



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

№ 1-2

2024



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

МУЖЕСТВО



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

ВОЙНА. БЛОКАДА. МУЖЕСТВО

Воскресенье

12

Октябрь 1941 г.

Уважаемые на Делегацию Советского Национального Конгресса в Ленинградский
Радиокomitee

БОЛЬШОЙ ЗАЛ

Ленингр. Государств. ордена
Трудового Красного Знамени
ул. Красной, д. 2 (телеф. 74-87)

ФИЛАРМОНИИ

Воскресенье

12

Октябрь 1941 г.

РАБОТНИКИ ИСКУССТВ ГОРОДА ЛЕНИНА —

ФОНДУ ОБОРОНЫ

КОНЦЕРТ

СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА РАДИКОМИТЕТА

Дирижер — К. И. ЭЛИАСБЕРГ

Солисты — Артисты Государственного Ордена Ленина Малого Оперного Театра
В. И. ШЕСТАКОВА и З. Я. АБАКУМОВ

ПРОГРАММА:

Глинка — Увертюра из оперы «Иван Сусанин»,
Ария Дитоний — исп. В. И. Шестакова,
Ария Сусанина — исп. З. Я. Абакумов,

Глазунов — Симфоническая поэма «Стояла Рязань» || Чайковский — Пятая симфония

Вступительное слово — А. Е. Будинковский

Начало концерта в 2 часа дня

Цена билетов от 2 до 12 руб.
Билеты продаются ежедневно в кассе Филармонии с 11 час. утра до 7 час. вечера

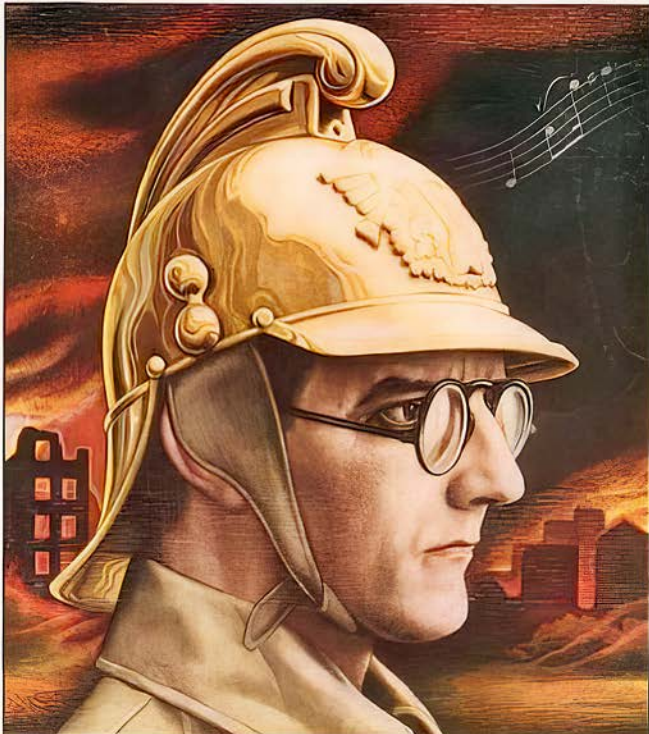
[illegible][illegible]

FIFTEEN CENTS

PRICE 20 CENTS

TIME

THE WEEKLY NEWSMAGAZINE



FIREFMAN SHOSTAKOVICH

Amid bombs hursting in Leningrad he heard the choirs of victory.
(Manc)

Icon: Dmitri Shostakovich

[illegible]

Государственный Орден Ленина Академический Большой театр Союза ССР
(Лауреат культуры ач. В. В. Куйбышева)

5 МАРТА 1942 г.

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ
Д. ШОСТАКОВИЧ
СЕДЬМАЯ СИМФНИЯ

(первое исполнение)

ВЕЩАЕТ РАДИО

ОРКЕСТР БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР

Дирижер — Лауреат Сталинской премии Народный артист СССР **С. А. САМОСУД**

Начало в 5 час. вечера.

Билеты — 10 копеек, 25 копеек, 50 копеек, 1 руб. 25 коп. 5 руб. 10 руб.

Валерий Гергиев и труппы Мариинского и Большого театров провели фестиваль «Гений места» на родине Римского-Корсакова – в Тихвине.

Масштабный фестиваль, проходящий при поддержке Президентского фонда культурных инициатив, объединяет музыкальные приношения на родины великих русских композиторов. 22 марта в 1900 во Дворце культуры им. Н. А. Римского-Корсакова в Тихвине прозвучала опера «Царская невеста». Главные партии исполнили солисты Большого театра России: Евгений Азизов (Грязнов), Анжела Кулаева (Любаша), Константин Артемьев (Иван Лыков), Николай Казанский (Малюта Скуратов) и солисты Мариинского театра Асият Хисматуллина (Елиса), Юрий Воробей (Василий Богатырь) и Олег Балашов (Елисей Бомелий). Представление прошло при участии хора Мариинского театра. За пультом объединенного симфонического оркестра – Валерий Гергиев.

23 марта в 13:00 во Дворце культуры им. Н. А. Римского-Корсакова состоится концерт объединенного симфонического оркестра Мариинского и Большого театров под управлением Валерия Гергиева. Солистка — Альбина Шамгуартова. В программу вошли увертюры из оперы «Сковитинка», ария Марфы из оперы «Парская невеста», «Три чуда» и ария Царевны Лебеди из оперы «Сказка о царе Салтанте», «Пляска скоморохов» и ария Снегурочки (сцена таяния) из оперы «Снегурочка», ария Шемякинской царицы из оперы «Золотой петлушок» и сюита «Шехеразада».

В этот же день, 23 марта, в 15.00 в Полковой церкви Государственного мемориального дома-музея Н. А. Римского-Корсакова состоялся камерный концерт солистов оперы театра. В программе – романсы композитора, ария Шемякина-царяны из оперы «Золотой петушок», песня Варяжского гостя, рецитатив и ария Любавы из оперы «Садко», третья песня Леля из оперы «Негучурок» и ария Кащеевны из оперы «Кашей Бессмертной». Исполнители – Айгуль Хисматуллина, Екатерина Крапивина, Елена Витман и Юрий Воробейко. Партия фортепиано – Ирина Соболева.

Еще один камерный концерт прошел вечером 23 марта во Дворце культуры им. Н. А. Римского-Корсакова. Выступали Айгуль Хисматуллина, Юрий Воробей, Елена Витман, Екатерина Крапивина, Елена Гаскарова и Дмитрий Демидчук. В исполнении солистов оперы Мариинского театра прозвучали романсы Римского-Корсакова и арии из его опер «Золотой петушок», «Садко», «Снегурочка», «Кашей Бессмертный», «Ночь перед Рождеством». Партия фортепиано – Ирина Соболева.

Василий Тертищев и Марининский театр продолжили серию музыкальных приношений на родине композитора. 4 апреля в день в Полковой церкви Государственного мемориального дома-музея Н. А. Римского-Корсакова состоялся камерный концерт. Солоисты оркестра Марининского театра Екатерина Савина-Горская, Гамид Абдулов, Зинаида Чаренко и Анатолий Михайлов исполнили романсы композитора и фрагменты из его опер. Концертмейстером был Григорий Якерсон. А вечером на сцене Дворца культуры им. Н. А. Римского-Корсакова Симфонический оркестр Марининского театра под управлением Валерия Тертищева

ЮБИЛЕЙ

«ГЕНИЙ МЕСТА»



«Царская невеста» в Тихвине. Сцена из спектакля.
Концерт в Большом зале Псковской областной филармонии
Фото: Александр Шатунов

представил оркестровые и вокальные фрагменты из опер «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане» и «Снегурочка», симфоническую сюиту «Шехеразада». В вечернем концерте также приня-

ли участие солистки Зинаида Царенко и Екатерина Савинкова.

«Мы находимся в святых местах. Первый раз я оказался здесь четыре года назад, и с тех пор Тихвин вошел не только в мою жизнь, но и в жизнь артистов Мариинского, а теперь еще и Боль-

«КНЯЗЬ ХОЛМСКИЙ» – СИМФОНИЧЕСКОЕ ЧУДО



М. И. Глинка «Князь Холмский». Титульный лист партитуры. 1862 г

кой «Князя Холмского». На премьеру партитуры Глинки в концерте РМО в Петербурге с энтузиазмом откликнулся ЦА. Кюи. А следом исполнения в Москве и Петербурге вызвали восторженные отклики Г.А. Лароша и П.И. Чайковского. Партитура «Князя Холмского» была издана впервые Ф. Стелловским в 1862 году. К началу XX века вышли еще издания под редакцией М. Балакирева, С. Ляпунова, Н. Римского-Корсакова и А. Глазунова.

Кстати, именем Пазунова был едва ли не последний музыкант старого «глиянского закала», кто дирижировал целиком музыку «Холмского» в Ленинградской филармонии (24 октября 1926 года). Вновь наступал перерыв в концертной жизни музыки Глинки (не считая редких исполнений отдельных фрагментов). И лишь 12 ноября 1939 года Б. Хайкин дирижировал в Большом зале целиком «Князя Холмского». Это совпало с реабилитацией «Жизни за царя», правда, в новом обличьи «Ивана Сусанина».

Очередной глинканский «бум» пришелся на годы подготовки к празднованию 150-летнего юбилея композитора и недоброй памяти время борьбы с «формализмом и антинародными элементами» в искусстве. Глинка был официально канонизирован, и

ного театров. Для любого российского музыканта приезд в Тихвин – это большое событие. Буквально в ста метрах отсюда находится Дом-музей Римского-Корсакова, где он вырос, где крестился, где – Полковая церковь, где мы выступаем. Кажется, что это чудесно, что Россия может предложить Тихвину в знак благодарности за то, что он подарил нам Николая Андреевича Римского-Корсакова ... Тихвин является уникальным древним русским городом. И мы считаем дни и часы, которые здесь проводим, для нас – драгоценными», – сказал художественный руководитель фестиваля Валерий Пергнев.

20 апреля на родине Модеста Петровича Мусоргского, в Пскове, прошел музыкальный фестиваль «Гений места» приуроченный к 185-летию со дня рождения великого композитора.

«Модест Петрович Мусоргский – один из величайших композиторов, когда-либо живших и творивших на земле. Поэтому это далеко не первый наш приезд сюда, но впервые мы проводим здесь фестиваль», – отметил художественный руководитель фестиваля Валерий Гергиев.

В программу насыщенного фестивального дня в Пскове вошли четыре спектакля. На сцене Псковского академического театра драмы им. А. С. Пушкина в преддверии дня рождения Сергея Прокофьева прозвучала его симфоническая сказка «Петя и волк». Там же состоялся камерный концерт солистов оперы Мариинского театра. Вокальные сочинения Мусоргского исполнили Стелла Завалишин, Дмитрий Григорьев и Анастасия Донет. Партия фортепиано – Юрий Кокко.

Днем в Большом концертном зале Псковской областной филармонии прошел концерт Симфонического оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева. В программу вошли: «Рассвет на Москве-реке» из оперы «Хованщина», «Ночь на Лысой горе» и цикл «Картинки с выставки».

Завершила «Гений места» в Пскове последняя опера Мусоргского – «Хованщина». В главных партиях вышли Екатерина Сергеева, Александр Морозов, Михаил Петренко, Нажмиддин Мавлянов, Олег Видеман, Роман Бурденко, Максим Даминов, Андрей Попов, Жанна Домбровская, Олег Балашов и Александр Никитин. Исполнение прошло при участии хора театра. За пультом Симфонического оркестра Мариинского театра – Валерий Гергиев.

Выступления Мариинского театра в Пскове уже имеют регулярный характер и непременно сопровождаются высоким интересом со стороны публики. Так, осенью 2023 года в Псковском кремле прозвучала опера Мусоргского «Борис Годунов», а артисты балета, вокалисты и солисты оркестра Мариинского театра постоянно становятся участниками разнообразных концертных программ Псковской областной филармонии.

Всего на карте фестиваля музыкальных приношений «Гений места» пять городов: Тихвин, Псков, Воткинск, Смоленск и Ломоносов (Ораниенбаум).

Пресс-центр Мариинского театра

с частотой, никогда более не повторявшейся, зазвучала в Ленинграде музыка к «Князю Холмскому» – в 1946 году ее исполнением дирижировал М. Паверман, в 1947-м и 1948-м – А. Гаук. В 1951-м Е. Мравинский продирижировал увертюру и антракты. Никак не укладывается в сознании, что последний раз партитура «Холмского» полностью была исполнена в Большом зале филармонии 17 декабря 1947 года (уже упоминавшийся концерт А. Гаука).

Тысяча раз почему? Почему сам Глинка не услышал достойного исполнения «Князя Холмского» (разве что, «довольно опрятного»? А вдруг он заплакал бы, как в Новоспасском, «встретившись сильным впечатлением от непостижимо прекрасной симфонии Бетховена»? Или, как после любимейшего бетховенского «Эгмонта», у него бы «остановились пульсы»? Параллель с «Эгмонтом», кстати, вовсе не случайна.

Прислушаемся к голосам критиков. «В "Князе Хо́лмском" есть множество черт, напоминающих кисти Бетховена <...> С каким, например, мастерством сделан Глинкой переход от интродукции к *Allegro* в увертюре! <...> Каждый из следующих за увертюрой антрактов есть маленькая картина, написанная рукой великого художника, симфоническое чудо, стоящее целого вороха длинных симфоний» (П. Чайковский).

«Антракт перед последним действием "Холмского" со многими сторонами еще замечательнее прочих. Надобно слышать тревожные мучительные триолы смычковых в энергическом ритме надобно слышать взрыв целого оркестра *fortissimo*... все дрожит трещет, бьется горячае пульсом, в бреду, в безумном припадке отчаяния» (А. Сенов).

«Князь Хо́лмский» оркестрован по средствам Александринского театра сороковых годов... но какое неистощимое богатство, какая сочность звука, какой очаровательный колорит! В этом крошечном оркестре! (Г.Ларш). Не худо бы при том помнить, что в одном из писем Глинка сетовал: «Оркестры в драматических наших театрах не только плохи, но и беспрестанно изменяются в своем составе. Спрашивается как поправить?»

«А вот как! Надо исполнять музыку Глинки сегодня не только «опрятно» или «отчетливо» (любимое словечко Глинки!), но тем «горячечным пульсом», что свойствен веку нынешнему (Михаил Иванович его прорицал в своей музыке – не глубокомысленно, а чутким сердцем!). Надо дирижировать «Князя Холмского», как это сделал Е. Светланов в превосходной записи увертюры и антракта».

Вот свидетельство Стасова: «Глинка рассказывал, что при первом исполнении в театре он приказывал литавщику изо всей силы играть свои ноты: "Пусть прорвется литавры – пусть – заплачу, только игравте как мне тут нужно"». Знаем ли мы с вами такого неистового Глинку?

Смело утверждать – не знаем! Впервые прозвучавшая в середине XIX века гениальная партитура «Князя Холмского» *современна* как самые свежие новинки. Она далеко вышла за рамки прикладного театрального жанра. Это первая русская *драматическая симфония*. Ибо, если продолжить метафору Чайковского согласно которой в «Камаринской», точно дуб в желуде, русская симфоническая школа, то «Холмский» – плодородное поле, на котором отечественная симфония возросла.

Зачем же, поле, столько ты
И поросло травой забвенья?

Когда проект «Тенный места» достигнет Смоленска, хорошо бы рядом с операми, популярными оркестровыми пьесами, романсами, сыграть на родине Глинки и премьеру «Князя Холимогского» (сперва на марининской сцене, разумеется!). Для превосходного замысла Валерия Гергиева представить на музыкально-театральных подмостках многовековую историю человечества это стало бы мощным стимулом.

ПРЕМЬЕРА

ИОСИФ РАЙСКИН

«МАСТЕР И МАРГАРИТА».
ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПЕТЕРБУРГ

Слонимский «Мастер и Маргарита». Пилат — С. Лейферкус, Иешуа — Р. Николаев.
Фото: Наталья Разина
Сцены из спектакля.
Фото: А. Крылов

жировал Михаил Юровский. Он же ставил оперу в Ганновере (на немецком языке!!!). В 2012 году к 80-летию композитора Владимир Юровский (сын Михаила Юровского) в Михайловском театре дирижировал опять лишь первым актом оперы в режиссуре Виталия Финальского. Тут надобно заметить, что либреттисты «Мастера и Маргариты» (Юрий Димитрий и Виталий Финальковски), следуя драматургии композиторского замысла, сумели передать дух и основные идеи романа, бережно сохранив при этом слово Михаила Булгакова. И порою диву даешься, как масштабный роман, сжатый до своего рода венка

афористических фраз персонажей — тех самых слов, что тотчас запоминаются при чтении романа, — в либретто не утратил ни художественной силы, ни философской значительности. К тому же, «два параллельных ряда действий», о которых говорил в цитированном выше интервью Слонимский, в либретто столь тесно переплетены, череда сцен и эпизодов (в Иерусалиме ли, в Москве ли) проносятся, как в кинематографе. А это необычайное близко излюбленной композитором «кадровой», монтажной драматургии, которую он широко применяет и в симфонических, и в театральных сочинениях. И вы уже пере-

стаете переключаться от евангельских дней к Москве 1920-х — 1930-х годов, действие оперы происходит в том едином большом Времени, которое называют Вечностью.

А для грандиозного пространственно-временного континуума, столь возвышенно именуемого, что век, что тысячелетие — всё один миг! И Слонимскому, автору оперы, история жанра тоже предстает в некоем единстве: от первых, еще робких шагов Флорентийской камераты до блеска «большой» оперы «золотого» ее XIX века, с балетными сценами и пышным сценическим антуражем. Да еще и с яркими приметами авторского стиля Слонимского, не чуждого самым наисовременнейшим веяниям в композиторской практике, будь то микрохроматика или даже серийная техника. Достаточно открыть партитуру «Мастера и Маргариты», чтобы в самом начале увидеть сделанные автором «основные обозначения импровизационного ритма (исполняются свободно, без точного отсчета)». Они дают певцам и инструменталистам необходимую свободу дыхания. Добавлены знаки алтерации, предписывающие повышение или понижение на четверть тона или на три четверти тона, нотируются микрохроматика, четвертичная музыка, в отличие от привычной хорошо темперированной, и со времен Баха олицетворяемой черно-белой клавиатурой фортепиано. В балетном антракте «Великий бал у Сатаны» похождения Кота и Фагота в яросте сопровождаются весьма характерной авторской ремаркой: «Постановщик может использовать ситуацию любых других глав романа с участием Кота и Корovieva». Примечание, не дающее *carte blanche* режиссеру на любой сценический произвол, но словно подраумывающее возможные режиссерские вариации ряда сцен, изменения их последовательности, лишь бы это не вступало в противоречие с партитурой оперы.

Вслушавшись внимательно в начальные слова хора, открывающие оперу, в мучительные вопрошания Пилата: «Ты жив? Значит жизни не было? Что это — пение или речь, как-то особенно ритмически акцентированная? Мастера Флорентийской камераты (по сути, создатели жанра) называли эту манеру произнесения текста *recitare cantando* — «певуче говорить» (в буквальном переводе). Да, именно так звучали оперные монологи в «Эвридике» Якопо Пери (1600), в «Дафне» Марко да Гальано (1608): они, эти первые оперы и назывались *dramma per musica*, то есть «драма на музыке»¹. Потом настанут иные времена (минус сразу несколько эпох, здесь не место для лекции по истории оперы), и на смену культу *bel canto* («прекрасного пения») придут новые поиски музыкальной правды в операх Вагнера, в музыкальных драмах Мусоргского. Здесь не худо вспомнить и девиз Даргомыжского «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды!» и Мусоргского, с его гениальной «музыкой, творимой голосом». Поиски продолжались в XX веке: Прокофьев, «распевший» прозу Достоевского и Толстого, Арнольд Шёнберг с его *sprechstimme* и *sprechgesang*, Альбан Берг, определявший это же по-итальянски, как *ben parlare* («прекрасное говорение») — каждый на свой лад и в соответствии с законами родного языка «омузыкаливали» речь в операх и вокальных циклах. Основу музыкальной драматургии я нашел у Монтеверди, — сказал Сергей Слонимский в интервью, — ренессансная, добаховская модель по-прежнему может быть стержнем новой драмы в музыке» [1]. Вооруженный изощренной композиторской техникой XX века, современный Мастер обратился к родоначальникам музыкального театра. Вернулся не только к *recitare cantando*, певучей музыкальной речи, но и к камерному инструментальному ансамблю, хотя все вместе инструменталисты почти и не играют: музыканты «портретируют» героев оперы. Для каждого персонажа среди инструментов выбран спутник-двойник, своего рода *aller ego* героя. Например, у Иешуа это «библейское» трио: гобой на фоне арфы; Мастеру сопутствуют виолончель, альт; Маргарите, с ее лирическими мини-ариозо, прославляющими буквально всю оперу, вьют скрипки и арфы, иногда флейты; первосвященнику Канфе — *pizzicato* контрабасов и туба. Пилат, чья «тьнь» поначалу кларнет, а затем бас-кларнет, приговор произносит с трубой и тромбоном. Инструментальный театр «в чистом виде» представляет без слов хулиганская парочка: Коровьев — фagот и Кот Бегемот — флейта-пикколо. Этих примеров достаточно, чтобы оценить тембровое чутье композитора; добавим к тому и драматургически безупречно выстроенные звуковые параллели толпы в Ершалаиме, требующей распят Иешуу, и пролеткультовских «критиков», призывающих злобно «ударить по пилятине». Подчас инструменты «переговариваются» между собой, к примеру, так выстроены диалоги «двойников» Мастера и Маргариты.

¹ Поделюсь собственным наблюдением. Однажды на спектакле из трех одноактных опер Арнольда Шёнберга в Амстердаме, помню, потребовались усилия на вхождение в шёнберговское «новое звукозвращение» (выражение Вячеслава Карапетяна). Усилия оказались вознаграждены: столяна при вступлении в, казалось бы, изоцифренно, но в рамках предложенных правил естественную и органичную музыкальную речь.

ПРЕМЬЕРА

пражены и в музыке.

Иное дело, персонажи заведомо отрицательные, тот же Иуда (тут я имею в виду взгляды авторов романа и оперы и не ввязуюсь в споры об истинной роли ученика Инсуса и апокрифическом «Евангелии от Иуды»). Первому его появлению предшествует сцена, в которой Пилат перебирает доставленные ему бумаги: «Донысы, доносы, доносы...», — морщится прокуратор. (Невольно приходит на ум реплика Сергея Довлатова: «Кто написал четыре миллиона доносов?») Иуда упоен своей значительностью, он едва ли не гордится ею: перед ним, легендарным донощиком, записывают какие-то серые, мышеловочные люди (должно быть, из тех миллионов освещомителей). А нудину «концертную арию», им же аккомпанированную на роле в сопровождении тубы и ударных, тут же «выстукивает» машинистка — превосходный режиссерский жест Юрия Александрова, породивший предателей евангельских и нынешних. Подпись Иуды удостоверяет свидетельские показания против Иешуа и... легализует травлю Мастера. Первосвященник Каифа вручает Иуде копель с тридцатью серебряниками... Под стать донощику его любовница гречанка Низа: добавляя Иуду из Кириафа, она предает его в руки убийц, подосланных Пилатом. Поющая и танцующая Низа уж точно, по известному присловию, «из другой оперы», да что там, из рок-музика! Но это вовсе не третируемая композитором вульгарная «низовая» музыка (как бы ни хотелось скаламбурить): Слонимский во всеоружии мастерства блистательно демонстрирует владение всевозможными гранями музыкального языка, выбирая стилистику, которая сродни тому или иному персонажу. Вот яркий пример: балетный антракт «Великий бал у Сатаны», открывающий 3-ю часть оперы. В камерную партитуру вдруг врывается полноразмерный оркестр, возникает иллюзия «большой оперы» времен ее расцвета. Парад гостей Сатаны — нежити, убийц и оравителей — остроумный шаж, гротеск, не лишенный, однако, пронзительных ноток сострадания. Под звуки медной церемонной сарабанды медленно движутся пары, Воланд ведет Маргариту — королеву бала. Ненадолго все сметает синкопированный рэгтайм, залихватский джаз-танец, и снова величественное шествие, лишь изредка оживляющееся. Апофеоз мрачного бала — неистовая всеобщая галопида. Пожалуй, именно в эти минуты, отталкиваясь «от противного», осознаешь правоту композитора, избравшего для главных героев оперы тот не нарядный, внешне прозаический язык, который не сразу покори-

Финал. Авторская помета в партитуре: «Мастер и Маргарита медленно поют вверх по лунному лучу» (помните обращенные к Мастеру слова Маргариты «Слушай беззвучие,

слушай тишину?»). Одна эта реплика больше говорит о глубинной музыкальности Булгакова, чем любые оперные цитаты, которыми полон роман. «Ты будешь засыпать с улыбайкой на губах...», — продолжает Маргарита, — а беречь твой сон буду я». Последние страницы партитуры оперы возвращают к ее началу, Маргарита, следом за ней хор заканчивают: «Тишина... Беззвучие... Покой... Навсегда». Это опера, повторим же слова ее прекрасной героини, о «настоящей, верной и вечной любви».

«Мастер и Маргарита» Сергея Слонимского — свидетельство мужественного, бескомпромиссного таланта композитора, отказавшегося от проторенных путей, от излюбленного публичной ариозного стиля, выбравшего трудный язык, не сулящий легкого успеха у слушателей, откликнувшегося на это во имя правды, которую «говорить легко и приятно». Тем дорожке и поучительные триумф оперы на премьерных представлениях в Самаре и в Санкт-Петербурге.

Нынешняя постановка Самарского театра оперы и балета — первое полномасштабное сценическое воплощение оперы Слонимского в России. Добавлю, блистательная работа еще трех петербуржцев: режиссера Юрия Александрова, дирижера Евгения Хохлова и исполнителя одной из главных ролей Сергея Лейферкуса. Сергей Слонимский часто, шутя, говорил, что по национальности он — ленинградец, петербуржец; с тем же правом он мог бы считать себя и «самаритянином» — на самарской сцене состоялись премьеры его опер «Виринея», «Мария Стюарт», «Амлет», «Видения Иоанна Грозного».

Режиссура Юрия Александрова масштабная и, на первый взгляд, «укрупнена» вопреки камерности партитуры. Но, повторюсь, балетный антракт «Великий бал у Сатаны» явно апеллирует к жанру «большой оперы», совсем «уйти» от него режиссер и не собирался. К тому же, в памяти большинства зрителей если и не громада романа Михаила Булгакова, то крайней мере его разные экранзации и популярнейшие сценические претворения. В «Мастере и Маргарите», — говорит Александров, — нет мощного «вердиевского» оркестра. Нам надо было найти в себе силы уйти от «большой оперы», к которой мы привыкли, в новое измерение, отказавшись от всех привычных штампов. <...> В спектакле есть видеоряд, <...> это очень сложный коктейль звуков, смыслов, состояний...» [4, с. 50, 52]. Сложившуюся концепцию режиссера разделяют художник-постановщик Сергей Новиков и художник по свету Ирина Вторникова: высшие наклонные конструкции одновременно и «лестницы в небо», в Вечность, но и Голгофы, действительные физически для казнимых, воображаемые, метафизические для всех — у каждого своя Голгофа! Остается добавить имена других главных создателей спектакля — ба-

летмейстера-постановщика Надежды Калининой, хормейстера-постановщика Максима Пожидова. Назову, разумеется, только исполнителей главных ролей этого «многонаселенного» спектакля, показанного в Санкт-Петербурге на сцене Мариинского театра, — Владимир Боровиков (Мастер), Анастасия Лапа (Маргарита), Роман Николаев (Иешуа), Сергей Лейферкус (Пилат), Иван Максименко (Иуда), Андрей Антонов (Каифа), Михаил Губский (Левий Матвей), Анастасия Вечеркина (Низа). Но не менее успешны и два других (!) состава певцов, участвовавших в премьерных спектаклях в Самаре. И, разумеется, особенно велика заслуга музыкального руководителя и дирижера Евгения Хохлова, мечтавшего, по его собственным словам, «вернуть это грандиозное произведение на оперную сцену».

Аншлаги на самарской премьере «Мастера и Маргариты» в октябре и декабре 2023 года, восторженный прием, окансанный самарской публикой и критиками-экспертами, предстоящий в этом году показ спектакля в московском Большом театре говорят о небывалом успехе, торжестве современной оперы. Астрольный спектакль самарцев на новой сцене Мариинского театра 17 ноября 2023 года (одно из ярчайших событий Международного культурного форума) был овациями встречен петербургской музыкальной общественностью. Участников спектакля поздравил художественный руководитель театра Валерий Гергиев: «К сожалению, Сергей Михайлович не дожид до этого дня... Долг его памяти убедительно реализован. Коллеги из Самары показали сильный спектакль, они порадовали публику и обогатили историю Мариинского театра».

Сергей Михайлович был бы счастлив разделить успех своего любимого произведения с земляками петербуржцами. Композитору особенно близки были мысли, дорогие и Булгакову: власть не должна быть насильем над людьми; человек не должен бояться поступать по совести; преданная любовь — это огромная сила, способная обессмертить человека; творчество художника, если оно правдиво и талантливо, может продолжить свою жизнь в будущем...

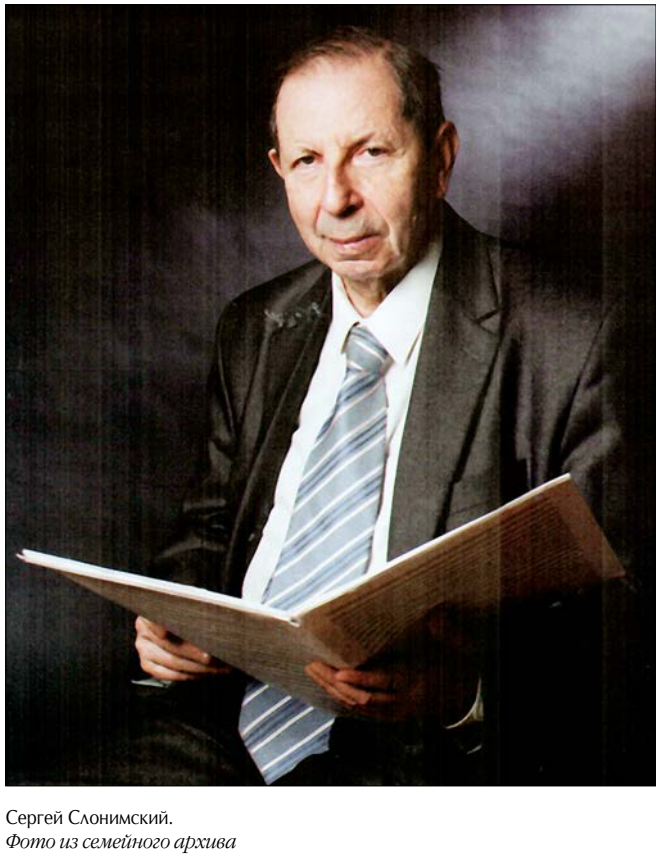
ЛИТЕРАТУРА

1. *40 лет спустя: Сергей Слонимский готовится к исполнению своей оперы «Мастер и Маргарита» / записала С. Станковская. URL: <https://www.belcantor.ru/12062228.html> (дата обращения: 06.03.2024).*

2. *Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. Л.: Советский композитор, 1991. 251 с.*

3. *«Сергасионовы братья», литературная группа (Ленинград). 1921: альманах. СПб: Лимбус пресс, 2013. 448 с.*

4. *Сергей Слонимский. Мастер и Маргарита. Опера в 2 действиях. Самарский академический театр оперы и балета имени Д.Д. Шостаковича. [буклет к спектаклю]. Самара, 2023. 80 с.*

СИМФОНИЯ-
ДНЕВНИК

Сергей Слонимский.
Фото из семейного архива

вязь у солирующих деревянных духовых.

Противоречие обостряется. Новая тема у струнных также узнаваема: она пришла из оперной вселенной Слонимского — из «Короля Лира» или «Амлета». Это гордый протест, уже и следа нет от сдержанно-попугалистой темы-распева! Полифоническая имитация у струнных напоминает хождение с этой темой

по замкнутому кругу жизни, мучительное перемалывание навязчивой идеи.

В краткой коде возвращается хорал. Но теперь он возвышается, оживает. На фоне отрывистых *pizzicato* струнных вместо валторн высоко звучат флейты и кларнеты.

Вторая часть — скорее, концерт для оркестра, чем симфония. Это скерцо, но не совсем ожидаемое: не инфернальное, не ироническое, а скерцо-видение, легкая, призрачная игра, в которой взвешиваются и оцениваются свойства идей и судьбоносных утверждений. В режиме *perpetuum mobile* сопоставляются тембры и типы движения, перебираются регистры отдельных инструментов и инструментальные группы. На почетном месте — концертноречные ударных, в изобилии представленных. Мелодия, поданная на десерт, исполняется на флексофоне, что требует особого мастерства исполнителя.

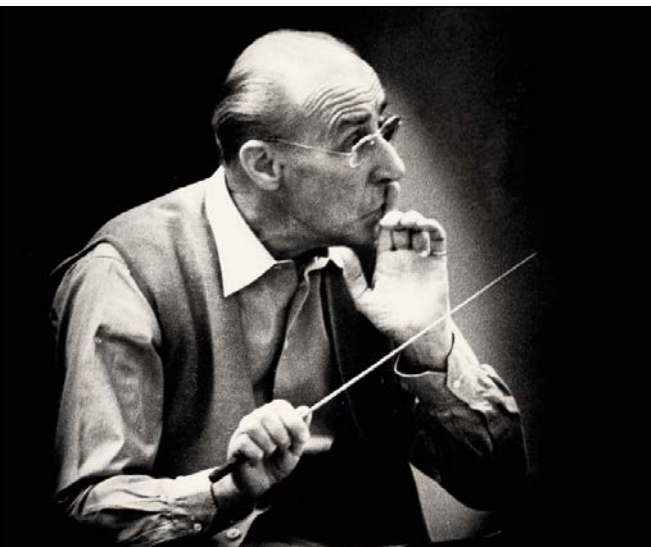
Стиль третьей части, по контрасту со второй, именно оркестровый. Красивое сердечное адажио-ариозо виолончелей переходит к полной струнной группе, затем к деревянным духовым. В развитии этой мелодии рождается ее антагонист — изломанная, острая тема судьбы с настойчивой фигурой вопроса. Последняя и приводит к кульминации, впервые в симфонии использован полный оркестр *tutti*. В звучании медных духовых узнается преображенный хорал из первой части симфонии. Здесь он вырастает до непреодолимых масштабов.

В основе композиции финала ансамблевые диалоги инструментальных групп. Темой становится песенка, простая и мелодичная, в которую заложен потенциал гимна-протеста. В последнем проведении она и становится гимном (впервые оказывается востребованными вместе три трубы, ведущие тему аккордами). Другая тема — легкий пульсирующий припев, игра в переманность — тоника или доминанта? В дальнейшем она — ритмическая основа для концертных соло ударных и арфы. Торжество финального проведения темы-песенки больше задиростое, чем величественное, играет только медная духовая группа. Полный оркестр включается в самом конце, чтобы утвердить тоник: выразительный, краткий, эмоционально плотный жест в духе Слонимского.

Симфония-дневник написана летом 2009 года за 4 дня. Она не имеет программного названия, но ее драматизму по-своему отражает этические ориентиры, присущие едва ли не каждому сочинению С. М. Слонимского. Композитор опирается на опробованную технику, использует «готовое слово», свою же лексику, которая уже стала символической. Но каждый раз его герой проходит новый путь, вновь оказывается перед выбором, вновь решается на жизнеутверждающий поступок. И снова речь идет о вечных ценностях — о совести, чести, человеческом достоинстве внутренне свободной личности.

Семен ЗАБОРИН

«ПЛАНЕТА МРАВИНСКИЙ»



Евгений Мравинский.
Евгений Мравинский на репетиции.
Дирижерская комната Мравинского (AR-инсталляция).
Фото: выставка «Планета Мравинский»

инициатив и Комитета по культуре Санкт-Петербурга.

Как это работает? Рядом с музейным экспонатом – историческим пультом Мравинского, в центре AR-выставки установлен оригинальный арт-объект в виде попгитара, пульта для ног. Это «дирижерский пульта Евгения Мравинского», выполненный в стиле хай-тек из стекла с футуристическим неоновым свечением. Словно реплика из фантастического фильма (можно представить, что так мог бы выглядеть пульт дирижера оркестра концертного зала в фильме «Пятый элемент»). Здесь же, в пространстве Музея, рядом с другими экспонатами о Мравинском, размещаются и другие арт-объекты в виде так же, словно парящих в воздухе, рамок разного размера с вырезанным источником света. По задумке авторов иммерсивной AR-инсталляции – это цифровые порталы, за которыми зритель, активируя своим мобильным устройством размещённые в этих рамках QR-коды, видит события XX века.

Восемнадцать рамок-фреймов запускают исторические видеосюжеты или 3D-объекты на мобильных устройствах посетителей. Каждый цифровой портал открывает свою историю, с помощью дополненной реальности существенно раздвигая границы восприятия классической музейной экспозиции.

Документальные фрагменты небольшие: в среднем 2–2,5 минуты. Можно увидеть кусочек интервью Евгения Александровича о начале его интереса к дирижированию, когда он наблюдал из кулисы Мариинского театра за Эмилем Купером. Другой ролик представляет Мравинского, репетирующего, вернее проигрыва-

ющего на репетиции «Монтеки и Капулетти» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева, рядом – примета времени: фрагмент новостной кинохроники о выступлении Оркестра Ленинградской филармонии на заводе «Электросила». Большая часть музыкальных фрагментов связана с Шостаковичем, они корреспондируют с фотоматериалами – звучат и Пятая и Восьмая симфонии (последняя была посвящена композитором Мравинскому). Еще несколько фрагментов интервью о работе дирижера, интервью А.М. Вавилиной, Максима Шостаковича, Льва Кнычкова – сегодняшнего концертмейстера Заслуженного коллектива России академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии.

Наверное, технический прогресс не остановить, вот уже и на Байройтском фестивале раздают специальные очки, где часть зала может «дополнить» свои впечатления от опер Вагнера цифровой реальностью. И выйдет все в зале музыка очень современно: арт-объекты в стиле хай-тек – цифровые порталы, подсвеченные голубым неоном. При этом используется современное программное обеспечение, которое еще будет развиваться, углубляя творческое взаимодействие технологий и искусства, физиков и лириков. Иммерсивная AR-инсталляция «Дирижерский пульт Евгения Мравинского» Общественного фонда развития исполнительских искусств привлекает внимание молодежи, детей, делает великого дирижера живым даже для тех, кто слышал только его имя.

Вера СТЕПАНОВСКАЯ

ПОСТСКРИПТУМ ОБ AR-ИНСТАЛЛЯЦИИ

Идея создания AR-инсталляции «Дирижерский пульт Евгения Мравинского» возникла после успешного представления Общественным фондом развития исполнительских искусств, при участии Музея театрального и музыкального искусства, первого в стране, а, возможно, и в мире, полноформатного музыкально-драматического AR-спектакля «Матильда Кшесинская – блистательная реальность русского балета». Премьера состоялась 6 декабря 2022 года в Особняке Кшесинской, ныне Государственным музеем политической истории России.

В основу постановки легли исторические документы и свидетельства современников, дневники и мемуары самой Матильды Кшесинской, источники различных архивов и музеев.

Благодаря, в том числе, и этой работе, Президентская библиотека им. Б.Н. Ельцина открыла доступ к личным делам семьи Кшесинских. Архивная служба Мариинского театра также оказывала помощь в уточнении исторических фактов для работы постановочной группы AR-спектакля.

В этом AR-спектакле драматургическое развитие действия традиционного театра было не просто дополнено, а во многом основано на цифровых технологиях. Сценарийские решения, художественно-декорационное оформление, да и игра десятков действующих лиц спектакля, помимо «живого» действия в Белом зале Особняка, осуществлялись также и в дополненной реальности, представшей перед зрителями и в исторических интерьерах Особняка, и на экранах планшетов. Дополненная реальность не выступает здесь как ещё одно средство иллюстрации действия, а принимает полноценное участие в развитии сюжета к развязке.

Особенностью AR-спектакля является способ восприятия зрителем художественно-декорационного оформления спектакля с помощью мобильного устройства (выдаваемых зрителям специальных очков или планшета).

Как сказала после премьеры доцент кафедры эстетики и этики Института философии человека РГПУ им. Герцена, кандидат философских наук Анастасия Никифорова: «Свободная «машинная времени» переносит участников не в прошлое, а в вымышленную реальность, которая не является ни виртуальной, ни исторической в полном смысле этого слова. По сути — это новый вид искусства, вышедший за рамки театральной постановки и сугубо музейной практики. Поздравляем с успешным экспериментом!».

Показ AR-спектаклей может проходить с участием артистов Мариинского театра в уникальных камерных залах театра в форме оригинальных музыкально-драматических произведений для семейной и юношеской аудитории. Специально созданных об исторических личностях русской и мировой музыкальной культуры, выдающихся артистах Мариинского театра.

В реализации такого рода современного театрального представления оригинальная идея постановщиков пойдёт дальше других оперных домов России и мира. В частности, Детского музыкального театра им. Н. Сац (AR-опера «Любовь к трём цукербринам») или Байройтского фестиваля, в этом году показавшего оперу «Парсифаль» тоже лишь с эффектами дополненной реальности для части зрителей («Фестшпиляхсау», которым раздали очки).

Дополненная реальность (AR) станет не просто дополнительной иллюстрацией, а неотъемлемой частью драматургического повествования. Так, благодаря синтезу передовых технологий, каждый слушатель (зритель) оперы будет иметь возможность выбирать в какой режиссерской эстетике – классика в исторической эпохе, современный или, например, футуристический стиль постановки – будет идти AR-опера. Таким образом становится как бы соавтором своей собственной, близкой ему режиссерской интерпретации сюжета в иммерсивном оперном AR-спектакле на камерной сцене.

Эту уникальную возможность зрителю предоставляет разработанное российскими специалистами приложение, позволяющее сделать выбор варианта просмотра в дополненной реальности (AR) нажатием соответствующей «иконки» в планшете. Как в начале спектакля, так уже и по ходу – переключаясь в начале следующего действия.

При этом на сцене идёт традиционное «живое» (концертное) исполнение оперы (из текущего репертуара) солистами, хором, оркестром (концертмейстером). Окружающего зрителя реальность концертного зала, с помощью AR-технологий, дополняется цифровыми объектами, создающими «настоящее», – как и всё в театре – художественно-декорационное оформление спектакля.

Так, реалистичный Шалалин играет, например, в футуристическом или историческом – по выбору зрителя решении спектакля, как уже было сказано выше. Зритель может увидеть Направника или Прокофьева, дирижирующего на премьере оперы «Любовь к трём апельсинам» в 1921 году.

Безусловно, для первой в стране, а возможно и в мире, AR-интерпретации оперного спектакля уместно было бы выбрать произведение из уникального (идущего в Мариинском театре) русского оперного репертуара.

Рицат,ДУЛМАГАНОВ,
Генеральный продюсер Общественного фонда
искусствительских искусств

В рамках XXXVIII Областного традиционного пушкинского праздника в Приоратском парке Гатчины Симфонический оркестр Ленинградской области совместно с артистами Государственной филармонии для детей и молодежи Санкт-Петербурга под управлением главного дирижера Михаила Голикова представили премьерный показ мюзикла Виктора Плешака «Пушкин. Рок. Любовь» (Олег Еривев – либретто, Мурат Калов – режиссура, Карина Петрусенкова – балетмейстер, Алеся Исаева – художник по костюмам).

В числе благодарных зрителей –

Наталья Пуянжина, член Союза писателей России:

«В Приоратском парке Гатчины – Праздник! Новая встреча с Пушкиным, Дением этих мест, а также встреча с нашими творческими современниками, для которых личность великого поэта стала близкой и понятной.

И Солнце русской поэзии – Александр Сергеевич Пушкин в премьерном мюзикле композитора Виктора Плешака «Пушкин. Рок. Любовь». Новый замечательный мюзикл! Bravo, maestro Голиков! Bravo, Виктор Плешак! Ваша музыка прекрасна! Пример того, как талантливые люди могут рождать замечательные идеи, которые потрясающе воплотят молодые артисты. Bravo! Bravo, молодость и креативность! Bravo, зрелость и мудрость! Сколько раз в этот день для вас звучало "bravo"! Хочется пожелать мюзиклу "Пушкин. Рок. Любовь" долгой счастливой жизни и любви зрителей»

Лариса Южаннина, член Союза журналистов России:

«Впечатляет музыкальная многожанровость. Здесь гармонично переплелись не только классическая музыка, рок, джаз, но и рэп. Яркие музыкальные образы, лейтмотивом проходящие темы бессмертия и любви, побудили зрителей долго аплодировать, подняться и скандировать "Спа-си-бо!"

Когда звучала "Мадонна" одна из зрительниц не сдержала слёз. "Bravo!" слышалось отовсюду. Также самое и после исполнения "Памятника", или "Храни меня, мой талисман!". И "Лучнуншка" заставила кого-то прослезиться.

Музыка пробирала, радовала и печалила. И повествовала. На сцене развернулось настоящее действо, где царили бытие чувств и бытие страсти. Вихрем сменялись сцены, одна за другой, азартно, динамично.

Костюмы усиливали драматическую линию. Когда Пушкин обнимает тонкую талию Натальи Николаевны, облачённой в изысканное белое платье, то от движений (и от ветра тоже) поднимается широкий волан на груди, обнажая черную подкладку. Изнанка жизни. Немое предостережение. Мелькает мрачно-черное на белоснежно-безмятежном фоне. К финалу заметно усиливаются трагическая линия. Вот и в наряде – чёрная юбка сменила белую..

Появление колоритного персонажа в роли Дантеса уже с первыми звуками музыки вызвало бурное оживление. Но, интересно, что бурных оваций он не сорвал. Хотя исполнял свою партию весьма убедительно. Видимо в наших генах навсегда образ убийцы Пушкина как врага и негодяя.

В нашем интервью с Вячеславом Васильевым – баритоном, ведущим солистом Мариинского театра и Приморской сцены – обсудили любимые роли, стереотипы о работе и оперу, можно ли разбить бокал голосом.

– *Петь оперу – дар, талант или труд?*

– Петь оперу – это совокупность многих факторов. Разумеется, без природных данных никак. Это я точно знаю по опыту. Главное – трудиться, потому что в нашей сфере нет четкого пути, каждый голосовой аппарат уникален. Есть, конечно, какая-то общая система, но она подходит далеко не каждому. То есть я, как оперный певец, должен уметь разбираться в себе.

– *В основном оперы поют на итальянском языке?*

– Конечно, нет. Очень много русского, немецкого и французского репертуара. Но, так как считается, что опера зародилась в Италии, итальянская опера является главенствующей.

– *Вы поете оперы на иностранных языках. А вы говорите на этих языках или только звучаете фразы?*

– Конечно, пою, на итальянском, немецком, французском. А про знание: за время обучения мы изучаем языки – музыкальные школы, консерватория, стажировки. Когда я учу роли, то делаю построчный перевод всех фраз, и не только своей партии, но и партнеров. Делать это необходимо, чтобы понимать, о чем мы вообще поем. А за годы практики основные фразы запоминаются, становятся своими, так что я многое понимаю.

– *Как долго учили последнюю партию?*

– Часто бывает так, что нужно быстро подстраиваться. Бывают партии, которые быстрее запоминаются, особенно на русском языке. На итальянском медленнее, а на немецком еще сложнее. Все связано с произношением, гласными буквами. Для русскоговорящего человека легче идет итальянский, потому что его гласные и согласные во многом схожи с произношением русского языка.

– *Какая ваша любимая роль?*

– Их много, но особенно люблю Макбета из одноименной оперы. Мне нравится глубина и историчность этой роли. Она – одна из самых сложных для баритонального репертуара, но я всегда с удовольствием ее исполняю. Хотя для этой партии надо быть в хорошей форме.

– *Вы сказали о форме. Нужно ли оперному певцу соблюдать диету и заниматься спортом?*

– Конечно, я занимаюсь спортом для поддержания физической формы и здоровья. Предпочтительно я выбираю тренировки с большим количеством кардионагрузок. И конечно же нужно следить за питанием. Голос, вообще, очень хрупкий инструмент, о котором нужно заботиться каждый день.

ПУШКИН. РОК. ЛЮБОВЬ



В. Плешак «Пушкин. Рок. Любовь». Наталья Николаевна – Пелагея Тихонова, Пушкин – Виталий Соболев.
После спектакля.
Фото из архива В. Плешака

ИНТЕРВЬЮ

ВЯЧЕСЛАВ ВАСИЛЬЕВ: «ОПЕРНЫЙ ПЕВЕЦ ДОЛЖЕН УМЕТЬ РАЗБИРАТЬСЯ В СЕБЕ»



Верди «Макбет», Макбет – В. Васильев (Приморская сцена Мариинского театра).
Фото: И. Коротков.

– *Бывало ли, что выходил на сцену, а голоса нет?*

– Оперные певцы работают в акустических залах. Голос и звук зависит от многих факторов. Если мы поем в обычной комнате, то звук будет очень громким, и не потому что мы стремимся петь громко, а потому что мы работаем на большие пространства. Это определенная техника пения, которой мы учимся долгие годы.

– *Пьете сырые яйца чтобы "настроить" голос? Или это миф?*

– Миф! Но если кто-то себя уверит в том, что это помогает и психологически успокаивает, то почему бы и нет (смеется).

– *К вопросу о мифах: Ваш голос может разбить бокал?*

– Нет, я такого не встречал. Но есть голоса, особенно женские, которые близки к этому мифу.

– *Как бы вы отреагировали, если бы зал потопал?*

– Очень хорошо, иногда даже мы специально используем такой прием. Недавно я закрывал концерт в Шереметьевском дворце русской народной песней "Дубинушка", где припевы я пел совместно с залом, и это поворачивало публике.

– *Люди часто не понимают слов оперы, даже если она на русском языке..*

– Да, такое бывает часто. Это зависит от многих факторов. Еще есть проблема, что люди не понимают языка. Для этого есть бегущие строки с текстом оригинала и переводом. А вообще, главное – это музыка – язык, который не нуждается в переводе.

– *Есть что-то, что беспокоит в профессии?*

– Голос – это капризный инструмент, который нуждается в постоянном развитии и тренинге.

– *Как привлечь людей ходить на оперу?*

– Сейчас уровень культуры заметно возрос в России. Это я отметил для себя за время поездок по городам нашей страны. Мир классической музыки настолько разнообразен, что я уверен, каждый слушатель найдет репертуар для своего сердца и души. В этом году я стал победителем I Международного конкурса вокалистов и концертмейстеров Хиллы Герзмава в Москве (I премия). После конкурса, вместе с другими лауреатами мы объездили более 20 городов России и ближнего зарубежья, где исполняли популярную классическую музыку.

– *Ваша роль мечты?*

– Их очень много, репертуар очень обширен. А если говорить вообще, то я благодарен судьбе, что занимаюсь профессией, которую я безгранично люблю.

Беседавала Софья ВАСИЛЬЕВА

ПОСВЯЩАЕТСЯ ЮРИЮ ТЕМИРКАНОВУ

1938 2023



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

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

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

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

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

Анатолий НАУМОВ



8-7-11

ПРОЕКТ

СИМФОНИЯ МУЗЫКИ И ТАНЦА



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

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

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

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

Юрий ФИРСОВ

