своему выдающемуся уму, эрудиции и широкой образованности литератора и музыканта. Его уважали все.

Он был крещеный еврей, но не будет же он всем доказывать, что он крещеный. Да и его соплеменники отнеслись бы к этому, наверное, отрицательно. Будь Исаак Давыдович Гликман каким-нибудь Иваном Петровичем Ивановым, он бы уже давно стал академиком.

...Представительный, крупный мужчина, выше среднего роста, спокойный, сдержанный с живым пронизывающим взглядом, звучным голосом, которым он выразительно управлял, переходя в кульминационных эпизодах своей публичной речи до сокрушающего forte и вновь возвращаясь к спокойному убеждающему повествованию. Он был блистательным полемистом. Спорить с ним, наверное, мог лишь один Соллертинский, хотя я помню, что с Андрониковым Гликман не вступал, по крайней мере, в публичные дискуссии, выражая, наверное, этим уважение к старому другу.

Я помню его беседами в кулуарах Мариинского театра с привычной сигаретой в руках или неторопливо расхаживающим по директорской аванложе театра, где я с ним особенно часто встречался. Разговаривающего с кем-нибудь из работников театра или почетными гостями, всегда подчеркнуто внимательно общавшихся с Исааком Давыдовичем. Мой старший друг часто шутил, не меняя серьезной интонации беседы, доводя часто глубокую мысль до парадоксальной шутки или остроты. Он извергал образные сравнения, яркие метафоры, искрометный юмор, вещая своим сочным эмоциональным языком и столь же привлекательным тембром голоса, блистая знанием классической литературы и вовлекая в беседу находящихся рядом своих знакомых. Но беседовал он далеко не со всеми и далеко не на каждую тему. А быть его собеседником было очень почетно. Всегда в строгом костюме, с галстуком, своей

неторопливой походкой он подходил и подчеркнуто официально, но дружелюбно, как бы совершенно случайно, произносил:

– Германист, и вы здесь?

Он этим приветствием как бы подчеркивал значительность происходящего события или спектакля.

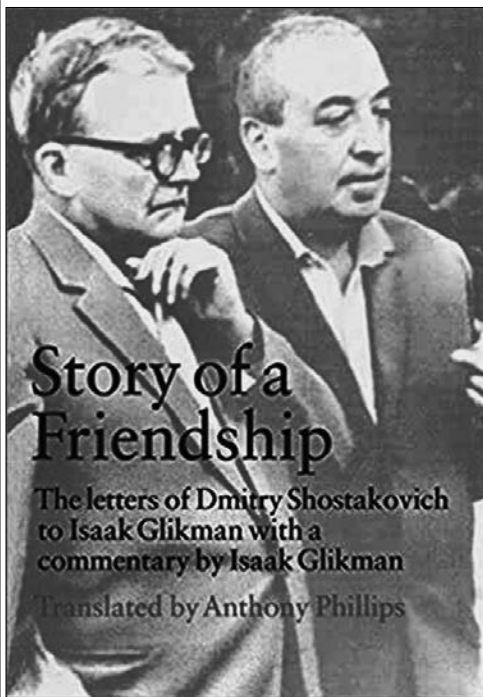
Зато на худсоветах ему не было равных. Его выступления, его речь были полны юмора, гротеска, ярких сравнений и убедительных аргументов, превращаясь в красноречивый монолог Отелло перед сенатом. Худсовет замирал, слушая его, так что после него говорить было трудно, да и незачем. Он мог поддержать или опровергнуть совершенно ясный тезис. Он мог

самыми разнообразными оттенками, переходя от *mezzo-forte* к *fortissimo*. Он мог поддержать, но мог и сокрушить. Может быть, кто-нибудь и не был с ним согласен, но высказаться обычно не решался, ибо тотчас был бы опровергнут какой-нибудь блестящей эскападой или метафорой Гликмана.

У Исаака Давыдовича был большой литературный талант. Он и свою диссертацию защитил, по-моему, как филолог. В. А. Чернушенко, художественный руководитель Капеллы и бывший ректор консерватории рассказывал, что когда он поступал в консерваторию, приемный экзамен по литературе у него принимал Гликман. Одним из вопросов билета был «Гоголь

ГЕРМАН ПОПЛАВСКИЙ

ЗАВЛИТ МАРИИНСКОГО, ДРУГ ШОСТАКОВИЧА К 110-ЛЕТИЮ ИСААКА ДАВЫДОВИЧА ГЛИКМАНА (1911–2003)



Исаак Давыдович Гликман.
«Письма к другу». Дм. Шостакович – И. Гликману». Английское издание.
И. Гликман и Дм. Шостакович в Репино.

любой худсовет Мариинского театра разругать в нужную, согласно его убеждениям, сторону, убедив абсолютно всех, даже представителей Обкома. Причем достигал этого не только несокрушимой убеждающей логикой, но и самим звучанием своей речи, насыщенной многообразными интонациями. Он был королем интонации. Его интонация была то очень сдержанной, то насыщенно убедительной, то уничтожающей, то победительной, то сокрушающей. Он, словно великий певец, украшал свою речь

как писатель на примере повести «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

– Я довольно подробно, – вспоминал Чернушенко, – пересказывал содержание повести, пока вдруг Исаак Давыдович не перебил меня:

– Так скажите, дорогой, из-за чего же все-таки поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем...

Исаак Давыдович и в разговоре мог, будто случайно, спросить, как звали Графиню или

Томского, чем повергал в смущение любого собеседника, ибо Пушкин лишь единожды, между прочим, упоминал имя, отчество Графини и Томского. Я уже отмечал, что Гликман был автором глубокой монографии о Мольере, но он был также блестящим автором и соавтором сценариев фильмов-опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Князь Игорь», новой редакции либретто балета Шостаковича «Золотой век», поставленного в 90-е гг. в Большом театре Юрием Григоровичем.

Но никаких наград и премий Гликману не присуждали. Его главной наградой была дружба с Шостаковичем, которую он никогда не афишировал, но которой, мне думается, не только был горд, но и поистине счастлив. В память об этой дружбе он и выпустил книгу, названную им «Письма к другу», которая переживет века и которую он подарил мне с дарственной надписью.

Вспоминая, как, собираясь на квартире Романа Тихомирова втроем или вчетвером, мы заслушивались рассказами Исаака Давыдовича о московских премьерах Шостаковича, а обсуждая какие-либо московские совещания или события Роман Ириархович обычно задавал вопрос: «А что сказал Д. Д.» или «А что думает Д. Д.»

В консерватории Исаак Давыдович был профессором кафедры музыкальной режиссуры, где его студентами были не только молодежь, но и народные, заслуженные артисты. Занятия Гликмана были всегда высокопрофессиональными и в высшей степени интересными, так как он много знал, видел и был великолепным рассказчиком, к тому же, как я уже сказал, обладал исключительным чувством юмора. Все это превращало его лекции в подлинный моноспектакль. Один из его учеников рассказывал, как однажды, опаздывая на занятие и поднимаясь по лестнице бегом, увидел на площадке Исаака Давыдовича с сигаретой в руках и, торопясь, как это бывает, впопыхах, бросил ему на ходу:

– Здрасьте...

И вдруг услышал резкий оклик:

– Стойте!

Он остановился.

– Вы с кем поздоровались, – начал Исаак Давыдович, – с тумбой, с портретом Римского-Корсакова или со мной?

– С вами, Исаак Давыдович.

– Давайте отрепетируем.

Студент спустился на пролет лестницы, снова поднялся и громко поздоровался:

– Здравствуйте, Исаак Давыдович.

– О, Виктор, – на французский манер, уже совершенно другим тоном, благодушно приветствовал его Исаак Давыдович. – Рад вас видеть, как поживаете?..

Юмор Исаака Давыдовича был очень разнообразным, – иногда убийственным, иногда праздничным или торжественным, или просто жизнерадостным.

– Германист, – вдруг неожиданно звонил он мне. – Вы что поделяете?

– Да жду вас, Исаак Давыдович.

– Правда?

– Абсолютно точно.

– Вы, наверное, всё пишете?

– Нет, всё уже написал.

– Так вы что, хотите сказать, что ждете меня сегодня?

– Конечно, Исаак Давыдович.

– Но ведь насколько я знаю, у вас, наверное, кроме ваших рукописей и книг, для коньяка нет места.

– Да нет, Исаак Давыдович, есть место и для коньяка.

– Вы что же, хотите сказать, что не пожалеете даже открыть непочатую бутылку армянского коньяка?

– С удовольствием, Исаак Давыдович.

– К вам ведь, по-моему, идет троллейбус №10?

– Точно так.

– Ну так, может быть, я к вам тогда и заеду через часик – другой.

– Жду вас с нетерпением, Исаак Давыдович.

Вот в таком ключе проходили иной раз наши беседы по телефону. Гликман до войны был завлитом филиала Мариинского театра, руководимого Печковским, и по моей просьбе много рассказывал о великом артисте и об этом совершенно неизвестном периоде работы руководимого им театра, находившегося в помещении Народного дома. Я записал эти рассказы и позднее опубликовал их за подписью Исаака Давыдовича в журнале «Искусство Ленинграда».

В последние годы жизни Исаака Давыдовича мы время от времени совершали совместные походы в филармонию на концерты из произведений Д. Д. Шостаковича, которые Гликман никогда не пропускал и которыми часто дирижировал Максим Шостакович.

В 1997 году вместе с Исааком Давыдовичем мы поздравляли с 75-летием Юрия Николаевича Григоровича, отмечавшего свой юбилей в Мариинском театре.

Память о замечательном деятеле нашей петербургской – ленинградской культуры живет в сердцах тех, кто знал этого выдающегося человека, друга Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

** Из письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману от 11.02.1946 // Письма к другу: Д. Шостакович – И. Гликману. М. – СПб, 1993*

6.12.1892. Мариинский театр. Судьбоносная премьера балета «Щелкунчик». Сценарий М. Петипа. Музыка П. Чайковского. Хореография Л. Иванова.

История «Щелкунчика» на сцене Мариинского театра сложна и неоднозначна: необычайная популярность – забвение – возрождение – переосмысление. При этом балетмейстерское решение, равноценное музыке, достигалось только тогда «Щелкунчик» создавался Львом Ивановым, и когда к нему прикоснулся гений Василия Вайнонена.

Надо понимать, что в 1934 году (время рождения «Щелкунчика» Вайнонена) публику Ленинграда, испытавшую реальные ужасы военных времён и революции, эту публику вряд ли устраивали «пряничные» солдатики на сцене. Созрела необходимость решения, при котором детский балет оставался бы детским и при этом был интересен взрослым. Именно эту цель преследовал Василий Вайнонен.

Развитие действия «Щелкунчика», найденное В. Вайноненом, присутствует в основе многих прочтений современных балетмейстеров, логика едина. Точно найденный им сценарий – абсолютное переосмысление сюжета, и именно от него отталкиваются все последующие постановщики. Есть случаи обращения к литературному первоисточнику, то есть к сказке Э. Т. А. Гофмана, но в этих случаях режиссура и хореография вступают в непримиримый конфликт с музыкой П. Чайковского. Есть случаи решений, когда балет очень далёк как от музыки, так и от самой сказки.

К. Сергеев: «События предстали теперь как бы увиденные глазами Маши, героини спектакля. Её внутренний мир и душевное состояние стали эмоционально-смысловой основой всего действия спектакля. Мимо этого принципа уже не могли пройти все последующие постановщики «Щелкунчика» <...> Стремясь к реалистическому истолкованию сюжета, Вайнонен хотел, чтобы его спектакль был рассчитан также и на детское восприятие, был легко доступен маленькому зрителю, для которого совершенно необходимо, чтобы все события находили чёткое логическое объяснение... В сценарии Вайнонена мир действительный и фантастический чётко разграничены. Балетмейстеру представляется, что разность музыкального звучания первой, «реальной», и последующих, сказочных, картин балета даёт ему на это право» (К. Армашевская, Н. Вайнонен. «Балетмейстер Вайнонен», М. 1971 г.).

Первый акт заканчивался боем мышиноного Короля с Щелкунчиком и последующим за ним

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

РАФАИЛ ВАГАБОВ

«ЩЕЛКУНЧИК» ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ



«Щелкунчик». Сцена из спектакля. Фото из архива театра

танцем снежинок. Здесь В. Вайнонен решает на вполне закономерный шаг: «Щелкунчик» из двухактного балета превращается в трёхактный, по времени более удобный для восприятия маленьким зрителем. При этом музыкальная партитура несколько пересматривается (в том помогает ему Б. Асафьев), перестановка подчёркивает кульминацию действия, психологический переход из мира реального в мир фантастический.

Спектакль Вайнонена расширяет границы балетного реализма. Балетмейстер, воспитанный на репертуаре Мариинского театра, следует художественному принципу Петипа и не боится развернутых хореографических форм. Творчество Василия Вайнонена, как и творчество Леонида Якобсона, не уместается в узкое определение «драмбалет», оно значительно шире и глубже и в основе его – хореография, как и в творчестве М. Петипа, Л. Иванова.

Дивертисмент третьего акта выстроен с оглядкой на «Спящую красавицу», где чтобы *Pas des deux* принцессы Авроры и принца Дезире «не повисло», Петипа ставит среди разножанровых номеров ещё одно *Pas des deux* – принцессы Флорины и Голубой птицы. По такому же принципу составляет дивертисмент и Вайнонен: *Pas des deux* Маши и Щелкунчика с кавалерами подерживается детским *Pas des trois* «пастушков».

Простота и безыскусность хореографии только кажущаяся, она полна изощрённой постановочной техники, но не долженствующей «выпирать». В самом деле, в каком балете и в какой мужской вариации вы увидите подряд одиннадцать *cabrioles* с одной ноги? Это удаётся только Щелкунчику, потому что только он умеет «щёлкать орешки»...

Что роднит хореографию с музыкой? Ясность и чистота, простое, но весьма не при-

митивное изложение, духовность. В музыке П. И. Чайковского есть «неподкупная свежесть... что всегда пленяет» (А. Канкарович).

Судьба балетов Чайковского, можно сказать, складывалась драматично, в то же время счастливо: все три его балета, оказавшись в руках Петипа, получили путёвку в жизнь, при этом ни один из них не избежал позднейшего «усовершенствования», модернизации и т. п. Но именно эти вмешательства, как ни странно, продлили им жизнь (в скобках замечу: сам Мариус Иванович в своё время таким же образом спас для нас «Жизель»...)

Василий Вайнонен сочинял свой балет для Галины Улановой, уже тогда, в 1934 году, лучшей из лучших. Но даже ей, ученице Вагановой, справиться с его танцами было не просто! Нынче Мариинский театр может лишиться «Щелкунчика» Вайнонена, и сама мысль о возможной потере мне невыносима.

Из всех виденных мной «Щелкунчиков» я отдаю предпочтение балету В. Вайнонена. Возможно потому, что он околдовал меня своей чистотой, ясностью, своей непосредственностью изложения и прочтением музыкальной партитуры. Для меня всегда остаётся удивительным переход к духовной ипостаси у Чайковского, гениально подхваченный Вайноненом. Я имею в виду второй акт: только что звучал «бой Щелкунчика с мышным Королём», в музыке нешуточные страсти, и при этом ясно осознаётся «детскость» картины, как вдруг слышится непостижимо страстное звучание, уносящее нас в иные сферы!

В отличие от Ф. Лопухова, выстраивавшего канву балета по сказке Гофмана, тем самым отдавая дань модному поверию времени, Вайнонен отталкивался от существа музыки Чайковского – широта и кантилена, это доброта, поэтичность, светлый лиризм в первую очередь, тонкий юмор, и главное – любовь к детям. Законы балетной драматургии – минимум действия и максимум танца, предполагаемый второй план, богатая хореография и, конечно же, классический танец, как основа основ – все эти свойства поднимают балет Василия Вайнонена на уровень высокого искусства.

Версия Вайнонена выкристаллизовалась на опыте работ предшественников – цветок расцвёл на почве социальных требований времени. Спрос рождает предложение, бесконечности интерпретаций балета «Щелкунчик» не избежать, ибо на сегодняшний день, по всему миру балетные труппы дают этот балет Петра Ильича Чайковского на Рождественские праздники. Родоначальник их спектаклей – «Щелкунчик» Василия Вайнонена.

ЮБИЛЕЙ

ИССЛЕДОВАТЕЛЮ ПОСВЯЩАЕТСЯ



многое оставалось неизвестным нашей науке в той области, которая, казалось бы, уже не таила в себе ничего неожиданного.

М. Г. Арановский, доктор искусствоведения, профессор

Талантливый исполнитель (пианистка) и исследователь-музыковед, Т. А. Зайцева в своей научной и публицистической работе стремится исследовать наиболее «темные» страницы истории русской музыки – например, в биографии и творчестве М. А. Балакирева, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова. Ее моногра-

фия, посвященная Балакиреву, является единственной в нашей стране.

Е. А. Ручьевская, доктор искусствоведения, профессор

Творческий облик Т. А. Зайцевой отличает активный поиск, инициатива, стремление в изучении того или иного явления «дойти до самой сути». Таковы книги о В. В. Нильсене, Н. И. Голубовской, А. К. Лядове, С. М. Слонимском... Исследуя биографию и творчество М. А. Балакирева, Татьяна Андреевна снимает «хрестоматийный глянec», преодолевает наслоение заблуждений, по-новому убедительно трактуя ряд факторов его сложнейшего, подчас трагического жизненного и творческого пути.

В. В. Смирнов, доктор искусствоведения, профессор

Татьяна Зайцева была для меня большим вдохновением, большим подспорьем и хорошим другом. <...> Особый интерес для меня, когда я записывал полное собрание фортепианных произведений Балакирева, представляли ранние неопубликованные произведения, о многих из которых я понятия не имел, и которые без щедрой помощи Татьяны Зайцевой, возможно, никогда бы не обнаружил <...> Кроме того, есть и другие ценные издания, подготовленные Татьяной Зайцевой. Таково собрание Избранных этюдов Луи Кёлера (в инициализированной ею серии «Из педагогического наследия М. Балакирева»), расположенных в том порядке, в котором Балакирев проходил их со своими учениками. Это освещает собственный подход Балакирева к фортепианной технике. Наряду с этим, издание Зайцевой 2-го скерцо Шопена с кодой Балакирева демонстрирует нам очень важный пример исполнительской практики 19-го века, которая для нас практически утрачена.

Николай Уолкер, пианист, профессор Лондонской королевской академии

С научными трудами профессора Татьяны Зайцевой я столкнулся уже много лет назад, когда готовил книгу о связях Ми-
лия Балакирева с Польшей и статью о музыке Сергея Слонимского. Все работы Татьяны Андреевны отличает высочайшая эрудированность, глубина музыковедческого анализа, изысканная драматургия повествования, прекрасный язык. Татьяна Андреевна была всегда готова консультировать меня и оказывать всяческую помощь. Я очень дорожу возможностью сотрудничать с ней и очень ей за эти контакты благодарен.

Гжегош Вишневский, Союз польских литераторов Варшава

Татьяна Андреевна Зайцева – из тех музыкантов, которые под грудой концертных выступлений и научных исследований сохраняют искренний неподдельный интерес к самой музыке. Оттого со страниц ее книг и сборников статей встают абсолютно живые Балакирев и Лядов, Прокофьев и Слонимский, Нильсен и Голубовская, словно все они – современники и близкие друзья автора: научное открытие рука об руку с сердечным откровением.

Иосиф Райский, музыкальный критик, главный редактор газеты «Мариинский театр»

Имя Татьяны Андреевны Зайцевой давно и неразрывно ассоциируется с двумя памятными категориями: Петербургская консерватория и музыкальная культура Петербурга. <...> Современное музыковедение уже невозможно представить без тех великолепно заполненных «белых пятен», которые стали творческим подвигом Татьяны Андреевны на ниве исторического наследия и где высочайшим монументом высятся книги, посвященные М. А. Балакиреву, и столь же необходимыми оказались её труды, адресованные музыкальному Петербургу-Ленинграду-Петербургу XX века (А. К. Лядов, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, С. М. Слонимский, Н. И. Голубовская, В. В. Нильсен и многие другие).

А. И. Демченко,

доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Татьяна Зайцева сумела из небытия вывести целую линию жизни Ми-
лия Алексеевича Балакирева от истоков («М. А. Балакирев. Истоки». СПб., 2000), через свидетельства окружающих и сохранившиеся материалы («М. А. Балакирев. Страницы творческой биографии» (по архивным материалам и воспоминаниям современников). СПб., 2006), к поистине грандиозной, обобщающего характера книге «М. А. Балакирев. Путь в будущее». СПб., 2017).

И. М. Ромащук,

доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова

Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории Татьяна Андреевна Зайцева внесла большой, значительный вклад в историю русской музыки. Ее работы о Балакиреве, в том числе монография – первый том капитального исследования, – составленные ею сборники, конференции и музыкальные собрания, проведенные по ее инициативе и организованные ею, а также балакиревские фестивали и концерты, состоявшиеся по инициативе и при участии Зайцевой – эти важные творческие акции, возрождающие во всем объеме фигуру основоположника петербургской русской музыкальной школы XIX века, трудно переоценить.

С. М. Слонимский, композитор, профессор, академик РАО

Т. А. Зайцева – музыкант талантливый, яркий, обладающий индивидуальностью. В фокусе ее научных интересов – композиторские личности М. А. Балакирева, С. М. Слонимского, художественный образ пианиста В. В. Нильсена. Ценно то, что Т. А. много занимается архивистикой, работает с первоисточниками, выдвигает и аргументирует новые и весьма перспективные научные идеи.

Е. Б. Долинская, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории

Т. А. Зайцева хорошо известна как тонкий и глубокий знаток жизни и творчества выдающегося русского композитора, главы «Могучей кучки». Ее работы открыли новый этап в изучении жизни, деятельности и творчества Балакирева, показав, что

Премьера четырех одноактных балетов на музыку Леонида Аркадьевича Десятникова (L.A.D.), задуманная продюсерами Екатериной Барер и Александром Сергеевым несколько лет назад, все-таки состоялась на сцене театра «Урал Опера Балет» 2 октября. Авторы идеи намеревались осуществить ее к юбилею композитора. Известные препятствия грозили сорвать проект, но оказались не властны над силой желания всех участников осуществить задуманное.

К премьере «L.A.D.» была приурочена встреча с композитором в Ельцин Центре в рамках цикла «Послушайте», который уже третий год ведет пианист, преданный пропагандист музыки Десятникова и музыкальный руководитель балетного проекта Алексей Гориболь.

Композитор, помимо всех достоинств, обладающий прекрасным чувством юмора, иронично отвечал на вопросы, касающиеся его отношения к балету, признавая себя совершенно не балетным человеком («Я абсолютно ничего не понимаю в балете», «Я один из самых неужюжных людей, которых вам доводилось видеть»). Но несмотря на это, очевидно, что «роман» с балетом у Десятникова тянет уже на несколько томов. В нем совершенно особое место занимает сотрудничество с выдающимся современным хореографом Алексеем Ратманским.

В 2006 году для New York City Ballet Ратманский создал балет на произведение Десятникова «Русские сезоны» (для скрипки, сопрано струнного оркестра), который потом был перенесен в Амстердам (2007) и в Большой театр (2008). В этот же период появляется его одноактный балет «Вываливающиеся старухи» на музыку вокального цикла «Любовь и жизнь поэта» (на стихи Даниила Хармса, Николая Олейникова). Кульминацией стали полномасштабные балеты Ратманского-Десятникова – «Утраченные иллюзии» (Большой театр, 2011), балет с пением «Опера» (премьера в Ла Скала в 2014 году).

В 2017 году композитором был написан фортепианный цикл «Буковинские песни», посвященный А. Гориболу. Еще до премьеры двенадцать из двадцати четырех прелюдий Ратманский представил в виде балета с солистами Американского балетного театра (ABT).

Другие хореографы тоже вдохновлялись произведениями Десятникова. «Эскизы к закату» ставила Алла Сигалова; два балета на музыку «В сторону лебедя» и «Как старый шарманщик» поставил Алексей Мирошниченко.

«Предчувствием» балета живут многие сочинения композитора. Музыка к кинофильму «Мания Жизели» соткана из воздушных brise, мучительно повторяющихся туров, вырывающихся из своей обреченности в глиссады на грани жизни и смерти.

А его танго? Как мог создать «один из самых неужюжных людей» транскрипцию «Времен года в Буэнос-Айресе» Пьяццоллы и Hommage a Astor Piazzolla (транскрипции танго «Счастье мое» и «Утомленное солнце») с таким чувственным, физиологически точным пониманием природы этого танца, до микроскопических движений души и тела, которые в нем нераздельны?

Все хореографы влюблены в музыку Десятникова, а композитор своим доверием дал крылья свободы их художественному воображению. Балеты эмоционально захватывают слушателя и одновременно побуждают его к рефлексии, на уровне восприятия делая «соучастником» творческого процесса.

Четыре хореографа – четыре индивидуальности, имеющие свою биографию творческого формирования. Каждый из них, «присягая» балетной классике, ищет новый хореографический язык, выражая себя, определяя свое место в динамично развивающемся современном балете.

«И НЕ ЗАМОЛИТЬ ТОТ ГРЕХ...»

Идея диалога с музыкой близка хореографу Мариинского театра Максиму Петрову: «Мне было важно сделать такой хореографический текст, который не будет перекрикивать музыку Десятникова, а будет вести с ней диалог».

«Три тихие пьесы» основаны на трех произведениях Десятникова – «В честь Диккенса», «Титры» из кинофильма «Подмосковные вечера» и «Вариации на обретение жилища». (Исполнители: Елена Воробьева, Мария Михеева, Мики Нисигути, Андрей Арсеньев, Фидан Даминев и Глеб Сагеев. Художник – Мария Трегубова)

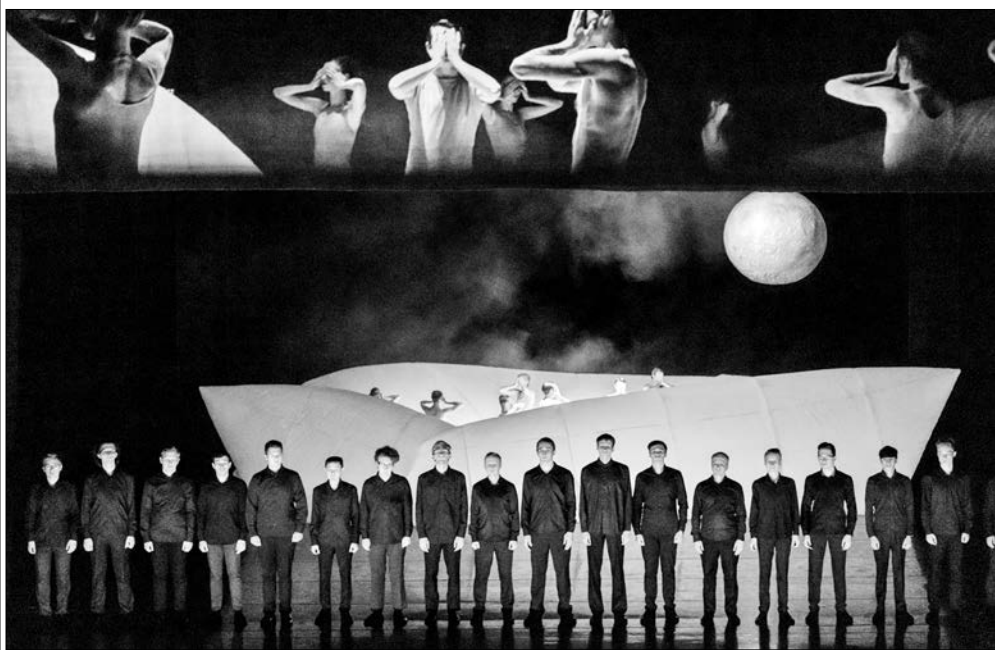
Вальс неспешно, словно через силу, «набирает» воздушность, и постепенно уносит ностальгическим кружением куда-то далеко, где жили эти невероятной красоты и трогательности танцующие девочки и мальчики, балетная выправка которых читается сейчас не как признак профессии, а часть того благородного воспитания, которое было принято в той, прошлой жизни.

Кротость опущенных ресниц, бережность прикосновений, романтические всплески прыжков. И в музыке, и в танце – жизнь с ощущением безматерности на грани предчувствия катастрофы, от которой стремишься убежать на легких пальцах...

ОКНО В РОССИЮ

ЕЛЕНА ИСТРАТОВА

L.A.D. – ВСЕМ!



«Три тихие пьесы». Хореография Максима Петрова.
«Безупречная ошибка». Хореография Максима Севагина.
«Дар». Хореография Вячеслава Самодурова.
«Праздник уходящих». Хореография Андрея Кайдановского.
Фото: Елена Лехова

Белый цвет – цвет чистоты и невинности. Невинной жертвы. Белая комната в углу сцены с гипертрофировано огромным медведем, детской лошадкой, мебелью из какого-то далекого времени. Все забинтовано и упаковано, как перед отъездом. Куда?

Забинтована и упакована прошлая жизнь. Из прошлого и эти, словно фарфоровые, фигуры мальчиков и девочек, с гладко зачесанными волосами, тянущие носок в идеально красивых арабесках, старомодно-церемонно приседающие в плие. Светящиеся кисти рук, словно пламя свечей, трепещут прощальным жестом.

Какое жилище они здесь обрели? Последнее? От этого танца достоинства и красоты, видимого, словно сквозь «матовое стекло» времени, невыносимо тревожным предчувствием (или знанием?) сжимается сердце. Особенно больно здесь, на этой земле, где призрак ипатьевского дома преследует... И сколько церквей не построй – не замолить тот грех.

ДИССОНАНСЫ «БЕЗУПРЕЧНОЙ ОШИБКИ»

Максим Севагин – особое явление современного балета. Его юный возраст (всего 23 года) и степень убежденности в векторе своего понимания и движения в балетном искусстве поразительны. Увлеченность поиском нового языка от противного (старой хореографии) звучит в его высказывании о недавней работе над «Ромео и Джульеттой» Прокофьева: «Меня буквально раздражает, что на большом пространстве музыки на сцене ничего не происходит, люди могут просто ходить по сцене или стоять. У Прокофьева прозвучало уже три фразы, а Ромео и Джульетта только подбежали друг к другу и встали в арабеск. Мне этого уже мало».

Сложная интеллектуальная игра Десятникова в диалоге с Шубертом (пьеса для скрипки и фортепиано «Как старый шарманщик») преумножилась диалогом хореографа с этой, как он сказал, «неудобной» для танца музыкой, диалогом, в который он вовлек квартет молодых исполнителей – Екатерина Малкович, Рафаэла Морел, Арсентий Лазарев, Иван Суродеев.

Безупречность и ошибка – парадокс, диссонанс.

Контрасты, психологический надлом музыки – основа сложной драматургии хореографического текста. Художественное решение (художник Мария Трегубова) – глубокомысленная лаконичность. Шахматность в костюмах – черная траурность, оттеняющая красоту и беззащитность обнаженного тела – обретает философское звучание. Шахматы, как борьба со своими ошибками (Сергей Прокофьев) и поединок с жизнью, который переиграть нельзя.

Нежные романтические консонантные «просветления» гармонизируют пары в идеальной синхронности параллельных движений, как в фигурном катании. Невыносимый «тилящий», словно железом по стеклу, звук нерва-струны скрипки вовлекает в «многословное» высказание отношений на языке прыжков, вращений, поддержек с перебросами и «обрушениями».

Диалог «рвется» повторяющимися движениями танцовщицы, словно «застывшей» в точке безумного одинокого отчаянья. Растерянность непонимания в финальном «монологе» танцовщика – классически одухотворенная красота полета «приземляется», тело теряет равновесие на невидимом «канате», безвольно замирает в горестном многоточии плии...

Партитура танца – парадоксальная гармония боли и красоты.

«ОЙ, ВЭЙ!»

«Праздник уходящих» Андрей Кайдановский, работающий в балетной труппе Венской государственной оперы, создал на сюиту «Эскизы к закату» (для квинтета флейты, кларнета, скрипки, контрабаса и фортепиано) на основе музыки к кинофильму «Закат» А. Зельдовича по рассказам И. Бабеля.

В программе действующие лица конкретизированы: Провожатый (Игорь Бульцын), Вдова (Екатерина Малкович), Дочь (Рафаэла Морел), Солдаты (Арсентий Лазарев, Томоха Терада), Детективы (Екатерина Кудрявцева, Алексей Селиверстов), Пьяный (Лука Дризанг).

Трагическое высказывание о потомках Авраама, в судьбе которых в XX веке как никогда страшно сбылись благословения и проклятия, предсказанные Моисеем.

«Сын мой, Авесалом, кто бы дал мне умереть вместо тебя» – говорит Давид в притчевом начале фильма «Закат».

Это вспоминается, как своеобразный эпитет к балету, когда появляется Провожатый. Он выходит бесцельно в полной тишине на авансцену, протягивает в зал сначала одну гвоздику, затем вторую и они складываются в однозначный четный символ. Его попутешествовавшему срывающийся смех, как сдерживаемое рыдание. Смех-рыдание, будет сотрясать и тела актеров в глубине сцены.

Летящая, словно на полотне Шагала, причудливая конструкция, центр которой акцентирован то ли светильником, то ли колоколом (художник Татьяна Вьюшинская).

ОКНО В РОССИЮ

Пестрый жанровый материал «Эскизов», как мир, по которому раскидала их судьба – кого в мир смертельного аргентинского танго, кого в обманчивый мир голливудских грез, кого в европейские кабаре. Цитаты из Малера, Рахманинова, Пярта, «семь-сорок». Но главная, связующая тема скрипки, словно голос, «выплакивающий» расцвет вечного еврейского «ой, вэй!» – «о, горе мне!».

Ой, вэй! Кто эти люди? Ой, вэй! Они упали, как подкошенные, словно марионеточные куклы, у которых перерезали нитки.

Провожатый поднимает каждого из них, обнимает, как ребенка. Они «тряпочно», безжизненно повисают у него на руках, но он для каждого находит «оживляющий» отеческий жест, чтобы возродить и заставить танцевать эту (ой, вэй) не очень веселую жизнь...

Яркие театральные костюмы (художник Мелани Фрост), порой, избыточно виртуозные навороты под заразительно чувственную музыку. Но глаза! Они никогда не смеются. Сделанные фотографии укрупняют взгляды, застывшие выражением муки последнего мгновения («мне страшно», «я помню этот ужас», «какая боль»).

Сыграна, станцована жизнь, «прозвучавшая» коротко, как выстрел.

Провожатый возвращается на авансцену и с вызовом выбрасывает руки с двумя гвоздиками, глядя, кажется, в глаза каждому из нас: «И все они умерли, умерли, умерли...» Нет. Убиты.

«Сын мой, Авесалом, кто бы дал мне умереть вместо тебя»

СОТВОРЕНИЕ ДАРА

«Если не сочинять новых балетов, движение прекратится, и мы умрём. Пусть артисты осваивают неизведанное, зритель учится смотреть и понимать, а время отберёт лучшее» (В. Самодуров).

Балет Вячеслава Самодурова, завершающий «L.A.D.» – больше, чем просто один из четырех. На правах «старшего» (самый опытный и именитый из четырех хореографов, художественный руководитель балетной труппы Урал Опера Балет) в порыве вдохновения («очень давно хотел поработать с музыкой Десятникова», «она мне очень нравится, и я счастлив, что появилась возможность сочинить к ней хореографию»), он совершил прорыв к некой сверхидее всего проекта. К этому призывало и выбранное произведение. Созданная 26-летним композитором Кантата «Дар» на стихи Г. Державина – произведение не простое и безусловно философское, концептуальное. Но Леонид Десятников умеет любое серьезное воплотить в музыке не только возвышенно красиво, но и с той самой лукавой улыбкой, без которой композитора невозможно представить.

В балете большой состав исполнителей (Елена Воробьева, Мария Михеева, Марина Арсеньева, Анна Домке, Андрей Арсеньев, Александр Меркушев, Святослав Моисеев, Иван Сидельников, Михаил Волков, Виктор Магурин). В создании особого образной атмосферы постановки велика роль художника Марии Трегубовой и художников по свету, видео Константина Бинкина и Павла Ахметова.

Ощущение сотворения мира, начала жизни. Мира творчества, способность к которой дарована только человеку. Еще ничего нет. Нет декораций, костюмов, лишних деталей. Все, словно с чистого листа. Сцена и полоса экрана вверху, как земля и небо.

Сурово-назидательно звучит хор на земле («Блажен, подобитесь богам С тобой сидящий в разговорах»), а на экране лица, молодые, любопытные, беззаботные, «шкодные» (опе-

ратор Михаил Волков). Они, словно в щелку с любопытством «подглядывают» сверху на земной мир с его серьезностью: «Дрожу, бледнею – и, как злак, Упавший, вяну, умираю».

Попав на грешную землю, каждый из них – подобие витрувианского человека Да Винчи – и воплощение гармоничной физической красоты, и обреченность на поиск внутренней гармонии («Сквозь туман и мрак ужасный Путник едет в челноке»).

Танец рождается из порывов барочного волнения в музыке, подражает графике ее полифонической фактуры, глубокомысленно, рельефно фиксируется в прекрасных, подобно роденовским, «изваяниях».

*Се вид жизни скоротечной!
Сколь надежда нам ни льсти,
Все потонем в бездне вечной,
Дружба и любовь, прости!*

Дар божий – восторженный трепет перед данной свыше возможностью дышать, двигаться, видеть и слышать, наслаждаться красотой окружающего мира, творить («Я доволен, света бог, Даром сим твоим небесным»). Ощущение осязающего свежего ветра, красоты молодости, света надежды – невольная хореографическая переключка с финалом Concerto DSCN Ратманского.

Жизнь без смерти не бывает. Скупая статичность поз, словно изнутри подсвеченные фигуры танцовщиков. Главный жест – ладони на глазах и у тех, кто на сцене, и у вознесшейся на экранное «небо».

Пройден земной путь и диковая неотвратимость ритма возвращает к изначальной первозданности – «Река времён в своём стремлении Уносит все дела людей».

Круг замыкается. На экране вновь молодые прекрасные лица с беззаботным любопытством подсматривающие в «щелочку» неба на землю. Не прервется жизнь и творчество – ДАР Божий, которым наделен только человек.

Не могу не отметить прекрасную работу екатеринбургских музыкантов под руководством Алексея Гориболя. Совершенно справедливо музыкантов вызвали на сцену аплодисментами наравне с танцорами. Вдохновенно звучали все и поэтому каждого хочется персонально отметить и поблагодарить: Темирлан Абедчанов, Михаил Калупин, Яна Морева, Михаил Морев, Михаил Калупин, Игнат Горлов, Светлана Суранова, Мария Токарева, Владимир Шилов, Владимир Петухов, Екатерина Агапова, Герман Мархасин, Александр Ившин, мужской хор Уральской консерватории (хормейстер Владимир Завадский).

Что касается молодых балетных артистов «Урал Опера Балет», то они не только восхитили своим профессионализмом, но подтвердили статус екатеринбургской труппы, как одного из самых ярких и перспективных отечественных коллективов в этом жанре. Практически все постановки хореографов построены на «крупных планах», в которых хореографическая, артистическая «мимика», индивидуальная включенность в происходящее каждого танцовщика, просматривались до деталей.

После екатеринбургской премьеры проект уже был представлен 4 ноября в Петербурге в рамках фестиваля «Дягилев. PS.» на сцене ТЮЗа имени Брянцева.

«L.A.D.» – пульсирующая жизнь художественного поиска, созидания, наблюдать которую большая радость. Очень хочется, чтобы встречу с работой высокой концентрации талантливых красота смогли пережить еще многие-многие любители балетного искусства. L.A.D. нужен всем!

ВОСТОЧНАЯ «ЭКСПАНСИЯ» ВАЛЕРИЯ ГЕРГИЕВА



«Хованщина». Сцена из спектакля.
Валерий Гergieв с главой Республики Саха (Якутия) Айсеном Николаевым.
Фото: Константин Седалищев

успешно подхвачено поздним сочинением Александра Скрябина – монументальной поэмой огня «Прометей» для фортепиано, хора и оркестра. Искрящиеся трели духовых и тремоло струнных создают ощущение чистых зарниц на фоне тревожной грозовой атмосферы. Все это можно было услышать в одухотворенной игре оркестра и солиста, знаменитого пианиста Александра Торадзе, тонко чувствующего образную среду музыки Скрябина. Это произведение уже давно в репертуаре пианиста – с Валерием Гergieвым и симфоническим оркестром Мариинского театра Александр Торадзе записал его в конце 1990-х годов на знаменитом голландском лейбле Philips. Та запись имела ошеломляющий успех и популярность на мировом музыкальном рынке. В коде «Прометей» к оркестру присоединились артисты хора Мариинского театра и Филармонии Республики Саха (Якутия).

Умиrotворенной колыбельной и помпезным финалом из музыки балета Игоря Стравинского «Жар-птица» Валерий Гergieв завершил официальную часть концерта в Якутии. Но восторгу публики не было предела. Дирижера не желали отпускать со сцены, несмотря на столь позднее ночное время (концерт начался с большим опозданием ввиду задержки прибытия самолета в якутский аэропорт), поэтому, Гergieв предпочел стремительный бис – увертюру к оперетте «Летучая мышь» Иоганна Штрауса.

По окончании концерта Валерию Гergieву и музыкантам оркестра Мариинского театра были подарены букеты цветов от главы Республики Саха (Якутия), а затем на сцену вышел глава региона Айсен Николаев. Он торжественно вручил Валерию Гergieву заслуженную награду – якутский знак отличия «Гражданская доблесть», отметив неоценимый вклад дирижера в развитие музыкальной жизни не только северного края, но и других регионов нашей необъятной России.

Из Якутска путь маринских музыкантов пролегал дальше на восток. Уже на следующий день Валерий Гergieв стоял за пультом оркестра и хора Приморской сцены Мариинского театра. Впервые во Владивостоке была представлена легендарная «Хованщина» Модеста Мусоргского (версия знаменитой постановки Кировского театра 1952 года – спектакля режиссера Леонида Баратова в декорациях Федора Федоровского).

Финальным аккордом гастролей стал Сеул. В столицу Южной Кореи Валерий Гergieв прилетел вместе с составом Стравиниансамбля – камерного струнного оркестра Мариинского театра. Выступления собрали многочисленных любителей классической музыки в крупнейшем азиатском концертном зале Lotte. В рамках международного культурного проекта «Русские сезоны» там прозвучали Первая «Классическая» симфония Сергея Прокофьева, Серенада для струнного оркестра Петра Ильича Чайковского, сюита «Из времен Хольберга» Эдварда Грига, а также произведения Клода Дебюсси, Мориса Равеля и Феликса Мендельсона-Бартольди.

Виктор Александров
(Якутск)

– Александр Юрьевич, расскажите немного о прошедшем в Петербурге фестивале «Звуковые пути». Вы же его основатель и бессменный художественный руководитель?

– Да, это правда. Фестиваль возник в 1989 году, когда наша страна по-настоящему стала открыта миру, и за прошедшие годы стал представительным музыкальным форумом, который знают и в России, и за рубежом. За более чем 30 лет фестиваль познакомил публику с классикой авангарда, которая десятилетиями не исполнялась на российской эстраде, представил новейших российских и зарубежных композиторов, обзавелся пусть и небольшой, но преданной аудиторией и воспитал не одно поколение музыкантов. Так получилось, что мы были первыми в тогда еще большой стране, а послушать фестивальные концерты приезжали даже москвичи, с завистью признавая, что в столице ничего подобного нет. Сейчас за Москвой нам не угнаться. Хотя и в Петербурге появилось немало проектов, ансамблей и отдельных исполнителей, сфокусированных на новой музыке, много талантливых композиторов, имена которых на слуху. Смею надеяться, что в обнадеживающем развитии этой области музыки есть и заслуга первопроходца – фестиваля «Звуковые пути». В этом году он проходит 32-й раз. И впервые за 20 лет мы не получили никакой субсидии от городского Комитета по культуре.

– Почему это произошло? Вам объяснили причины?

– Будем считать, что объяснили. Дело в том, что в прошлом году из-за пандемии я фестиваль не проводил. Можно было, конечно, уйти в он-лайн. Но одно дело читать лекции студентам в зуме или даже проводить занятия со студентами своего класса композиции, другое дело концерты. Я их мыслит только как «живые». Останавливала и невозможность приезда зарубежных ансамблей, традиционно выступавших на фестивале. Кроме того, трудно было предположить, что ситуация так затянется, и я решил год переждать. Так вот, оказывается при рассмотрении вопроса о финансировании Экспертному совету при Комитете предоставляют рейтинги проектов. Мне сообщили, что у фестиваля 2019 года был рейтинг 85%, а у фестиваля 2020 года (повторюсь, он не проводился) рейтинг упал до 60%. Мне кажется, можно гордиться таким рейтингом события, которого не было.

Но, знаете, с другой стороны, я подумал, что в столь сложные ковидные времена городской бюджет связан другими актуальными тратами – на дополнительные больничные койки, на лекарства, средства защиты для врачей. А тут на днях прочитал, что на новогоднее убранство города, да еще и в имперском стиле (!), из бюджета выделено 480 миллионов рублей. Мы-то просили меньше 1/100 этой суммы. Ну да ладно. У них свое «братство», а у нас свое – почти все исполнители выразили готовность бесплатно выступить на фестивале, и я очень благодарен им за это. Поддержал фестиваль и Музыкальный фонд Санкт-Петербурга, организационную помощь оказали мои коллеги, ну и, конечно, спасибо, Малому залу филармонии.

– В этом году вам удалось осуществить, все что было задумано?

– Не совсем. Мы запланировали 7 концертов. Но из-за отсутствия финансирования фестиваль впервые не смог пригласить зарубежные ансамбли и солистов, пришлось серьезно скорректировать, а частично и отказаться от запланированных программ. Внесла существенные коррективы и пандемия. Мы вынуждены были отменить концерт-открытие с участием четырех петербургских хоров: коллективам запретили не только выступать, но и репетировать.

– И все же какие концерты уже прошли? Расскажите о них.

– Фестиваль открылся в Малом зале Филармонии 22 ноября нестандартной программой «Баян +» с музыкой для сольного инструмента и камерных ансамблей с участием баяна. Выступали замечательные молодые музыканты с произведениями классиков музыкального авангарда – Лючано Берно и Софьи Губайдулиной, они же представили премьеры Игоря Друха и совсем молодых композиторов – Андреаса Минаидиса и Самира Тимджичи. Среди солистов отметил бы Марцелла Чука из Венгрии, о котором мы несомненно услышим в самое ближайшее время.

В филармоническом концерте 24 ноября прозвучали знаковые произведения европейского и русского авангарда – «Лунный Пьеро» Арнольда Шенберга и «Сюита зеркал» Андрея Волконского. Каждое исполнение «Пьеро» в России – явление по-своему уникальное и, к сожалению, редкое. В этот раз его представила замечательная греческая певица Элени-Лидия Стамеллу вместе с Ансамблем солистов филармонического оркестра под управлением потрясающего дирижера – Федора Леднева. Я слышал это сочинение Шенберга в разных странах, в интерпретации, казалось бы, авторитетнейших профессиона-

...вытащи из мною сказанного два слова: «всё», и «ничего».

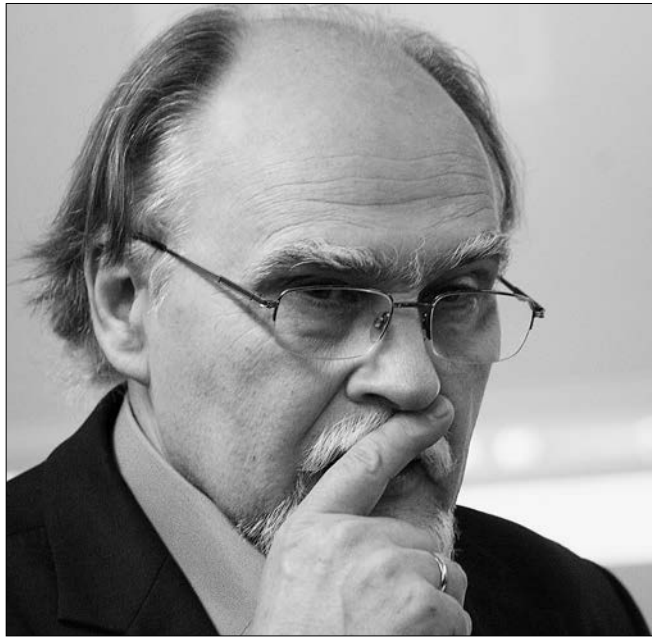
Даниил Хармс

XXXII Международный фестиваль новой музыки «Звуковые пути» завершился премьерой камерной оперы Александра Радвильевича «Такая жизнь» по произведениям Даниила Хармса. Ее полусценическое исполнение проходило на сцене Малого зала Санкт-Петербургской филармонии. Либретто было написано самим композитором, в него вошли рассказы и стихи, фрагменты драматических произведений, а также материалы допросов поэта 1931 и 1941 годов.

Сочинения Хармса менее всего приспособлены для воплощения на оперной сцене. Минимализм его языка, отсутствие целостных сюжетов, разорванность логических связей, расстановка неожиданных акцентов входят в противоречие с требованиями цельности, широкого дыхания, необходимого для полноценного спектакля. Может быть, поэтому Радвильевич долго пестовал свою идею. Ранее петербургская публика имела возможность познакомиться со своего рода эскизами: оперой-пиколо «Давай писать сказку» (2001) и микрооперой «Помеха» (2003). Оба раза композитор брал одну из хармсовских миниатюр, эти сочинения имеют открытые финалы. Оба произведения целиком вошли в новую оперу, причем одно стало ее лирическим центром, а другое превратилось в ось, организующую все повествование.

ФЕСТИВАЛЬ

XXXII ФЕСТИВАЛЬ «ЗВУКОВЫЕ ПУТИ» ИНТЕРВЬЮ С АЛЕКСАНДРОМ РАДВИЛОВИЧЕМ



лов, но до сих пор, как и некоторые мои коллеги, нахожусь под сильнейшим впечатлением от этого исполнения.

«Сюита зеркал» написана Волконским в 1960 году и является одним из ярких образов советского авангарда. В нашем городе, по свидетельству Иосифа Райскина, «Сюита» не исполнялась 50 лет! Это произведение и своеобразную реплику одного из ведущих петербургских композиторов Леонида Резетдинова на «Лунный Пьеро» Шенберга, блистательно исполнила молодая певица Елене Гвритишвили.

На днях интересную программу презентовал публике Дома композиторов совсем молодой коллектив – Just Ensemble. Музыканты в ансамбле тоже совсем молодые, и как же приятно видеть, когда у исполнителей горят глаза, а музицируют они с таким удовольствием, что сложнейшие технические приемы получаются у них так же естественно и легко, как музыка Моцарта! А в программе в этот раз были и Беат Фуррер, и Сальваторе Шаррино, и Светлана Лаврова, и москвич Александр Хубеев, и молодые петербургские авторы – Элина Лебедзе и Степан Николаев.

– В интернете в программе «Звуковых путей» значатся еще 2 концерта, расскажите о них.

– 27 ноября в Доме композиторов прошел концерт-марафон. Именно «Звуковые пути» ввели в практику такой фестивальный формат. Помню, что первый раз я немного не рассчитал продолжительность программы, и последний блок завершился за полночь. Время было непростое и небогатое (начало 1990-х), публика опоздала на метро и пришлось мне развлекать 30-40 слушателей, оставшихся в Доме композиторов, разговорами о современной музыке (и не только) вплоть до 5.45 – времени открытия метро. В этот раз марафон рассчитан на четыре часа. Он начался в 18.00 выступлением дуэта «Виолончеллиссо» с международной программой, продолжился концертом фортепианных посвящений памяти Сергея Слонимского, которые написали его бывшие ученики. Кстати, все эти фортепианные пьесы напечатаны в сборнике издательства «Планета музыки», и во время концерта композиторам были вручены авторские экземпляры. Завершили марафон двумя крупными сочинениями Джорджа Крама. Надо напомнить, что композитор принимал личное участие в фестивале 1996 года. 12 фантастических фортепианных пьес, которые объединены в Макрокосмос I,

сыграла пианистка Александра Листова, а вокальный цикл на слова Уолта Уитмена Apparition исполнила Елене Гвритишвили.

– В пресс-релизе написано, что фестиваль прощальный. Это правда?

– Моей энергии и сегодня вполне хватает на то, чтобы организовать фестиваль, а это сложная, кропотливая и долгая работа. Но за все эти годы я так и не научился искать деньги. Коммерсант из меня никудышный. А куда нынче без этого? Так что, полагаю, лучшее, что можно сделать, это достойно завершить 32-хлетний фестивальный марафон. Надеюсь, когда-нибудь проекты, связанные с современной музыкой, будут востребованы крупными институциями и руководством культурной столицы, которая уж как-то очень бодро движется назад к статусу «города с провинциальной судьбой». Надеюсь, и желаю удачи своим молодым коллегам на этом пути.

– Хотелось бы завершить нашу беседу на более мажорной ноте. Александр Юрьевич, расскажите о своей опере на сюжеты Хармса, которая прозвучала на заключительном концерте фестиваля. В одном из интервью Вы сказали, что мечтали написать эту оперу всю жизнь. Это правда?

– Ну, не всю жизнь, конечно. Но, действительно, последние лет 20 томики Хармса лежали у меня на рабочем столе. Я делал какие-то сценарные и музыкальные наброски, убирал книги в шкаф, потом опять возвращал на стол, много всего перечитал, подступаясь к сюжету. Этим летом я закончил оперу. Она написана по стихам и прозе Даниила Хармса и по материалам его допросов.

В опере восемь действующих лиц: Поэт, его возлюбленная, двое детей – двенадцатилетняя сестричка Леночка и ее семилетний брат Ваня, их родители и Чекист со своим бессловесным подручным – Солдатом. Поэт, при этом, ни разу не называет себя по имени, предпочитая псевдонимы – чинарь Дан-Дан, Шаардам, Карл Иванович Шустерлинг. И мне показалось это важным: вести речь не столько о парадоксальном главном герое, но через Хармса говорить о трагической судьбе целого поколения, жившего в сталинскую эпоху.

Первое действие – это скорее пролог к основным событиям. Здесь – сопоставление мира взрослых с их страхами, любовными сценами, разгулом, эротикой, обысками, арестами и мира детей с их наивными сказочками, которые удивительным образом «перекликаются» с происходящим в жизни взрослых.

Лишь во втором действии территория свободы сталкивается со средой старательных донощиков и верных НКВДешников, и эти миры уже несовместимы. Три допроса, идущие один за другим, предваряются монологом садиста из органов: «Как приятно бить по морде человека». Но главный здесь – Поэт. Его образ вырастает из молитвы, фрагментов стихов («Так начинается голод...»), убежденных требований свободы творчества во время допроса, но особенно из откровенно издевательских ответов («Я родился в камыше, как мышшь...», «Не знаю, почему все думаю, что я гений...», «Почему я лучше всех?»), вызывающих сначала недоумение Чекиста, а затем провоцирующих зверские избиения.

Тюремный врач – вполне себе циник – с интересом наблюдает за угасающим человеком и, укрыв умершего тряпкой, неприступно поёт: «Мы врачи, должны всесторонне исследовать явление смерти».

Детки бодро маршируют под песенку про Ворошилова и Сталина, тень возлюбленной появляется в камере Поэта и читает его последние записки – подлинное письмо Хармса и стихотворение о тюрьме: «...а человек, попав в острог, и плачет, и вздыхает, и бьется головой и бесится, и пробует на простыне повеситься».

Мир иллюзорной свободы в сталинском раю возможен лишь в воображении. И тогда появляется видео летящих по небу фигур двух влюбленных, за которыми бегут, пытаясь прекратить их свободный полет, Чекист с Солдатом.

Концертное исполнение моей оперы имеет весьма условную сценуграфию и сопровождается фрагментами радиотрансляций 1930-х годов, а также инсталляциями видеохудожника Юрия Элика. Исполняют оперу ансамбль солистов Академического симфонического оркестра Петербургской филармонии под руководством Федора Леднева и семь вокалистов. Все они – лауреаты международных конкурсов. За время репетиций мы стали единомышленниками.

– Ну что же, поздравляем Вас с успешной премьерой. Будем надеяться, что петербургскую публику ждут встречи с 33-м, а затем и с 34-м фестивалем «Звуковые пути».

Беседовала Евгения ХАЗДАН

«А ПРО ТЕБЯ УЖЕ СКАЗКА НАПИСАНА...»

Александр Радвильевич перекомпоновал текстовые материалы, выведя две основные сюжетные линии: историю любви и смерти Поэта и контрапунктирующую ей жизнь семьи (Папа, Мама, дочка и сын), в которой служит горничной его возлюбленная Наташа. Несмотря на то, что отдельные детали сюжета сходны с судьбой Хармса, и на допросе Поэт, называя себя, перечисляет некоторые из хармсовских псевдонимов, здесь нет биографической последовательности. Напротив, персонажи представлены максимально обобщенно. Более того, вторая сюжетная линия дана как бы через игру детей, придумывающих разные истории. Одна из историй – о собственных родителях: «Мама, Папа и прислуга по названию Наташа сидели за столом и пили» («Вещь»), другие же как бы созвучны бытовым ситуациям. Так, сказка «Жил-был король» перекликается со ссорой родителей, а ее завершение (королева возвращается, влезая через окно) – с вторжением так же через окно inferнального персонажа Сущность (сценка «Григорьев и Семёнов»).

Обыск и арест Поэта и Наташи оказывается вписан в сказку о кузнеце. Сорвавшийся с рукояти молот производит многочисленные

бессмысленные разрушения – и (после того, как влюбленных уведят) возвращается обратно на свое место, так что кузнец, не заметив его отсутствия, продолжает ковать подкову. Каждый из текстов, опубликованных врозь, теперь прочитывается в соотношении с другими. Так в либретто контрапунктически соединяются легкость иронического отношения к воплощению в жизнь советской сказки и обезличенная жестокость сталинского времени.

Этот метод идеально подходит к выбранному материалу. Абсурдистское творчество Хармса способно притягивать и отталкивать одновременно. С одной стороны, в нем, безусловно, заложена игра: конгломерирование словами, нанизывание повторов. В них нередко происходят подмены – они словно бы размыывают реальность («А люди машут шапками... а люди машут палками... а люди машут булками... а люди машут стульями...»). Здесь структура довлеет над смыслом и разрушает его. С другой стороны, те же повторы придают действию механистичность и обезличивают персонажей, а повторяемые чаще всего становятся эстетически не самые привлекательные элементы.

Рассказывание историй продолжается и во

втором действии оперы, но теперь они вложены в уста вызванной на допрос Старухи (в качестве ее ответов Дознавателю взят последний монолог Бабушки из миниатюры «Фома Бобров и его супруга»), а потом Поэта («Я родился в камыше. Как мышшь» и фрагмент допроса 1941 года). Наконец, такими же историями-сказками становятся финалы второго действия (бодрый марш «Первомайская песня») и всей оперы («Летят по небу шарики»).

Сюжетная линия Поэта во втором действии обретает трагическую окраску и гражданское звучание (монологом – требованием свободы печати стал текст допроса Хармса во время его первого ареста в 1931 г.). При этом передача функции «рассказчика историй» к разным персонажам словно собирает их, создавая единственного героя, наделенного многими лицами. В нем одном уживаются и любовь, и образ любимой, и детская непосредственность, а еще величие и униженность, приступы страха и жесточайшей мизантропии.

Сказка должна иметь счастливый конец: в эпилоге тени влюбленных соединяются. Мы видим их проекцию – возносящиеся все выше фигуры, взятые из картины Марка Шагала «Над городом». Им уже не могут навредить гонящиеся за ними тюремщики.

Сказка не может оканчиваться счастливо – и завершающий оперу хор грубо обрывает Дознавателя. Сколько не сочиняй – «про тебя уже сказка написана»...

Фрагменты оперы, созданные в разное время, соединились самым органичным об-

разом. Необходимую цельность сочинению придает возвращение музыкального материала: покачивающийся, словно убаюкивающий гармонический фон «детской сказки» и лейтмотив страха, чаще всего проходящий у тубы. А вот использование Радвиловичем цитат из сочинений других композиторов со временем претерпело изменения. В материале, перешедшем из ранних опер-эскизов, это предельно выделенные элементы: карикатурно-фальшиво звучащий марш Самуила Покрасса «Белая армия, черный барон», и Allegretto (Пассакалия) из Седьмой симфонии Бетховена. Композитор намеренно обращает на них внимание слушателей, превращая цитаты в звуковые эмблемы. В написанной позже музыке также есть отсылки к сочинениям Шуберта, Шумана, Чайковского, Верди, но искусно вплетенные в общую ткань сочинения, они лишь слегка просвечивают, услаждая искусственного слушателя, но не выделяясь из общего контекста.

Из микрооперы «Помеха» в «Такую жизнь» перешли радиовставки: репортаж о митинге и частушки о Сталине, дающие привязки к конкретному временному периоду. Кроме того, партитура включает записи конкретных звуков: тяжелые шаги, лязг тюремных запоров. Столь же определенную отсылку ко времени имеет и видеоряд: в окне несколько раз появляется портрет Сталина – по сюжету это то самое лицо кого-то, кто, как кажется Маме, заглядывает в квартиру третьего этажа.

При сопряжении разнохарактерного материала в первом акте оперы преобладают резкие сопоставления, обозначающие стремительные «смены кадра». Во втором действии появляются интересные жанровые переходы, когда, например, пульсация галопа-погоны пе-

В наше непростое время нет большей радости осознавать, что культурная жизнь страны не замерла, развивается вопреки всему и по сравнению со многими другими странами. Об этом думалось на концерте Красноярского академического симфонического оркестра в Концертном зале Мариинского театра.

В петербургском концерте симфонического оркестра Красноярской филармонии хочется отметить цельность замысла и логичность построения программы. Произведения Шостаковича 30-х годов, написанные до и после погрома оперы «Леди Макбет Мценского уезда», показывают стремительное взросление композитора и эволюцию осмысления им противоречивой эпохи.

Концерт для фортепиано с оркестром №1 написан в 1933 году. Вечно юная Екатерина Мечетина выпорхнула на сцену, «покомсомольски» энергично протягивая руку концертмейстеру оркестра, словно представляя: «Товарищ Мечетина». Облику и стилю игры пианистки созвучна светлая бодрая атмосфера этого концерта, с пленительной, почти моцартовской лирикой второй части, с финалом, полным «пионерского» задора (особенно подчеркнутого тембром солирующей трубы), вкраплениями озорных цитат из Гайды и Бетховена.

Сюита из балета на производственную тему «Болт» (1934), продолжает линию ранней киномузыки Шостаковича (например, к фильму «Новый Вавилон»), балета «Золотой век» (1930). Советско-романтическое начало, переключаясь с культурным контекстом (лирика Маяковского, «соцреализм» картин Дейнеки, Самохвалова) сочетается с дерзкой музыкальной сатирой посредством бытовых жанров того времени. В яркой партитуре сюиты особенно сложные, виртуозные задачи стоят перед духовиками, с которыми эта группа Красноярского оркестра справилась очень достойно.

Пятая симфония (1937) – настоящий прорыв всего лишь 30-летнего Шостаковича к мощному, отчаянно смелому интеллектуальному осмыслению трагического времени. Произведения, выстроенные в программе именно в такой последовательности, позволяют отчетливо услышать, как галлопада «Болта» трансформируется в убийственную агрессию марша первой части симфонии, а «удары «огонных» литавр и большого барабана в последних тактах симфонии, словно удары гвоздей в крышку гроба, обнажают двойное дно финала» (Иосиф Райскин), трагически разоблачая его «навязчивую» грандиозность.

Но у Владимира Ланде есть и свое ощущение финала:

«Струнные – это апофеоз, это триумф. А в это же время духовые играют напряженные вводные тона, которые никуда не разрешаются, словно не дают ответа. Для меня эта симфония великая именно потому, что она не итог. Поставленные вопросы являются стимулом для твоих мыслей. Ты уходил с концерта и продолжаешь думать, искать на них ответы».

Владимир Ланде, ленинградец по рождению, воспитанник дирижерской школы Ильи Мусина, многие годы являлся главным приглашенным дирижером Санкт-Петербургского Академического симфонического оркестра. Уже

ФЕСТИВАЛЬ



«Такая жизнь». Допрос Старухи (Полина Новикова).
Фото: Анна Флегонтова

ОКНО В РОССИЮ

ЕЛЕНА ИСТРАТОВА

«ВСЕГДА ИДЕМ ВПЕРЕД!»



Дирижирует Владимир Ланде.
Фото: Дарья Кривицкая

шесть лет он руководит красноярским коллективом, одновременно являясь художественным руководителем и главным дирижером оркестров «Солисты Вашингтона», COSMIC.

На мой вопрос, может ли у оркестрового коллектива быть свое лицо и если да, то каково оно у Красноярского оркестра, Владимир Ланде ответил:

«У оркестра Concertgeboиш за всю историю было шесть главных дирижеров. Шестой был Марис Янсонс. В 2006 году я был его ассистентом и точно могу сказать, что в тот момент лицом оркестра был Марис. Хороший главный дирижер пытается сделать все, чтобы оркестр не потерял то, что было сделано до него, а с другой стороны, чтобы можно было шагнуть в еще более интересном направлении. Наверное, лицо оркестра – это сочетание индивидуальности дирижера и оркестрантов.

С Красноярским оркестром работал выдающийся дирижер Иван Всеволодович Шпиллер и, несмотря на то, что людей из его оркестра осталось совсем мало, какие-то заложенные им традиции сохранились. А еще Сибирь! Этот прекрасный и суровый край накладывает отпечаток. Вы знаете, мы были на гастролях с Денисом Мацуевым в Норильске. Это потрясающий город. Мы ехали на машине и вдруг остановились. Пять машин подъехали к нам узнать, все ли у нас в порядке. Это уни-

кально! Там такая интеллигенция!... Я смотрел на публику и у меня было впечатление, что я оказался в 80-х годах. И это так здорово!

В моем оркестре сибиряки, северяне. Их отношение к музыке и к искусству очень искреннее. Они могут быть резкими, они могут быть категоричными, но искренность – одно из тех качеств в этом коллективе, которое мне очень нравится».

Естественно, мы коснулись вопроса работы дирижера в двух странах в условиях пандемии.

«В Вашингтон я приехал в августе, мы начали репетиции, а потом нам опять их запретили. В концертный зал мы можем войти в масках (причем включая духовиков, у них маски со специальной прорезью), а работать в репетиционном помещении не разрешается. Поэтому сейчас пока оркестр без дела. К сожалению, фондов нет, и музыканты уже не получают зарплату.

Конечно, проблем с этим вирусом очень много. Сегодня к нам в Россию с радостью приезжают солисты из-за рубежа, потому что там у них нет работы настоящей. Вот чуть-чуть открылась Германия и снова закрылась. Концертные поездки за рубеж – нервотрепка жуткая: то можно прилететь, то нельзя, то закрываются границы, то открываются, то разрешается публике прийти, то нет.

И, конечно, для меня большое счастье, что я работаю в России, иначе не знаю, чтобы я

реходит в оптимистичную финальную песню о шариках.

Партии оперы требуют хорошей вокальной техники, высокой интонационной и ритмической точности. В них немало широких скачков, поэтому особенно важным кажется ровный переход из одного регистра в другой. Состав исполнителей был оптимальным. Иван Пономарев (Поэт) нашел краски, при которых гротеск и лиризм сосуществуют, не отрицая друг друга. Диапазон эмоций был предельно насыщенным: полная надежды «Молитва перед сном», сопровождаемая одними ударными тихая кульминация «Так начинается голод», отчаянное в своей неуместности восклицание «Почему я лучше всех?!», любовное возбуждение и бравада-ча-стушка, брошенная в лицо мучителю. Полина Лаптева создала лирический образ Наташи, к которой в самых вульгарных ситуациях (приставания Папы, разговор о чулках, заигрывания Дознавателя) словно не липнет никакая грязь. Замечательный дуэт составили Анна Кочетова (дочь Леночка) и Рустам Сагдиев (сын Ваня). В остальных ролях выступали Полина Новикова (Мама, Старуха), Роман Тархов (Папа, Врач), Борис Петров (Сущность, Чекист).

Необычен инструментальный ансамбль, состоящий из семи участников: Георгий Долгов (флейта и флейта-пикколо), Виталий Сапуло (кларнет и бас-кларнет), Татьяна Френкель (скрипка), Татьяна Тутынина (виолончель), Владимир Розанов (баян), Борис Никонов (ударные) и Давид Дзедик (туба). За дирижерским пультом стоял Федор Леднёв. Видеоставки подготовил и демонстрировал Юрий Элик.

Опера прозвучала по-настоящему современно и была хорошо принята слушателями.

Евгения ХАЗДАН

сейчас делал... Понимаете, дело не в том, где болеют меньше, а где больше. Конечно, когда у нас много заболевших, мы вынуждены закрываться на карантин. Но, к счастью, в последнее время это нас миновало. В нашем коллективе, когда есть заболевший, мы его сразу изолируем, тестируем весь коллектив. Сейчас QR-code в Красноярске ввели, много сданных билетов. Это реальность, в которой мы живем... Но в то же время важно, что культура в России поддерживается на государственном уровне. Мне кажется, российское правительство, к счастью, унаследовало от советских времен понимание, что без культуры, образования нет жизни и развития общества. И понятно, что в такой ситуации длительный простой для театров, концертных площадок, артистов губителен – абсолютно для всех. К счастью, у нас все-таки баланс пока соблюдается».

Если бы по уже сложившейся и, увы, не лучшей традиции, концерт не был «лишен» вступительного слова, то слушатели больше бы узнали и о коллективе, и почему именно такую программу привезли красноярцы, и о некоторых других деталях концертного события. Например, о том, что участие в концерте известной пианистки Екатерины Мечетиной было совершенно неслучайным, а продолжением ее сотрудничества с красноярским оркестром, с которым она записала вышедший накануне диск «Екатерина Мечетина. Между Равелем и Гершвином».

Генеральный директор Красноярской краевой филармонии Евгений Стодунский не без гордости говорит о симфоническом оркестре филармонии, как о востребованном коллективе. Подтверждением этого является не прекращающаяся даже в течении сложного пандемийного года, активная гастрольная жизнь коллектива – Омск, Тюмень, Новосибирск, форум симфонических оркестров в Екатеринбурге. Сразу после Петербурга оркестр уехал в Москву, чтобы в «Зарядье», одном из ведущих концертных залов страны, исполнить Пятую Шостаковича в грандиозном музыкальном марафоне к юбилею композитора, которому посвящен этот сезон. К исполнению всех симфоний Шостаковича организаторы привлекли столичные и лучшие региональные оркестры, к числу которых принадлежит и красноярский.

Концерты в культурных столицах больших творческих коллективов из регионов нашей огромной страны помогают нам ощутить пульс музыкальной жизни России в нынешнее непростое время. Красноярский симфонический оркестр живет активной творческой жизнью, несмотря ни на что смело строит интересные планы, в которых его очень поддерживает руководство филармонии.

«Гастроли – это перемены во времени, недосыт, не успели поехать, – говорит Владимир Ланде, – Но, если выходишь на сцену, жалеть себя нельзя... Хорошее исполнительское качество дается потом и кровью, работой не просто ежедневной, а ежечасной, ежеминутной, потому что нельзя себе позволить расслабляться. В искусстве самое неприятное, когда человек начинает себя жалеть. Искусство на этом заканчивается. Иногда возникают моменты раздражения, моменты отчаяния даже, но мы все преодолеваем и всегда идем вперед».

IN MEMORIAM

ПАМЯТИ
А. М. ВАВИЛИНОЙ
(1928 – 2021)

было просто обучением технологии или каким-то профессиональным навыкам, это была сама школа жизни в музыке, в искусстве в самом высоком смысле».

Помнится, на юбилейном концерте к 85-летию Александры Михайловны после выступления ее учеников – у всех от мала до велика горели глаза – был показан документальный фильм. Флейта Вавилиной пела с экрана, заставив пережить печальное соло из финала Четвертой Брамса, или идиллическую пастораль финального Аллеретто из Восьмой симфонии Шостаковича... А за пультом филармонического Заслуженного коллектива республики – памятный всем, кому посчастливилось его видеть и слышать – Евгений Александрович Мравинский. Нельзя было лучше, чем немногими мгновениями этими воздать должное памяти великого дирижера и спутника жизни Александры Михайловны. Звучал ее голос: «Из всех удовольствий, какие есть на земле, мне дороже всех музыка... Господь сотворил меня в городе Святого Петра и пересек в этом городе судьбами с музыкой и с Евгением Александровичем Мравинским... И что бы ни случилось со мной, я всегда буду верна городу моей любви».

Нельзя было лучше напомнить о третьей ипостаси А. М. Вавилиной – верной наследнице своего мужа, издавшей его «Записки на память. Дневники. 1918 – 1987», сохранившей для нас живые приметы его человеческого облика. В одной фразе из воспоминаний о Мравинском: «Шелест ржи он записывал нотами» – не меньше правды о музыканте, чем в дирижерских пометках на страницах партитур. Как и в словах Осипа Мандельштама, сказанных словно об Александре Вавилиной:

*Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать...*

Отпевали Александру Михайловну Вавилину в Спасо-Преображенском соборе, похоронили на Богословском кладбище рядом с Евгением Александровичем Мравинским.

Иосиф РАЙСКИН

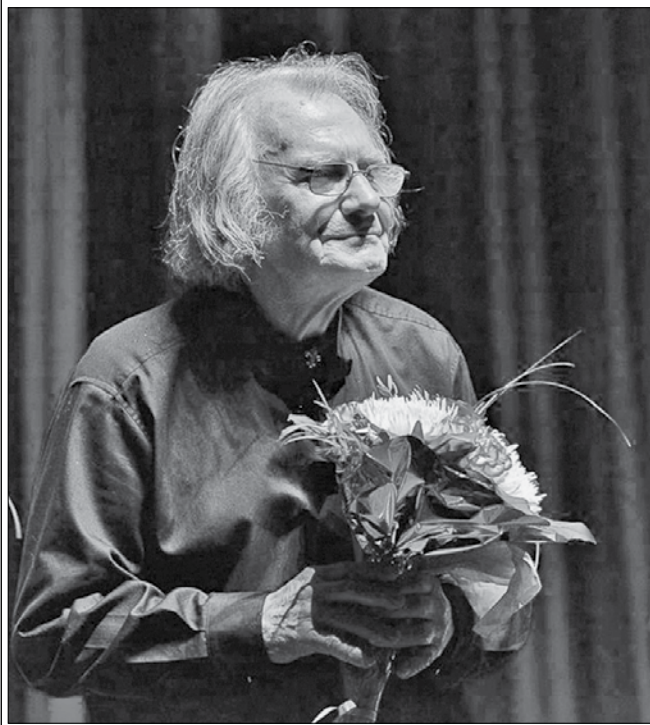
На 93-м году жизни скончался Антон Георгиевич Шароев – выдающийся скрипач и дирижер, заслуженный деятель искусств России и Украины. Его подвижническая просветительская деятельность простиралась далеко за пределы столицы.

«Ушел из жизни великий Маэстро, скромный и благородный, требовательный к себе и всегда стремящийся к совершенству! – написал в своем Instagram губернатор Тюменской области Александр Моор. – Он вывел тюменскую музыкальную культуру на новую высоту, заложил базу для появления в Тюменской области Большой музыки, которую сегодня достойно представляют хоровая капелла, Тюменский симфонический оркестр и созданный им камерный оркестр «Камерата Сибири»... Нам всем будет вас не хватать, Маэстро! Вечная память!».

Антону Шароеву, правнуку Антона Григорьевича Рубинштейна, принадлежит честь возвращения на российскую сцену духовной оперы «Христос» – последнего крупного произведения А. Г. Рубинштейна, его творческого завещания. Заручившись поддержкой Немецкого культурного центра имени Гёте, он в декабре 2007 года обнаружил партитуру «Христа» в Берлинской библиотеке. Спустя год, 12 декабря 2008 года, в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского под руководством А. Г. Шароева состоялась российская сценическая премьера духовной оперы А. Г. Рубинштейна, которую пресса назвала сенсацией. А 28 ноября 2009 года «Христос» впервые прозвучал в Тюменской филармонии в концертном исполнении. Вот только несколько откликов на премьеру в местной печати.

«Самым знаковым музыкальным событием минувшего года стала постановка духовной оперы Антона Рубинштейна «Христос» в Тюменской филармонии...» (Тюменская правда, 31 декабря 2009 г.).

«Прадед и правнук – одна кровь. И оба служители Ее Величества Музыки. Существует какая-то мистическая неразрывность их судеб. Пусть правнук никогда не знал прадеда, а прадед не предугадал правнука, который через столетие продолжит начатый им путь. Важно другое – не утеряна нить, связующая по-

ПАМЯТИ
АНТОНА ШАРОЕВА
(1929 – 2021)

коления, не утрачено родство душ» (Тюменские известия, 20 ноября 2009 г.).

До революции духовные оперы (и в их числе «Христос») не допускались на сцену. В советские времена русская духовная музыка была запрещена к исполнению в концертных залах и театрах. Парадоксальным образом коммунистическая цензура смыкалась с дореволюционной церковной. И лишь несколько лет назад слушатели стали знакомиться с оперой. По инициативе и под управлением А. Г. Шароева фрагменты оперы Рубинштейна прозвучали в Москве и Санкт-Петербурге. Рецензия на эти концерты известного петербургского критика М. Г. Бялика была озглавлена «Тюменское чудо». Сбывается пророчество М. И. Ломоносова: могущество России «прирастает Сибири» – не только богатейшими недрами, но и культурными ценностями.

В Концертном зале Мариинского театра «Христос» А. Г. Рубинштейна прозвучал в один день – пусть и в разных программах – с ораторией Софии Губайдулиной «О любви и ненависти». На страницах нашей газеты критик Евгения Хаздан писала тогда: «Соположение произведений, отстоящих одно от другого на сто двадцать два года, само по себе заставляет задуматься над тем, чем была светская духовная музыка в России XIX века, и как она воспринимается в наше время».

Замечательной удачей Антона Шароева нельзя не признать выполненную им инструментальную редакцию партитуры Рубинштейна. Большой симфонический оркестр редактор заменил струнным ансамблем и органом, который естественным образом восполнил отсутствующие деревянные и медные духовые. Самые теплые слова заслужили тогда все без исключения певцы-солисты, Хоровая капелла Тюменской филармонии и «Камерата Сибири», взлелеянная Антоном Шаросовым.

Выразим надежду, что «Христос» Рубинштейна дожидется полноценной постановки на сцене Мариинского театра. Это наилучшим образом выразило бы уважение к памяти замечательного музыканта Антона Георгиевича Шароева, сотворившего «тюменское чудо».

И. Р.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«ВОСЬМАЯ НОТА
В ГАММЕ»*

Начну с того, чем обычно заканчиваются подобного рода рецензии. А именно, с вывода. Он очевиден: перед нами – исключительно яркое, превосходно подобранное собрание исследований, посвященных либреттной теме. Оно охватывает если не все, то очень многие аспекты гносеологического и онтологического плана, связанные с историей и теорией либреттного дела. Привлечена группа авторов, в полной мере компетентных в либреттных нюансах. Каждый из авторов являет собой специалиста, блестяще знающего анализируемый материал, до мелочей разбирающегося в деталях, ускользающих порой даже для профессиональных музыкантов, драматургов, режиссеров и других участников театрального процесса.

Любая из восемнадцати статей может быть предметом особого разговора, каждая по-своему интересна, начиная с программно-предисловия ведущего ученого-либреттоведа постсоветского пространства харьковчанина Григория Ганзбурга. 45 лет назад он впервые в отечественном музыковедении сформулировал принципы либреттологии как комплексной научной дисциплины, в едином целом сопрягающей высокую музыку и высокую литературу. Составителем сборника – классик современной либреттистики петербуржцу Юрию Димитрину и живущему ныне в Италии молодому ученому-литературоведу и филологу Анне Стеценко удалось выстроить структуру издания так, чтобы оно смогло представить все основные аспекты уникального музыкально – литературного жанра, включая впервые опубликованные переводы с английского, французского, немецкого, итальянского, чешского языков. Среди иностранных публикаций следует особо выделить статью выдающегося англоязычного поэта прошлого столетия Уистена Хью Одена, на либретто которого писали оперы такие мастера как И. Стравинский, Б. Бриттен, Х. В. Хенце. Сильнейшее впечатление производит эссе профессора Болонского университета Лоренцо Бьянкони, озаглавленное просто: «Оперное либретто». Широкий охват проблематики с дефиницией самого понятия «либретто», его возникновения и развития Бьянкони увязывает с историей оперного искусства и его непрерывной

эволюцией, в ходе которой формировалась либреттная драматургия. Статья Бьянкони читается как роман с продолжением – настолько ярко и логично выстраивает автор свою научную концепцию, настолько убедительны (а для российского читателя еще и во многом неизвестны) приводимые им факты. Притом всё до предела практично, ибо предмет рассматривается не сам по себе, а в рамках единого сквозного процесса становления и трансформации либреттного жанра как явления художественной (не просто театральной, а именно художественной!) культуры.

Столь же восторженные строки можно было написать о каждой из публикаций рецензируемого сборника: и обобщающих (статья У. Вайсштэйна «Либретто как литература», М. Жоланд-Мейно «Легитимность либреттологии», А. Гира «Модус-тип-жанр (о месте либретто (и оперы) в системе жанров»), и посвященных конкретным вопросам функционирования либретто как литературного феномена в деятельности крупнейших мастеров этого жанра (материалы П. Смита, Н. Шафера, Н. Серегинной, А. Кубасова, С. Журавлевой, Х. Спурны, М. Черкашиной-Губаренко, А. Ореловича, А. Стеценко). Как захватывающий «детектив» читается рассказ Л. Маркалетти о странствиях одного сюжета между двором Габсбургов и итальянскими театрами. Увлечателен очерк Т. Беловой и И. Макаровой о «Роделинде» Генделя на «перекрестке» двух либреттных вариантов – А. Сальви и Н. Хайма.

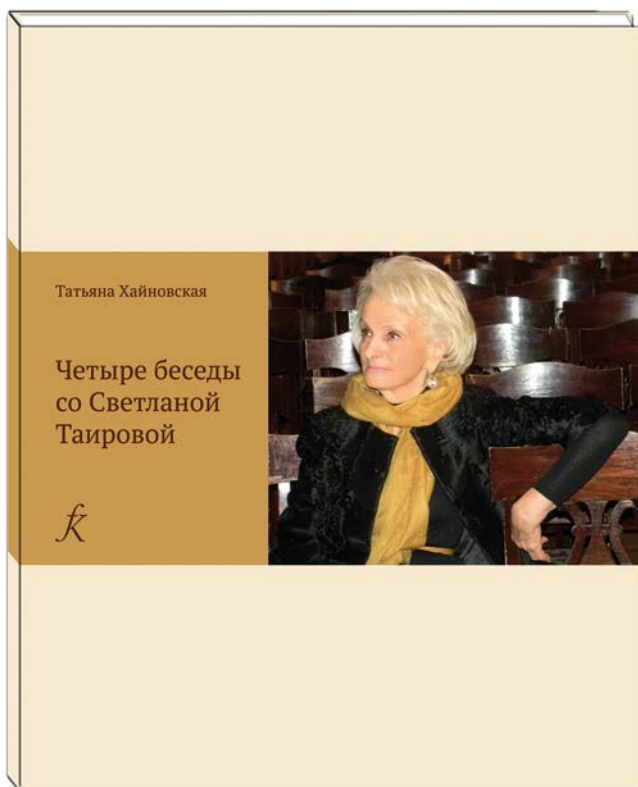
Итог превосходно изданного сборника небольшая по объему, но принципиальная по содержанию статья Ю. Димитрина «Партитура – симбиоз драматургий» с подзаголовком «Поисковские либреттиста», утверждающая идею либретто как равноправного симбиоза драматургий – музыкальной и литературной. Волею судьбы она стала творческим завещанием ушедшего от нас год назад Мастера, рукотворным памятником которому стал этот замечательный сборник.

Владимир ГУРЕВИЧ

* Либреттология. Восьмая нота в гамме, Сборник статей. Изд. «Планета музыки». 2020. 334 с.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ФОРПОСТ ПЕТЕРБУРГСКО- РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ



**Я вижу главную задачу
современного музыкального
издательства в том, чтобы,
опираясь на лучшие традиции,
пропагандировать культурные
ценности прошлого, но при этом
стремиться увековечить пласт
музыкальной культуры того
периода, в котором мы живем
и работаем.**

(из рецензируемой книги)

«Вот эта книжка небольшая томов премногих тяжелей», – таково, если воспользоваться словами А. А. Фета, первое впечатление от публикации Т. А. Хайновской «Четыре беседы со Светланой Таировой», выпущенной издательством «Композитор*Санкт-Петербург». На 56 страницах уместилась многолетняя история издательства, которая тесно переплелась со множеством самых разных событий в судьбе страны. И что важно: это содержательное, насыщенное фактами повествование нигде не грешит сухим перечислением. Показана живая история, овеянная сознанием нерасторжимой причастности к высоким традициям петербургско-российской культуры, радостью сотворчества с выдающимися современниками. Читатель ощущает волнующую атмосферу каждодневной работы и словно участвует в нахождении единственно верных решений тех нелегких вопросов, что встают перед издательством.

Книжка эта оригинальна и своим композиционным решением, и жанровым разнообразием представленных в ней материалов, и их стилистикой. Ведь издательство – это содружество, потому и в публикацию о нем вплетают свои голоса многие музыкальные деятели.

Тех, кто, подобно Анне Ахматовой, предпочитает знакомиться с новым литературным сочинением по его последним страницам, привлечет «Post scriptum» доктора искусствоведения, профессора Л. Г. Ковнацкой. Лаконично и емко здесь представлена проблематика работы издательства, а наряду с этим всего несколькими штрихами психологически точно обрисован обаятельный портрет его директора и главного редактора – Светланы Эмильевны Таировой: «В противоречие с нежным профилем, «карильонами» обертонов в голосе входит стальной стержень натуры лидера и руководителя».

Открывает книгу преамбула «Издательству – воздаяние» главного редактора газеты «Мариинский театр» И. Г. Райскина, которая переносит читателя в Красную гостиную Дома композиторов на собрание Правления Союза композиторов Санкт-Петербурга и сразу погружает в атмосферу радостного предвкушения встречи с нотными и книжными новинками издательства «Композитор*Санкт-Петербург». И все это сопровождается увлекательным рассказом С. Э. Таировой. О «неповторимом голосе рассказчицы», удивительно переданном в тексте бесед, напоминает реплика-эпиграф известного композитора Л. А. Десятникова. Наконец, – сами беседы, чье непринужденное течение искусно направляет кандидат искусствоведения Т. А. Хайновская.

Конечно, здесь главная героиня – С. Э. Таирова, издательство – дело ее жизни, точнее, бесконечно любимое дело и во многом – образ жизни. А она сама, воспитанная в лоне петербургской культуры, обладающая неповторимой индивидуальностью и яркой харизмой, – подобна «визитной карточке» издательства. За ее откровенным рассказом, не лишенным драматических красок, выстраивается внушительная панорама беспримечной деятельности издательства, охватывающей буквально все стороны музыкальной жизни страны, и мощным потоком выплескивающейся за ее пределы.

Беседы начались с прояснения целей, диктуемых особенностями именно нотного издательства, каковым прежде всего является «Композитор*Санкт-Петербург», начались с его «родословной». Не забудем: первые подобные издательства появились еще в конце XVIII века в Петербурге – столице России. Здесь начинал свою славную деятельность на благо Отечества П. И. Юргенсон. Закономерно, что именно высоким традициям знаменитого нотного издательства Дома наследует современное петербургское издательство. Но следовать традициям – означает не тиражировать сделанное великими предшественниками, а развивать их идеи и начинания, то есть самим созидать традицию, невзирая на все трудности, выдвигаемые новыми, изменчивыми условиями. Именно так строит свою стратегию «Композитор*Санкт-Петербург» под руководством Таировой.

Главный принцип, которым руководствовался Юргенсон, стал ведущим и в деятельности Светланы Эмильевны:

Жизнеописание Валерия Гергиева вышло в 2021 в издательстве АСТ. Автор, Кадзуо Кобаяси (род. 1940) – филолог-славист, выпускник факультета русского языка Токийского института иностранных языков, четверть века (с 1970 по 1995) работал в Москве: сначала специальным корреспондентом, затем начальником отдела компании NHK. С ранних 1990-х он знаком с Валерием Гергиевым и фактически стал его летописцем, постоянно находясь рядом с маэстро.

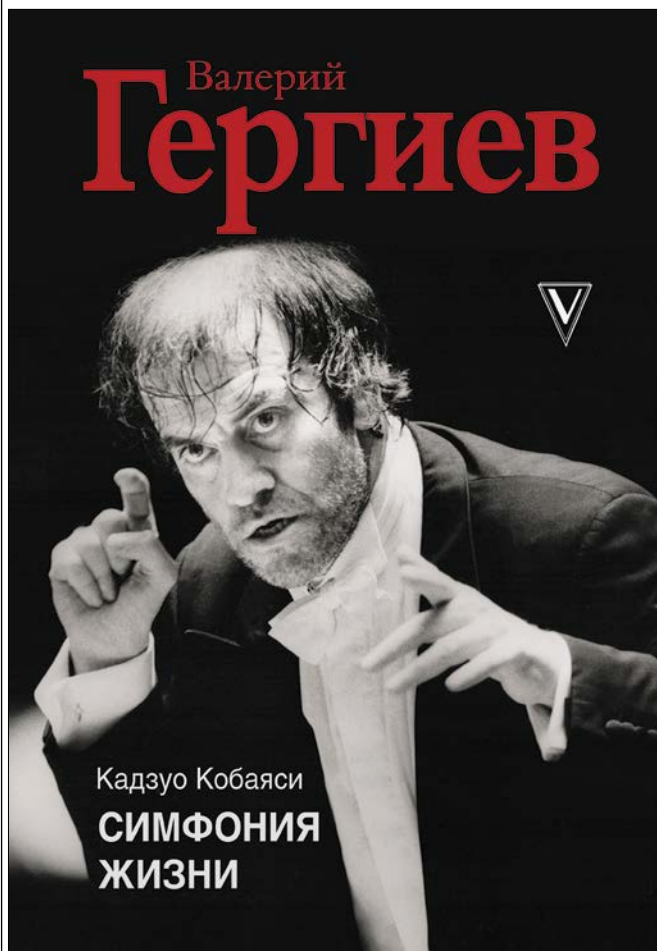
В то же время книга – взгляд на Россию через жизнь, труд, высказывания дирижера. Вот одно из них, которое приводит Кобаяси:

«У эпохи коммунистической диктатуры было много неприглядных сторон. Например, многих сажали и убивали. Мой дед был выдающимся электротехником, но однажды он внезапно пропал. Дядя подключил все возможные связи и после месяца непрерывных поисков обнаружил того в тюрьме НКВД. Чудом он добился свидания с заключенным: за тот месяц дед полностью пошел. В этом обществе жить было страшно, но нужно отдавать должное советской системе образования, которая умела находить и возвращать таланты. Особенно хорошим было музыкальное образование. Ведь даже такой тиран как Сталин, знал, что музыка воздействует на людей».

В свою очередь, Гергиев на протяжении всей своей карьеры тесно связан с Японией. Он многократно гастролировал в этой стране, особенно часто бывает там с открытием в 2013 театра оперы и балета во Владивостоке и его последующим присоединением к Мариинскому театру. Более 20 лет Гергиев дружил с графиней Йоко Ческина. Она была не только ближайшим другом, но и меценатом и спонсором: благодаря ее поддержке и с участием ведущих японских акустиков был построен Концертный зал Мариинского театра, она спонсировала мероприятия Пасхального и других фестивалей Гергиева. Поэтому таким ударом для него стал уход из жизни Йоко Ческина в 2015 году.

«Книга, написанная господином Кобаяси, основана на его личных впечатлениях от нашего знакомства и присутствия на многих-многих моих концертах, – пишет В. Гергиев в предисловии к книге. – Мы встретились в Ленинграде, в 1991-м, на съемках спектаклей Мариинского театра. Тогда японская телекомпания NHK впервые хотела осуществить записи в высокочастотном формате

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ РЯДОМ С ГЕРГИЕВЫМ*



издательство призвано отразить и сохранить для потомков портрет своей эпохи. При этом в центре внимания – музыкальный Петербург: неслучайно его имя вплетено в название издательства. Дань выдающимся творцам-петербуржцам, в числе которых В. А. Гаврилин, Л. А. Десятников, А. А. Кнайфель, С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко, Ю. А. Фалик, – грандиозный проект их полных собраний сочинений, из которых уже вышло в свет 160 томов. То, что эти композиторы, первыми доверившие свои авторские права издательству, находятся в центре его забот, подчеркивает приведенный в книге красочный фотоколлаж с их портретами.

Не ограничиваясь творчеством современных классиков, включая С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке, издательство выпустило значительное число партитур молодых музыкантов. Думается, именно стремление как можно полнее отразить и сохранить свое время подтолкнуло к неведомым Юргенсону формам: выпуску нотных изданий на электронных носителях, что дает возможность публиковать любое количество экземпляров «по требованию» заказчика. В результате архив издательства вместил уникальную, поистине «золотую коллекцию» оригиналов музыкальных сочинений, более 60 000 наименований!

И все-таки многократно разросшийся масштаб издательской деятельности – результат не только новых технических возможностей, но и продуманной стратегии, нацеленной на выпуск серий изданий. Таковы долгосрочные благотворительные проекты «Золотой фонд русской симфонической музыки. XX–XXI век», «Золотой фонд русской хоровой музыки. XX–XXI век», разработанные в сотворчестве с выдающимися музыкантами современности: в первом значительное участие С. М. Слонимского, во втором – В. А. Чернушенко. Попутно подчеркнем тесное сотрудничество еще и со множеством организаций, определяющих облик современной культуры.

Взятый же на вооружение принцип издательских серий главенствует и в широчайшем по масштабам выпуске учебно-методической литературы. Тем более что образовательные и просветительские задачи – в поле пристального внимания издательства, стремящегося «любым способом удовлетворить любой запрос». Иными словами, издательская деятельность обращена буквально ко всем участникам культурного процесса – композиторам и исполнителям, к ученым и критикам, наконец, к учащимся юным музыкантам, к самым разным слушателям, к будущей аудитории.

Умение заглянуть далеко вперед – дар деятеля государственного масштаба, не ограничивающегося потребностями сегодняшнего дня. «Музыкальное приношение будущему» – таков долгосрочный проект издательства, инициированный выдающимся дирижером современности, художественным руководителем и директором Мариинского театра В. А. Гергиевым и ведущий под его патронатом. В результате более двух с половиной тысяч библиотек в 52-х российских городах уже получили в дар свыше 150 тысяч экземпляров нот и методических материалов. Это ли не пример заботы о подрастающем поколении, о настоящем и будущем России?

«Четыре беседы со Светланой Таировой» обращены к самому широкому кругу читателей. Но, быть может, книга эта окажется особо интересной и поучительной для историков и практиков издательского дела. Потому что в ходе непростой истории издательства, сопровождавшейся преодолением трудностей и блестящими победами, были опрокинуты распространенные представления о сугубо служебной, вторичной функции подобных организаций. Ныне «Композитор*Санкт-Петербург» играет важнейшую роль в жизни города и страны, стал ее неотъемлемым многофункциональным организмом, хранителем нетленных традиций и средоточием бесценного опыта их претворения в современных условиях, короче говоря, – превратился в форпост петербургско-российской культуры.

Татьяна ЗАЙЦЕВА

high definition. <...> Мы были среди первых театров мира, которые могли в таком формате запечатлеть свои лучшие спектакли, а господин Кобаяси возглавлял эту миссию NHK в Москве.

Наше знакомство с ним переросло в частые встречи. Во время моих визитов в Японию (начиная с 1993-го и затем почти каждый год) мы узнавали друг друга все лучше и лучше. Особенно важным для меня был приезд господина Кобаяси в Северную Осетию – Аланию, автономную республику на юге России... Меня очень порадовало и появление господина Кобаяси и у меня на малой Родине во Владикавказе...».

ОСТРЫЙ ВЗГЛЯД

Свое повествование (не считая нескольких страниц о своем детстве, пути в журналистику и приезде в Москву) Кобаяси начинает с горбачевской перестройки, благодаря которой Гергиев и другие советские музыканты получили возможность свободно выезжать для выступлений за рубеж. Не вдаваясь в детали творчества, Кобаяси останавливается на этапах жизненного пути маэстро. Описывает Кавказ, где Гергиев провел детство и юность и которому верен до сих пор. Конкурс Герберта фон Караяна, давший 23-летнему Гергиеву путевку в большую музыкальную жизнь. Первые гастролы и первые шаги к мировой славе. Обстоятельства назначения молодого дирижера худруком Кировского (ныне Мариинского) театра.

На страницах книги – события в жизни маэстро, театра, страны: экономические кризисы и политические зигзаги, открытие Мариинки-3 и Мариинки-2, концерты в Беслане, Цхинвале и Пальмире, Конкурс Чайковского, фестивали, Олимпиада в Сочи, Чемпионат мира по футболу. Люди, с которыми Гергиева свела его невероятно насыщенная жизнь: члены семьи, музыканты, политики, деятели культуры, друзья.

Любопытно, что последняя глава книги о Валерии Гергиеве посвящена Никите Михалкову (с экскурсом в биографию его отца, автора слов гимнов СССР и России). Кобаяси усматривает много общего между режиссером и дирижером: «Когда Гергиев за дирижерским пультом, его взгляд становится острым. Как я уже писал раньше, многие первоклассные артисты говорят, что сила его взгляда словно бы заколдовывает их. Не знаю, можно ли назвать чистым совпадением, что у близких друзей, дирижера и режиссера, есть схожее отношение к физической силе и силе взгляда».

«Музыкальное обозрение»

* Кадзуо Кобаяси. «Валерий Гергиев. Симфония жизни». Перевод с японского Е. Рябовой. – М.: АСТ, 2021. – 240 с. Тираж 3000.

Многогранная творческая личность Валерия Гергиева на протяжении нескольких десятилетий привлекает внимание широчайшей аудитории – слушателей, зрителей, читателей... Публика музыкальных театров и концертных залов, читатели интервью, рецензий знакомятся с творчеством выдающегося маэстро. Свою лепту вносят авторы телевизионных и документальных фильмов – «Царская ложа» (Галина Мшанская), «Главная роль» (Юлиан Макаров), «Диалоги с Валерием Гергиевым» (Соломон Волков), «Гергиев край» (Мариинский FM), «Валерий Гергиев и Мариинский театр» (Анна Матисон) и др.

И ЭТО ВСЕ О НЕМ

К полувековому юбилею маэстро редакционно-издательским отделом Мариинского театра был выпущен фотоальбом «Валерий Гергиев. Жизнь в музыке» (автор-составитель Л. Е. Гаккель, 2003). Во Франции в издательстве Actes Sud вышла книга самого Валерия Гергиева «Встреча. Беседы с Берtrandом Дермонкурром» (2018). И, наконец, в начале нынешнего года издательство АСТ выпустило русский перевод книги японского журналиста Кадзуо Кобаяси «Валерий Гергиев. Симфония жизни» (2021).

Но странным образом, до сей поры не появлялось жизнеописание дирижера – ни в России, ни за рубежом. Впрочем, существенный шаг в этом направлении был сделан: еще в 2008 году в издательстве «Композитор» Санкт-Петербург вышел огромный, богато иллюстрированный том: «Валерий Гергиев. Музыка. Театр. Жизнь. Противосложение» (Идея и составление В. С. Фиалковского). В предисловии В. С. Фиалковский пишет, что сегодня «читатель предпочитает общаться со своим героем напрямую, а потому ищет самых коротких путей к месту встречи с ним». Вот и книга, продолжает он, «отправляет читателя непосредственно к первоисточнику, к документу... и тем самым оставляет ему свободное пространство для создания собственного мнения и независимых суждений».

Первая часть книги – подробная хроника «гергиевского» двадцатилетия в Мариинском театре – так и озаглавлена: «Дела и дни. Почти дневник» (хотя начальные страницы дневника охватывают детство и юность героя, годы учебы и его становления как музыканта). Слово предоставляется, прежде всего, Гергиеву: фрагменты интервью и бесед маэстро дополняются свидетельствами прессы, российской и зарубежной. Рассказ о премьерах, фестивалях и зарубежных гастролях, возникающая при этом яркая картина революционных перемен и преобразований, привнесенных Гергиевым в будни театра, выглядят предельно объективными, не навязанными читателю. Такова власть документа!

Во второй части «Прямая речь», продолжая начатый рассказ о музыке, театре, жизни, Гергиев более раскован. Суждения о композиторах и их произведениях, о выдающихся дирижерах, мысли о дирижировании – но не только как о профессии, а и о способе постижения мира – все обращено и к музыкантам, и к слушательской аудитории. «Я дирижирую ту музыку, те сочинения, что повлияли на мою жизнь». И вот еще, неожиданное в устах харизматичного, повсеместно признанного артиста: «Играть музыку гениев – удел скромных людей. Достаточно человеку подумать, что он уже взобрался на Олимп и встал там между Чайковским и Стравинским, как он моментально оказывается смешным».

В целом книга, сохраняя самостоятельную ценность летописи первых двух десятилетий гергиевского руководства театром, может рассматриваться как подступ, как материалы к развернутой биографии маэстро. И спустя еще полтора десятка лет она была завершена неутомимым В. С. Фиалковским, успевшим к тому же в качестве интермеццо между объемами томами выпустить всё в том же издательстве «Композитор» Санкт-Петербург» двухтомник «Звезды Мариинского театра».

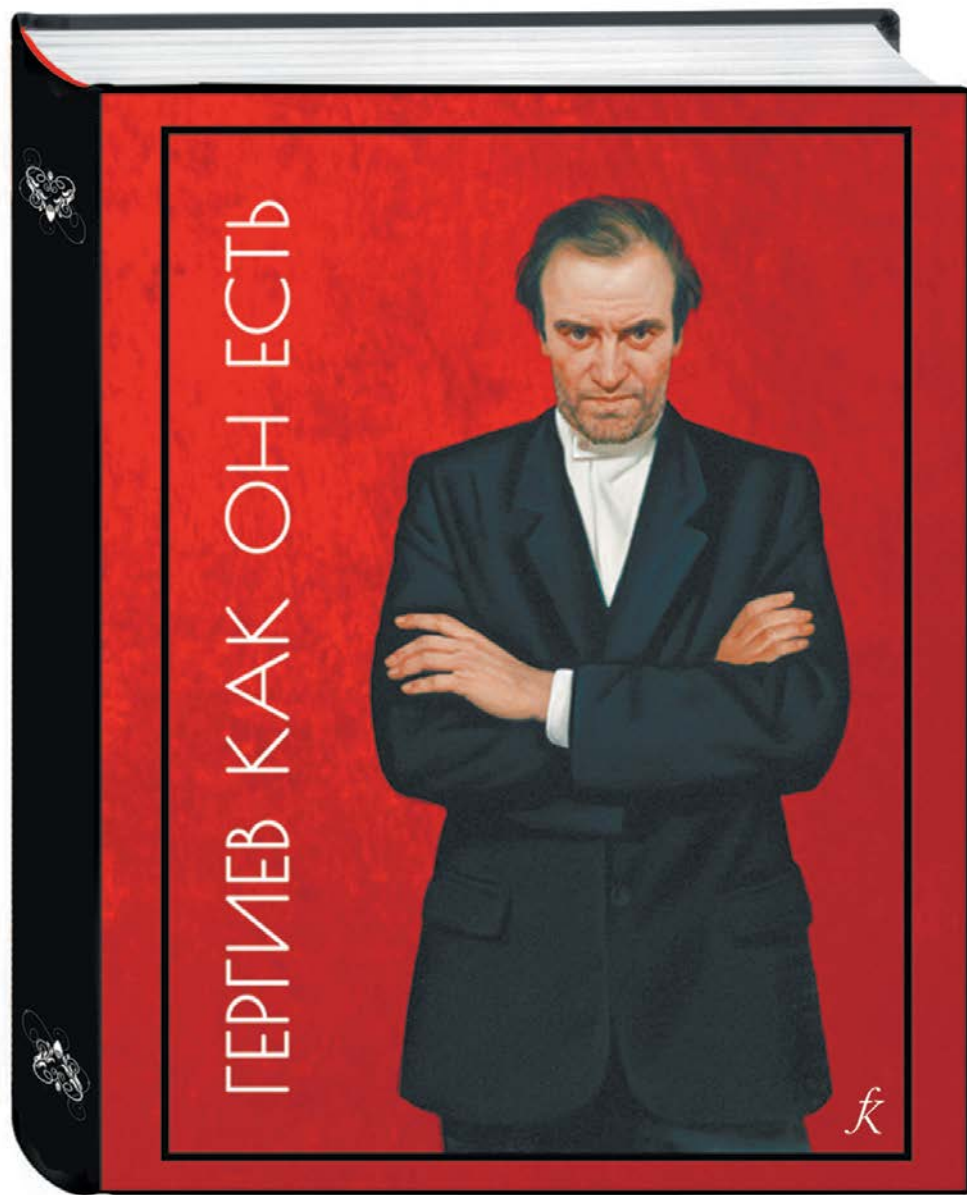
КНИГА О ПОБЕДИТЕЛЕ

«Гергиев как он есть»* – воспользуемся издательской аннотацией – «...не перечень громких успехов дирижера. Это книга о нелегких путях, которые он выбирает, об усилиях, которых ему это стоит. О том, как, несмотря на обстоятельства, препятствующие его творческим намерениям, через срывы и учась на ошибках, встреча непонимание и критическое отношение к его замыслам, художник идет не оглядываясь к намеченной цели, преодолевая скрытое, а порой и явно враждебное противо-

* Виталий Фиалковский. «Гергиев как он есть». Опыт биографии с комментариями. СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2021. – 704 с. Тираж 1000.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ КАК ОН ЕСТЬ»



Впервые предпринята попытка как можно более подробно изложить жизнь знаменитого дирижера, вот уже более тридцати лет возглавляющего великий Мариинский театр. Хорошо известны его неумная энергия, максимализм и непредсказуемость, а также одержимость амбициозными планами и масштабными творческими проектами. Валерий Гергиев – яркий пример того, как человек, наделенный талантом рождать нестандартные идеи, сосредоточившись на стремлении реализовать их, добивается успеха.

действие, и ... чаще всего побеждает – вот о чем эта книга».

Автор биографии, по-прежнему опираясь на обильно цитируемые мысли и высказывания Гергиева, выстраивает повествование – от детских лет будущего маэстро до золотого списка его наград и почетных званий. Голос автора на этот раз хорошо слышен и различим – как в комментариях к цепи музыкантских и гражданских деяний маэстро, так и в самом строе книги. Но, хорошо помня, что «читатель предпочитает общаться со своим героем напрямую», автор даже в названиях глав и главков подразделов прибегает к «прямой речи». Оттого оглавление книги читается как краткое, и в то же время емкое ее содержание.

Никакая рецензия не скажет о книге больше, чем ее фрагменты – начиная с первых же строк авторского предисловия. «*To be or not to be*, быть или не быть, для Гергиева так вопрос не стоял никогда. Только быть... Людей он делит на тех, кто делает, и тех, кто объясняет, почему это сделать невозможно».

«Очень лестным было для Гергиева приглашение Караяна на стажировку и на гастроль в

Западный Берлин... Но первое, что произошло после его возвращения с конкурса – это вызов на Старую площадь, в Министерство культуры... Замминистра вдруг будто бы осенило: «*Слушай, а почему бы тебе не пойти в Кировский театр?*»... 6 мая 1988 года коллектив театра им. С. М. Кирова собрался в зрительном зале по небывалому поводу: избрать путем открытого голосования главного дирижера театра... Демократия тех лет была фикцией: итоги голосования без утверждения их в Обкоме партии по-прежнему считались недействительными... Дело дошло до Первого секретаря Ленинградского Обкома партии (Ю. Ф. Соловьева): «*Ну, и что ты намерен делать в театре, если мы тебя утвердим?*». Выслушав Гергиева, «он неожиданно нажал кнопку и отдал распоряжение. Через несколько минут в кабинете стояли третий секретарь и зав. идеологическим отделом. Соловьев спрашивает: «*Ну и что вы к нему имеете?*». Обе замялись: молод, опыта нет, ни творческого, ни жизненного... *Так вот, сейчас вы выйдете с ним вместе, и он вам расскажет, что собирается делать в театре. Нас с вами сметут, а за ним будущее*» – произнес Первый

секретарь окончательный вердикт».

Будущее Кировского (Мариинского) театра наступило на следующий день и продолжается уже более тридцати лет. Гергиев не был новичком в театре. За десять лет до своего ошеломившего всех избрания он пришел в Кировский ассистентом Юрия Темирканова.

ГЕРГИЕВ И ЭПОХА ПЕРЕМЕН

Благотворные перемены, начавшиеся в театре в эпоху Темирканова, при Гергиеве приобрели радикальный характер. Художественный руководитель-директор театра, по его собственным словам, «обещал людям, доверившим мне свою артистическую судьбу, что музыки и работы хватит на всех». И один за другим прошедшие фестивали Мусоргского, Прокофьева, Римского-Корсакова, постановки опер Шостаковича, возвращение опер Вагнера на российскую сцену – ограничимся этими примерами – бесспорная заслуга маэстро и руководимого им театра. Гергиев, по словам Фиалковского, вывел оперную труппу из тени Мариинского балета, гастролировавшего по всему миру: «Критиками его тактика обзывалась *экспортно-импортной*... *Хождение за три моря* Валерия Гергиева можно условно поделить на три периода: *Вторжение – Выживание, Утверждение – Самоопределение и Восхождение – Обретение*... На вторжение в Европу погнала крайняя нужда, но это придало уверенности в правильно избранном пути. И наконец, началось *Восхождение* по лестнице славы и, как следствие – *Обретение* достоинства» (периодизация принадлежит автору биографии).

Сказанное о Мариинской опере, безусловно относится и к оркестру Мариинского театра, вошедшему в семью *топовых* симфонических коллективов мира, и к балетной труппе, сохранившей и осовременившей славу *Киров-балета*. Высочайший художественный уровень Мариинского театра явлен *urbi et orbi* – городу и миру – на ежегодных фестивалях искусств «Звезды белых ночей» и Московском (а по сути, Всероссийском) Пасхальном фестивале. Впрочем, несмотря на восторженные отклики, Гергиев не склонен к эйфории: «Не думайте, будто у меня всё легко и просто получается». И в самом деле, книга жизни маэстро пишется не одними розовыми красками. Проводя «работу над ошибками», маэстро честно признается, что причиной неудач может быть его максимализм, «стремление быть на шаг впереди себя».

Но именно это свойство Гергиева-художника – *быть впереди* – диктует ему интерес и любовь к новой, современной музыке. «Не хочется – говорит он – чтобы на полках библиотек пылились сочинения, которые достойны места на сценах театров и концертных эстрадах». Высказывание маэстро не голословно: симфонии, оперы, балеты Сергея Слонимского, Бориса Тищенко, Николая Каретникова, Мечислава Вайнберга, Александра Локшина, Родиона Щедрина, Александра Сметкова, музыка современных композиторов Европы и Америки постоянно на афише Мариинского театра. Они звучат и в регулярных концертах и спектаклях, и в рамках фестивалей «Новые горизонты», «Лики современного пианизма».

Прислушаемся к Гергиеву и когда он говорит о нынешней режиссуре: «По сути, проблема режиссуры – одна из острых в современном оперном театре, а риск с неточным выбором постановщика чреват ущербом в один миллион долларов <...> И чем более великое произведение перед тобой, тем сложнее найти гармонию... Ее постигают только люди, у которых и ухо зреее, и глаза слышащие и душа чувствующая. Услышать музыку – это уже подразумевает увидеть действие в опере, увидеть, как это может быть выражено в мимике, в жесте, в пластике».

Оставим за рамками рецензии то, что хорошо известно любителям музыки – подвиги Гергиева-строителя, создавшего новый музыкально-театральный центр в петербургской Коломне, рядом с историческим зданием Мариинки. «Для Гергиева строить – значит создавать» – замечает автор. Созидать новые театрально-концертные залы по всей стране – в Москве, Владивостоке, Владикавказе... Растить и воспитывать новую слушательскую аудиторию – от детских и семейных абонементов в театре до спектаклей и концертов для студентов. Ездить по России, *сеять разумное, доброе, вечное*...

Венчает биографию приложение – Премьеры и возобновления в Мариинском театре за период с 1988 по 2019 год (по сравнению с предыдущей книгой 2008 года, расширенное, как и вся хроника театральных событий). А вот чего не хватает – так, конечно же, указателя имен. Но обилие «действующих лиц» в живом и продолжающемся *действе* под названием «Гергиев как он есть» потребовало бы, пожалуй, еще сотню страниц в дополнение к увесистому тому.

«Музыкальное обозрение»