



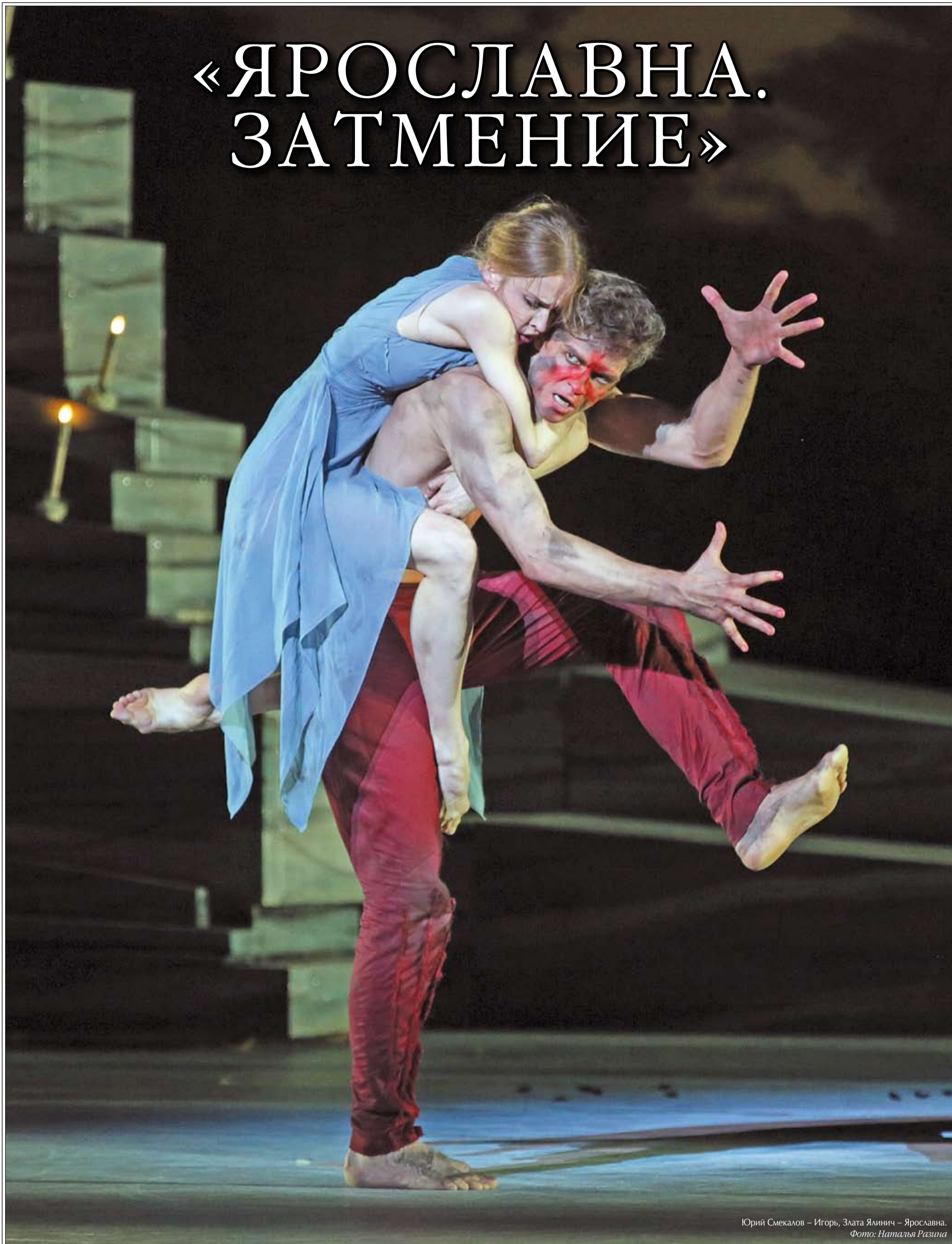
МАРИИНСКИЙ ТЕАТР



№ 3-4

2017

«ЯРОСЛАВНА. ЗАТМЕНИЕ»



Юрий Смекалов – Игорь, Злата Ялинч – Ярославна.
Фото: Наталья Разина

ФЕСТИВАЛЬ «МАРИНСКИЙ – ВЛАДИКАВКАЗ»



Перед открытием фестиваля.
Фото: Александр Шагунов



За роялем Денис Мацуев.
Фото: Александр Шагунов



Играет Юрий Башмет.
Фото: Максим Сумин



«Барышня и Хулиган». Давид Залеев и Елена Евсева.
Фото: Александр Шагунов



За роялем Люка Дебарг. Валерий Гергиев, Симфонический оркестр Мариинского театра.
Фото: Максим Сумин

Какое странное название! Если чудо – значит необыкновенное. А если обыкновенное – следовательно, не чудо.

Евгений Шварц

За морем житье не худо, / В свете ж вот какое чудо. Целый век мечтали в послереволюционной России увидеть на сцене «Кольцо нибелунга» Вагнера. Читайте в настоящем номере «Мариинского театра» отчет о представлении всей оперной тетралогии под рубрикой ... «рядовой спектакль».

Сколько себя помню – филармониста с семидесятилетним стажем – так же, казалось несбыточно, мечтали о Восьмой симфонии Малера. Дождались и с благодарностью вспоминаем последовавшие в конце века минувшего одну за другой премьеры московские и петербургские – но редкие, сохранявшие за симфонией статус раритета. С тех пор, как Восьмую симфонию многократно продиржировал Валерий Гергиев, она стала ... вот именно, *обыкновенным чудом*.

Порой даже не знаешь – радоваться ли тому, что вчерашняя мечта стала легкой добычей нынешних держателей абонементов в Мариинский театр. Но тут же одергиваешь себя – стыдно ревновать к сегодняшним читателям и слушателям, которым доступно все. А нам в советские годы доставалось стоянием в очереди за «подписными изданиями», знакомством с продавцами книжных магазинов или того пуще – фотографированием, перепечатыванием а еще записями на «Днепрах» и прочих МАГах запретных писателей, поэтов, философов, композиторов (помните, у Галича: «Есть магнитофон системы «Яуза», «Эрика» берет четыре копии») ...

Вспоминаю премьеру «Любви к трем апельсинам» ... в родительском доме у Нарвских ворот. Магнитную запись прокофьевской оперы привез мой друг – и мы слушали ее в начале 60-х в исполнении театра из Любляны (Словения). Такие же домашние премьеры знакомили нас позже с «Кольцом» и «Тристаном», с «Воццеком» и «Пеллеасом и Мелизандой»... На урезанную одновечернюю «Войну и мир» Прокофьева ходили, стараясь не пропускать ни одного спектакля в Малом оперном.

А «Леди Макбет Мценского уезда» разыгрывали *перстами робкими* по клавиру 1935 года, чудом уцелевшему среди старых нот в магазине на углу Невского и Садовой (спасибо его директору, незабвенной Татьяне Петровне Васильевой). Потом ездили в Москву и Киев на премьеры «Катерины Измайловой» – высочайше разрешенной второй редакцией опальной оперы Шостаковича, радовались постановке в Малом оперном (в императорский, то бишь обкомовский Кировский театр ее не пустили на порог). С особым торжеством восприняли привезенную «из-за бугра» лондонскую запись «Леди Макбет Мценского уезда», осуществленную «изгнанниками» – Мстиславом Ростроповичем с несравненной Галиной Вишневской – Катериной, Николаем Геддой, Борисом Христовым... До «перестройки» оставалось меньше десяти лет.

Первый раз мне посчастливилось увидеть «Леди» на сцене Нидерландской оперы в Амстердаме в 1994 году. Но уже тогда я знал о планах Валерия Гергиева – он поведал мне о них в интервью для специального выпуска журнала «АРСПетербург» («Искусство Ленинграда») – поставить великую русскую оперу в Мариинском театре. И это свершилось – сперва в 1995 году сыграна была премьера «Катерины Измайловой», а спустя год в июне 1996-го – единственный раз в истории – в течение двух дней подряд прошли на сцене Мариинского театра спектакли обеих редакций оперы. С тех пор и «Леди», и «Катерина» в постоянном репертуаре мариинцев. И мне привелось писать на страницах нашей газеты о *рядовых спектаклях* «Леди Макбет Мценского уезда» и еще одного шедевра – «Семена Котко» Прокофьева.

Пишу все это не для сверстников – хотя и им, думаю, приятно окунуться в далекие и юные годы – а для нынешних поколений новых филармонистов и театралов. Может быть это кого-то заставит задуматься о ценности знания, обретенного *не благодаря, а вопреки*, о том что великие шедевры рождаются не только талантом их создателей, но и духовным сочувствием, *самыслием*, сотворчеством публики, жгучим интересом читательской и слушательской аудитории к новому слову в искусстве.

Когда оперу – еще раз скажу, великую русскую оперу, отсутствовавшую даже на столичных сценах 60 (шестьдесят!) лет (с 1936 по 1996 годы) – привозят в культурную столицу из российской провинции – это, согласитесь все-таки чудо! Правда, теперь, благодаря многим постановкам «Леди Макбет» Шостаковича в городах России и за рубежом (не говоря уже об уникальном опыте Мариинского театра), повторю, теперь это чудо привычное, *обыкновенное*.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Поначалу обыкновенным кажется и спектакль Самарского академического оперного театра, не поражающий режиссерскими изысками, попытками переименовать, осовременить либретто, назойливыми аллюзиями и модными ассоциациями с нынешней действительностью. С интересом прочел уже после спектакля интервью его постановщика Георгия Исаакяна. Не могу не привести обширную выписку.

«Хороший оперный режиссер, – говорит Исаакян, – видит произведение и его героев глазами композитора... Композитор – гений, он все равно выигрывает. Мы смотрели на

серским оперным театром», чтобы по достоинству оценить ум и такт постановщика, не ставящего свое имя выше композиторского. Правда, ничего не имели бы против, если бы на афишах значилось, к примеру: «Жизнь за царя» или «Евгений Онегин» в режиссерской версии Дмитрия Черныкова (по опере М.И. Глинки или П.И. Чайковского соответственно). Это было бы, по крайней мере, честно и предупреждало бы зрителей о том, что им предстоит услышать и увидеть. А вместо того недоумевающая и возмущенная публика должна удовлетвориться интервью с режиссером в буклете или программке

ИОСИФ РАЙСКИН

ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО



«Леди Макбет Мценского уезда». Сцены из спектакля. Фото из архива театра

Катерину глазами Шостаковича, много шутили насчет того, как молодой композитор мог быть настолько погружен в психологию женщины, так тонко ее знать, следовать за каждым движением ее души...». Особенно актуальными мне показались следующие замечания Исаакяна: «Как только ты не переносишь место и время действия, ты перестаешь быть *нормальным режиссером*, вокруг начинают говорить: «Господи, не мог перенести куда-нибудь?» (курсив мой – И. Р.). А стоит перенести, сразу начинаются вопросы «зачем... когда же вы перестанете это делать?» Мне кажется, перенос времени и места действия – один из тысячи театральных приемов, это маленькая сегодняшняя беда, которая пройдет когда-нибудь, как ветрянка... Каждый раз, когда пытаешься открыть каким-то ключом партитуру, понимаешь, что вчерашний ключ устарел и надо искать новый. Ты заботишься не о том, чтобы твою фамилию запомнили, а чтобы зритель, как и ты, влюбился в эту музыку, в эту историю».

Что и говорить, – мы слишком хорошо теперь знакомы с так называемым «режис-

серскому оперному театру», чтобы по достоинству оценить ум и такт постановщика, не ставящего свое имя выше композиторского. Правда, ничего не имели бы против, если бы на афишах значилось, к примеру: «Жизнь за царя» или «Евгений Онегин» в режиссерской версии Дмитрия Черныкова (по опере М.И. Глинки или П.И. Чайковского соответственно). Это было бы, по крайней мере, честно и предупреждало бы зрителей о том, что им предстоит услышать и увидеть. А вместо того недоумевающая и возмущенная публика должна удовлетвориться интервью с режиссером в буклете или программке

«Хороший оперный режиссер, – говорит Исаакян, – видит произведение и его героев глазами композитора... Композитор – гений, он все равно выигрывает. Мы смотрели на серским оперным театром», чтобы по достоинству оценить ум и такт постановщика, не ставящего свое имя выше композиторского. Правда, ничего не имели бы против, если бы на афишах значилось, к примеру: «Жизнь за царя» или «Евгений Онегин» в режиссерской версии Дмитрия Черныкова (по опере М.И. Глинки или П.И. Чайковского соответственно). Это было бы, по крайней мере, честно и предупреждало бы зрителей о том, что им предстоит услышать и увидеть. А вместо того недоумевающая и возмущенная публика должна удовлетвориться интервью с режиссером в буклете или программке

«Хороший оперный режиссер, – говорит Исаакян, – видит произведение и его героев глазами композитора... Композитор – гений, он все равно выигрывает. Мы смотрели на серским оперным театром», чтобы по достоинству оценить ум и такт постановщика, не ставящего свое имя выше композиторского. Правда, ничего не имели бы против, если бы на афишах значилось, к примеру: «Жизнь за царя» или «Евгений Онегин» в режиссерской версии Дмитрия Черныкова (по опере М.И. Глинки или П.И. Чайковского соответственно). Это было бы, по крайней мере, честно и предупреждало бы зрителей о том, что им предстоит услышать и увидеть. А вместо того недоумевающая и возмущенная публика должна удовлетвориться интервью с режиссером в буклете или программке

Весьма распространенный штамп – он на втором месте после ставшего почти обязательным осовременивания – повальное увлечение режиссеров подробной *постановкой* увертюры, музыкальных антрактов и интерлюдий в операх. Ничего, кроме недоверия к музыке, к ее всесильному языку, не вижу в этом увлечении. Композитор в увертюре, или в симфоническом антракте к следующей картине предваряет действие, настраивает слушателя, готовит его к восприятию музыкальных образов – ан нет! На сцене или перед занавесом суетится какая-то массовка, или того хуже – главные герои в старательной пантомиме разъясняют суть происходящего в драме. Неужели непонятно, что это отвлекает слушателя – здесь только слушателя! так композитор захотел! – от собственно музыки. Не потребует ли так воспитанный зритель, чтобы ему в филармоническом зале показывали на экране морские просторы при исполнении «Шехеразеды» Римского-Корсакова или «Моря» Дебюсси?

Георгий Исаакян *не инсценирует* симфонические антракты в «Леди Макбет» Шостаковича. Напротив, всячески подчеркивает выдающуюся, а подчас первенствующую роль оркестра в опере. И в гениальной Пассакалии – кульминации симфонической драмы, и в антракте перед картиной в полицейском участке – музыкальном апофеозе доноса – на сцену выводится духовая «банда», гремящая в уши публике, заставляющая ее буквально съезжиться от ассоциаций с недавним прошлым, да и с настоящим. Вот она современность в классической опере, современность без осовременивания!

Перелистывая годичной давности рецензии на самарскую «Леди», я не удивился, прочтя в одной из них: «Постановка и в музыкальном и в театральном отношении – самая ordinaria, *не масочного уровня*» (курсив мой – И. Р. Поясню: не масочного уровня – значит, не для «Золотой маски»).

Читаю дальше: «Оркестр играл громко, солисты пели как могли... Последнее действие, происходящее на каторге, проще для постановки, оно и получилось лучше. А из предыдущих действий произвел впечатление только звуковой занавес – музыканты вышли на сцену, стали шеренгой и загордили постельную сцену. Верное режиссерское решение. Актеры все равно не смогли бы сыграть то, что написал композитор».

Молодой Шостакович написал дерзкую музыкальную картину, пожалуй, единственную по откровенности любовную сцену во всей симфонической и оперной литературе – ее и не нужно играть актерам, она вся – в оркестре. И режиссер попросту доверился композитору – не стал искать «визуальный ряд» для симфонической интерлюдии в конце третьей картины оперы, для музыки, которая говорит сама за себя. Там же, где требовались продуманные мизансцены, режиссер не бросал певцов-актеров на произвол, но и доверялся их внутреннему музыкантскому чутью. Оттого яркий характерный образ Бориса Тимофеевича вылеплен Дмитрием Скориковым так сильно, спел так безукоризненно – слушатели и не догадываются о предельной трудности партии, особенно в нижнем голосовом регистре. А Катерина в исполнении Ирины Крикуновой поначалу, казалось, скованная в сценическом поведении – как знать, может быть на новой, непривычной площадке – отчаянно голосит, притворно оплакивая отравленного ею свекра, а в финале просто потрясает своей арией-криком «В лесу, в самой чаще есть озеро...». Кричит иступленно оркестр, взывает к сегодняшнему залу хор каторжан – они на Руси вечны!

Пришло время сказать об оркестре Самарского оперного – он под рукою Александра Анисимова по-настоящему поразил сыгранностью и верно найденным шостаковичским тоном, неотличимым от звуковой ауры симфоний композитора. «Леди Макбет Мценского уезда», поставленная и сыгранная как опера-симфония, конечно же, спектакль *не масочного уровня* – не случайно он и не был отмечен «Золотой маской», хотя номинировался по нескольким позициям. О них, этих позициях, об остальных постановщиках и участниках спектакля не успеваю сказать хотя бы несколько слов – но они в успехе театра столь же велики и каждый по-своему значим.

Я далек от того, чтобы объявлять спектакль самарцев эталоном прочтения «Леди Макбет» Шостаковича. Я хотел поделиться с читателями газеты своей радостью, выстраданной радостью музыкантов моего поколения, доживших до времен, когда попираемое невежественной властью искусство обретает мировое признание. Когда великая русская опера XX века идет теперь не только в разрешенной столичной резервации, но и на провинциальной сцене.

Тогда вчерашний «сумбур вместо музыки» предстает чудом, больше того – *обыкновенным чудом*.

– В ноябре вы в последний раз спели на сцене Мариинского театра Марфу в «Хованщине» Мусоргского. Строчка о «прощании с партией» грустно читалась в официальном пресс-релизе.

– А что грустного? Приходит время, и нужно делать соответствующие шаги. Я очень рада, что театр дал мне такую возможность проститься с любимой партией. Я даже не помню, сколько лет ее пела. Я не из тех солисток, которые считают спетые спектакли. А что дает статистика? В конце концов иногда приятно удивиться тому, сколько спектаклей спел. Но это ведь не главное – мы же не количеством берем. Знаю только, что и Марфу и Амнерис – свои любимые партии – я пела очень много. Партии обеих героинь очень хорошо ложатся на мой голос, подходят моему характеру. Они очень разные, но мне очень нравятся.

– Самую первую Марфу вы пели в Мариинском?

– Да, именно здесь и именно в этом спектакле. Потом она отправилась в долгий путь. Я выступала в 1990-е годы в этой же постановке и в Ла Скала в серии спектаклей, для которых итальянцы взяли наши декорации и приглашали многих солистов.

– Насколько эта опера тяжела для вас в смысле «энергоёмкости»?

– Опера действительно требует больших затрат. Но речь даже не столько о вокале, а об эмоциональном наполнении. Марфа спокойная, мудрая, очень сдержанная. В ее партии не так много ярких открытых эмоций и соответствующей поддержки в оркестре. В ней есть много моментов, ради которых певица должна себя постоянно «экономить». Марфа все свои поступки подводит под идею любви к Андрею: она одержима погибнуть вместе с ним, чтобы в последний момент оказаться рядом и вместе вознестись на небо.

– Фактически вагнеровский мотив любви и смерти из «Тристана и Изольды»...

– В русской литературе это можно обнаружить во многих романах. Марфа познала чувства земной любви, от которых уже не может избавиться. И ведет за собой всех. И Досифея подталкивает, когда он ей говорит «Гореть? Страшное дело! Не время, не время, голубка...». А она одержима и первая говорит, что затеплятся они как свечи Божии. Марфа изначально знает, что сгорит в огне с любимым и все к этому готовит, и это свершается. Сила ее характера – бешеная, целеустремленность – невероятная. И какая мудрость! Марфа являет редкий пример русской женщины, вышедшей из тени мужчин.

– Ваш характер тоже проявился в том, как смело вы взяли за руководство оперной труппой Приморской сцены Мариинского театра. Вы приняли это предложение как вызов?

– Нет, я сделала этот шаг с легкостью. Почему бы не отправиться посмотреть новые места, не удалиться с мест насиженных, не глотнуть свежего воздуха? Должна сказать, что я правильно поступила. Мне там очень комфортно.

– Кразнище во времени уже привыкли?

– Перестраиваться трудно, но все к нам едут с радостью. Спросите любого. У нас обстановка хорошая, творческая. Фи-

ИНТЕРВЬЮ

ЛАРИСА ДЯДЬКОВА:
«Я СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Foto: Lou Freeman

зически перестраиваться сложнее, когда возвращаешься из Владивостока в Петербург – тогда получается, что выходишь на сцену в два часа ночи. А когда приезжаешь туда – в двенадцать дня, поэтому наши солисты там просто спят до упора и смело выходят на сцену. Единственное, что плохо – у меня там почти нет возможности заниматься.

– Приморская сцена открыла у вас руководящую «жилку»

или она всегда была, но вы тщательно скрывали?

– А я там не руководитель. Я – наставник, может быть, учитель несколько авантюрного толка. Мне интересно «лепить» ребят, интересно отстаивать новые молодые голоса, в которые я верю и убеждаю тех, кто в них не верит. Мы вместе растем. Труппа наша практически укомплектована хорошим голосами. Много великолепных меццо-сопрано, которым позавидуют в любом театре, немало теноров. Плохо с басами, но эта проблема ощущается везде. Тринадцатого ноября в Мариинском театре наша солистка из Приморского Гузель Шарипова спела Джильду в «Риголетто». Я с разрешения Валерия Абисаловича Гергиева открыла программу по выступлениям молодых солистов Приморской сцены в Мариинском театре, причем только в главных партиях. Когда-то наша солистка Елена Стихина стала уже солисткой Мариинского театра. Мне сетуют, что после этой программы все солисты перебегают сюда. Я успокаиваю: «Пусть перебегают и скажут, что этот прямой путь в Мариинский – самый короткий. Придут другие».

– Многие вопросы там сейчас решаются быстрее, с тех пор как Приморский театр стал филиалом Мариинского?

– Какие-то проще, какие-то сложнее. Зал на 1300 мест не всегда легко наполнить. В репертуаре – около десяти оперных названий. У нас не хватает репертуара для определенных типов голосов, например, для лирического баритона, а молодому артисту нужен рост, он должен видеть перспективу. Поэтому я и придумала проект с выступлениями в Мариинском. И это будет огромный стимул – приезжать в Петербург готовить партии. Еще одна из серьезных проблем заключается в том, что у нас нет своих постановок, а мне кажется, что мы должны ставить то, чего нет в Петербурге, чтобы привозить на гастроли. Сейчас идет речь о постановке на Приморской сцене «Царской невесты» Римского-Корсакова. Мы сталкиваемся с проблемой отсутствия мастерских. А в петербургских мастерских Мариинского театра мы стоим в очереди на декорации, потому что график премьер забит на несколько лет вперед.

– Возникает впечатление, что у вас во Владивостоке открылось новое дыхание.

– Надеюсь, у меня их еще будет много. Я очень счастливый человек, состоялась во всем. Многие в моем возрасте уже и не поют, а у меня еще очень много предложений до конца 2019 года. Я реализовалась как артистка, работала с выдающимися дирижерами, среди которых и Гергиев, и Аббадо, и Мути, и Ростропович, и Конлон, и Паппано. Я пела почти на всех знаменитых сценах мира. И вдруг меня пригласили еще и руководить, чего я никогда не ожидала. Я влюбилась в этот город, регион, мне нравится работа, там интересно жить, я веду активный образ жизни.

– Как вы формулируете философию своего успеха?

– Не знаю, как так получается. Быть открытой всему новому, но иметь обо всем свое мнение. Вызовов нет, просто открываются разные двери. Ты в эти двери заглядываешь: если тебе там комфортно и хорошо, нет раздражающих моментов, ты остаешься, а если что-то не нравится – тихо удаляешься. Или не тихо.

Беседовал Владимир ДУДИН

15 августа в течение недели на сцене Мариинского театра проходили гастроли Приморской балетной труппы – созданного 1 января 2016 года Дальневосточного филиала старейшего российского театра. Все показанные спектакли – «Аполлон» и «Жар-птица» Стравинского и «Жизель» Адама – получили одобрение специалистов и горячий прием зрителей, неизменно до отказа заполнявших театр. Но ожидалось эти гастроли не без опасений. Уж слишком молодая труппа, составленная к тому же из выпускников разных школ для столь серьезно, разнопланового репертуара.

Опасения оказались напрасными. Молодая труппа продемонстрировала профессиональный уровень, достойный Мариинской сцены, порадовав исполнительским мастерством. Вышколенный кордебалет и превосходные солисты – Анна Самострелова, Ирина Сапожникова, Канат Надырбек, Сергей Уманец составили слаженный ансамбль, чуткий к стилю и образности хореографии. Это впечатляющий результат трудов преданных делу, талантливых педагогов-репетиторов – Татьяны Еремичевой, Александра Куркова и Владимира Петрунина.

Открывший гастроль «Аполлон» с хореографией Баланчина, как и старинная «Жизель», – дубликаты спектаклей Мариинского театра, воспроизведенные с максимально возможной точностью («Аполлона» перенес Виктор Баранов, «Жизель» – Эльдар Алиев). Неизбежное сравнение с «метрополией» наши гости выдержали с честью.

Оба Аполлона – С. Уманец и К. Надырбек без актерского нажима убедили в божественной природе героя, прочертив его эволюцию от азартного подростка к зрелому мужу. Атлетичный С. Уманец наделил персонажа благородной статью и внутренней силой. К. Надырбек – юношеским пылом, сменившимся глубокой сосредоточенностью. Спутницы Аполлона шутя преодолевали каверзы хореографии, не забывая о нюансах. Обе Терпсихоры – А. Самострелова и И. Сапожникова верно почувствовали и с надлежащей грацией передали психологический подтекст большого и сложного адажио с Аполлоном. Самобытный стиль хореографии Баланчина ансамбль танцовщиков в основном освоил, хотя возможности для совершенствования еще не исчерпаны.

Те же солисты выразительно, технически уверенно исполнили главные партии в «Жизели». К ним следует прибавить Сергея Золотарева, сделавшего Ганса по-своему интересной личностью. Неудачник, искренний и даже трогательный и в безответной любви, и в паническом страхе смерти, этот Ганс мог бы послужить примером для наших артистов, как

ПРИМОРСКАЯ СЦЕНА

ОЛЬГА РОЗАНОВА

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ДЕБЮТ
БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ
ПРИМОРСКОЙ СЦЕНЫ

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

правило, предлагающих весьма заигранный, если не заштампованный образ.

Пожалуй, не меньшее впечатление, чем солисты, произвел кордебалет виллис – стройностью линий, единым темпо-ритмом движений, слившихся в безмолвный унисон, ритуальной строгостью общего тона. Тон же задали Мирта Катерины Флория – волевым посылом танца, размахом беспумных прыжков, категоричностью жеста.

С романтическим шедвером и неоклассикой Баланчина труппа справилась вполне успешно. Однако творческий потенциал любой труппы определяет ее способность создавать нечто свое, новое. Такой новинкой оказался балет «Жар-птица» в оригинальной постановке главного балетмейстера Приморского балета Эльдара Алиева со сценографией Семена Пастуха.

Видоизменив сюжет, балетмейстер сделал Жар-птицу пленницей Кашея и ее же – Царев-

ной. В программке читаем: «Каждую ночь в Жар-птицу превращается похищенная Кашеем Царевна: она улетает в волшебный сад за золотым яблоком для злодея. Съев вожделенный плод, Кашей наполняется жизненной энергией и силой. Он возвращает Жар-птице облик Царевны и пытается добиться ее расположения». В сад Кашея проникает Иван-царевич, полюбивший заколдованную Царевну. Разгадав тайну Бессмертного, он с помощью Царевны овладевает волшебным мечом, повергает злодея и освобождает пленницу. Молодая пара счастлива.

Обновленный сюжет потребовал небольшого «вторжения» в партитуру Стравинского. Симфоническое вступление к балету постановщик передал Иван-царевичу, превратив его в развернутый монолог героя. Следуя за танцами девушек и юношей, которыми открывается спектакль, этот монолог передает смутение и тоску героя,

еще не нашедшего своей пары. Влекомый томительным чувством, он попадает в волшебный лес, куда прилетает Жар-птица. Погоня за чудотворной приводит его в мрачные владения Кашея. Музыкальная картина, изображающая это царство – «мир неподвижной жизни», «смертного бессмертия», по слову Б. Асафьева, и стала вступлением к балету. Критический глаз музыковедов, должно быть, сочтет такую вольность недопустимой. Однако, сюитная структура партитуры тому не противится, к тому же, образное содержание фрагментов почти идентично.

Еще одно (и весьма существенное) отличие от первоначальной постановки Михаила Фокина – предельная насыщенность танцем. Не только Жар-птица, но и Иван-царевич и Кашей наделены технически сложной хореографией. Гротескной свите Кашея («Поганный пляс») противостоит мир людей, воплощенный классическим танцем. Э. Алиев пользуется традиционным словарем балетной «классики», но делает это свободно и находчиво. Его композиции разнообразны по ритмам, отражающим строй музыки, по четко прочерченным рисункам, по умелой разработке тематических «формул», последовательно подводящих к кульминационной точке. Изобретательная хореография, интригующий сюжет вкупе с фантастическими театральными постановочными эффектами по-новому высветили колдовские краски и ритмы гениальной партитуры Стравинского.

Увлечательности действия, неспешно разворачивающегося в начале, но неуклонно набирающего энергию к финалу, способствовали исполнители. И. Сапожникова и А. Самострелова блистали филигранной техникой в головокругооборотной вариации Жар-птицы и были искренни в лирико-драматической сцене Царевны. С. Уманец представил Ивана добрым молодцом с непоказной силой и чуткой душой. Мечтатель, фантазер, он не колеблясь вступал в битву с Кашеем. Неоднозначный характер героя подтвердило мастерство танцовщика в солнечных и дутных сценах. Поведки жестокого Кашея удалось Александру Быкову. Другой исполнитель К. Надырбек вызвал овации зала еще и экспрессией танца. Если в «Жизели» отличался женский кордебалет, то в «Жар-птице» вызил реванш мужской состав труппы – в лирических танцах с девушками и в динамичном Поганом плясе.

Петербургский дебют Приморского балета оказался удачным. Ответственный экзамен молодые артисты выдержали на «отлично». Руководитель труппы Эльдар Алиев (экс-премьер Мариинского театра) достойно справился с поставленной перед ним задачей – сформировав труппу, определить стратегию ее развития в русле лучших традиций легендарного петербургского балета, то есть – сохранить шедверы наследия и создавать художественно значимое новое.

МАЙЯ КРЫЛОВА

Считается, что эта опера – веристская, то есть апеллирующая к реализму на сцене. Но 1902 год – дата премьеры в Милане – это уже время разочарования в веризме, быть может, еще во многом бессознательного. Это вполне сентиментальное сочинение, с умильными, иногда чересчур типично итальянскими кантиленами. С изобразительной музыкой, лепечущей в неге и рыдающей в горе, живописующей, например, шелест листвы лунной ночью; с истерической страстностью в показе женской ревности...

Реальная Лекувьер, актриса театра французской комедии, приятельница Вольтера, прославилась как трагическая актриса в пьесах классицизма. Особенно ей удавался Расин. Ее роман с графом Морисом Саксонским и ранняя смерть обросли анекдотами и сплетнями, не последнюю роль в которых играла версия об отравлении, устроенном ревнивой соперницей. В жизни, а потом и в опере соперницей актрисы стала знатная дама.

В петербургском спектакле за Мориса (Юсиф Эйвазов) боролись мировые оперные звезды – Екатерина Семенчук (принцесса де Буйон) и Анна Нетребко (Адриана Лекувьер). Две арии героини, давно включенные Нетребко в репертуар, прозвучали у нее с блеском наработанного мастерства... Сцену, когда героиня «больна от любви», как и мелодраматическую монологию Федры, Нетребко провела с яркой актерской харизмой. Об успехе меццо-сопрано Семенчук свидетельствуют аплодисменты после ее крепчайших, хорошо выверенных, броских «низов». А Эйвазов-Морис, как и солист Мариинского театра Алексей Марков (в партии верного друга Адрианы, режиссера Мишонне), порадовали ровностью голосов на протяжении всего спектакля. Ариозо графа «Лик смеющийся, нежнейший» и восхищенные реплики Мишонне, наблюдающего за Адрианой на сцене, ловко поддерживали оркестранты. У Гергиева, знающего толк и в мелодраме, оркестр то и дело разливался медовой сладостью, не доводя ее, впрочем, до приторной липкости, причем сила звучания была удобной для пения.

Французский режиссер и сценограф Изабель Парсьо-Пьер с самого начала увлеклась идеей «актриса – всегда актриса». Посреди сцены сооружен подиум, который – при небольших дополнениях – служит и театральными подмостками, и дворянскими особняками, и квартирой Адрианы. Все персонажи на подиуме как будто играют в костюмном спектакле, претендующем на искренность. Финал, когда отравленная ядовитыми фиалками актриса перед кончиной, отбросив любовь, вспоминает главное – Мельпомену, призван усилить впечатление. Чистой воды театр в театре: читка предсмертного монолога. После чего Адриана уезжает на поворотном круге в темную вечность, но потом выходит к нам на свет с круглым примерным зеркальцем в руках...

Lenta.ru

ИРИНА МУРАВЬЕВА

Это премьерная постановка не только для всех участников «Адрианы Лекувьер», включая Валерия Гергиева, впервые обратившихся к партитуре Франческо Чилеа, но и для истории самого Мариинского театра. Ньюанс сюжета в том, что все его персонажи – и Адриана, и принцесса де Буйон, и роковой красавец граф Саксонский, герой любовной распри с криминальным концом, и даже актеры театра – реальные исторические персоны. Смерть Адрианы от яда, которым ее отравила принцесса де Буйон, соответствует парижской легенде, сопровождавшей когда-то загадочную смерть реальной мадемуазель Лекувьер (ее настоящее имя Адриенна) – звезды «Комеди Франсез», прославившейся в ролях трагических героинь Расина.

В опере Чилеа весь этот магнетизирующий и волшебный мир французского театра воплотился в исключительной по красоте музыке, в лирическом потоке любовных ариозо и дуэтов, страстность которых сблизила музыку Чилеа с надрынным мелодраматизмом веризма. Неудивительно, что Анна Нетребко и Юсиф Эйвазов решили предстать на марининской сцене в таком эффектном и выигрышном материале, тем более, что вокальные «квартет» главных героев собрался в спектакле удачный: меццо-сопрано Екатерина Семенчук в партии принцессы де Буйон и Алексей Марков в роли Мишонне, режиссера «Комеди Франсез» и поклонника Адрианы.

Но «звездой» в спектакле, безусловно, была Анна Нетребко в партии Адрианы, поразившая не только богатством вокальных красок и экзотикой звучания голоса – в этом смысле Юсиф Эйвазов оказался ее прекрасным партнером, и все дуэты в их исполнении звучали с завораживающей слитностью голосов и истинным накалом. Но Нетребко открылась в этой роли как актриса огромного драматического дарования, которой подвластны сложнейшие трагические образы. И это ее личный прорыв в другое для нее пространство, вызревшие новые качества ее таланта.

RG.RU

ПРЕМЬЕРА

ВЛАДИМИР ДУДИН

«Адриана Лекувьер» – нечастая гостья в оперных театрах мира. Главная причина этой редкости – необходимость настоящей примадонны на титульную роль, ведь прототипом главной героини было реальное историческое лицо – знаменитая актриса XVIII века, игравшая в парижском театре «Комеди Франсез» и отличавшаяся, по воспоминаниям современников, сочетанием таланта и красоты. А значит, и пару веков спустя в роли исполнительницы Адрианы хотелось бы видеть актрису, обладающую этими качествами. Хотя по формальным признакам партия Адрианы по силам и рядо-

вое удовольствие от премьеры сконцентрировалось именно на музыкальной стороне. Валерий Гергиев несколько скромничал в своей интерпретации, возможно, пока не найдя нужных ему красок в партитуре, а потому со стороны оркестра все шло ровно, без особых всплесков и озарений. А вот Анна Нетребко развернулась во всю дозволенную этой постановкой ширь. Заявив о том, что между ней и Адрианой нет ничего общего, она, бесспорно, лукавила, ибо обеих отличает стремление к истине, театральная ли, житейская ли, свобода, страстность и безудержная любовь к жизни. Все это мы услышали в пении Анны, где были и кротость, даже наивность, и зрелость, и опя-

дического абриса и деликатность звучания.

По сравнению с яростным веризмом Пуччини и Маскани, в операх которых кипят южные страсти, опера Чилеа при формальной принадлежности к тому же стилю являет некий облегченный, рафинированный его вариант. В «Адриане Лекувьер» лирическое начало бесспорно преобладает над экспрессией выражения, а высветленный оркестр радуется пастельными, оттеночными переливами красок. Эта нежность визуально подчеркивается в спектакле, поставленном французской Изабель Парсьо-Пьер: видеоинсталляциями бегущей воды, еле уловимым трепетанием листвы в ночном саду, тонкой филировкой света (художник по свету – Пьер Дюпоэй). Герои оперы помещены в выигрышную раму декораций, приподняты на вращающемся круглом

«АДРИАНА ЛЕКУВЬЕР» мнения о премьеры



«АДРИАНА ЛЕКУВЬЕР»

Опера в четырех действиях.

Музыка – Франческо Чилеа. Либретто Артуро Колдунти по пьесе Эжена Скриба и Эрнеста Лезюве. Исполняется на итальянском языке.

Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Режиссер и художник-постановщик – Изабель Парсьо-Пьер.

Художник по костюмам – Кристиан Гаск. Художник по свету, оператор киносъёмки – Пьер Дюпоэй. Хореограф – Илья Устьянцев.

Режиссеры-ассистенты: Даниэль Иззо, Анна Шишкина, Михаил Смирнов. Ассистент художника по костюмам – Лоран Мишелан-Гендоле.

Дирижер – Кристиан Кнапп. Концертмейстеры – заслуженная артистка России Ирина Соболева, Илона Янсонс, Дмитрий Ефимов.

Ответственный хормейстер – Павел Петренко. Хормейстер – Никита Грибанов. Репетитор по итальянскому языку – Мария Никитина

Действующие лица и исполнители:

Морис Саксонский, граф – Юсиф Эйвазов, Принц де Буйон – Владимир Фелюэр, Принцесса де Буйон – Екатерина Семенчук,

Аббат де Шазей – Александр Михайлов, Мишонне, режиссер театра «Комеди Франсез» – Алексей Марков.

Актеры труппы: Адриана Лекувьер – Анна Нетребко, Кино – Глеб Перязев, Пуассон – Михаил Макаров, Мадемуазель Жувено – Елена Ушакова,

Мадемуазель Данжевиль – Марина Марескина, Мадемуазель Дюкло – Анастасия Соколова, Вольтер – Владимир Силаков.

Фото: Наталья Разина

вой певице, поскольку не содержит непреодолимых вокальных сложностей.

Но есть в ней камень преткновения – драматический монолог Федры в III действии оперы, который Адриана соглашается прочесть по просьбе гостей на приеме у принца де Буйон. Оперная певица должна исполнить его не хуже хорошей драматической актрисы.

Анна Нетребко прочитала этот монолог на высокой драматической ноте, продержав ряд выдающихся исполнительских этой партии, включающий Джоан Сазерленд, Миреллу Френи, Анжелу Георгиу, Даниэлу Десси и других. Сама певица призналась, что училась на записях Магды Оливеро, с которой был знаком еще сам композитор. Да что говорить: без Анны Нетребко, предложившей маэстро Гергиеву это название, его бы не было в афише Мариинского, возможно, никогда.

Режиссера для этой постановки долго не выбирали: жребий пал на Изабель Парсьо-Пьер, известную в Мариинском сначала как художница в команде французского режиссера Шарля Рубо (ставившего в 2002-м «Травиату» тоже для Анны Нетребко), но с момента постановки «Пялец» решившую стать режиссером. Изабель и здесь проявила себя прежде всего как художница: ее режиссерская рука оказалась очень слаба. Оперу о старинном театре, с разговоров и сплетен о котором начинается действие, она и решила поставить по старинке – в картонных, как будто сильно потертых, не слишком искусно разрисованных занавесах и выгородках в глубине сцены. Не слишком впечатлили и костюмы главных героев, словно бы выгашенные из запяленного сундука, да и факсоны расстроили неоригинальностью.

ниющая женственность – мягкие тающие верха, сочная середина, надрынные, слегка пугающие низы. И, конечно, фирменная пластика, балетные руки, пригрозившие певице в одной из мизансцен.

Екатерина Семенчук, чьей отрицательной героине композитор дал, разумеется, меньше музыки, показала свою примадонскую суть с той же яркостью тона, массивностью подачи и наэлектризованным, сокрушительным драматизмом. Режиссер Мишонне, безнадежно влюбленный в Адриану и сопровождающий ее от первой до последней сцены, у баритона Алексея Маркова получил прекраснотонный мудрецом. Дебют Юсифа Эйвазова на Марининской сцене в партии графа Морица Саксонского показал его как одного из самых сильных теноров современности, способного быть не только прекрасным мужем примадонны, но и достойным партнером по сцене. Его легко, ровно и благородно дышащий тенор порадовал и покорила силой и обаянием, органикой слова и музыки, свободой и яркостью существования на сцене.

Санкт-Петербургские Ведомости

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

Абсолютно звездный певческий ансамбль составил из царственной Анны Нетребко (Лекувьер), ее трогательно нежного супруга тенора Юсифа Эйвазова (Граф Морис Саксонский), страстной Екатерины Семенчук (Герцогиня Буйонская) и блистательного Алексея Маркова (Мишонне). Валерий Гергиев сумел подчеркнуть в партитуре Чилеа изысканность и прозрачность оркестровки, изысканность

подиуме как на блюде и одеты в красивые исторические костюмы из настоящего атласа, бархата, парчи самых звонких цветов (художник по костюмам – Кристиан Гаск).

«Адриана Лекувьер» – эталонный образец «оперы для примадонны». В центре оперного повествования по пьесе Эжена Скриба – фигура актрисы XVIII в., игравшей в «Комеди Франсез», дружившей с Вольтером и покорявшей царственные сердца. В опере Адриана погибает от яда, которым опрыскала букет фиалок ее соперница в любви Герцогиня Буйонская. Схватка двух сильных женщин, борющихся за любимого мужчину, составляет главное содержание оперы: дуэль двух темпераментов и двух сильных голосов – окрепшего драматического сопрано Анны Нетребко и уникального меццо Екатерины Семенчук – составила интригу спектакля.

Нетребко показала в партии Лекувьер лучшее, на что способна. Объемный, яркий, далеко летящий голос; грудные темные ноты в среднем и особенно нижнем регистрах чувственно вибрировали, рождая резонанс в слушателях. Горделивая стать и величавая осанка артистки эффектно смотрелись на круглом подиуме, на котором каждый жест, поворот головы обрели значимость, как в античной трагедии. Интонации и классицистский пафос были достойны «Федры» Расина, монолог которой Адриана по сюжету читает на званом вечере у Герцога Буйонского: декламация ее производила впечатление не меньшее, чем собственно пение. Не будь Нетребко певицей, вполне возможно, она стала бы выдающейся драматической актрисой.

Ведомости

ВЕРОНИКА КУЛАГИНА

Заказ Мариинского театра оказался не из простых, но Варнава, поместив героев русско-го эпоса в мир интернационального фэнтези (подобно кинорежиссеру Гаю Ричи, перенесшего Короля Артура в Лондиниум), показал, как из древней и, что там греха таить, довольно скучной истории, рассказы он ее в классической традиции, можно сделать современную захватывающую экшн-сагу и гуманистический манифест одновременно.

Совершенно хладнокровно Варнава вошел во взаимодействие с колоссальной партитурой Бориса Тищенко 1974 года (в том же году Олег Виноградов совместно с режиссером Юрием Любимовым поставил балет «Ярославна» в Малом оперном театре). Поймав ее мощные энергетические потоки, балетмейстер ступил в музыкальный мир древнерусской архаики равноправным творцом, не испытывающим никакого давления композиторского авторитета. Отсутствие подобострастного пиетета к партитуре, к чему балетный театр вообще-то очень склонен, не отменяющего при этом ее скрупулезного изучения, стало залогом успеха балета. Партитура покорилась, музыка не отторгала действо и не доминировала над ним, рождая союз неимоверной эмоциональной силы. Вершинами которого стали монолог Дива в мощнейшем исполнении Григория Попова, половецкая оргия, финал балета.

Герои спектакля существуют вне времени и пространства. История могла произойти и тысячу лет назад, и вчера. Мастерски воплотила в жизнь идею мира-фэнтези художник-постановщик спектакля Галя Солодовникова. Декорации создавали мир живой, пока светило солнце, и мертвый, внушающий ужас, при затмении. Прекрасные в своей многозначности костюмы состоят из деталей разных эпох: так, красный мундир князя Игоря снабжен «пластиковыми» остроконечными наплечниками, словно бы переместившимися на него из космической одиссеи, растатуированный Див с шипастым позвоночником похож на одного из страшных киногероев Питера Джексона, Кончак при некоторых характерных признаках половецкого хана – прическа и борода – носит армейские брюки-галифе, а у дружинников Игоря светящиеся мечи. Чтобы окончательно размыть исторические рамки, главные действующие лица лишены титулов: просто Игорь, просто Ярославна, просто Кончак – просто люди, вполне возможно, наши современники.

Армия Игоря, одетая в спортивную защиту регбистов (нагрудники, наколенники, налокотники, пластиковые шлемы белого цвета), идет в поход и, как любая армия, сеет вокруг себя разрушение и смерть. В единый миг разворачивается перед зрителем история цивилизации и ее войн: гипсовый детский хоровод фонтана «Бармалей», единственно уцелевшего в стертом с лица земли Сталинграде, и атомная подводная лодка сменяются возвращением армии в доисторические времена, к динозаврам. И уже непонятно, на какую именно войну позвал этих глупых спортивных мальчиков Игорь, поддавшийся затмению разума. Прошедшую? А может, будущую? Или ту, которая начинается сейчас, пока идет спектакль?

Князь Игорь у Варнавы проходит путь от ослепления/затмения к прозрению. За его душу (тема, давно облюбованная балетным театром) силы добра борются с вселенскими силами зла, при этом, как водится, сам Игорь, самовлюбленный и эгоистичный, жаждущий ратной славы любой ценой, об этом и не подозревает.

За добро в балете отвечают Святые (две танцовщицы), чьи пластика, жесты и ярко-желтый цвет костюмов созвучны традиции христианской иконописи с ее открытыми ладонями и светящимися золотыми нимбами (в спектакле головные уборы действительно светились), и Мальчик-пахарь (травести) – замечательный образ мирного, созидющего начала.

Силы зла – требующий человеческих жертвоприношений Див и коварные половцы во главе с Кончаком, предлагающие Игорю и его дружине женщин, вино, награды, почести. Все, правда, окажется обманом, страшным искушением, поддавшись которому Игорь погубит воинов, а сам из лихого военачальника превратится в жалкого пленного, после разгрома собственной армии продолжающего цепляться за жизнь, моля о пощаде.

Именно такой Игорь – обутленный обломком войны – возвращается к Ярославне. До этого момента балет рисковал быть переименованным в «Князь Игорь», а монументальный образ героя грозил заслонить лирическую и потому неброскую Ярославну, но финал уравновесил пропорции образов, став гимном Женщине, ее долготерпению и преданности. Плач Ярославны, помноженный на «тысячи и тысячи» женских пластических голосов, завулгарный страшным набатом о тех, кто никогда не вернется к своим ярославнам. Игорь, возвративший меч в камень (из него в начале балета он его вынимает), опускается перед ними на колени.

Хореография Варнавы немногословна и точна, как верный диагноз хорошего врача. Парой движений он создает зримый образ персонажа, который стоит перед глазами, словно ожившая картина: вот бьющий себя в грудь, взлетающий над армией в прыжках эгоистичный Игорь, вот

склоненная от невыносимой тоски по Игорю Ярославна, передвигающаяся маленькими шажками на высоких популальцах, Половецкая дева, пересекающая сцену размашистыми подскоками, Див, ползающий на руках, с ногами подобными хвосту, как отвратительная рептилия. Наделенных «речью» героев оживили артисты, вдохнувшие в персонажей многовековой давности жизнь. Юрий Сmealов мастерски, со свойственным ему апломбом, передал мучительный переход человеческого сознания от надменности к смирению. Борис Акунин как-то сказал, что женщина или гораздо лучше мужчины, или гораздо хуже него: Злата Ялинич создала образ женщины, которая гораздо

наколенниках и с длинными шестами в руках.

В этой «Ярославне» нет ни отважного брата Буй-Тура Всеволода, ни сына Владимира, ни Святослава с его золотым словом (но они присутствуют в текстах хора, выпевашего оригинальные фрагменты «Слова»). Жена Игоря замкнута в конструкцию-обруч, символизирующую то ли круг жизни, то ли судьбу. Из него ей удастся вырваться только в финале. Все остальное время исполнительнице – Дарье Павленко с ее значительностью и говорящей пластикой – приходится выступать в роли цирковой акробатки.

Див – один из немногих героев «Слова о полку Игореве», перебравшихся в балет Варнавы.

«ЯРОСЛАВНА. ЗАТМЕНИЕ» мнения о премьере



«ЯРОСЛАВНА. ЗАТМЕНИЕ»

Балет в трех действиях.

Музыка – Борис Тищенко. Либретто – Владимир Варнава, Константин Фёдоров. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев. Хореограф – Владимир Варнава. Художник-постановщик и художник по костюмам – Галя Солодовникова. Художник по свету – Игорь Фомин. Художник-видеограф – Илья Стариков. Главный хормейстер – Андрей Петренко. Хормейстер – Константин Рылов.

Репетиторы балета: Вячеслав Хомяков, Максим Хребтов.

Действующие лица и исполнители:

Ярославна – Злата Ялинич, Игорь – Юрий Сmealов, Див – Григорий Попов, Кончак – Владислав Шумаков, Половецкая дева – Кристина Шапран, Танцовщицы – Ольга Белик, Ольга Телюпа, Алиса Русина, Подарок – Юлия Кобзарь, Святые – Мария Шевякова, Елизавета Каукина, Анна Смирнова. Мальчик-пахарь – Анна Смирнова. Наемники – Эльдар Янгиров, Роман Мальшев, Андрей Соловьев, Борис Журчилов, Александр Романчиков, Александр Белобородов. Дружинники – Максим Лында, Александр Фёдоров, Даниил Лопатин, Ярослав Рыжов, Олег Демченко, Павел Остапенко, Дозор – Марина Тетерина, Саломея Фигейредо де Сантана, Анастасия Константинова, Александра Деметьева, Евгения Емельянова, Анастасия Асабен. Князья, русичи, половцы, степные духи – артисты балета и миманса.

Фото: Наталья Разина

лучше любимого мужчины и, как выяснилось, – сильнее. У Кристины Шапран получилась отчаянная, трогательная в своем диком неистовстве Половецкая дева, оказавшаяся смелее многих мужчин. Владислав Шумаков предстал опасным, гибким как лоза Кончаком – он, как Хаджи-Мурат, расслабляет врага «своим детским добродушием, такой доброй улыбкой, что кажется не чужим, а давно знакомым приятелем», уже приготовив для него смертельную ловушку. Мощнейший образ создал Григорий Попов: его Див внушает такой ужас, что чувствуешь, как мурашки бегут по спине, а на голове шевелятся волосы.

PROmanец

АННА ГАЛАЙДА

Свою партитуру Тищенко назвал «Ярославна. Затмение», отказавшись от оперного взгляда на Игорев поход Бородин и высветив трагедийное начало древнерусской поэмы. Владимир Варнава, в соавторстве с Константином Фёдоровым написавшему собственное либретто, этот подход оказался близок. Только в фокусе его внимания все же не Ярославна-Русь, а сам Игорь (Александр Сергеев) – у Варнавы легкомысленный узкокобий парень, для которого война – игра, мультык, появляющийся над сценой после манипуляций князя с огромным мечом и изображающий задорную войнушку, на которую его провоцирует Див (Василий Ткаченко). На войну Игорь ведет механистичную и безмозглую дружину, выписанную то ли из лиги регби, то ли из «Звездных войн» – в «космических» шлемах, защитных локотниках и

Он в гораздо большей степени, чем Ярославна, становится движущей силой спектакля. Он вытягивает из-под колосников край диска луны, постепенно заполняющий весь задник сцены. Затмение, случаемое в финале первого акта, пожалуй, сильнейшая сцена спектакля. Но ее выразительность обеспечивает не хореография, а сценография Гали Солодовниковой (она же является и автором костюмов) и музыка Тищенко.

И если художник в «Ярославне» находит в хореографе союзника и соратника, то композитору этого сделать не удастся. Драматическая, богатая темами и красками, зримая музыка не гармонирует с демонстративной однотонной, рубленой хореографией. Варнава вообще не тот хореограф, который вдохновляется сложными партитурами, театральности его стиля идут скорее композиторы-минималисты. Так же как литературным подробностям он предпочитает лаконичные эмблемы. Это очевидно практически любому, кто видел хотя бы несколько постановок хореографа.

Ведомости

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Партитура Тищенко не пользовалась бешеной популярностью у хореографов: после премьеры 1974 года в МАЛЕГОТе «Ярославны» с хореографией Олега Виноградова и режиссурой Юрия Любимова, емкого и сосредоточенного высказывания, спектакль благополучно стал легендой, наполненной сильными образами-символами. Образ врага выводился в рое ползучей всепожирающей саранчи, а одной из

ярчайших метафор «Ярославны»-1974 стала Русь – прекрасная молчаливая женщина, бесстрастно обмывающая тела погибших. Сорок с лишним лет спустя Владимир Варнава написал свою «былину нового времени», построив ее на растражированных медиасимволах.

Его история не иллюстрация предания, напетого Бояном вещим, но жесткая интерпретация вечного, повторяющегося в каждом поколении сюжета о настойчивом желании мужчин поиграть мускулами в ратях, великодушно оставляя женщинам право прозревать их будущее, увещевать и молиться об их спасении. В спектакле, оформленном художником Галей Солодовниковой, намеренно смешиваются времена, эпохи, стили, легенды и мифы. Игорь (Андрей Ермаков), как герой европейских средневековых эпосов, вытаскивает гигантский меч из камня;

охочий до человеческой крови Див (прекрасная пластическая работа Григория Попова) вьется, словно джинн из бутылки; римскими гладиаторами маршируют дружинники; половецкое жертвоприношение напоминает этнографические пляски индейцев майя, а сцена соблазна Игоря – шумные и безалаберные цыганские свадьбы. На милитаристские притязания главного героя печально смотрят православный патриарх, папа римский и некто похожий на далай-ламу. Увещевать Игоря являются три фигуры в золотых платьях, в афише именованные святыми (на это намекают нимбы вокруг их голов), но воспринимающиеся и прямым пластическим указанием на программное «золотое слово Святослава», без ссылки на которое не обходилось ни одно школьное сочинение, посвященное «Слову о полку Игореве».

В «Ярославне» Владимир Варнава укрощает богатство собственной хореографической фантазии, намеренно приводя пластику нового балета к лапидарному и скупому до скудности танцевальному решению. В его постановке нет места красотам и лирико-романтической интерпретации, нет и любовной темы: «кака така любовь» в мире, где каждый срывается с собственными фантазмами? На месте любовных дуэтов – скорбные похоронные плачи-отпевания в минималистской эстетике: голоногая Ярославна в коротеньком платьице (трогательная Надежда Батоева) тщетно силится увести с заданной орбиты солнечный диск-колесо – материальный образ затмения, жизненной непредопределенности и бесконечной бессмысленности имперских амбиций о покорении мира. В «Ярославне» Варнава словно

ПРЕМЬЕРА

валяет из глины пластическую реальность этого хореографического мира, порой его слепки напоминают лишь подготовительные наброски, в которых все же чувствуется несомненная сила замысла. Эпизод «О, русская земля! Уже ты за холмом!», открывающий второй акт, стал, пожалуй, самым сильным и запоминающимся в балете. Русское войско, вооруженное сияющими мечами аки джедаи, бессмысленно блуждает в потемках, натываясь на материализовавшиеся современные мемы. В наплывах этих фантазмагорических картин – печальный итог о сне разума, рождающем чудовищ. И пластическое резюме «Ярославны» – Игорь обреченно бредет в диске-колесе под литургическое пение хора «Игорю Святославовичу слава, дружине – аминь».

Коммерсант

НАТАЛИЯ ЗВЕНИГОРОДСКАЯ

В Мариинском театре состоялась премьера балета Бориса Тищенко «Ярославна. Затмение» в постановке Владимира Варнавы

Варнава не заморачивался хореографией. Современное искусство, по его убеждению, «обязано быть актуальным, считываемым сегодняшним зрителем». Эта сентенция стала отправной точкой для адаптации «Слова о полку Игореве».

По замыслу постановщика Игорь Святославович действует, в том числе и губит множество людей, «лишь в угоду своим амбициям» (посыл, безусловно, актуальнейший). Их же переполняемый тестостероном задира тешит, играя в войнушку. Можно, размышляет Варнава, «показать, как Игорь, скажем, чистит автомат Калашникова, однако хочется сделать чуть тоньше».

«Калаш» князь Игорь, конечно, не чистит. Но первое действие (в новом либретто оно, чтобы было понятнее современникам, называется «Раздрай») открывает эротический эпизод князя Игоря с громадным мечом. В дальнейшем этот меч обернется то фаллическим символом в руках и меж бедер Дива, то крестом, на котором распят один из убиенных по вине князя, то тяжелой ношей Игоря на несправедном его пути.

Собственно раздрай учиняют затевающие кровавые междоусобицы князя (одетые художником Галей Солодовниковой кто в подобие клубка, а кто в папскую тиару). Див проплывает вдоль задника на слегка проржавевшей подводной лодке, а в какой-то момент на сцене появляется оживший гипсовый фонтан «Бармалей» – дети вместе со скушавшим (по Корнею Чуковскому) Бармалея крокодил, хорошо знакомые людям постарше по хроникальным кадрам и фотографиям разбомбленного Сталинграда (а сегодняшнему зрителю – скорее по блокбастеру Федора Бондарчука). Навысшей метафорой «звериного оскала» войны, видимо, призвана стать появившаяся ненадолго из-за кулисы громадная голова кроважидного тираннозавра рекс. Все это – под взглядами святых в ярко-желтых одеяниях и нимбах-кокошниках.

Дружина князя – ребята в хорошо узнаваемой форме игроков в американский футбол или регби. Их лейт-жест так же хорошо узнаваем – скинутый в победном раже кулак. Близкими современной публике должны показаться кроваво-алые силиконовые губы Половецкой девы и гламурные купальники танцовщиц, перепутавших стан Кончака со средней руки ночным клубом. Про Ярославну в названном ее именем действе забываешь – так редко она появляется...

Актуальность «Слова о полку Игореве» волновала некогда и композитора. Любимый ученик Шостаковича, всю свою творческую жизнь так или иначе переосмысливавший историю века-волкодава, он увидел в «Слове» «трагедию целого народа». Игорь не герой, а «настоящий преступник». Князя, «трупя себе деляче», бандиты и рвачи. Незыблывая для нашего отечества актуальность не обернулась, однако, для Бориса Тищенко однозначностью, не породила плоских музыкальных идей, любовных аллюзий, ущербных художественных решений. Через 40 с лишним лет после рождения музыка «Ярославны» трогает и восхищает по-прежнему. Будем считать, что только и исключительно забота о незадачливом и недалеком «сегодняшнем зрителе» помешала молодому балетмейстеру углубиться в сочинение хореографии, визуализировать изложенные на словах идеи в образах пластических, создать новый танцевальный материал

Независимая газета

СОФЬЯ ДЫМОВА

После «Ярославны. Затмения» в Мариинском и пермском «Петрушки», поставленного незадолго той же командой (Варнава — Солодовникова — Федоров), публика реагирует одинаково – подсакивала с кресел и взывала в сладостной истоме. В обоих спектаклях обнаружилось нечто, чего зрители давно и страстно ожидали. Дело даже не в том, что в моцартианской фигуре Владимира Варнавы почудился хореограф-спаситель, который выведет отечественную хореографию из затянувшегося кризиса. (Об этом, честно говоря, наскучило писать: на то и кризис, чтобы не ждать мессий, а тихо снимать стружку за верстаком.) Из кулуарных разгово-

ров ясно: в диалогии «Петрушка»/«Ярославна» публику привлекло отсутствие ложного пиетета к некоей абстрактной классике. Понравилось, что оба спектакля сделаны очень весело. Стиль Варнавы определили как площадной театр, противопоставив его надоевшему Баланчин-Форсайт-классическому балету. Хореографический метод описали как минимализм и оба спектакля зачислили в разряд современного искусства.

Проблема в том, что слово «минимализм» (под которым чаще всего подразумевают репетитивную технику музыкальной композиции) применяют ко всему, чего мало, купая сознательное самоограничение художника с маленьким словарным запасом. Совсем не удивляет, что наблюдатели дали себя обмануть и приняли за минимализм скандальную вообще-то скудость хореографического текста.

Придется задавать очень наивные вопросы. Что такое балет – пускай не классический, а очень-очень современный? Наивный ответ: способ организации пространства и времени.

Такая аритмия удивительна на фоне поджарой, напряженной до судороги, ритмически и темброво хлесткой музыки Бориса Тищенко.

В «Ярославне» во второй раз после «Петрушки» случился стилизованный коллапс: дорогой замысел при дешевизне исполнения. Из шкафа мировой поп-культуры на сцену выпала хаотическая гора карнавальных персонажей: здесь разноцветные бородатые владыки из компьютерных игр, наряженные игроками в регби воины, девицы в пайетках с лимонными нимбами и навыками сурдопереводчиц. Для китча «Ярославна» совсем не роскошна, длая кэмп недостаточно эксцентрична и недостаточно серьезна, и тут уж одно из трех – или оргия с силиконовыми стриптизершами, или поролоновая колбаса на розовой скатерти, или банальные классические па, ввернутые в партию Игоря (что по правилам игры в современный балет есть обыкновенное жульничество).

Площадной театр или психологический театр (именно в традиции последнего ведет

Игорь Святославич предстает антигероем, человеком, чьи амбиции и жажда славы приводят к гибели множества людей.

Трудно определить жанр трехактного действия, сочиненного Варнавой: это не балет в привычном понимании этого слова. В нем нет танца как такового – все решено с помощью пластики, жеста, полуакробатических комбинаций и множества предметов-символов, смысл которых бывает нелегко расшифровать.

В первой сцене на подмостках – огромных размеров копы, по которому можно ходить, скользить, плавно и осторожно передвигаться. Когда же персонажи ставят копы вертикально, оно превращается в крест, осеняющий людей, занятых, улы, усобицами.

Дружина Игоря, готовящаяся к походу, напоминает волейбольную команду юных игроков. Художник Галей Солодовниковой одела их в тусовлячки, бейсболки и кеды. Оружием в их руках станут впоследствии длинные палки, напоминающие флюоресцентные лампы, которые и вспыхивают ярким светом в моменты сражений, словно проявляя внутренний накал ратников. Загадочным осталось для зрителей



«Ярославна. Затмение». Сцена из спектакля.
Фото: Валентин Барановский

Наивный ответ два: спектакль, где конфликт нагнетается и разрешается чисто пластическими (танцевальными) средствами. В «Ярославне» танцевальный текст в силу своей неразработанности драматургическую функцию (нагнетание и разрешение конфликта) нести не может. Иначе говоря: на сцене почти не шевелятся или шевелятся вне осознанной лаческой системы, вне какой-либо телесной философии.

Нагрузка падает на избыточную бутафорию: многометровый меч, огромный зеркальный круг, стол с поролоновыми колбасами, сияющие мечи в руках воинов. С каждым предметом персонажи возятся до тех пор, пока символ, сам по себе выразительный (например, исполненный меч – первое, что видит зритель «Ярославны»), не теряет всякий смысл: десять минут крду меч таскают по сцене, в разделении обнимают, опасно взлетают на нем в обнимку с лезвием и наконец уносят на нем убитого воина в позу распятия. Страсть хореографа к такой «работе с предметом» генетически связана со спектаклями Максима Диденко, с которым Варнава давно сотрудничает: уже в диденковских «Конармии» и «Земле» такие эпизоды оставляли неприятное послевкусие студенческих пластических этюдов на выносливость.

Мы совсем не против того, чтобы классическая раг excellence, обладающая колоссальным физическим ресурсом труппы Мариинского театра танцевала босиком и по невыворотным позициям – возможно, такая смена языка пойдет ей на пользу. Мы даже знаем примеры балетов с бутафорией и без хореографии: так сделаны все последние крупные работы Александра Экмана. Принципиальная разница заключается в том, что Экман, которого роднит с Варнавой умение эффектно пускать театральную пыль в глаза, в отличие от петербургского хореографа, всегда выстраивает сложную ритмическую партию. «Ярославна» же на протяжении трех актов страдает отсутствием ритмической воли – вялая пластическая машина спектакля каждую секунду грозит заглохнуть: сколько-нибудь протяженные enchanements, то есть связки движений, не выстраиваются, многофигурный кордебалет движется сплошной вязкой массой без попыток хореографа эту массу структури-

спектакль Игорь – Юрий Смекалов). Тянуть за веревочку сгоревший пупырчатый блин луны (затмение, наивность) или под занавес расставлять по сцене бутафорские свечи (прозрение, духовность).

«Ярославна» необременительна. На обочине нового балета остались собственно «Слово о полку Игореве» и партитура Тищенко. Хотя в кулуарах и говорят о новом либретто, публика снова радостно обманулась, приняв смену костюмов за новизну: в центре осталась старая коллизия бессмысленной резни и посрамленного себялюбия, и никакой другой коллизии спектакль не формулирует. Окончательно возник зазор между летописным первоисточником, либретто с его неуклюжей имитацией былинного сказа, игривым визуальным рядом и донелься серьезной, ригористической партитурой Тищенко.

Colla

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Балет «Ярославна» композитор Борис Тищенко написал в 1974 году для Малого оперного театра. Спектакль в постановке хореографа Олега Виноградова и выдающегося режиссера Юрия Любимова, руководившего московским Театром на Таганке, стал одним из самых ярких признанных и советской публикой, и критикой, и зарубежными зрителями.

Сценарий балета в корне отличался от либретто оперы Бородина «Князь Игорь» и подчеркивал, как личное бесстрашие Игоря и его трагически бессмысленный поход на половцев лишь усугубляли беду земли Русской. Спектакль Виноградова – Любимова выдержал более 120 представлений.

Вернуть на сцену сочинение Бориса Тищенко в новом хореографическом решении Мариинский театр доверил Владимиру Варнаве, известному сегодня балетмейстеру. Новое либретто Варнава сочинил совместно с драматургом Константином Федоровым. Свой спектакль авторы назвали «Ярославна. Затмение», имея в виду не только солнечное затмение 1185 года, описанное в летописях, но и затмение в душе человека: в новой версии князь

появление из-за кулис огромной головы динозавра, призванного, по-видимому, устроить войско Игоря.

Хореограф решил проследить некоторые этапы истории советского периода на фоне рассказа о походе князя. Так, в глубине сцены неожиданно проплывает подводная лодка, а у правой кулисы на несколько минут возникает фонтанчик-крокодил, вокруг которого резвятся дети – верная примета садов и парков той поры.

Образ князя Игоря (Юрий Смекалов) решен статуарно, танцовщик нередко принимает позы, напоминающие очертания памятников вождя революции – с суровыми выражениями лиц и рукой, простираемой в будущее. Злата Ялинич, танцовщица технически сильная, пытается насытить образ Ярославны эмоциями, но для нее хореограф не сочинил яркой пластической гаммы, ограничившись в основном скучными и претенциозными монологами. Кончак (Владислав Шумаков) – фигура проходная, он лишь устраивает засаду дружине князя, приглашая на пир. Но эта сцена выпадает из общей стилистики действия, напоминая варьете-шоу с оголенными красавицами и услужливой прислугой. Половцы возникают в спектакле в виде волчьей стаи, готовой загрызть русских воинов, под звериными масками скрываются половецкие девушки, которых князь, одержав первую победу, отдает на потеху своим молодцам.

Единственным и запоминающимся персонажем действия стал образ Дива в ярком исполнении Григория Попова. Убийца, упоенный запахом крови, символ зла, Див подталкивает князя к неразумному решению пойти на половцев. Пластика Дива полна нюансов – от ластивых, изгибающихся, якобы покорных коленипреломлений до торжествующих поз в эпизодах поражения русского войска.

Спектакль развивался по нисходящей, заканчиваясь рыхлым по логике и структуре финалом. Третий акт наводил уныние, порой хотелось закрыть глаза и просто слушать замечательную музыку Бориса Тищенко в тонком и проникновенном исполнении оркестра под руководством Валерия Гергиева.

Санкт-Петербургские ведомости

ЛАРИСА АБЫЗОВА

Под конец сезона Мариинский театр показал две балетные премьеры. Такие события частыми не назовешь. К тому же, обе постановки сделаны балетмейстерами, вышедшими из «Мастерской молодых хореографов», входящей в структуру балетного фестиваля «Мариинский».

Двухактные «Времена года» Илья Живой поставил на музыку британского композитора Макса Рихтера, представляющую собой транскрипцию «Le quattro stagioni» Вивальди. Два природных сезона были освоены хореографом в минувшем сезоне театральном под названием «SeasonS». Нынче, добавив к ним еще два, Живой замкнул целостность цикла.

Свою концепцию хореограф заявляет так: «Смена времен года – не просто смена погоды за окном, это метафора всего происходящего на земле. Жизнь сменяется умиранием, одно состояние переходит в другое, и так бесконечно, пока существует мир». Впрочем, сезоны в спектакле выражены, их смена разграничена двумя интервалами со сменой картин и одним антрактом. Но главное – не природный цикл, а эмоциональное существование пары солистов (Екатерина Кондаурова и Роман Беляков), которые, несмотря на отсутствие сюжета, связывают действие в единое целое.

Начало спектакля очень живописно: из темноты сцены луч выхватывает сидящую на фоне маленьких холмиков женскую фигуру в ярко-оранжевой одежде. Мизансцена напоминает лаковую японскую миниатюру и хореограф дает время, чтобы полюбоваться ее красотой. Впрочем, на этом живописные изыски кончаются и хореография отталкивается исключительно от музыки, звучащей с фонограммы.

Солисты Екатерина Кондаурова, Роман Беляков и еще четыре пары работают с энтузиазмом. Живой умеет создать оригинальные композиции, удачно соединяя главный дуэт с остальными. Однако, десять человек на пустой, без декораций, сцене не могут заполнить огромную площадку Мариинки-2. Несоответствие камерного жанра представления, формы его показа в «космическом пространстве» не позволяет оценить все достоинства новинки. Например, изобретательно придуманные комбинации pas de bouffees во второй части («Лето») не фокусируются в безграничном просторе.

Это наносит урон не только художественной стороне. Билеты на спектакль для 10 исполнителей под фонограмму и практически без декораций, каждый из двух актов которого не превышает полчаса, продают по полновальной стоимости.

«Музыкальные сезоны»

ОЛЬГА КОМОК

Первая балетная премьера нынешних «Звезд белых ночей» – очень полезное приобретение в репертуаре Мариинского театра. С «Времен года» Илья Живой стоило бы начинать знакомство не просто с современным балетом, а с балетом как таковым. Спектакль годится для любого зрителя: дошкольного, подростково-пубертатного, человека труда, впервые попавшего в театр, или, скажем, туриста-классициста, которому поперек горла все, кроме классических па-де-де и адажио по телевизору. Никто не уйдет обиженным.

Во-первых, обидеться (на что бы то ни было) просто не успеешь: два акта по 20 минут, полчаса на антракт – и ты совершенно свободен осмысливать полученные художественные впечатления. Во-вторых, на сцене все абсолютно ясно. «Весной» пара главных героев, а также их товарки и товарищи влюбляются, «Летом» ссорятся чуть не до бытовой драки, «Осенью», как положено, женятся, а потом засыпают и видят во сне уже промелькнувшие эпизоды своей биографии (а зрители закрепляют пройденный хореографический материал).

Со сменой времен года меняются и симпатичные костюмы танцоров, исполненные модным кутурье Софией Вартачанян, – не перепутаешь. «Зима» чуть было не сдувает со сцены замерзших балерин, все же под конец они катаются по льдине: без особого веселья, но не забывая о символических любовных объятиях. Что ж, логично. Правда, когда круговорот времен года вроде как исчерпался и пора уже аплодировать – сюрприз! Снова наступает весна. Привет легендарному фильму Ким Ки Дука не удастся хореографу: вместо нового витка истории мы с изумлением наблюдаем, как старые герои закапываются в искусственный газон, из которого вылезли в начале балета. Занавес.

Забудем про сюжетный экссесс, на который даже саундтрек не хватило. Вообще – то вечная история любви поставлена на музыку, которая просто не может не понравиться – такой уж она создана Максом Рихтером, британским последователем Филиппа Гласа, одним из тех новых сентименталистов, что воспевают все прекрасное, доброе и вечное с помощью самозабвенных повторений одного и того же навязывающего сладкую грусть материала. Илья Живой использовал его версию (ни много ни мало!) «Времен года» Вивальди.

ПРЕМЬЕРА

В самой популярной барочной партитуре всех времен Рихтер забавно подрезал окончания фраз, фрагменты известных мелодий растянул, как резину, посадил на плотное тиканье метра, разбил гулкой электроникой. От такой музыки у нынешнего потребителя кинофильмов (хоть голливудских, хоть российских) душа разворачивается и сворачивается автоматически, как условные рефлексы у собак Павлова. К тому же партитура наглядно иллюстрирована танцовщиками. У Макса Рихтера струнные повторяют мотивчик друг за другом, и у Илья Живой одну танцевальную фразу по очереди копируют все. У Рихтера ритмические игры, и в Мариинке лукавые хо-

щика – спектакль «Времена года».

Творчество Илья Живой присутствует на сцене Мариинского театра уже несколько лет, но, главным образом, в миниатюрах. Старый девиз «Молодым везде у нас дорога» в Мариинском театре имеет силу и сегодня, поэтому в театре проходят творческие мастерские желающих о себе заявить хореографов.

И вот теперь одному из них дана возможность реализовать более крупный замысел.

Илья Живой: «В этом была моя основная задача – показать тот самый бесконечный цикл, который есть вся наша жизнь. Балет «Времена года» тоже устроен как цикл. Происходит смена эмоций и состояний: любовь, ненависть,

проблема: как молодому балетмейстеру заявить о себе, где найти площадку и исполнителей, готовых пойти на риск, не жалея времени и сил?

Мариинский театр решает эти проблемы. В течение нескольких лет он способствует развитию проекта «Творческая мастерская молодых хореографов». В этом питомнике уже выросли незаурядные личности, доказавшие, что они не только танцовщики, но и способные балетмейстеры. В репертуар театра вошли постановки Антона Пимонова и Максима Петрова, их имена уже хорошо знакомы петербургским любителям балета.

И вот новая премьера – балет «Времена года», созданный в рамках проекта мастерской танцовщиком Мариинского театра Ильей Живым на музыку Вивальди в реаранжировке англий-

«ВРЕМЕНА ГОДА» мнения о премьере



«ВРЕМЕНА ГОДА»

Балет в двух действиях.

Музыка – Макс Рихтер (альбом *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*).

Хореография и сценография – Илья Живой. Художник по костюмам – София Вартачанян. Художник по свету – Константин Бинкин.

Педагог-репетитор – Ислам Баймурадов.

Исполнители: Екатерина Кондаурова, Роман Беляков, Шамала Гусейнова, Андрей Ушаков, Анастасия Асабен,

Андрей Арсеньев, Светлана Тычина, Вячеслав Гнедчик, Тамара Гимадиева, Павел Остапенко.

Фото: Наталья Разина

роводы. Когда скрипка-соло летит в романтическом экстазе, Екатерина Кондаурова пляшет по сцене как лебедь белая – все сходится.

Танцовщик Илья Живой, с 2013 года пробуящий себя как хореограф, именно на Екатерину Кондаурову ставил свои «Времена года». Сначала «Весну» и «Лето», показанные весной 2016-го в рамках Творческой мастерской молодых хореографов Мариинского театра, теперь вот и «Осень» с «Зимой». В ее исполнении ни одно хореографическое «общее место» не остается общим, и даже сладкие банальности Макса Рихтера звучат как будто глубже и острее. Плавная и текучая (прямо как вода), летучая, как воздух, резкая и жесткая, как лед, – переходы от одного агрегатного состояния к другому мгновенны и отчетливы.

Екатерина Кондаурова придает всему действу дополнительный смысл, логическую и физическую завершенность. А бросая иной раз танцевать, резко всплескивая руками в интернациональном «да пошел ты...», она перебрасывает мост от балетной условности к безусловной обыденности. И мост этот открыт в обе стороны: неопитам – к высокому искусству, балетоманам со стажем – к странному обаянию современности.

DP.RU

ВИКТОР ВЫСОЦКИЙ

В белые ночи звезд на петербургском небе не разглядеть. Звезды спускаются на землю, и самое их излюбленное место здесь – это Мариинский театр. Где традиционно в это время года проходит большой музыкальный праздник – фестиваль «Звезды белых ночей».

Артист Мариинского театра Илья Живой представил свою работу в качестве постанов-

равнодушие, первая искра и великая тьма. Мои герои постоянно находятся в ситуации выбора, сражаются сами с собой и друг с другом, хотя фабулы в спектакле нет.

Я давно люблю музыку Макса Рихтера, но когда услышал рекомпозицию «Времен года» Вивальди, со мной случился взрыв. Рихтер сохранил основные пункты музыкального текста Вивальди, но переосмыслил их, сделал трогательными почти до слез. Сочиняя хореографию, я старался проникнуть внутрь этой музыки, уловить, из каких нитей она состоит, каким образом эти нити переплетаются и какой образуют узор. Я считаю эту музыку гениальной и безумно счастлив работать с ней.

Балет поставлен для солирующей пары Екатерины Кондауровой с Романом Беляковым и группы танцовщиков. Последнюю трудно назвать кордебалетом, поскольку не всегда различимы задачи ансамбля и солистов, довольно часто танцующих одно и то же.

Балет – это искусство видимости, направленное вовне. Но Илья Живой тем не менее считает, что главное в его балете...

– Все внутри, все внутри.

Телеканал «Санкт-Петербург»

ИГОРЬ СТУПНИКОВ

Нынче нередко можно услышать сетования на нехватку балетмейстерских кадров, хотя хореографов почти ежегодно выпускает Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. Хореограф – профессия штучная, не всякий артист может стать сочинителем танца: здесь нужен особый талант, особый взгляд на мир хореографии. Вот почему даже дипломированные хореографы порой создают спектакли-пустышки, которые исчезают после двух-трех представлений. Есть и другая

скового композитора Макса Рихтера. У хореографа есть опыт, он поставил ряд миниатюр на музыку Дворжак, Моцарта, Баха. «Времена года» – его первый двухактный балет, показанный на Новой сцене Мариинского театра.

Это лирические новеллы о любви, юношеском романтизме, разочаровании и вере в счастье. Спектакль пронизывает прямота душевного высказывания героев – порой наивного и всегда удивительно искреннего. Хореограф не дает конкретных имен своим героям, они – Девушка (Екатерина Кондаурова) и Юноша (Роман Беляков) – часть глобального мира, их «времена года» – метафора цикличности всего происходящего на земле.

Каждое время года обладает своей пластикой: весна – это робкие прикосновения рук, мягкая кантилена движений, лето – кипение жизни, сила и легкость танца, вольный порыв. Кульминационными моментами каждого времени года стали лирические дуэты, где переливы настроений окрашивали каждую хореографическую фразу. Умение танцовщиков воплотить в танце эмоциональный отклик на музыку рождало ощущение импровизации, непринужденности танца.

Мастерски использует хореограф роль кордебалета: это своеобразный «хор», постоянно аккомпанирующий настроению героев.

Полноправным участником в создании спектакля стала художник София Вартачанян. Она одела персонажей в легкие костюмы, цвета которых соответствовали временам года. Планшет сцены она покрыла ковром-травой, легко сворачивающимся в рулон. Так зелень весны исчезала, уступая место темным тонам ненастья.

В эпилоге балета изумрудного цвета ковер снова покрывал сцену – начинался новый цикл времени...

Санкт-Петербургские ведомости

Смеяться, право, не грешно
Над всем, что кажется смешно.

Н. М. Карамзин

На фоне всеобщего интереса к культуре шестидесятых, к ее реалиям, иллюзиям и ценностям, к отдельным личностям и целым направлениям совершенно закономерным видится интерес к музыкальному контексту того времени. На сцену Мариинского театра возвращаются оперы, которые были популярными в советские годы, а рядом с ними – сочинения, исполнявшиеся редко, а то и вовсе пролежавшие полвека в столе.

Одна из таких «пропущенных» страниц – камерная опера «Молодожены», написанная петербургским композитором Григорием Корчмаром, тогда, в 1968 году – консерваторцем-третьекурсником. Как и другие сочинения подобного формата, опера была представлена солистами Академии молодых оперных певцов (музыкальный руководитель Лариса Гергиева) в камерном Прокофьевском зале: она завершила цикл «Шесть маленьких опер для взрослых».

Основой для либретто, созданного самим композитором, послужила ранняя пьеса Валентина Катаева «Квадратура круга». Водящий сюжет: две только что поженившиеся пары – Василий и Людмила и Абрам и Тоня, – запутываются в отношениях друг с другом и, в конце концов, меняются партнерами. Корчмар сократил текст, убрал некоторые бытовые подробности 1920-х годов (такие как примус и постоянно падающий в коридоре и рвущий брюки парней велосипед) и предоставил молодым людям самим разбираться в своей судьбе, без подсказки «товарища из райкома». Из «посторонних» персонажей в либретто сохранился лишь Емельян Черноземный – незадачливый поэт, ищущий, где бы переночевать. У Катаева он не так уж прост и, намереваясь «расчистить площадку», откровенно подначивает друзей-соперников к драке. Вириши же его за небольшим исключением чудовищно ходульны («Если будем жить боржомом, то мы сразу все заржем»). В опере Емельян (Денис Беганский) – безбидный добродушный мальчик, бесцеремонно вторгающийся в тесный мирок, наблюдает и комментирует царящую вокруг суету и неразбериху. Несколько оставленных в либретто стихов – просто подражательны и неказисты. Немаловажен и возникающий жанровый контраст: свою «поэму “Извозчик”» Емельян декламирует под бряцающий «гитарный», а экспромт – под «гармошечный» аккомпанемент.

Опера Корчмара решена в жанре буффа – со всеми ее основными признаками: краткостью (единственный акт поделен на две картины), подвижностью, стремительностью развертывания действия, бытовым сюжетом с лирической линией и ярко обозначенными пародийными и сатирическими и нотками. В контексте сегодняшней культуры этот жанр ближе всего к ситкомам – разбитым на небольшие серии телевизионным комедиям положений (англ. situation comedy, sitcom). Обе картины замыкаются благополучными «мажорными» ансамблями: первая – квартетом-хоралом «Наступает тихое семейное счастье», вторая – водивильными куплетами, исполняемыми всеми пятью участниками «Так почему не посмеяться / Над тем, что кажется смешно» (их текст, приписывается все тому же Емельяну).

Музыкальный язык оперы представляет собой сплав всех мыслимых стилей – здесь буквально в соседних тактах – интонации эпохи классицизма, позднего романтизма, бытовых жанров и сериальная техника. Имитируется даже столь важный для музыки постмодерна «медиапоток» – это «громкоговоритель собственной конструкции», который ненадолго включает Василий. При этом не возникает ощущения эклектичности. Корчмар с буквально ювелирной сноровкой соединяет различные элементы. Сериальные построения он накладывает на длительные органичные пункты или вписывает в гармоническую сетку с ясно ощутимой тональной зоной и напротив, мягкие секстовые интонации дает в самом что ни есть диссонансном окружении. Пассажи – как бы «с разгону» – «вылетают» за пределы тональности, вычерчивая замысловатые интонационные кренделя.

Обращение к столь широкой палитре выразительных средств обусловлено художественными задачами – Корчмар буквально иллюстрирует происходящее на сцене. Вот Людмила, напористая, взбудораженная своим новым положением жены и хозяйки, оглядывает комнату. У нее стремительные «неудобные» интонации: сначала тритон, а следующий взлет – уже охватывает нону. В вокальной партии преобладает восходящее движение. На словах «Грязи, грязь-то – настоящий хлев!» – в аккомпанементе разрастается «грязный» кластер. Этот прием повторяется, когда она комментирует: «окна не замазаны...» Девушка наводит уют: «Тут – коврик, там – полочка, сюда – тарелочку, здесь – занавесочку», и в аккомпанементе появляются трезвучия, «сдвигающиеся» туда-сюда: си мажор – до мажор, будто она и впрямь передвигает вещи. Однако гармоничные созвучия идут на фоне пульсирующих секунд и баса, как будто не попадающего в тональность: этот уют

непривычен, не нужен Васе. Он пытается успокоить супругу, и его фразы – округлые, мягко ниспадающие.

Во второй картине «интонационные роли» меняются: нарастающий кластер появляется в протестном монологе Васи, не желающем перестраивать свой быт, подчинять его новым порядкам. Теперь у Людмилы звучит нечто близкое жестокому романсу и одновременно – Чайковскому, как известно, не чужавшегося этого жанрового пласта. У Васи мягкие терцовые ходы сменяются патетическими восклицианиями. Исполнявшие эти роли Инара Козловская и Дмитрий Колесуко нашли очень точные жесты, то мягкие, почти жеманные, то

держаниями, мерным аккомпанементом.

Абрам, товарищ Васи и его сосед по комнате, характеризуется сбивчивым ритмом со смещающимися, как бы запинаящимися акцентами. В пьесе Катаева Абрам все время занят проблемой, этично или не этично то или другое действие, – игравший его Филипп Евич как будто постоянно в состоянии сомнения, вопрошает то жену, то себя. Его персонаж неизменно голоден – во всех смыслах: это и звериный голод, и жажда нормальных человеческих отношений. Абрам и его жена Тоня – «идейная» пара. Они читают «Историю общественных форм» некоего Плотникова: это безликая монотонная, не только в музыке, но и в словах не несущая внят-

ее Тоня – в красной косынке – как будто сошла с советских плакатов. Преображение девушки в конце спектакля решено не музыкальными, а пластическими средствами: сняв косынку и длинную темную одежду, напоминающую шинель, она как будто освобождается от зашоренности, от трескучих фраз и механистичных движений.

В эту ткань совершенно естественно вписываются музыкальные цитаты – краткие, иногда буквально в несколько нот – они могут появляться как в вокальной партии, так и в аккомпанементе. Они также иллюстративны. Например, включая громкоговоритель, Вася говорит: «Берлин слышать», – и в аккомпанемент врывается пассаж бетховенской Девятой симфонии. Лозунг, провозглашаемый всем квартетом: «Да здравствует редкий опыт семейного строительства в одной комнате!», естественно, начинается с аккордов «Свадебного марша» Мендельсона, а сентенция «Жизнь лишь радость нам сулила» звучит на мелодию «Оды к радости».

Много отсылок к музыке Чайковского, – в пьесе Катаева он тоже фигурирует: там по радио объявляют трансляцию оперы «Евгений Онегин». Людмила беспокоится: «Может быть, еще и товарищ женатый», – и ее интонации повторяют начало фразы Германа «Может быть, она сопряжена...». Девушка рассказывает о своей бабушке, и в аккомпанементе проходит тема любви из «Пиковой дамы». Еще раз Чайковский (на этот раз интонация главной партии Шестой симфонии) звучит после возгласа Васи: «Пускай тебя целует дедушка-выдвиженец». Есть цитаты и из популярных сочинений других композиторов. На фоне тихого соль-мажорного хора, завершающего первую картину, проходит тема финального дуэта Анды и Радамеса. Обращение Людмилы к Абраму («Ой, Абрамчик, какой Вы несчастливый!») напоминает о номере «Перед долгой разлукой» из вокального цикла Шостаковича. Наконец, основой обращения-признания Васи к Тоне является лейтмотив томления из «Тристана и Изольды».

Мы знаем, что в дальнейшем в творчестве Григория Корчмара включение цитат – своего рода диалог с композиторами других эпох – стало одним из стилистических приемов. Автор не выстраивает автономную лейтмотивную систему внутри своих сочинений, но нередко в качестве лейттема (или, скорее, музыкальных символов) использует те или иные широко известные мелодические и гармонические обороты. Впрочем, цитаты так естественно вплетены в музыкальную ткань, что слушатель может не заострять на них внимания, просто время от времени улавливая нечто невероятно знакомое.

Постановка (как и все спектакли этого абонементного) проходила под фортепиано в четырехручном исполнении Василия Попова и Юлии Коротич. Бойкая и очень пианистически звучащая фактура не давала представления об ее оркестровом решении. Клавир, вышедший в издательстве «Композитор» в 2016 году, раздобыть можно, а вот партитура существует лишь в рукописи (оркестр небольшой – с одионарным деревом, двумя валторнами, трубой, тромбонами, ударными).

Отдельного упоминания заслуживает мастерская режиссура. В скромных условиях камерного зала, без кулис и машинерии, Александр Маскалин создал яркий, веселый спектакль, где каждое слово, каждое движение в мизансцене, а также реквизит, костюмы, свет продуманы и оправданы. Единственная декорация – комната, которую поневоле делят две пары молодоженов (технолог по декорациям – Иван Толстов, художник по свету – Егор Карташов). Повешена занавесочка, – и половина Васи и Людмилы становится заметно более уютной, обжитой, несмотря даже на доставшуюся им при разделе парковую скамью вместо кровати. Задействовано также и пространство вокруг зрителей: актеры появляются, сходя по ступеням справа и слева от небольшого зрительного зала, амфитеатром спускающегося к сценической площадке. Близость публики (первый ряд – буквально в двух шагах от исполнителей) требует от певцов особенной выверенности жеста и интонации.

Продолжительность оперы невелика – и ее дополнили «Пушкинские эпиграммы» (шесть бесконечных канонов для вокального трио), сочиненные Корчмаром позже, в 1985 году. Известные всем со школьных лет стихи, строки которых стали крылатыми выражениями («Он по котьям узнал меня в минуту, / Я по ушам узнал его как раз»; «...и кюхельбекерно и тошно»; «Полу-подлец, но есть надежда, / Что будет полным наконец»), звучали а capella, распеты с соблюдением всех правил контрапункта. Это произведение открывало спектакль, – сатира девятнадцатого века предвещала сатиру века двадцатого.

Исполнители «Эпиграмм» – Екатерина Латышева, Артем Мелихов и Денис Беганский появились к сцене слушателями под звуки... выступления к «Евгению Онегину» и в костюмах того времени.

«Молодожены» – один из безусловно удавшихся спектаклей цикла. Написанная в прошлом веке музыка нисколько не выглядит устаревшей. Интересно бы увидеть, многие ли нынешние третьекурсники способны поспорить с юношей из шестидесятых.

ПРЕМЬЕРА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ОПЕРА ИЗ ШЕСТИДЕСЯТЫХ



«Молодожены». Сцены из спектакля.
«Пушкинские эпиграммы».

Фото: Валентин Барановский

порывистые, то игривые, то патетические.

Вася и Людмила – «мещанская» пара, и их дуэт-расставание «Все прошло, навек исчезло, / Ах, прощай, прощай любовь!» – это пародия на русский бытовой романс со всеми его характерными чертами – движением голосов параллельными терциями, секундовыми за-

ного смысла бубнящая речитация. Тоня изрекает затверженные «истины» о сходстве характеров и трудовом контакте как основе брака прямолинейными ходами по звукам аккордов (да еще и в аккомпанементе появляется «золотой ход»). Исполнявшая ее Эвелина Агабалаева подчеркивала это графичной жестикой:

ПРЕМЬЕРА

Где бы ни ставилась опера Франческо Чилеа, будь то Вена или Метрополитен-опера – спектакль неизменно получает статус главной премьеры сезона. Ее любят певцы: им по душе выигранные партии, в которых можно показать и голос, и технику, и умение проживать роль. Ее благодарно принимает публика, – ведь и музыка невероятно красивая, и к тому же эта опера – о любви.

Мужчины здесь, кажется, только и думают, что о женщинах (ну и немного – о славе и о войне). Аббат де Шазей (священнослужитель, давший обет безбрачия!) ухлестывает за каждой юбкой. Принц де Буйон то ли ревнует свою фаворитку актрису Дюкло, то ли рад от нее избавиться и, похоже, не очень-то интересуется похождениями своей супруги. Морис Саксонский пылок и, как видно, непостоянен. Та, кому он раньше принадлежал, страдает и готова мстить... – собственническая страсть принцессы де Буйон с ее покровительством фавориту, – любовь? – безусловно, да. И гордое и доверчивое чувство Адрианы – тоже. Наконец, глубокая и безответная жертвенность молодого режиссера Мишонне, помноженная на восхищение им своей подопечной.

Нет, пожалуй, это опера о театре: в ней кипит бойкая закулисная жизнь. О театре в высоком – шекспировском его понимании. Это театр, вторгающийся в жизнь и более правдивый, чем она. Нам явлена зыбкая грань между искусством и реальностью, – и не всегда ли искусство подлиннее, чем суетливые будни, в которых притворства и игры больше, чем на подмостках. Главная героиня – актриса: композитор, подчеркивая это, отстраняет показанный в опере театр. Адриана появляется перед нами, повторяя роль Роксаны, выверяя интонацию. «Игра мадемуазель Лекуврер отличалась изяществом, точностью, простотой, правдивостью, благопристойностью», – свидетельствовал Вольтер. И первые, и последние слова Адрианы, и ключевая сцена – монолог Федры, который она читает, прилюдно бросая обвинение в лицо соперницы (в оперу перенесено реальное историческое событие, и даже пьеса та же самая) – решены не оперными, а театральными средствами: Чилеа заставляет исполнительницу не петь, а именно декламировать.

Но в первую очередь «Адриана Лекуврер» – итальянская позднеромантическая опера. Ее прекрасные мелодии обволакивают, оркестр подхватывает и покачивает вас: вы скользите от арии к арии, желая лишь, чтобы это длилось как можно дольше.

На главную роль оперы Чилеа приглашают обладательницу самого чарующего голоса, – в разное время это были Клаудия Муцио, Рената Тебальди, Монсеррат Кабалье, – ряд имен длинный и впечатляющий. В нынешней премьере партию Адрианы исполняла Анна Нетребко. Ее героиня поет «Я простая служительница искусства» («Io son l'umile ancilla»), – однако в голосе певицы нет смирения и простоты, – есть осознание своей силы, власти своего таланта. После первых декламационных фраз не просто перестроиться, и поначалу голос певицы звучит как будто тяжело, с преобладанием грудного регистра. Октавные взлеты в конце арии не замирают на верхних нотах, а напротив, раскрываются, показывая всю красоту голоса.

Те же возносящиеся ввысь октавы открывают и последнюю арию – «Ровети fiofi». «Бедные цветы», – обращается героиня к увядшему букетику фиалок, уже вдохнув их отравленный аромат. Но теперь ее голос истает в вышине, и, в противоположность первой арии, почти целиком построенной на восходящем движении, мелодия завершается мягко нисходящими фразами. Акомпанемент этой арии построен на музыкальном материале, звучавшем во втором акте – там сжимающийся как пружина мотив передавал тревогу и муки ревности принцессы де Буйон, соперницы Адрианы. Теперь он звучит замедленно, как бы отсчитывая последние минуты жизни актрисы.

Роль принцессы исполняла Екатерина Семенчук. Ее арии «Acerba voluttà» начинается второе действие оперы. «Горькая радость, сладкая пытка», – говорит де Буйон о мучающей ее страсти. Три раздела – сменяющие друг друга нетерпение, беспокойство, ревность, доходящая до ярости. Но вот ей чудятся шаги – и голос полон трепетной счастливой надежды. Последний раздел – молитва, обращенная к утренней звезде – заканчивается гимнически-торжественно: у молодой женщины нет сомнений, она привыкла повелевать и получать желаемое.

Граф Морис Саксонский – еще одна центральная роль оперы. Первым ее исполнителем в 1897 году был Энерико Карузо, а сто

лет спустя, в 1997 году ее записал Пласидо Доминго. Темпераментный, искренний в своей любви, но еще больше ценящий свободу и славу молодой человек в исполнении Юсифа Эйвазова получился настоящим романтическим героем, нежным и деликатным как в признаниях Ариадне, так и в попытках отказаться от связи с принцессой и покровительницей. В третьем акте горделивое самолюбование Мориса, рассказывающего о сражении с русским войском, оттеняет роковой монолог Адрианы.

Наконец, четвертый и не менее важный персонаж – режиссер театра «Комедии Франсез» Мишонне (Алексей Марков) – фактически цементирует все действие оперы. Он управляет с закулискими проблемами, выводит на сцену Ариадну, пытается заговорить с ней о любви и невольно узнает ее тайну, комментирует из-за кулис ее игру, передает реквизит – письмо, которое

В первом и последнем действиях рядом с Мишонне оказывается Вольтер (он был близко знаком с Адрианой Лекуврер, участвовавшей в постановках его пьес). Философ выглядит alter ego режиссера, – безмолвно выслушивает его, поддерживает, соглашается. Он свидетель событий (в том числе и тех, что проходят перед нами – за пределами собственно оперы, на экране). Вероятно, именно таким образом режиссер-постановщик оперы Изабель Парсьо-Пьери старалась, как заявлено в программке, «обозначить тему поиска истины». Кажется только, что присутствие его в самых интимных сценах несколько назойливо (Мишонне не очень-то нуждается в собеседнике: это всего лишь внутренний монолог).

Парсьо-Пьери отказалась от показа еще одного «театра в театре»: в третьем действии, на празднике в особняке принца де Буйона гостям представляют балет «Суд Париса». Сперва мы видим приготовления к торжеству – странные танцы людей в зеленом и в нелепых головных уборах, а затем – разворот сцены и зрители... оказываются в другой зале, куда лишь доносятся голоса хора, да выглядывают ненадолго гости или хозяева. Тут же из «зеленых» людей, снявших с голов кадки с цветами, составляется... громадный крокодил. Он отправляется в комнату к гостям, и по жестам вышедших в нашу залу мы можем понять, что он произвел должное впечатление. Итак, вставные номера есть, необходимое отстранение достигнуто, но нет еще одного – почти игрушечного домашнего театрала, который еще раз подчеркивал перетекание действия со сцены в реальную жизнь (Парис должен был вручить яблоко хозяйке особняка, принцессе де Буйон).

Премьера уже позади, но спектакль остался в репертуаре театра. Роль Адрианы подхватили Екатерина Шиманович и Татьяна Павловская, партию Мориса поют Ахмед Агади, Мигран Агаджанян, Нажмиддин Мавлянов – у каждого исполнителя свои сильные стороны, а музыка оперы такова, что дает возможность показать их. Пожалуй, единственный персонаж, который по прошествии всего пары месяцев уже выглядит не столь убедительно, – крокодил. Это балетное, по сути, шестое требует отточенной слаженности движений, иначе эффект радостного удивления пропадает.

Спектакль Мариинского театра создан при участии французских коллег. Помимо Изабель Парсьо-Пьери это художник по костюмам Кристиан Гак и его ассистент Лоранс Мишелан-Гендоле. Начало оперы и четвертый акты предваряются видеофрагментами, которые подготовил Пьер Дюпюэй. Первый ролик резко контрастирует как с музыкой, с оперной стилистикой, так и с театральностью всего сочинения. Это как бы фрагмент фильма, посвященного судьбе актрисы: он напоминает слушателям, что реальную Адриану Лекуврер похоронили без отпевания и без гроба, на пустыре близ Сен-Сен, завернув в мешковину и засыпав негашеной известью и лишь потом землей, поскольку на исповеди она отказалась признать свою профессию греховной и отречься от нее. Второй отрывок выдержан в той же стилистике черно-белого фильма, но как бы вписан в сюжет, и призван восполнить пробел либретто – показать, как были отравлены фиалки. Одни детали съемки выполнены с документальной подробностью, другие подчеркнута театральностью. И все же, когда после угнетающих кадров похорон раздается веселая скерцозная музыка, – в нее не сразу удается погрузиться. Воспоминания о кадрах фильмов возвращаются много позже, когда вы дома, развернув программку, мысленно перебираете впечатления вечера. Открыв том Вольтера, отыщите в нем элгию на смерть актрисы:

*Адрианне Лекуврер –
Я принял вздох ее последний –
В сосновом гробе – что обедня! –
Жестокий, гнусный изувер
Смел отказать, и Лобиньер
К реке в фиакре ночью темной,
Тайком, как вор или браконьер,
Праха той отvez, чей дар огромный
Раек и чопорный партнер
Встречал хвалою неуемной...*

Вам вспоминаются струящиеся, восходящие ввысь фразы струнных: несмотря на смерть героини, финал оперы светел.



Анна Нетребко – Адриана, Юсиф Эйвазов – Граф Марис Саксонский.
Фото из архива театра

одновременно оказывается запиской от Мориса и т.д. Богатый рисунок роли – участие в разнообразных ансамблях чередуется с ариозо, – требует чуткого ансамблевого мастерства. Часто реплики Мишонне влетают в оркестровую ткань, а при изображении театрального закулисия все участники перебрасываются фразами, так что ансамбль составляется из многочисленных фрагментов и производит впечатление пестрой мозаики.

ФЕСТИВАЛЬ

НАДЕЖДА КАРПУН

«НАПИСАНО НА КОЖЕ»: ЛЮБОВЬ, ВОЗМЕЗДИЕ, НЕБЫТИЕ



«Написано на коже». Сцена из спектакля.
Фото из архива фестиваля

Страшную средневековую историю о том, как женщина полюбила Юношу, о ее муже, заставившем бедняжку съесть сердце возлюбленного, о ее самоубийстве можно рассказать с разной долей патетики и трагедийной аффектации.

Но опера Джорджа Бенджамина «Написано на коже», представленная на сцене Мариинского театра 22 октября, в рамках XVII Международного фестиваля «Международная неделя консерваторий» – не о любовном треугольнике. Не о романтическом конфликте мечтательных, идеализированных героев с пошлым и низменным миром. Эта история, созданная Бенджаминном и автором текста, Мартином Кримпом, как и положено современному произведению, нелинейна и многозначна.

Это – взгляд карающего создателя на короткую жизнь смертных – свысока и часто гневно.

Это – взгляд средневекового художника, который старательно описывает красивую легенду, создает миниатюру за миниатюрой на страницах из кожи, вписывает себя в эту историю – в лице Юноши, нанятого Хозяином, чтобы расписать книгу.

Это – взгляд людей современных, примеряющих судьбы героев на себя.

Слушатель – и создатель, и художник, и просто человек. «Угол» прослушивания меняется постоянно, с каждым новым поворотом сюжета, поощряется самим сюжетом и перевоплощениями исполнителей. Взволнованные короткие мотивы у струнных вводят в действие – и мы оказываемся среди трех ангелов. Их воинственные возгласы, призывы к разрушению напоминают предвестников Апокалипсиса. В обрывках бессвязных

приказов обрисовываются контуры будущей истории.

«Сделайте каждую новую книгу драгоценностью, написанной на коже», – скандируют ангелы.

Словно бесплотные духи, как бы «из воздуха», из слов сподвижников создателя, появляются герои – Агнесс и Хозяин. Юношей художником оборачивается один из ангелов, Мари, сестрой Агнесс, – другой, Джоном, мужем Мари, – третий.

И вот, постепенно, с небес мы спускаемся в завораживающий мир Средневековья. И все-таки – не до конца. Вновь реплики ангелов или диалог Мари и Джона, с такими современными бытовыми репликами («Мы опаздываем» – «Принеси мне туфли»), – и мы опять оказываемся «над» событиями, сравниваем их со своей жизнью, размышляем, анализируем...

От постоянных переключений «внутри и вовне» трагедия воспринимается не как трагедия в привычном понимании этого слова, но и не как условность. Эта новая форма душевного потрясения, пожирающая все чувства слушателей, оставляющая после себя путающую пустоту. Очищение через ужас и небытие – вот что здесь, скорее, имеет воспитательное значение вместо аристотелевского учения о катарсисе.

Подготовить зритель к такому финалу не просто. Конечно, музыка помогает, эмоционально «расшатывает» резкими переключениями (с почти психоделическим звучанием) на более привычное, диатоническое.

Исполнение оперы молодежным симфоническим оркестром «Melos sinfonia» и молодыми солистами из Великобритании в этом смысле заполнило непрерывным, искусным плетением музыкально-сценического

кружева. Жесткий темпоритм партитуры, дпящейся полтора часа без перерыва, то застывая на одном звуке, то внезапно «сжимаясь» по времени, устремляясь к кульминации, был безукоризненно выдержан и вокалистами, и оркестром.

Реплики Агнесс (Лорен Фаган) и Хозяина (Росс Рамгобин) звучали всегда контрастно друг другу в соответствии с фабулой: то глухо – и кристально-чисто, то сухо – и страстно, то злорадно – и экспрессивно-истерично. Слово бы «не отсюда» доносились отвлеченно-возвышенные реплики Юноши (Патрик Терри). Это трио таких непохожих тембров органично укладывались в предложенную композитором картину мира, состоящую из вроде бы разрозненных, но все же единых в своем контрасте деталей. Еще одна из таких деталей – дуэт двух ангелов, то комментирующих действие, напоподобие античного хора-

комментатора, то воплощающихся в Мари (Бетан Лангфорд) и Джона (Ник Притчард). Слияясь в неразрывное целое, ансамбль меццо-сопрано и тенора уже не воспринимался как совместное пение двух певцов, но как стереофоническая и причудливо искажающаяся (то более высокая, то более низкая) трансляция некоей одной линии – апокалиптической идеи разрушения и возмездия, совершающегося, как мы узнаем из последних слов ангела, не только в истории любви Агнесс и Юноши, но и в современном мире.

Хотя опера и была заявлена в концертном исполнении, мизансцены режиссера Джека Фернесса очень удачно вписались в музыкальный и сюжетный ряды. Подобно предметам-символам на средневековой миниатюре, в руках героев появлялись ключевые для истории вещи – блюдо с сердцем Юноши, его же картины, бокал вина. Пластичными, но вне-

запными движениями рук были выделены слова, написанные в партиях ангелов большими буквами. Жестами подчеркивалась идея влечения ангелами убийства Юноши. Эта конкретность предметов, с одной стороны, и обобщенность и символичность жестов и поз героев, с другой, стали продолжением общей идеи оперы.

Оркестр под руководством дирижера Оливера Зеффмана, звучал очень прозрачно и невесомо, дополняя и раскрашивая их историю и отмечая громким звучанием лишь наиболее важные, кульминационные моменты действия, что отвечало композиторскому замыслу: оркестровка Бенджамина очень камерна, несмотря на солидный состав оркестра (расширенные группы струнных, ударных). Отсылали к средневековому колориту тембры мандолины и виолы да гамба.

Особенно ярко получились последние сце-

ны. Интерлюдия «Лес. Убийство», драматургически важное место, первая «фаза» катастрофы, была исполнена с непрерывным нарастающим напряжением в переключках резких коротких мотивов у духовых инструментов на фоне остинато струнных, внезапно прервавшимся кластером и туттийным жестким звучанием всего оркестра.

Страшная сцена убийства Юноши оказалась лишь началом финального эмоционального «опустошения» слушателей. После этого – ужасающая кульминация в сцене со съеденным сердцем, потусторонняя мелодия у стеклянной гармонике и тихий конец – окончательно вывели из душевного равновесия, достигнув желаемого эффекта. И оркестр, и вокалисты будто застыли, как если бы ожившая миниатюра из средневековой книги вернулась на свое место, превратившись снова в выцветшие краски, нанесенные на кожу.

Лирико-драматический тенор Нажмиддин Мавлянов несколько сезонов назад пополнил теноровые ряды Мариинского театра, всегда нуждающиеся в хорошем подкреплении. Благодаря ему в операх не только Верди, Пуччини и Чилеа, но и Бизе, и Мусоргского появился широкоплечий благородный герой с голосом настоящей итальянской выделки. Среди его дебютов в Мариинском – партии в Реквиеме Верди, Манрико в «Трубадуре», Дон Карлоса в «Дон Карлосе», Каварадосси в «Тоске», Пинкертон в «Мадам Баттерфляй», Хозе в «Кармен», Морица Саксонского в «Адриане Лекуврер», Андрея Хованского в «Хованщине». Тем невероятней оказалось узнать от Нажмиддина, что прежде чем оказаться на оперной сцене, ему пришлось пройти совсем не оперные университеты.

– Нажмиддин, каким был ваш путь на оперную сцену?

– Путь был непростым, извилистым. Я учился в Самарканде сначала на штукатур-маляра, резчика по ганчу (например, в интерьерах Ташкентского театра оперы и балета можно видеть такой вид резьбы) – это была моя первая профессия. И брат мой учился этому же ремеслу. Отец умер, когда мне было пять лет, а нас у мамы было четверо. Поэтому все время приходилось думать о том, как помочь прокормить семью. До того, как посвятить себя музыке, я много чем успел заняться: краны чинил, огороды копал, заборы устанавливал, деревья стриг. Маме помогал, но и учиться успевал. Сестра была профессиональной портнихой, швеей – мне и шить было интересно, я научился на ножной машинке, наблюдая за ее работой.

– Жена ваша, должно быть, считает себя счастливой...

– Но для меня это вполне естественно – уметь все, что касается ремонта по дому и так далее. Там, где я рос, все мои друзья могли делать все. Такое время было.

– К музыке в вашем роду кто-нибудь имел отношение?

– Музыкантов в роду не было. Я не помню, сколько мне было лет, когда услышал, как друг играл на гитаре. Брат, увидев, как я пытаюсь играть, спустя какое-то время подарил гитару – простую, недорогую, но я был так счастлив! Если бы не та гитара, я бы никогда не стал петь, с нее все началось. Мы пели все то, что пели в народе – узбекское, русское, английское, песни «Битлз», когда я начал изучать английский. И советскую эстраду любил. На трех языках пели.

– Третий – английский?

– Английский – четвертый. Кроме узбекского и русского есть еще и таджикский, на котором у нас в Самарканде все говорят.

Знание языков гарантирует отличную деятельность мозга, а значит и высокую активность мысли.

Думаю, это подготовило меня к запоминанию текстов в операх. У меня был очень хороший друг, лингвист, которого я обучал тайскому боксу. Я веду к тому, что спорт мне очень помог в плане выносливости. Я подавал очень большие надежды в спорте. За обучение и тренировки приходилось платить, а семье было трудно, надо было зарабатывать. Из спорта я уходил очень тяжело, очень сильно переживал, мне казалось, что мог бы добиться больших результатов. Все говорили, что мне надо продолжать. Но я ушел. Мама предложила ту профессию, которой я и отправился учиться. Мне не надо было много объяснять, у нас с мамой был тесный духовный контакт. Она умерла семь лет назад, я тогда тяжело переживал утрату. В училище меня сразу взяли на практику. Спорт оказался несовместим с профессией, пришлось его окончательно бросить. Мастер на стройке сказал мне во время учебы: «Глаза бояться – руки делают». Это помогает мне до сих пор при выучивании новых партий.

– Как же вы все-таки вывернули на тропу оперы?

– В момент окончания училища был устроен «капустник», я оказался во время его подготовки и спел на репетиции – просто случай – хит «Она была актрисой» Меладзе в оригинальной тональности. Все обомлели: «Ты что, поешь?!» Одна из организаторов капустника удивилась и сказала, что у меня очень хороший голос. А я еще и свои песни писал в стиле поп. Об опере совсем не думал. Через два месяца решили сделать концерт, собрали группу. На конкурсе военно-патриотической песни я спел под гитару свою песню о Самарканде на свои слова и музыку, заняв третье место. Там меня услышала композитор Айше Умерова, сказав, что мне нужно обязательно поступать в музыкальное училище. Неужели придется все начинать с нуля, когда меня уже в архитектурный институт пригласили? У меня было смутное представление о нотной грамоте. Но я рискнул – мама меня поддержала. Никто и не подозревал, что я стану оперным певцом – думали, что эстрадным. Меня сначала определили в басы. Басовую песню я пел на узбекском. Но на экзамене директор Самаркандского музыкального училища сказал, что там очень много басов и баритонов, а теноров нет (могу ли я исполнить эстрадную песню, любую, и я спел «Я встретил девушку» в трёх тональностях. Позже, когда я был на втором курсе, меня услышала комиссия вместе с главным дирижером из Ташкента и сразу хотели забрать в театр, в студию

ИНТЕРВЬЮ

ОПЕРНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ НАЖМИДДИНА МАВЛЯНОВА



при консерватории. Но я прислушался к мнению директора, не отпустившего меня из-за того, что я еще не доучился музыкальной грамоте. Четыре года я проучился в Самарканде. Просыпался в четыре утра, шел пешком заниматься к пяти утра, потому что транспорт еще не ходил.

– То есть у вас оказалась природная постановка голоса?

– Природная, но больше эстрадная. Я пел как пелось, но чисто пел. Мама обрадовалась, когда узнала, что я поступил в музыкальное училище. Я очень жадно учился. Педагогам в училище очень благодарен. Первой услышанной записью была песенка Герцога из «Риголетто» в исполнении Марио дель Монако. «Это правда тенор?» – уточнил я, поскольку ничего подобного до тех пор не слышал. Мой первый педагог Алла Васильевна Щетинина вела меня сначала как лирического тенора. Пока два года учился в училище петь, подрабатывал, делая ремонты соседям. Спал мало – по два-три часа. Когда прочитал книгу «Мартин Иден» Лондона, которую мне подsunул друг; я по этой книге очень долго жил, полностью подражая герою – так мне было интересно. Начал читать за поем все книги о певцах – о Джильи, об Образцовой, Атлантове, обо всех. Просил педагогов снабжать меня литературой. Интернета тогда еще не было. И музыкальных книг дома тоже не было. Мне кажется, не осталось книг о певцах и о музыке, написанных на русском, которые бы я не прочитал. Я и о дирижерах, и о скрипачах читал, о пианистах. Кстати, большие оперы я начал учить, пока два такта не выучу: чтобы двигаться дальше, нужно повторять предыдущие два такта. Об этой системе я прочел у Антона Рубинштейна, хотя он об этом писал для пианистов. Я изучал все, что было под рукой, старался охватить максимум. В Ташкенте меня сразу взяли

в театр, где я проработал семь лет, спел много партий, дав множество концертов. Помимо итальянского стал заниматься французским. На конкурсе Глинки меня заметил Феликс Павлович Коробов, пригласив прослушаться в Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко сначала просто, а потом на постановку «Силы судьбы» Верди. Помню, что арию Альваро еще в лифте доучивал. Премьеру спел в 2010 году. Думал, что уеду, но предложили остаться и до сих пор я там.

– Насколько вам было интересно в Ташкентском оперном театре?

– Там я пел «Любовный напиток» на итальянском, а на русском – «Кармен», «Травиату», «Богему», «Евгения Онегина», «Царскую невесту», «Паяцев», «Директора театра» и другие. «Севильского цирюльника» мы ставили в оперной студии тоже на русском языке, когда мне было года 22 – это моя первая большая партия.

– Кто вам преподавал школу пения?

– После Щетининой была Ольга Алексеевна Александрова в Ташкенте, у которой я закончил магистратуру. Она 1946 года рождения и до сих пор поет меццо-сопрано. Я восхищаюсь ей. Мы в театре вместе с ней пели, она была моей Кармен. Представьте себе – петь на одной сцене с педагогом.

– Насколько опера восполнила оставленный когда-то спорт?

– Опера компенсировала все. Спорт и опера в чем-то похожи, поскольку в процессе задействовано все тело, дыхание. Это очень взаимосвязано. Я помню как нас тренер учил на каждый удар брать дыхание, когда выдохнуть. В опере тоже нужно очень серьезно готовиться, быть выносливым. Секреты долголетия в пении сопоставимы с долголетием в спорте. В музыке я живу, сам становлюсь музыкой. Ведь все наше тело участвует в музыке. Мысли – тоже инструмент.

– Голос певца нередко сравнивают со «зверьком» за его капризность. Вы с ним договорились?

– У каждого певца есть свои правила. Есть они и у меня. Режим, еда, выучивание партии. Я много лет искал как выстроить правильную систему и нашел ее. У меня есть золотые правила. Но всегда что-то можно и нужно улучшать: пробовать новые методы запоминания, искать новые звучания – этот процесс неостановим.

– То есть вы себя нашли в опере?

– Признаться, я об этом никогда не думал. Я счастлив, что попал в оперу. Путь странный, откуда я сюда пришел, немного напоминает восточные сказки о героях. Но я люблю новому учиться, и опера для меня стала этим новым. Когда я только начал ей заниматься, многое оставалось непонятным в вопросах пения. Но я стал много читать на эту тему, спал по два часа в сутки, чтобы наверстать упущенное, все успеть. Я находил информацию отовсюду – не только из книг, но и из газет и журналов, когда учил итальянский, старался читать именно на итальянском, переводил биографии певцов. Это все очень помогает и сейчас. Бывало, что и два дня мог не спать – силы организма позволяли по молодости. Конечно, на третьи сутки спать хотелось, но я был в состоянии заниматься. Сейчас я уже себе позволить такое не могу. Я много пою, репетирую, нужен отдых. Но когда есть возможность, стараюсь максимальное время позаниматься. Иногда когда устаю, думаю, что надо бы и отдохнуть. Когда же отдохну, рвусь работать – такой режим не прекращается, и мне это нравится.

– Вы поете не только в России, но и много гастролируете за рубежом, выступали в Ковент-Гардене.

– Да, я пел там в «Трубадуре» и «Тоске». Атмосфера в этом театре великолепная. Публика очень хорошо встречала. Это театр высокого уровня с традициями высокопрофессионального ведения дел. Таких театров не так много в мире, Мариинский тоже к их числу относится. Когда-то я читал обо всех театрах. Тем поразительней было оказаться в них, спустя много лет с того момента, когда читал о них в Самарканде. Первые мои ощущения были ни с чем не сравнимы. Я был очень счастлив. А первые ощущения восторга очень дорогого стоят и сохраняются надолго. Для артиста все это важно. Мне трудно выразить свои ощущения от всего случившегося – мне, приехавшему из города, где не было никакого театра. Я испытываю счастье от того, что есть возможность ездить по миру, петь на сцене Мариинского, петь рядом с выдающимися солистами. «Дон Карлос» на фестивале «Звезды белых ночей» стал для меня новой ступенью, достижением, большим подарком. Это был высококлассный спектакль.

– Вы принимали участие и в нескольких спектаклях «Трубадура», поставленного Дмитрием Черняковым. Интересно было работать с этим режиссером?

– С Черняковым мне было интересно, все для меня было вновь. Я прежде знал о нем лишь из газет и с экрана... А для получения опыта просто бесценно работать в разных постановках, встречаться с разными режиссерами-мыслителями. Нужно постоянно обновляться. Это, как путешествие в другой мир.

...Русь, как Рим, пьяна тобой.

А. Блок

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы под звуки флейты и лиры.

А. Пушкин

Большинство меломанов при упоминании имени Массне кивнет: ну, конечно, – автор «Манон», «Вертера» и ... Элегии («О, где же вы, дни любви, сладкие сны, юные грезы весны»). А ведь Жюль Массне – автор более тридцати опер (некоторые ранние остались незаконченными или считаются утраченными), ораторий, балетов, оркестровых и камерных сочинений...

Теперь у петербуржцев появилась возможность составить собственное мнение о музыке Массне. После долгого – очень долгого – перерыва его имя снова появляется на афишах. В Мариинском театре одна за другой звучат оперы: «Дон Кихот», «Золушка», «Вертер», и – «Клеопатра». Многие идут в концертном исполнении: слушатели могут сконцентрироваться на музыке, не отвлекаясь на режиссерские решения, декорации и игру исполнителей. Мы знаем, нередко режиссура начинает требовать изменений в партитуре. Например, в «Клеопатре», ставящейся и без того очень редко, сценическое действие порой заканчивается смертью героини, тогда как композитор вписал еще одну реплику – восклицание: «Встречайте Цезаря!» – ответом на которое звучат заключительные траурные аккорды.

«Клеопатра» – одна из последних опер Массне, созданная в 1912-м – в год смерти композитора (поставлена она была лишь в 1914-м). Выбранный сюжет не был новым для оперных подмоствок: Египет – место действия в «Аиде»; публика привыкла к роковым женщинам, уже завоевали всеобщую славу и Кармен, и Травиата, и Саломея, а уж пытаться перечислить произведения, заканчивающиеся смертью влюбленных – дело почти безнадежное. Однако для Массне оказывается важным нечто иное. Его героиня не стремится обольщать. Она не развратна, ее выбор – не каприз, а самое ее естество. К ней неприменимы нормы морали XIX или XX века. Главное же, что каждый раз – даже в поражении – выбор остается за ней, и поражение оборачивается ее торжеством.

Образ, созданный либреттистом Луи Пайеном и Массне, кажется, очень близок к тому, который увидел на папирусе в музее во Флоренции и описал в «Итальянских впечатлениях» Александр Блок: «Глаза смотрят так, что побеждают все лицо; побеждают, вероятно, и тело и все окружающее. Полное равнодушие и упорство устремления, вне понятий скромности, стыда или наглости <...>. Глаза смотрят так же страшно, безответно и томительно, как пахнет лотос». «Не очевидно ли с первого взгляда, что это – царица?» – восклицает Блок. В опере же о магии взгляда Клеопатры, впервые увидев ее, говорит Марк Антоний, а в запах свадьбы с Октавией он вспоминает запах кожи своей египетской возлюбленной.

С первых звуков выходной арии Клеопатры мы ощущаем магическую привлекательность этого образа. Массне добивается этого, парадоксальным способом отказавшись от всех возможных эффектов. После интродукции – блестящего марша-шестьи, упрямая поступь которого строится на игре синкопирующих фанфар, после «восточных» мелодий, предвещающих ее приход, после воспетого ей «античного» гимна и импрессионистического, переливающегося всеми оттенками оркестровых красок появления галеры, композитор внезапно снимает практически все тембры, оставив лишь строгую тихую подложку струнных, на фоне которой звучит голос. Мелодия – почти декламация на одном звуке, каждая фраза

ПРЕМЬЕРА

ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН

ИГРА СО СМЕРТЬЮ «КЛЕОПАТРА» ЖЮЛЯ МАССНЕ



«Клеопатра». Концертное исполнение.
Фото: Валентин Барановский

в которой завершается сдержанным плавным распевом-жестом. В ней слышится нечто родственное глубинной силе заклинания.

Та же тема звучит в начале четвертого акта у струнных на фоне бас-кларнета и низкой арфы. Египетские войска разбиты – это осознание нового, более страшного поражения. Царица встречает его с прежним достоинством.

Трижды Клеопатра вступает в игру со смертью. В таверне, чуть не разорванная разгневанной толпой, она благодарит хозяина: «Вы сделали для меня больше, чем все те, кто любит меня: вы добавили к удовольствиям страх. Под крылом смерти жизнь кажется прекраснее». Ее речь спокойна и величественна. В третьем действии царица обещает тому, кто выпьет яд, свой поцелуй (то есть, ей хочется увидеть то же соединение наслаждения и смерти у другого), и лишь Марк Антоний прерывает жестокое развлечение. Ария с кубком пленительно-мелодична, как будто освещена царственной улыбкой. В финале, осознавая поражение, Клеопатра сама – выбирает смерть. Ее последний монолог слитен из реплик, предающих озноб, холод, смертельное оцепенение, и фраз только отзвукавшего дуэта «Это самая прекрасная ночь... Это самое сладкое время...». Оркестровая ткань истончается, прерываясь паузами, – вот уже только высокие струнные, вот остается лишь солирующая скрипка – как будто звук целого оркестра был лишь порождением внутренней силы героини и теперь, слабая, уходит вместе с ней. Слушатель же не столько сострадает, сколько восхищается, замороженный.

Эта опера буквально создана для сцены. В ней есть все для яркой постановки: сама музыка подталкивает, как выстраивать контрасты. Здесь и шествия воинов, и свадебная процессия, и веселящийся в таверне народ. В камерных сценах Массне детализирует психологические состояния своих персонажей, передает динамику настроений. Композитор избегает романтических длиннот, единственная небольшая сцена,

тормозящая действие, – чтение Марком Антонием одного из писем Клеопатры, после которого римлянин укрепляется в намерении ехать в Египет, оставив Октавию, только что ставшую его супругой. Музыкальная арка протянута к четвертому акту: тема письма повторяется, когда Клеопатра говорит Спакосу о своей любви к Марку Антонию: «На террасе я думаю о нем».

Есть и другие тематические элементы, которые скрепляют музыкальную ткань на уровне отдельных сцен или проходят через все действия оперы. Например, сигнал труб за сценой, впервые звучащий в интродукции и влетевший в общее победное шествие, становится даже не лейтмотивом, а эмблемой римских воинов. Его звуки прерывают первое свидание героев в первом акте, предвосхищают весть о возвращении Марка-Антония в Египет в третьем, разрешают сомнения Клеопатры в финале.

А вот другой пример: услышав имя царицы, Марк Антоний восклицает: «Куртизанка!», – и этот возглас подхватывает оркестр, множа презрение и подчеркивая самодовольство триумвира, его убежденность в собственной непоколебимости. После появления царицы оркестр еще твердит эту интонацию, но все менее и менее уверенно – победитель в замешательстве, а мотив мельчает, и вот уже, разбившись о внезапно прозвучавший тихий аккорд челести, совсем распадается. «Ты красива», – признает римлянин, еще не сдавшись, но уже не в силах противиться. вновь вернувшись, этот же мотив становится романтически порывистым и устремляется ввысь по ступням секвенции, которую прерывает далекий сигнал труб. В завершении сцены «возглас», заполненный восходящим движением, становится благородным жестом, обращенным к женщине, которую не так давно обличал. То, что Марк Антоний осуждал, теперь притягивает и пленяет его.

Музыка оперы очень французская: в ней много пышной декоративности, прозрачных красок, танцевального жеста. Это эпизоды,

подразумевающие сценическое движение – шествие в первом акте, танцы в таверне во втором и традиционная балетная сюита, открывающая третий акт. Характеристика каждого персонажа также строится не только из его речи, но и из музыкально переданной пластики: в ней слышны порывистость или, наоборот, заминки, плавный поклон, гордый поворот головы или резкие жесты.

Массне не прибегает к каким-либо новаторским оркестровым приемам, тем не менее, его партитура полна изысканных деталей. Оркестр в каждой сцене расцвечивается новыми красками, ритмами, гармониями. Изображение Рима – унисоны меди и обобщенно-барочные интонации струнных с кадансами, подчеркивающими державное величие; Египет характеризуется звуком деревянных духовых иногда с добавлением арфы, их мягкие выщипы интонации, повторяясь и чередуясь, сплетаются в затейливую ленту наподобие орнамента. Много ударных. Вот первый диалог Клеопатры и Марка Антония, и одно за другим возникают смешанные сочетания: они ведут контрапунктирующую мелодию в оркестре в унисон, но – через две и три октавы. В завершении первого акта мягкие аккорды валторн звучат вместе с арфой. Массне соединяет тембры героев.

В первый раз опера прозвучала в апреле, а в рамках фестиваля «Звезды белых ночей» ею можно было насладиться еще раз. Состав исполнителей почти не изменился. Екатерине Сергеевой подходит образ Клеопатры (певице вообще удастся многое: сегодня она царица Египта, завтра – Лаура в «Каменном госте»), Лель или председатель колхоза Варвара...) Ее Клеопатра – цельная, выбирающая сама и ставящая перед выбором других. Это свобода быть собой – без показной бравады, без сентиментальностей, полная внутреннего достоинства. В первом исполнении была лишь одна осячка: в завершении последнего дуэта с Марком Антонием вместо тихого высоко истиняющего звука голос пошел вниз, в унисон. Во второй раз партия звучала безупречно.

Октавия – воплощение незапятнанной чистоты и долга, ее тембры – флейта и арфа. Под стать им голос Анастасии Калагиной с его удивительным хрустальным тембром. Горькие обращения к супругу звучат на фоне тихих – даже не оркестровых, а ансамблевых звучаний, как бы подчеркивающих ее одиночество. В совершенно по-вердиевски решенном терцете воодушевленного марша – призыв к борьбе Клеопатры и Марка Антония прорезает взмывающий ввысь плач Октавии: «Увы! Все пропало!».

Поначалу не очень уютно чувствовал себя в роли Марка Антония Ярослав Петряник. Он забегал вперед оркестра, интонация и фразировка ощутили «пыли». Второе исполнение все расставило по местам: римлянин, воин, влюбленный – он ярок и убедителен.

Роль Спакоса – любящего, рабски покорного и отчаивающегося – в апреле представлял Илья Селиванов. В июле его сменил Дмитрий Воропаев. Его Спакос страстен, ревнив и жесток в попытках вернуть любимую женщину. Его порывистость, так же как и нежная лиричность Хермионы (Лаура Меенен), оттеняют величественную красоту Клеопатры.

Оба раза оркестром дирижировал Михаил Синькевич. Как ни странно, второе исполнение было небрежнее: с заметными темповыми и агогическими шероховатостями. В апреле театр организовал трансляцию исполнения, запись оперы на непродолжительное время была вывешена на you-tube. Однако погрузиться в объемное звучание оркестра и пережить оперу как событие можно лишь вдыхая атмосферу зала – лицом к лицу с исполнителями, прощая их благодарными аплодисментами.

Прошедшие нелегкими путями советского музыкального образования знают: Вагнер – это длинно. И невнятно. Путаница имен, множество лейтмотивов, которые надо запоминать и узнавать. Изыски гармонии и контрапункта. Композитору-то было проще: за двадцать шесть лет, которые прошли от замысла до окончательного его воплощения, он, конечно, мог все это запомнить. Но слушать все это... – подряд – четыре вечера... – нет, не вечера: лишь первая опера тетралогии имеет привычную длительность, а дальше придется высидеть все дольше и дольше. По пять с половиной часов – без мобильного телефона и социальных сетей. Нет-нет, это совершенно исключено.

В Мариинском театре – единственном в России – с завидной регулярностью идет «Кольцо нибелунга». Целиком. Единым произведением, как и замыслил Вагнер, хотя можно купить билеты только на одну-две оперы из цикла. Есть еще одно место, где ставится тетралогия, – знаменитый Байройт: у вас всегда есть выбор.

Наступает первый вечер знакомства. Гаснет свет. Мягкий, ворсистый звук контрабасов, потом вместе с фаготами – длится чуть дольше, чем можно было себе представить, – и вы погружаетесь в ми-бемоль мажор, в прохладные струи валторн, в чуть колышущиеся прозрачные трезвучия.

Совершенно неважно, насколько вы готовы к знакомству, потому что Вагнер берет вас под свою опеку. Он словно руководит вами:

РЯДОВОЙ СПЕКТАКЛЬ

ПОГРУЖЕНИЕ В ВАГНЕРА



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

каждая вещь, которая появляется в сюжете, тут же обозначается музыкально. Как будто ребенку, композитор показывает: смотри, вот это – звучит вот так. Еще разок: это – звучит так. Он вводит слушателя в свой мир, и первые лейтмотивы формируются буквально на ваших глазах – слышать и понять их не составляет никаких затруднений. Они очень образны: Валгалла величественно возвышается чередой гордых гармоничных созвучий, тема кольца свивается, возвращаясь к своему началу, а тема меча сверкающим лучом рассекает оркестровую ткань. Все это напоминает игру, и можно следить, как одни темы порождают другие, можно «читать» их, слушать как повествование. Но можно просто скользить по музыкальной глади, не заглядывая в бездны контрапунктической техники: несмотря на то, что вся масштабная конструкция собирается из мелких деталей, – она воспринимается как цельное красочное полотно.

Музыка опер очень театральная, живая. В моменты «кузнечных работ» – и в логове нибелунгов, и в сцене коски меча, вам хочется заглянуть в яму, посмотреть, как получается этот звончатый искристый звук. Конечно, все знают об изобретенных Вагнером духовых, но Альберих превращается в змея, – в басовом регистре начинает набухать и пульсировать нечто невероятное, – и дрогнут поджилки, спина вожмется в кресло: это почти первобытный страх. Вы не заметили, как оказались внутри, в этом странном мире, расцвеченном быстрыми всполохами огня, украшенном не-

вероятным мостом-радугой, а где-то далеко слышен топот комично переваливающихся великанов.

Как ребенок просит рассказать сказку или немного почитать перед сном, как многие не хотели бы пропустить очередную часть бесконечного сериала или матч в чемпионате, – так вам хочется продолжения этой истории. Несмотря на то, что каждая опера тетралогии имеет свой сюжет, их внутренняя логика направляет вас. Части складываются в единый сложный узор, но вам по-прежнему легко: все в этом мире создавалось на ваших глазах, и все имеет имена. В антракте третьего вечера вы слышите разговор людей, пришедших только на эту единственную оперу: они не могут разорваться в сюжете. Вы даже не пробуете помогать, – пояснений недостаточно, потому что это знание надо прожить.

Прекрасна отстраненная условность спектакля. Какой Зигфрид нравится больше – Ми-

хаил Векуа или Дмитрий Воропаев? А в роли Фрики, жены Вотана, – Анна Кикнадзе или Екатерина Сергеева? Которая из Валькирий? До чего же сложна эта партия: женственность, голос которой должен быть звонче громов, с охватом предельных регистров певческого диапазона, но в лирические минуты звучать мягко и тепло. Когда в земной женщине пробуждается валькирия, Вагнер подчеркивает это возвращением знаменитой темы-лейтмотива. Буквально все в этой роли переходит в собственную противоположность: стремительные полеты сменяются долгим сном, покорность оборачивается своеволием, а оно в свою очередь – подчиненностью уже земному герою, счастье любви порождает ревность и мщенье, несущее гибель любимому человеку; исполнение высшей справедливости – губит мир.

В зрительских рядах завязываются свои сюжеты. Вот завязые вагнерианцы-москвичи:

они приезжают на «Кольцо» регулярно. Пара из Мюнхена – мать и сын – здесь тоже уже второй раз. В феврале исполнение им понравилось, но в этот раз, – говорят они, – звучит совершенно бесподобно. Охотно указывают привлечших внимание певцов: Зиглинда (Екатерина Шиманович), Альберих (Роман Бурденко), Хаген (Павел Шмулевич)... Нынешнее исполнение стало посвящением недавно ушедшему Рихарду Тримборну, специалисту-вагнерианцу, сотрудничавшему с Мариинским театром, консультировавшему постановку «Кольца». Может быть, еще и поэтому Вагнер звучал с особенной отдачей.

В конце каждой оперы составляется своего рода рейтинг: хотя благодарные слушатели аплодируют всем, «девятый вал» овации накрывает лишь одного-двух певцов, – совсем не обязательно это центральные роли. Неизменный яркий всплеск вспыхивает навстречу уроженцу Дрездена молодому дирижеру Ми-

хаэлю Гюттлеру, выступающему за пультом все четыре вечера.

Тетралогия Вагнера – величественная анфилада из четырех громадных опер – напоминает обряд. Ее гармоничное завершение снимает напряжение, драматизм средних разделов. Все жертвы принесены. Вы снова вышли к началу – к ми-бемоль мажорному колысанию Рейна. Отныне вы – посвященный.

Когда-то – относительно недавно – в Мариинском шел только «Лоэнгрин». За последние два десятилетия репертуар пополнился «Летучим голландцем», «Парсифалем», «Тристаном и Изольдой». В этом ряду полноценная постановка «Кольца нибелунга», выполненная в единой стилистике, – событие исключительное, почти невероятное. Даже его прослушивание сегодня кажется немножко подвигом, – что же говорить об исполнении!

Евгения ХАЗДАН

29 октября на сцене Александринского театра объявили лауреатов II Национальной оперной премии «Онегин». Нынешний «Онегин» был украшен приездом целой плеяды звезд, среди которых и два выдающихся тенора современной оперной сцены – Хосе Кура и Фабио Армилиато. Фабио порадовал своим выступлением в Гала-концерте, а Хосе первый из иностранцев получил статуэтку «Онегин» под девизом «От России – с любовью».

Мы от души поздравляем всех победителей II национальной оперной премии «Онегин», но предоставим возможность подробно рассказать о них другим изданиям. Нам же посчастливилось провести неспешную и очень содержательную беседу с Хосе Кура и Фабио Армилиато, которой мы хотим поделиться с нашими читателями.

– Дебют – важное событие в жизни каждого артиста. Вспомните, какой дебют (ваши собственный или, может быть, кого-то из ваших коллег), вам особенно запомнился?

Фабио Армилиато:

– Мой дебют состоялся в Женеве, в опере «Симон Боканегра» в 1984 году. Это очень приятное воспоминание. В течении своей карьеры я видел дебюты многих молодых артистов и каждый дебют уникален по-своему.

Хосе Кура:

– За мою долгую карьеру я выпустил в оперный мир, можно сказать, «крестил» 20 Дездемон! Многие из тех, кто играл их со мной на сцене, достигли больших высот.

Но есть один эпизод, который, вероятно, будет приятно услышать российской публике. В 2004 году я имел честь выступать с Анной Нетребко, когда она еще не была столь знаменитой. Она была молода, талантлива, чувствовалась свежесть и красота в ее голосе, но ощущалось и то, что у нее еще не хватало опыта... Всего через несколько лет, в совместном концерте я увидел, какой мощной артисткой она стала, как уверенно она доминировала на сцене.

– В оперной традиции с примадоннами часто связаны ожидания капризного, непредсказуемого поведения. Устоялось даже выражение «каприз примадонны». Каковы сегодняшние примадонны? Кого вы могли бы назвать так в современном оперном мире?

Фабио Армилиато:

– Я могу с гордостью назвать примадонной Даниелу Десси, мою жену. Она никогда не позволяла себе капризы, вздорность, которые, как считается, позволяют себе ведущие оперные певицы. Конечно, все дело в личности человека, в его воспитании и культуре.

– Кого из оперных певцов, с которым вы встречались, вы могли бы причислить к ряду легенд. И какова дистанция между артистом-легендой и мастером сцены?

Фабио Армилиато:

– Я считаю легендами Марию Каласс или Миреллу Френи. Но я знал многих людей, которых можно назвать легендарными. Пласидо Доминго был моим хорошим другом. Я даже играл в карты с Лучано Поваротти! Но, пожалуй, выделить мне хочется легендарного Франко Корелли, с которым мне повезло общаться и испытать его сильнейшее влияние. По моему мнению, легендарный певец тот, кто привносит что-то принципиально новое в искусство, как Карузо, например. Но случается, что певец становится легендой и под влиянием моды.

Хосе Кура:

– В XXI веке опера существует благодаря многим людям, как прошлого, так и настоящего. Они посвятили свою жизнь этому искусству. Возможно, они не являются легендами, но они – честные профессионалы, которые работают ежедневно во имя этого жанра. Зачастую это намного важнее, чем быть легендой.

– У нас есть номинация «Роль второго плана». Отталкиваясь от слов Шекспира: «Весь мир театр и мы актеры в нем...», что в вашей жизни можно назвать главной ролью, а что ролью второго плана?

Фабио Армилиато:

– Между театром и жизнью существует боль-

ИНТЕРВЬЮ

ОБ ОПЕРЕ С ЛЮБОВЬЮ

ИНТЕРВЬЮ С ХОСЕ КУРА И ФАБИО АРМИЛИАТО



Премия «Онегин». Скульптор – Юлия Галиакберова.



Хосе Кура. Фото из архива театра



Фабио Армилиато. Фото из архива театра

шая разница. Известному исполнителю очень важно быть примером, обращать внимание на свое образование, на то как ты относишься к людям, следить, как ты ведешь себя вне театра. Важно давать понять молодым людям, что известность обязывает нас к достойному поведению в жизни.

Хосе Кура:

– На первом месте у меня роль отца и мужа. В профессии все рано или поздно может сойти на нет. А вот семья – это то, что постоянно, что не может просто так исчезнуть.

Я «притворяюсь» Отелло или Канио на сцене, я живу в этих персонажах, но в реальности я отец, муж, сын, друг. И здесь очень важна разница между существованием на сцене и в настоящей жизни.

– Опера – это, конечно, коллективное творчество. Можете ли вы вспомнить состав, в котором вам было наиболее интересно, комфортно работать?

Фабио Армилиато:

– Мне повезло работать с труппами крупнейших театров: Метрополитен-опера, Венская опера, театр «Ла скалла» в Милане, Большой театр «Лисео» в Барселоне. Но мне очень запомнилась работа в городе Лукка, где родил-

ся Пуччини. Я пел в «Богеме», которую ставил прекрасный режиссер Этторе Скола, а Даниэла Десси исполняла роль Мими. В процессе работы сложилась удивительная атмосфера. Мои любимыми театрами я могу назвать театр в моем родном городе Генуя, конечно, Арена ди Верона, театр Мадрида. Незабываемым было выступление в Токио, где после «Тоски» нам устроили 45-минутную овацию. Самым красивым театром я считаю Театр Колонн в Буэнос-Айресе.

– Режиссура в опере – волнующий вопрос?

Фабио Армилиато:

– К сожалению, часто режиссеры, берясь за постановку оперы, больше заботятся о своих амбициях. Мне повезло работать с режиссерами, которые с уважением относились к материалу, которым они занимались. Например, Роберт Карсон. Помню, был случай, когда Лео Нуччи не понравилась одна постановка «Макбета» в Германии. Я приехал туда, а он говорит: «Я не хочу этим заниматься». И мы просто сделали концертную версию. Еще была постановка «Трубадура» в Берлине, от участия в которой я не смог отказаться. Я спел в ней, потому что люди меня ждали, но сама постановка мне совсем не понравилась.

Хосе Кура:

– По поводу каждой постановки существуют разные мнения. Одни говорят, что она слишком современна, другие, что она слишком консервативна. Мне кажется в данном случае самым главным является критерий интеллектуальной честности.

Существовать ли опере всегда в одних и тех же постановочных стандартах, чтобы избежать конфликтов, или мы должны пойти на риск? В XXI веке единственным оправданием для занятия оперным искусством является стремление представлять новое видение, новый подход, чтобы то, что казалось уже старым, отжившим приобретало какой-то новый вид, новое звучание. Классическое искусство – это не музей.

Но, с другой стороны, оправдывает ли это то, что, порой, художники делают все, что они хотят и позволяют себе не уважать оригинал, первоисточник и оскорбляют его своим плохим вкусом? Это тоже другая крайность. Мерилом истины между этими крайностями являются талант, знания, интеллектуальная честность.

– Фабио, сохраняет ли итальянская опера, как некогда, свои лидирующие позиции?

Фабио Армилиато:

– На мой взгляд, к сожалению, сейчас итальянская опера не имеет уже лидирующих позиций. Успех исполнения итальянской оперы зависит от правильного произношения. Великие певцы прошлого, Фаринелли, Карузо, Джильи, Пертили, Бергонци прежде всего хорошо умели говорить на итальянском языке. Великие не итальянские певцы Гедда, Шаляпин, Христов прежде всего хорошо изучили итальянский язык и поэтому правильно на нем пели. 80% мировой оперы – это итальянское наследие и я считаю, что наша вина в том, что мы не занимаемся сохранением традиций бельканто.

Бельканто – это красивое легато и технически правильное исполнение. С помощью легато можно достичь того, чтобы пение звучало не агрессивно, а слитно. Стиль бельканто страдает еще и потому, что артисты хотят быстро стать знаменитыми и не хотят долго ему учиться. А отсюда опять же проблемы с произношением и пением. Я вырос, слушая Джильи. У него было прекрасное произношение, прекрасная подача и глубокий смысл во всем, что он и говорил, и пел. Но главное, он был просто прекрасным человеком. Великий тенор!

– Можете ли Вы рассказать об одном из запоминающихся событий в вашей творческой жизни?

Хосе Кура:

– Полгода назад я занимался постановкой оперы Бриттена «Питер Граймс» в Бонне в качестве режиссера. С моей точки зрения это одна из лучших опер, но слушатели зачастую все еще не готовы воспринимать оперу, написанную в XX веке. В итоге были не только распроданы все билеты на премьеру, но и все последующие дни перед театром стояла очередь. Я нашел подтверждение тому, что если удастся найти правильный подход к работе с материалом, то всегда публика откликнется поддержкой и признанием. Проблема в том, чтобы предложенная концепция была логичной и убедительной.

– О России с любовью?

Фабио Армилиато:

– Моя мечта когда-нибудь спеть Германа в Пиковой даме. Я очень люблю Чайковского. Я исполнил Ленского в «Онегине», но мечтаю о Германе.

– Премия «Онегин» – это прекрасный способ показать слушателям, что есть много хороших певцов, а для тех, кто ищет «звезд» и хочет их поддержать – возможность увидеть новые таланты

Хосе Кура:

– Россия всегда славилась прекрасными голосами, многие русские певцы стали легендарными. Но, к сожалению – это единственная страна, где мне не довелось выступать в оперных спектаклях. Я был рад побеседовать с читателями газеты «Мариинский театр» и был бы счастлив спеть «Отелло» или поставить «Питера Граймса» в этом легендарном театре.

Беседовала Елена ИСТРАТОВА

Нынешним летом Санкт-Петербургской опере исполнилось 30 лет. А 13 лет назад театр обрел, наконец, постоянный дом на Галерной улице, в шагах от Сенатской площади. Роскошный особняк барона фон Дервиза демонстрирует собой великолепный образец архитектурного дизайна эпохи модерна. Именно здесь, в элитной атмосфере миниатюрного оперного мира родился проект Международного фестиваля камерной оперы, который стартовал весной 2016 года и нынче, невзирая на финансовую катастрофичность культурной ситуации в стране, прошел второй раз.

Фестивальную программу обрамляли недавняя премьера Санкт-Петербургской оперы «Корневильские колокола» и отличный спектакль прошлого года «Сельская честь». А первой гостьей стала *Warszawska opera kameralna* – польский театр камерной оперы. Гости привезли раритет: предпоследнюю оперу Георга Фридриха Генделя «Именео» («Гименей»). Забавно, что этот не слишком веселый музыкально-театральный опус сам Гендель по каким-то причинам назвал опереттой, впервые введя этот термин в «научный обиход». Но к оперетте в нашем понимании это отношения не имеет.

Прекрасно спетый-сыгранный поляками, «Именео», как пишут о музыке Генделя исследователи, «ранит сердце и вылечивает его, не оставляя за собой равнодушных». В чистом виде барочная опера-seria с подчеркнута номерной структурой, с несчетным количеством арий, с достаточно отстраненным хором, подобно античному комментирующим ситуацию, задевает за живое сегодняшнего зрителя-слушателя не только высокими достоинствами музыки, но и нравственно-этическими проблемами.

Сюжет – выбор, предстоящий прекрасной Росмене, между двумя влюбленными в нее юношами – Именео и Тиринто; один – ее спаситель, другой – кумир сердца. Мучаются все трое. Под давлением «общественности» девушка отдает себя спасителю. Хор резюмирует: добродетельное сердце вяло голосу разума и долга; зачем питать напрасную любовь – забудь ее, найди себе другую.

Но спектакль о другом. Он о ранимости, хрупкости и, тем не менее, главенстве души в человеке. О том, что компромисс в любви приводит к умиранию существа внутри живой оболочки. Мудрый Гендель явно понимал это, как и Моцарт, лукаво приписавший благополучную развязку к своей «*Così fan tutte*». Великие знали, чем платит человек за измену природе чувств. Финал варшавского спектакля чутко констатирует это, закольцовывая первую и последнюю мизансцену: любящий Тиринто в горе по похищенной Росмене – почти не живое существо, лежащее у подножия высокой одинокой свечи. Это начало. В конце отчаявшийся влюбленный в той же позе. А его возлюбленная безжизненно покоится в объятиях Именео. И дивной красоты музыка словно отпевает любовь. Герой победил, но получил едва ли не бездыханное тело. Хоровое резюме звучит здесь тихой горькой иронией. А двойная ирония в том, что имя героя Именео – Гименей. Божество брака.

Прелесть постановки Рышарда Перыта в простоте как высшем проявлении выразительности. Мизансцены скупы, выдерживаются на длительных пространных музыках. Ничего случайного и суетливого – только тонкое понимание природы материала. Суть здесь в выстраивании взаимоотношений через мастерское пение, выверенный жест, простую, но осмысленную композицию. И немногословный, но создающий атмосферу декор: колоннада полукругом со свечой на высокой подставке в центре – поклон в адрес античности с ее стройной логикой и гармонией. Позже колонны, развезаясь, встраиваются в единую стену из деревянных панелей с несколькими дверями. Мягкая скамья, кресло перед камином, стол с большим бокалом красного вина – вот скромное и стильное убранство сцены.

Голоса не потрясают объемом, но какая культура барочного пения! Вся боль души или гнев, или эмоциональный порыв – в вокале, в виртуозном полете контр-теноровых фиоритур Яна Якуба Моновида – Тиринто, чьи *lamento* не плаксивы и не показно-экспрессивны, но бесконечно красивы и доверительны.

Волевой баритон Артура Янды – Именео, его прекрасная статья и благородный мужской напор, иногда яростный, позволяют понять, что необходимость выбора для Росмене – ситуация не из легких.

Спокойно, размеренно, но значительно выказал себя Арженио – Анджей Климчак, отец Кломири, подруги Росмене (по польской версии – сестры героини), влюбленной в Именео.

Женщины, пожалуй, несколько уступали мужчинам, но и Анна Миколайчик – Росмене, и Марта Боберска – Кломири демонстрировали превосходное владение стилем и вокальной техникой, позволяющей донести осмысленность каждой фразы и фиоритур в рамках предложенного постановщиками рисунка спектакля.

ФЕСТИВАЛЬ

Музыканты высокого класса, руководимые дирижером Марцином Сомполински, создавали чрезвычайно стройное, матово-колеритное оркестровое звучание на инструментах XVIII века (или их отличной имитации), чутко поддерживая и дополняя певцов. А в общем это был ценный мастер-класс по барочной опере в ее классическом, не отягощенном современными изысками виде и, добавим, – просто большое эстетическое удовольствие.

В последующие вечера другими гостями фестиваля были показаны небольшие оперы из тех, что мало известны петербургской публике.

В основном, передавая психологически-экспрессивный диалог, певцы-актеры прибегают к яркой игре тембров, разнообразию интонаций, звуковой динамики, к выразительным движениям корпуса.

Погружение Юдит в таинственную неизвестность, волны страха и чувственности, нарастание тревоги, переходящей в ужас – всё это заложено в мистической красоте музыки Бартока, в ее многоцветном, мрачно сверкающем колористическими нюансами звуковым полотне. Сказать, что оркестр, набранный, видимо, по случаю, справился с этой музыкой сполна, было бы преувеличением. Но в ансамбле с профессиональными певцами

но оркестрованной и азартно сыгранной под управлением Дмитрия Крюкова музыкой, которую мы в России вообще почти не знаем: редкие постановки «Самодуров» 1928, 1933 и 1956 гг. погоды не делали.

А самодуры, тем временем, решают породниться. Без пакостей не обходится: несчастные дочь зануды Лунардо и сын нудилы Маурисио до свадьбы не должны увидеть друг друга. А Лючетта (звонкоголосая Марианна Асвойнова) и Филиппетто (Захар Ковалев, немного «ботаник», но милый) страсть как хотят друг на друга поглядеть и влюбиться. Кокетливая тетушка Марина (аппетитная Александра Мартынова), купаясь в ванне в пене кружек, обещает помочь. Ее тоже «дождал» муженек-самодур Симон. Отряд аматюнок пополняет решительная Феличе (Ирина

НОРА ПОТАПОВА

ФЕСТИВАЛЬ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ



Георг Фридрих Гендель. «Именео». Сцена из спектакля.
Фото из архива фестиваля

Антреприза Ярославы Козиной, певицы и театрального менеджера, представила мини-спектакль «Пимпине» Томасо Альбини и «Импрессарио с Канарских островов» Доменико Сарро. Здесь только хорошо и было, что красивая сценическая «картинка» да абсолютная новизна названий. Остальное свелось к приличному пению баса-буффо Карло Торриани, не очень приличному – Камиллы Антонини, да примитивной разводе типа: кто-куда-когда. Отсутствие бегущей строки тоже сделало свое черное дело – понять, что происходит, можно было лишь в общих чертах. Да, собственно, ничего и не происходило.

Спектакль по «Мнимой садовнице» Моцарта из «Геликон-оперы», поначалу лихо закрученный, свелся к не очень внятному пению и комикованию. Но даже это держалось с трудом – разве что актерскими усилиями Дмитрия Хромова – Дон Анвизе и забавностью второго влюбленного, Рамиро (травести Валентина Гофер).

Совсем аскетично, и притом выигранно рядом с искусственным «оживляем», выглядел и звучал «Замок герцога Синяя борода». Если забыть абсолютно невыразительный видеоряд к сочной, самобытной музыке Белы Бартока, этот вечер можно считать удавшимся благодаря исполнителям. Это тоже спектакль антрепризы Ярославы Козиной, которая здесь выступила как певица Яра Сокол в тандеме с Александром Васильевым. У актеров-певцов минимум аксессуаров – только парик, который герцог снимает довольно скоро, оставаясь с голым черепом да корона-маска, в самом конце скрывающая лицо и голову героини. Остальное – детали костюмов: домашняя куртка-халат владельца замка, легкие белые крылья фаты героини, в которую Герцог в финале запеленает Юдит как му-

художественный результат всё же убедил зал.

Очаровательным завершением гостевой программы стали «Четыре самодура» – комическая опера совершенно неизвестного у нас Эрманно Вольфа-Феррари в искрящейся выдумкой постановке Михаила Кислярова (московский театр имени Б.А. Покровского). Это – маленькое царство режиссерской мастеровитости, актерской раскрепощенности, добротного пения и виртуозного решения миниатюрного сценического пространства художником-чародеем Сергеем Бархиным. Спектакль, поставленный в 2003 году, был любовно восстановлен в 2014 году, но его живая непосредственность покоряет премьерной свежестью.

Четыре самодура – зрелые отцы семейств, закосневшие в рамках «домостроевских» законов, которыми они отгородились от реальной жизни. Самодуры эксцентрично появляются, гневаются, бурчат и брюзжат, как и полагается буфонным антигероям, свой род ведущим из *commedia dell'arte*. У них приставные красные носы с очками, пластика острогротескна, особенно у главного зануды – Лунардо, антиквара. Жена и ее падчерица, не очень-то домашнего тирана боятся, но подчиняться приходится. А потому – все на карнавале, а они дома, вяжут...

Есть в спектакле и еще родственница итальянской комедии масок – сеньорина Фантазия, дочь фантазии режиссерской. Бессловесное существо с улыбкой на губах, со скрипочкой или с бабочкой на проволочке в руках, маленькая клоунесса (Ирина Пьянова), местный министр радости, доброты и мечтаний. Когда надо, она становится служанкой. Когда не надо – остается феей, управляя действием и придавая ему какую-то особую уютную атмосферу. Смешная улыбочивая фея прекрасно сочетается с мелодичной, красивой, вкус-

Курманова, статная меццо с красивым тембром). По совместительству с организацией чужого счастья она флиртует с куртуазным графом Риккардо (Павел Перемуров), который в силу своего, по всей видимости, французского происхождения всегда на стороне дам. И куда интересней муженька Кансьяна, четвертого самодура.

Между тем четыре горе-тирана, собравшись вместе, подавляя одышку после очередного раунда с непокорными, но все же такими соблазнительными негодяйками-женами, вдруг ощущают, как внутри у них порхают бабочки... и вокруг тоже порхают бабочки, которых они только что пытались придушить... Снявши очки с носами, четыре совсем еще не старых мужчины гармонично соединяют голоса в чувствительном ансамбле воспоминаний, испытывая благодатный трепет.

Синие бабочки на проволочках – это образный лейтмотив спектакля. Он не покидает жителей маленького, уютного и так красиво скомпонованного сценического мира с начала и до счастливого конца. Когда женщины, натешившись вдоволь управлением мужчинами, когда ими самими поуправлял как марионетками граф Риккардо, все, наевшись сомнительной властью, поют заключительный ансамбль, а с крыши домика дирижирует ими маленькая клоунесса с бабочкой и скрипочкой.

Интерес к фестивалю камерной оперы оказался чрезвычайен. Общая зрительская молва такова: как здорово, что привезли и показали новое, малоизвестное! Не то, что на слуху постоянно, а такое, что приходится добывать в недрах интернета, если ты настоящий меломан. А если ты не окончательно гаджетозависимый, просто любознательный – приятно прийти в красивый театр и увидеть-услышать хорошую незнакомую оперу.

В «Геликоне» состоялась мировая премьера оперы Александра Маноцкова «Чаадский» в постановке Кирилла Серебренникова.

Большое, как известно, видится на расстоянии. Но если об опере нашего современника много и горячо спорят, значит мы имеем дело с явлением по меньшей мере неординарным.

Первые представления «Чаадского» прошли не просто с аншлагами (что можно отчасти объяснить и реакцией на печально известные события вокруг Кирилла Серебренникова, случившиеся как будто нарочно за неделю до премьеры), но и с вполне очевидным успехом. Были, конечно, и те, кто громко ругался, или вовсе даже уходил, однако в большинстве своем публика досиживала до конца, аплодируя до последнего поклона.

Название «Чаадский» (либретто Александра Маноцкова и Павла Каплевича по мотивам «Горя от ума»), объединяющее героя комедии с одним из его реальных прототипов, уже изначально концептуально. Чаадаев, как известно, и в самом деле объявили сумасшедшим (вслед за публикацией первого из его «Философических писем» – весьма неортодоксального и «оскорбляющего чувства»), только произошло это спустя годы после завершения «Горя от ума», так что Грибоедов, можно сказать, напрогнозировал. Отказавшись от грибоедовского заглавия, Маноцков и Каплевич тем самым освободили себя и от практически неизбежных в подобных случаях упреков в слишком вольном обращении с первоисточником. Значительная часть хрестоматийного текста сохранена почти в неприкосновенности, но при этом в него точно вкраплены отрывки из сочинений Чаадаева, Гоголя и некоторых других источников. А мотив безумия, как ярлыка, что так любят у нас на Руси навешивать на инакомыслящих, выходит едва ли не на первый план.

Александр Маноцков – один из наиболее даровитых, самобытных и глубоких композиторов среднего поколения. При всей специфичности его музыкального мировосприятия, произведения композитора, как правило, находят отклик у самой разной аудитории. Некоторые опусы – такие как «Реквием. Детские игры» (премьера 2017 года) или более ранний «Гвидон» – покоряют сразу и безоговорочно. Другие втягивают в себя постепенно. К их числу относится, например, «Титий Безупречный» (Камерный музыкальный театр имени Бориса Покровского, 2015). С «Чаадским» у автора этих строк отношения сначала тоже выстраивались не бесконфликтно, но с каждым разом внутренних сомнений оставалось все меньше. Аппетит приходил во время еды, и хотелось слушать это еще и еще. Раз за разом и миг за мигом я открывал для себя, сколь разнообразны, к примеру, ругаемые кем-то за монотонность речитативы, сколь интересно выстроены возникающие из них ансамбли, в которых переплетаются и вступают во взаимодействие не только голоса, но также и персональные для каждой партии аккомпанементы.

Едва ли не самое интересное – наблюдать метаморфозы виртуозно встроены в музыкальную ткань грибоедовских вальсов. Конечно же, все узнали звучащие в начале первые такты вальса ми минор. Но мало кто заметил последующее наложение один на другой двух вальсов – ми минор и ля-бемоль мажор. А ведь на этом наложении и самых разнообразных его вариациях в значительной мере и базируется музыкальная драматургия оперы. Вариации эти порой напоминают саундтреки из какого-нибудь кинофильма, порой походят на танго. Мне услышались еще и аллюзии на Бетховена (увертюра к «Эгмонту») и Вивальди (знаменитая буря из «Времен года»). Особенно интересно преломление этой тематической основы в ансамблях второго акта.

Вообще, чем больше в музыку оперы вслушиваешься, тем больше всего в ней открываешь, и процесс этот бесконечно увлекателен. В том числе и благодаря огромной работе, проделанной дирижером-постановщиком Феликсом Коробовым.

Было бы, кстати говоря, чрезвычайно любопытно получить возможность более пристально и подробно рассмотреть эту музыкальную ткань отдельно от сценического действия и конкретных условий ее бытования в спектакле. И вовсе не потому, что сценический ряд музыка противоречит. Напротив, он теснейшим образом с ней завязан. Ведь Кирилл Серебренников совсем не выглядит в опере чужаком и прекрасно чувствует музыкальную драматургию. Однако то, что она диктует персонально ему, оказывается целиком и полностью встроеным в его собственную систему координат. То есть, в отличие от многих коллег из драмы, что приходят в оперу, не владея необходимым для нее инструментарием, а зачастую еще и теряя при этом свой собственный, Серебренников свободно пользуется и тем, и другим.

Наверное, излишне уточнять, что на сцене перед нами предстает именно «век нынешний». Основной режиссерский (и сценографический) ход вырастает не из партитуры и даже не из текста. Серебренников потребовалось обобщение почти что эпического характера, и вместе со сценографом Алексеем Трегубовым они придумали двухуровневую конфигу-

ДМИТРИЙ МОРОЗОВ

БЕЗУМНЫМ ВЫ ЕГО ПРОСЛАВИЛИ ВСЕМ ХОРОМ...



«Чаадский». Сцены из спектакля.
Фото из архива театра

рацию. Все герои обитают на верхнем этаже, перемещаясь на переносных платформах, что носят на своих плечах несколько десятков персонажей мужского пола, образно поименованных Атлантами. Под их ногами – черная субстанция, похожая более всего на золу и тем самым становящаяся метафорой выжженно-

го пространства. Символический и вместе с тем вполне лапидарный смысл такого решения прочитывается без особого труда. Речь не только о том, что роскошная жизнь «верхов» в буквальном смысле слова держится на горбу так называемого «простого народа». Хуже всего, что сами «низы» воспринимают такой

порядок вещей как должное: что бы там, «наверху», ни происходило, их задача – держать и не давать упасть. Глаголы «держать» и «поддерживать» не только однокоренные, они еще и довольно близки по смыслу...

Нельзя сказать, чтобы два эти пласта совсем уж не соприкасались. Например, Лиза, что явно «вышла из народа», туда-то и отправляется в поисках, кого бы полюбить. Ей заботливо выстилают ковровую дорожку, переобувают в сапоги, чтоб не запачкала ножек... Финал первого акта уже описан многими: остановив свой выбор на «буфетчике Петруше», Лиза заставляет его раздеться догола и, прежде чем «полюбить», хорошенько отмывает с помощью душевой лейки. Кто-то ернически посетовал: дескать, самого интересного не показали...

Впрочем, жаждущие «самого интересного» получают частичную компенсацию во втором акте, когда в глубине сцены Молчалин пристраивается к той же Лизе с тылу... Подано это, впрочем, без малейшего натурализма, в качестве противовеса чрезмерному пафосу речей Чаадского, переходящего от текстов Грибоедова, что и сами по себе чрезвычайно актуальны, к словам Чаадаева, совсем уж попадающим не в бровь, а в глаз нынешней «зlobe дня»...

Интересно следить за постепенным преображением титульного героя. Поначалу не вызывающий особых симпатий, он предстает, выражаясь политическим сленгом, «системным оппозиционером», плотно от плоти этого истеблишмента. Дабы полностью лишить героя какого-либо «романтического» ореола, авторы в первом акте придают ему в качестве «альтер эго» сразу двух Репетиловых, появляющихся вместе с ним на сцене и перехватывающих его реплики (во втором акте они предстают уже раздельно). Сумасшедшим Чаадского объявляют тогда, когда он уже откровенно переходит «красную черту», выступая против казенного патриотизма – одной из главных «духовных скреп», и что уж совсем недопустимо, спускаясь вниз, к «народу». Но он здесь и правда находится на грани помешательства (недаром авторы вложили ему в уста еще и последний монолог Поприщина из гоголевских «Записок сумасшедшего»), превращаясь в настоящего трагическую фигуру, и сбегает, кажется, не только из Москвы, но и вообще из этого мира...

Наиболее убедительно и последовательно метаморфозы эти раскрывает Михаил Никаноров. В его Чаадском поначалу явно больше бравады и даже цинизма, нежели искреннего чувства, но тем разительнее контраст с дальнейшим развитием образа. Константин Бржинский в этой роли вокально, пожалуй, и поярче, но его актерскому рисунку, особенно в первом акте, недостает остроты, а интонациям – сарказма. Максим Перебейнос, в целом также вполне справившийся с труднейшим материалом, как показалось, явственно тяготеет к традиционному образу «лишнего человека», этакого второго Онегина.

Вот в случае с Лизой даже и не знаешь, кому отдать предпочтение – Анне Гречишкиной, Лидии Светозаровой или Юлии Щербаковой, – настолько все они хороши, каждая по-своему.

В остальных ролях преимущество первого состава неоспоримо. Есть, например, Ольга Спицына – Софья, отменно точная в отчасти гротескной трактовке этой героини, умеющая наповал сразить интонацией (чего стоит хотя бы ее несколько раз повторяющееся: «Ах, Чаадский, я вам о-о-о-очень рада»). Второй Софье – Валентине Гоффер – как раз недостает вот этих резких, ядовитых красок в голосе, и она нег-нет, да и сбивается на стезю лирической героини.

Еще очевиднее разница между двумя Молчалиными. У Дмитрия Янковского этот персонаж скорее зловец, чем безобиден. Такой-то уж точно «дойдет до степеней известных» – любой ценой. Ярко и наглядно выглядит у Янковского контраст между изначальным подобострастным фальцетом и внезапно прорезающимся в сцене с Лизой брутальным баритоном. У молодого Андрея Орехова все это получается не столь вятно и убедительно, а актерский рисунок явно ближе к хрестоматийному: «услужлив, скромный...»

Едва ли не самая большая актерская удача – Фамусов Дмитрий Скорикова. Вот кто в полной мере купается в роли, виртуозно оперируя вокально-актерскими интонациями. Впрочем, недурен здесь и Александр Киселев, только слишком уж пытается все «вылевать», нивелируя в какой-то мере вокальную стилистику партии.

Очень удачно дебютировал в роли Скалозуба юный Георгий Екимов. Впрочем, и Алексей Егоров здесь также вполне на месте, но ему все же не хватает той актерской яркости и характерности, что есть у Екимова.

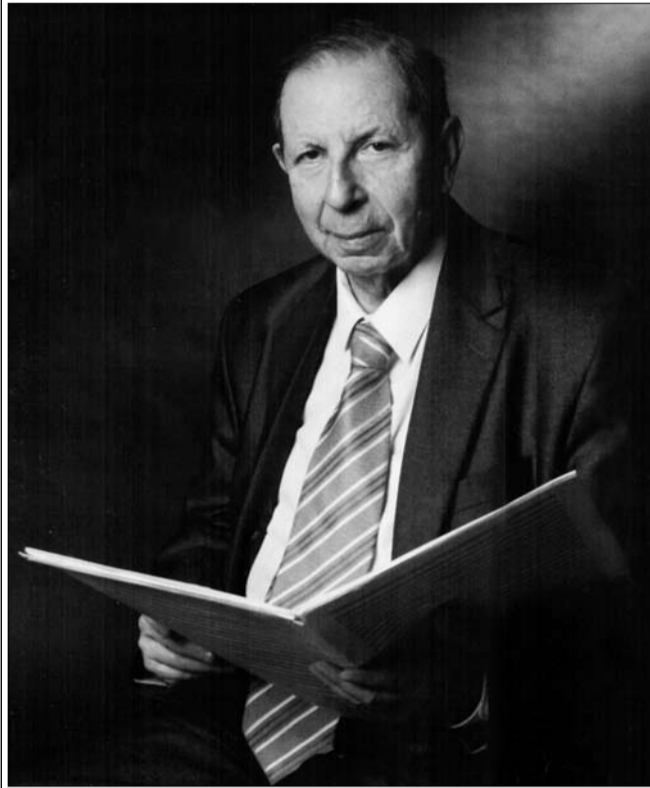
Хороша Хлестова Елена Ионовой, но, впрочем, и Мария Масхулия не так уж сильно ей уступает...

Кирилл Серебренников уже высказался в том духе, что подобный проект мог реализовываться только в «Геликоне». Очень бы хотелось, чтобы его слова были опровергнуты временем и нашлась бы еще какая-нибудь труппа, что смогла бы воплотить этот материал на столь же высоком уровне и со столь же неподдельным энтузиазмом.

«Уже не я пою, поёт моё дыхание...»

ЮБИЛЕЙ

АННА ПОРФИРЬЕВА

ПУТЬ
К ЮБИЛЕЮ
СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА
СЛОНИМСКОГО

Санкт-Петербургская Филармония по весне поздравила нашего дорогого учителя двумя концертами, в которых были исполнены его крупные сочинения. 53-й фестиваль «Петербургская музыкальная весна» открылся кантатой «Голос из хора», написанной более полувека назад. В концерте фестиваля «Музыкальная коллекция» прозвучала 21-я симфония «Из «Фауста» Гёте», законченная в 2009 г.

«Голос из хора» стал первой частью программы кантатно-ораториального вечера «Революция Александра Блока». Во втором отделении была исполнена оратория-поэма Вадима Николаевича Салманова «Двенадцать» (1957). На фоне мощной салмановской фрески кантата Слонимского до сих пор производит впечатление удивительной весенней прозрачности, вольного дыхания. Под мелодию блоковского стиха «На небе – празелень и месяца осколок / Омыт, в лазури спит, и ветер, чуть дыша / Проходит, и весна, и лёд последний колок...» представляешь мартовский закат над Торговой, запах мокрого снега, быстрый легкий шаг. Как в кантатах Баха мотив шага, пешевого упругого движения пронизывает основные части «Голоса из хора», он преобразует интонационно близкий церковному хоровой распев («И отвращение от жизни, и к ней безумная любовь...») и вольно раскинувшуюся мелодию сольного зачина («О, весна, без конца и без края»), постепенно обрастающего оркестровыми и хоровыми голосами. Он звучит в Токкате «Набата» и в песне Гаэтана, растворяясь в звонах только в самом конце Эпилога. Этот ритмо-звуковой символ пути, похода, стремления, если дать себе труд подумать о его значении, предстает как пластическая метафора, связующая воедино и блоковские ночные скитания, и музыку уличных шествий, и напор революционного Серебряного века, и дыхание нового времени, и энергетику эпохи шестидесятых. Звуко-тембровая аранжировка этих образов, на сегодняшний слух необыкновенно чистая, воздушная, оставляющая простор сплетениям обертонов, оттеняющая буквально каждый плавающий и вибрирующий в пространстве звук, ревнителям музыкального социализма (забытое понятие, которое ныне никто не может объяснить) показалась в 1960-е непозволительно «модернистской» (видимо, абстрактная живопись пригрелась, потому что ужасного Вареза даже вообразить не могли), стишки объявили пессимистическими, в общем – всем, как всегда, досталось. Забавно сейчас вспоминать былые наезды красной конницы, но композитору в тот момент было совсем не сладко. Тучи, слава богу, не вечны, рассеялись, и вот молодая страстная музыкальная любовь к Блоку вновь звучит в концерте и будит те же чувства у слушателей совершенно иной эпохи.

На премьере кантаты Слонимского исполнял Г. Рождественский, его запись на classic-online.ru замечательна и в смысле ёмкости музыкальной интерпретации, и по красоте и разнообразию звуковой палитры. Партитура создавалась для оркестрансамбля по принципу: одна партия – один инструмент. При этом классический состав был щедро дополнен множеством ударных, важную роль композитор отдал органу. Сквозь жанр, направляющий послание слушателям, сквозит другой, адресованный исполнителям: кантата Слонимского представляет собой еще и виртуозный вокально-инструментальный концерт, где все музыканты в определенном смысле – солисты, всем дан шанс блеснуть, артистически «вложиться» и захватить филармонический зал. На концерте «Музыкальная весна» это снова произошло. Прекрасное меццо – Лариса Поминова, не менее запоминающийся баритон – Михаил Гаврилов, хор скомбинированный из консерваторского и театрального хора Оперной студии, Петербургский академический оркестр Александра Титова и сам он за пульсом – все вместе вовлекли публику в то блоковское состояние, которому невозможно подобрать словесных определений. Рядом со мной сидели две дамы, которые никогда не слышали музыки Слонимского, пришли «на Блока» и по окончании кантаты говорили друг другу: – «Как неожиданно!» – «Необычно!» – «Замечательно!» – «Надо поискать и еще

раз послушать...» Прекрасное профессиональное исполнение кантаты (особо хочу отметить звучание хора), произведения любимого автором и давно не звучавшего, равно как и его несомненный успех, надеюсь, согрели душу Сергея Михайловича. Блоковский вечер вообще очень удался, вспоминая его полтора месяца спустя, хочется улыбнуться от радости, что подобные события всё ещё случаются.

Симфония «Из «Фауста» Гёте», произведение, которое Мастер считает важным – именно это слово прозвучало в ответ на вопросы о том, как оно возникло, – навеяло совершенно иные чувства, мысли, ассоциации. Три части симфонии названы: «Фауст», «Песня Маргариты», «Вальпургиева ночь». Сначала была написана «немецкая Lied» на стихи, навечно вложенные Шубертом во все музыкальные уши. Маргарита Слонимского поет по-немецки, но не прядет. Она поет печальную, даже горестную балладу, безыскусную песню, которая оказывается очень непростой, когда пытаешься подобрать ей музыкально-исторический маркер. Потому что она не похожа ни на что. Только поломав голову и понапрягши музыкальную память автору этих строк удалось догадаться, почему так важна «Песня» и почему она является смысловым ядром симфонии, а «Фауст» и финал играют роль ее обрамления: простая романтическая мелодия,

льющаяся сама собой – это и есть в нашем представлении самое ценное, самое естественное выражение человеческого, негасимого света души, неподвластной демоническим силам.

Первая часть симфонии – хитроумная додекафонно-полифоническая конструкция, которая, впрочем, гипнотизирует не столько своей ученостью, сколько естественной красотой контрапунктов, где все обращения, уменьшения и прочие преобразования образуют текучую интонационно разнообразную ткань, при том, что в основе темы лежат две нисходящих секунды, по рисунку идентичные теме ВАСН. Основная тема, она же серия, излагается односторонне, как в фуге или каноне, она звучит в низком регистре у фаготов. Цепь превращений, включающих непрерывное варьирование отношений голосов, затем пластов, затем звуковых масс, образуемых звучанием оркестровых групп, приводит к тому, что в кульминации тема выпевается медью как торжественный сумрачный хорал, плавающий в волнах тематических фигураций всех мыслимых тембровых красок. И только в этих хоралоподобных проведеньях ухо замечает знакомый, тоже сумрачный, но вполне русский оттенок. В памяти оживает «Гном» из «Картинок с выставки» – таинственная тема росо meno mosso, pesante, чья тень придает жути портрету гётевского персонажа. В финале симфонии итоговая тема Первой части вновь всплывает в разгар шабаша, знаменуя репризное замыкание цикла. Нечто страшное свершилось, и его беспросветная непреклонность не оставляет места надежде. Если считать, что 12-тоновая тема выступает от лица главного персонажа, то получается, что в первой части из вороха его темных мыслей родится магический императив, торжественный в финале. Ни вернувшаяся молодость, ни любовь, ни отношения с Мефистофелем, ни авантурные странствия Фауста, описанные Гёте, не заинтересовали музыканта. В каком-то смысле «Из «Фауста»» Сергея Слонимского – это повесть о разрушительной мономании, в главном подобная киноверсии Сокурова, снятой почти одновременно с созданием симфонии.

Совпадение во времени и в онтологическом ужасе двух едва ли не самых чтимых петербургских художников – как минимум знаменательно. Легкая походка шестидесятых – больше не панацея от неприятных симптомов реальности. Куда пришел герой – наглядно показало кино, Слонимский тоже не был обманываться: круг воли замкнулся, и тьма ступила. Маргарита пела о тяжести на сердце, в общем, к этому ощущению приходит и слушатель – утешительной конфетки ему не предлагают. Впрочем, здесь я, вероятно, утрирую. Истинное искусство всегда приводит в восторг. Например, полифоническое голосоведение Первой части. Или стадийное повышение градуса варьирования в Финале. Сергей Михайлович потрясающе слышит оркестр: 23 инструмента обозначены в партитуре ударной группы – и ни одной «общей», нехарактерной звучности. Слушая в первый раз, впадаешь в изумление от наглядной пластичности инструментального театра, увлекающего в область зримых фантазий. И это при самой жесткой логике интонационно-тембровой композиции, точнейшем расчете, регулирующем ход осмысления на почти бессознательном уровне.

Таков наш Мастер. Исполнители, нужно отдать им должное, в полной мере сознавали, с чем имеют дело и приложили нештучные усилия, чтобы вовлечь слушателей в свой способ проживания этого замечательного произведения. Академический симфонический оркестр филармонии под управлением заслуженного артиста России Владимира Альтшулера превратил исполнение в род магического представления. Мне кажется, равнодушных в зале не было. Всех объединило чувство воодушевления, возникающее, когда артисты и слушатели вместе переживают нечто истинное и в то же время очень личное, обогащающее человеческую суть. «Песню Маргариты» пела Лариса Поминова, исполнявшая сольную партию в «Голосе из хора» месяцем раньше. Прекрасная оперная певица, в кантате и в «Фаусте» она представила очень разные и очень выразительные образы. Их смысловые обертоны можно воспринимать как меты маршрута, Пути, которым шел все эти годы композитор вместе со временем и с нами всеми.

ФЕСТИВАЛЬ

МУЗА КАДЛЕЦ

ВЕСЕННЯЯ КАМЕРАТА



Георгий Анатольевич Портнов с исполнителями – Николаем Андреевым и Татьяной Козловой.
Фото: Муза Кадлец

«Петербургская камерата» – такое название носила одна из программ «Петербургской музыкальной весны» в Доме композиторов. С большим успехом прошла премьера вокального цикла Владиславы Малаховской на стихи Николая Гумилёва «Я верил, я думал...» Сочинение это, написанное специально для солиста Большого театра, заслуженного артиста России Петра Мигунова, ему же и посвящено. И это не случайно: с замечательным певцом автора связывают многие годы плодотворного сотрудничества. Выбрав стихи из гумилевского наследия, композитору удалось передать экзистенциальное напряжение, которое с годами возрастало в жизни поэта, узнавшего горькую во все времена участь творца. При том, что как правило, в гумилёвской поэзии главенствующим началом является лирика, каждая часть нового цикла приближает его драматический финал. «Волшебная скрипка» – это трагедия, подкарауливающая художников из века в век и в любом социуме...

Ансамбль певца с одаренным пианистом Сергеем Осколковым (младшим) был безупречен. Музыканты очень точно прочувствовали нерв этой эмоционально-выразительной музыки. Слушатели были захвачены развернувшейся перед ними (хорошо известной теперь) драмой всей жизни поэта, с большой экспрессией переданной композитором.

В программе второго отделения вновь значилось имя Сергея Осколкова, но... это был уже другой Осколков, «старший». Известный композитор, (глава музыкальной династии уже в шестом поколении) он является создателем и успешным руководителем Международного фестиваля искусств «Сергей Осколков и его друзья», который вот уже в 22-й раз проходил в Петергофе (в нынешнем году с 4 по 11 июня).

Но вернемся к «Петербургской музыкальной весне». В концерте, о котором идет сейчас речь, Осколков старший выступил не только как автор. Будучи превосходным пианистом, он в дуэте со скрипачом, артистом оркестра Мариинского театра Артуром Джавадяном

исполнил свою Сонату №2, соч. 2000 г. Это одночастное произведение было написано композитором для давнего его партнера и друга – Марка Белодубровского, скрипача и композитора, основавшего в городе Брянске Международный фестиваль современного искусства им. Николая Рославца (вспомним, что Рославец был ярким представителем Русского авангарда 20-х годов и уроженцем Брянска). Меня заинтересовал подзаголовок сочинения «quasi una sonata», таящий, как мне показалось, несколько ироничное отношение автора и к собственной персоне, и к жанру, и к своему давнишнему партнеру. А дело, как пояснил мне Сергей Александрович, заключается в самом музыкальном развитии, которое перед окончательной кодой органично приводит к свободной импровизации, благо, оба исполнителя превосходно владели этим искусством. Теперь же партию скрипки исполнял музыкант сутубо академического толка, что могло сулить некоторые проблемы. Однако и Артур Джавадян, в конце концов, поддался вольной стихии импровизации, что и способствовало на редкость эмоциональному воздействию на публику. Словом, и Соната, и её интерпретация удостоились самого теплого приема.

Традиционным атрибутом наших майских фестивалей издавна стала военная тема. На этот раз, 17 мая, в монферановском особняке, композиторский круг «Мелос» представил программу «Эхо победы». В ней прозвучали сочинения композиторов, чье детство пришлось на годы Великой отечественной войны – Георгия Портнова, Геннадия Белова, Александра Туника и Вадима Бибергана.

Настроение этому вечеру воспоминаний было удачно задано сочинением замечательного лирика Георгия Анатольевича Портнова «Светлый реквием», обращение на стихи Всеволода Багрицкого и Давида Самойлова. Искренность чувств, выраженных красивой, возвышенной музыкой, человечность и простота поэтических образов увлекали слушателей в теперь уже далекое, но незабываемое время...

«Перебирая наши даты...я обращаюсь к тем ребятам, что в сорок первом шли в солдаты и в гуманисты в сорок пятом...». Эту новую авторскую версию для чтеца, двух фортепиано и скрипки Георгий Портнов создал специально к фестивальному концерту, и она выразительно прозвучала в исполнении артиста Игоря Яркея, Spektrum Duo (Надежды Медведевой и Марины Климовой) и скрипача Николая Андреева.

Еще одним ярким впечатлением того вечера остались в моей памяти «Песни мужества» — точнее два фрагмента цикла Вадима Бибера на стихи Д. Лифшица. Вадим Давыдович предварил исполнение такими теплыми, прочувствованными словами о собственном отце — участнике Великой отечественной, что у многих просто ком стоял в горле еще до того, как раздались звуки «Вальса-баллады». Автор сам аккомпанировал прекрасному певцу Михаилу Луконину, чей мягкий, задушевный баритон окончательно растрогал слушателей, не

скрывавших больше своих слез, и песни эти стали достойным завершением всего вечера.

Отрадным украшением концерта «Оркестровая палитра», состоявшегося 16 мая в Зале Академической капеллы стало только что созданное возвышенное сочинение Владимира Сапожникова AMORETTA, или «Дифирамб любви». Специфическая фестивальная публика, втайне соскучившаяся по красивой, мелодичной музыке, откровенно улыбалась, наслаждаясь этим гимном человеческому чувству — мечте романтиков всех времен. Да и оркестранты, как мне показалось, тоже совершенно искренне получали от игры удовольствие.

О той огромной роли, которую играют для современного композитора исполнители, убедительно свидетельствует большой успех сочинения Наталии Волковой «Тамерлан», посвященного памяти замечательного ученого-востоковеда Юрия Николаевича Рериха. Жанр, заявленный автором — концерт-симфония для валторны и симфонического оркестра. Бли-

стательная игра заслуженного артиста России, солиста оркестра Мариинского театра Юрия Акимкина настолько ошеломила слушателей потоками виртуозных пассажей и благородной кантилены, что вдумываться в программное содержание, вслушиваться в форму самого опуса как-то и в голову не приходило. Впечатленная игрой уникального виртуоза, публика устроила дружную овацию и самому солисту, и автору, и Симфоническому оркестру Капеллы под управлением Аркадия Штейнлухта.

Между тем, и это вполне естественно, не одними только премьерными живыми фестивалями в течение полувека его существования. Однако далеко не все из созданного обязательно попадало в фестивальные программы. Не счастье оперетт, музыки к драматическим спектаклям, радио- и телевизионным постановкам Заслуженного деятеля искусств России Георгия Анатольевича Портнова. На своем славном, исключительно плодотворном веку композитор работал со многими выдающимися

режиссерами нашей страны. Достаточно назвать незабвенного Игоря Олеговича Горбачева — постановщика и исполнителя главной роли в спектакле Академического театра имени Пушкина «Сирано де Кожерак». Это он стал вдохновителем композитора, создавшего психологически выразительные музыкальные образы героев — Сирано, Роканы и Кристиана. В нынешнем фестивале слушателей ждала новая встреча с героями пьесы Эдмона Ростана. На этот раз оркестровая версия с солирующими фортепиано и скрипкой прозвучала в виде сюиты, которую в сопровождении Симфонического оркестра Капеллы под управлением Аркадия Штейнлухта с огромным успехом исполнили молодые музыканты, пианистка Татьяна Козлова и скрипач, концертмейстер этого оркестра Николай Андреев. И это был еще один триумф замечательного композитора, владеющего секретом проникать в сердца своих многочисленных поклонников.

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ

Мариинский театр потерял одного из опытейших специалистов. Наши трансляции — это результат многолетней деятельности Вячеслава Ивановича Лупачева. Об одной из трансляций мы и говорили за 10-15 минут до его совершенно неожиданной кончины, шокировавшей всех. Вячеслав Лупачев занимался многими важнейшими вопросами на протяжении последних двадцати лет. До этого он играл как солист-гобоист в оркестре тогда еще Мариинского, а Кировского театра.

И появление mariinsky.tv, интернет-трансляций из многочисленных залов — это прямой результат его деятельности, его непосредственных усилий, наших совместных идей. Ведь весь коллектив театра постоянно ищет последние 10-12 лет ответы, как самостоятельно выстроить ту работу, которая некогда решалась исключительно с участием крупных зарубежных специалистов, компаний. В частности, компаний масштаба BBC или крупных немецких, итальянских, голландских, американских, японских каналов. Благодаря усилиям специалистов, особенно опытных людей, а Вячеслав Лупачев к ним безусловно относился, мы вышли на тот уровень, который можно было назвать серьезным, опираясь на собственные силы. И вот буквально в этом последнем разговоре он сказал: «Знаете, Валерий Абисалович, мы подготовили команду, которая может работать на международном уровне, без оглядки на кого-либо. Мы можем делать трансляции высокого класса».

Мы определили задачи: будем снимать основные спектакли балетного фестиваля и вести трансляции самых интересных событий из Концертного зала... Вот таким был этот замечательный последний разговор. И совершенно шокирующим было известие, что буквально при выходе из театра его не стало. Большая команда специалистов, которая уже набрала необходимый опыт, осталась без руководителя.

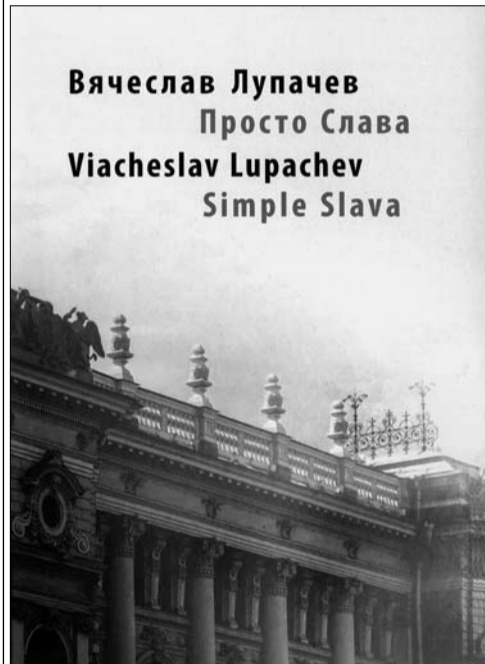
Мы всегда работали очень много вместе. Мне особенно хочется вспомнить период тяжелых девяностых годов. Эти годы поставили перед нами почти непреодолимые преграды — так быстро все рушилось. Наша громадная гастрольная деятельность в 1991–1997 годах — это была и творческая и также изнурительная организационная работа, в которой он мне очень помогал. Было три-четыре человека рядом со мной и один из них — Вячеслав Лупачев — Слава, как все мы его называли. Мы без преувеличения объехали весь мир — многократно выступали в Японии, США, Канаде, большинстве европейских стран. На нем лежала ответственность за оформление деталей гастрольной поездки, работа с певцами, хором, оркестром, техническими специалистами, контакты с продюсерами. Благодаря такой масштабной работе коллективов Мариинского театра — балетной и оперной трупп, симфонического оркестра — Лупачев познакомился с очень многими продюсерами мирового уровня.

КЭРОЛАЙН ГОНЗАЛЕС-ПИНТАДО,
исполнительный директор Фонда Мариинского театра в Великобритании.

В далеком 1991 году, когда еще не было мобильных телефонов и даже какого-нибудь задулового факса, я редактировала концертные и оперные программы для Единбургского международного фестиваля. Это событие включало в себя недельные гастроли Кировского театра, который привез большую программу из произведений Мусоргского. Моим консультантом по всем вопросам, связанным с Кировским театром, был Слава Лупачев. Мы общались весьма допотопным методом при помощи телекса. Это был очень медленный и трудоемкий процесс, потому что каждое послание нужно было специально набирать на клавиатуре. Слава отвечал на разнообразные вопросы и печатал на телексе тысячи биографий солистов. Однажды в июле я послала телекс со множеством вопросов и закончила его фразой: «Я уверена, что ты будешь очень занят и не сможешь ответить сегодня. Я знаю, что вы все сегодня в театре, так как у вас пря-

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«ВЯЧЕСЛАВ ЛУПАЧЕВ ПРОСТО СЛАВА»*



Вячеслав Лупачев.
С Валерием Гергиевым, начало 1990-х годов.

На этой газетной полосе помещены фрагменты книги, посвященной памяти человека, которого в Мариинском театре любили все. Вячеслав Лупачев — «просто Слава» — запомнился и как гобоист, чьи соло в оркестре ждали, как ждут арии примадонны, и как превосходный камерный музыкант, создатель и руководитель Ансамбля солистов Мариинского театра. Свидетельством его искусства служат компакт-диск с записями таких редко исполняемых произведений, как, к примеру, Септет (Камерная симфония) Гавриила Попова или Квintет Сергея Прокофьева, послуживший основой балета «Трапедия». Но дар музыканта Вячеслав Лупачев поразительно сочетал с талантом организатора, менеджера, найдя в этом поистине свое второе призвание. Мне привлекательно и рецензировать на страницах нашей газеты выступления руководимого Славой ансамбля, и участвовать в музыкально-образовательных передачах Мариинского Радио FM, в интернет-трансляциях из Концертного зала — все это его детища! И всякий раз, настроиваясь на волну Радио Мариинского театра, или на трансляцию on line музыкального спектакля, концерта — благодарно вспоминайте замечательного музыканта и человека — Вячеслава Ивановича Лупачева.

Иосиф РАЙСКИН

мая трансляция «Войны и мира». Удачи! Я тоже посмотрю выступление по BBC». Примерно через 45 минут, к моему большому удивлению, телекс ожил, и нескончаемый поток букв посыпался на пол. Слава начал печатать ответы на все мои вопросы... Я была поражена, прочитав в конце всей этой переписки:

«Если ты построишь трансляцию «Войны и мира», тогда меня можно будет увидеть, я солирую в оркестре на гобое». Впервые увидев Славу по телевизору, я не могла поверить, что человек, который играл такую важную роль в оркестре, находил время еще и на административную работу».

АЛЕКСАНДР ЧАЙКОВСКИЙ

Он всю жизнь интересовался современной музыкой. Не помню нашего разговора, когда бы Слава не спрашивал о новостях, молодых композиторах, последних концертах. Он был ярким пропагандистом современной музыки, ему просто она нравилась — любил для себя открывать в ней что-то интересное и необычное. Это такое редчайшее качество!

На гобое Слава играл виртуозно, обладая великолепной техникой и отточенной фразировкой. У него гобой звучал очень ровно во всех регистрах. Эдисон Денисов считал Славу выдающимся гобоистом — он играл премьеру Концерта для гобоя и флейты Э. Денисова на фестивале «Московская осень». А о своем инструменте Слава знал все. Однажды он прочел мне лекцию о гобое с иллюстрациями всевозможных приемов игры и разных ухищрений. Это был профессионал экстра-класса и великолепный ансамблист! Можно послушать запись Септета Гавриила Попова, чтобы убедиться в этом.

ГРИГОРИЙ ВОЛОБУЕВ

Слава сразу стал солировать в оркестре, приехав из Москвы и поступив в Театр имени Кирова, когда художественным руководителем и главным дирижером был Юрий Темирканов. Известно, что Ленинград и Москва всегда конкурировали: в Питере школа была более певучая, а в Москве — более технологичная. Поначалу музыканты приняли «москвича» с осторожностью — авторитет приходилось завоевывать. И он его завоевал.

С таким человеком, как Гергиев, который продвигает свои идеи весьма упорно, нужно много трудиться. И Слава трудился, организовывал камерный ансамбль, участвовал в концертах — все это получило достойное развитие.

Все люди делятся на две категории: тех, кто успевает все и тех, кто ничего не успевает. Слава успевал все. И в сегодняшнем статусе, которого добился коллектив театра, есть и его большая заслуга. Я шутя говорил, что в стране есть слава КПСС, в мире музыки — Слава Ростропович, а у нас в Мариинском — Слава Лупачев.

ИГОРЬ РОГАЛЕВ

В подземном переходе, на пересечении Садовой и Невского, иду на звуки сонаты Баха. Вскоре вижу исполнителя — это студент консерватории. Узнав меня, он, нимало не стесняясь, продолжает играть. В раскрытый футляр у ног музыканта прохожие складывают скромные пожертвования. Спрашиваю:

— Скажите, как чувствует себя профессиональный музыкант, стоя в переходе и играя Баха?

Ответ этого парня я запомнил на всю жизнь: — Ну кто-то же должен заниматься бахизацией окружающей среды!

Мне кажется, Слава Лупачев, фигурально выражаясь, делал то же. Он играл не только Баха. Слава переиграл много сочинений как советских, так и европейских композиторов, блестяще исполняя классику. И все, чем бы он ни занимался (а он оказался, кроме того, блистательным менеджером), я бы отнес к «бахизации окружающей среды».

В начале 90-х годов группа музыкантов Мариинского театра, возглавляемая Вячеславом Лупачевым, возвращалась из финского города Кухмо, где проходил престижный фестиваль камерной музыки. Путь лежал через маленький карельский городок Костомукша — сорок километров до границы. И музыканты дали концерт для жителей города. Артисты такого класса в этих краях отродясь не бывали. Тот первый концерт имел огромный успех, и директор местного горно-обогатительного комбината предложил Славе организовать такие встречи для жителей Костомукши и ее гостей на регулярной основе. Так было положено начало, я думаю, одному из самых удивительных, красивых и ярких музыкальных мероприятий в нашей стране — Фестивалю камерного искусства в Костомукше.

* Вячеслав Лупачев. Просто Слава. Автор и составитель Е. Ларина. Санкт-Петербург, 2017.

Безвременная трагическая смерть постигла Сергея Вихарева – балетмейстера-репетитора Мариинского театра, заслуженного артиста России (2002), лауреата национальной театральной премии «Золотая маска» (2002 и 2008), лауреата международных конкурсов (Варна, 1980; Москва, 1985).

В те годы, когда он танцевал, то был самый обаятельный танцовщик отечественной балетной сцены. Обаятельным было все – улыбка, манера танца, присутствие игры в этом танце, казавшемся легкомысленным иногда, всегда строго академичным. Танцовщик-арлекин, и не только в фокинском «Карнавале». Но и в роли шекспировского Меркуцио, а в какой-то мере и в сен-леоновском «Па де сис» и в третьей части балетной «Симфонии до мажор», его – сережином – исполнительском шедевре.

Но те, кто знал Вихарева, ценили в нем острый ум, интеллигентность и широкую образованность, совсем не часто встречающуюся у балетного артиста. И завершив карьеру танцовщика, он показал, какие творческие возможности заключены в нем и какую роль он может сыграть – а вскоре сыграл – в мире балетного театра. Это роль историческая. По существу именно он, Сергей Вихарев, определил новый вектор в жизни современного балета или, по крайней мере, одно из важнейших направлений. Он стал реставратором, но не простым, незатейливым, не слишком усложняющим своим задачу. Он стал реставратором-историком, реставратором-эрудитом, реставратором-интеллектуалом, а потому – реставратором-новатором, реставратором-авангардистом. В те годы все основные труппы и все главные хореографы стремились вперед, пытались уйти от омертвевших форм классического балета. А Вихарев направил движение назад, туда, где эти формы рождались и сами являли собой авангард, будущее балета. И такой авангардной, полной будущим – и своим, и всего русского искусства, ока-

IN MEMORIAM

СЕРГЕЙ ВИХАРЕВ
(1962–2017)

«Глубоко скорблю о кончине Николая Петровича Охотникова, выдающегося русского оперного артиста, человека редкостной души. Мне довелось видеть и слышать его во всех исполнительных им ролях – а это едва ли не все главные партии басового репертуара – и в многочисленных концертных программах. Это сделало мою жизнь богаче и счастливее. В моей душе остается живым его неповторимой красоты голос, глубокий, мощный и, одновременно, трепетно проникновенный.

Перед мысленным взором проходит череда сотворенных им сценических образов, столь разных, не схожих меж собой биографией, наружностью и характером, но равно убедительных в своей психологической достоверности. Николай Петрович был значительной творческой личностью, человеком редкостного мужества, умевшим молча, оберегая других, переносить жизненные невзгоды. Для всех, кто с ним общался, он служил примером интеллигентности, порядочности, актерского достоинства.

Мое глубокое соболезнование – родным певца, прежде всего, его жене Вере Михайловне: ее любовь, преданность, талант осветили совместно прожитые годы. В этот скорбный час я хотел бы высказать слова поддержки осиротевшим ученикам Николая Петровича. Даровитые, превосходно обученные, успешно поющие на оперных сценах всего мира, они призваны и далее утверждать высокие принципы пройденной ими школы. В их творчестве продолжится жизнь учителя. Продлится она и в его записях – их следует тщательно собирать и, заново опубликовав, ввести в постоянный слуховой обиход.

Я выражаю сочувствие коллективам Петербургской консерватории, где профессор Охотников учился и долгие годы преподавал, оперным труппам Михайловского и Мариинского театров, чьей славой он был и навсегда останется»

Михаил БЯЛИК

Это письмо пришло из Германии буквально на следующий день после сообщения о кончине певца. Что добавить к прощальному слову друга и консерваторского коллеги Николая Петровича? Что искусство его в памяти множества слушателей – и петербуржцев-ленинградцев, и жителей самых отдаленных уголков России. Он и сам – из глубинки, родился в Восточно-Казахстанской области, в селе с символическим названием Глубокое.

Еще в школьном хоре его природный голос был замечен

«Светлый рекем – так называлось одно памятное сочинения Г.А. Портнова, исполненное на «Петербургской музыкальной весне» – 2017. Музыка «Светлого рекема», подобно резцу скульптора или гравера, запечатлела поэтические строки Давида Самойлова: «Перебирая наши даты, / Я обращаюсь к тем ребятам, / Что в сорок первом шли в солдаты / И в гуманисты в сорок пятом». Известное произведение звучало в новой авторской версии для тещи, фортепианного дуэта и скрипки. Кто же знал тогда, что спустя несколько месяцев, тяжелый недуг сразит композитора. Не знал и Георгий Анатольевич, в свои без малого 90 лет выходящий на сцену, как всегда, подтянутым, излучавшим энергию.

Долголетие его было истинно творческим. Нынешней фестивальной весной Г.А. Портнов представил на слушательский суд оркестровую сюиту из музыки к пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак». Солирующие фортепиано и скрипка напомнили Сирано и Роксану – героев давнего спектакля Академического театра им. Пушкина (ныне Александринки), где композитор несколько лет заведовал музыкальной частью и дирижировал театральным оркестром. А начинал он в середине 50-х концертмейстером самодеятельных коллективов в Ленинграде. В начале 60-х Портнов – главный редактор музыкальных передач Ленинградского телевидения. Будучи заместителем директора Театра имени Кирова он в условиях сильнейшего в те годы идеологического влияния, сохранял разумный баланс классики и новых произведений современных авторов. Широту взглядов, проявил Георгий Анатольевич и в должности главного редактора Ленинградского отделения издательства Советский композитор».

Столь же широк композитор и в своих вкусах, жанровых привязанностях. Автор оперетт (среди них «Улыбнись, Света», «Друзья в переплете», «Верка и алые паруса», «Иосиф Швейк против Франца-Иосифа»), балетов («Дочь снегов», «Партизанка»), опер и мюзиклов («Король и Золушка», «Снежная королева»), Портнов писал поэмы для симфониче-

НИКОЛАЙ
ОХОТНИКОВ
(1937–2017)

учителем. Ленинградскую консерваторию Охотников окончил по классу известного преподавателя, солиста Кировского театра Ивана Пleshакова. Уже в студенческие годы он стал победителем Конкурса имени Глинки, а вслед за тем – лауреатом Конкурса имени Чайковского. Потом заслужит звание лауреата конкурсов в Финляндии, в Барселоне (Гран-при и специальный приз за лучшее исполнение произведений Дж. Верди), станет Народным артистом СССР, и лауреатом Государственной премии... Пять лет в Ленконцерте, четыре года в Малом оперном – и более трех десятилетий на сцене Кировского/Мариинского театра, с которым гастролировал в США, Японии и по всей Европе.

Я, как и многие преданные поклонники его артистического дарования, помню Николая Петровича во всех виденных мною ролях. Незабываемы Мельник в «Русалке», Борис Годунов, Руслан, Кончак, Варяжский гость, Гремин в «Евгении Онегине». Рядом с трагической фигурой Филиппа II из «Дон Карлоса» уморительный Дон Базилио из «Севильского цирюльника»...

Но особенно хочу отметить его любовь к современной музыке, которая еще недавно с трудом выходила из идеологических теней. Вчерашний Сусанин или Досифей, он с такой же увлеченностью пел Пестеля в «Декабристах» Ю. Шапорина, старого князя Болконского или Кутузова в «Воине и мире» С. Прокофьева. Он умел и роли второго плана, что называется, вывести на авансцену – будь то Старый каторжник в «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича или Бандурист в прокофьевском «Семене Котко».

Особо отмечу камерные вечера певца: он записал среди прочего все романсы С. Рахманинова для низкого голоса. Охотников принимал участие в исполнении рекемиев Моцарта и Верди, Девятой симфонии Бетховена, «Патетической оратории Свиридова».

Среди консерваторских учеников Н.П. Охотникова ведущие басы Мариинского – Александр Морозов, Геннадий Беззубенков, Михаил Петренко, Владимир Феляуэр, Михаил Колелишвили, Юрий Власов... В Мариинском театре и простились с Николаем Петровичем; он похоронен на Литераторских мостках Волковского кладбища. Память о замечательном артисте – в наших сердцах; ее хранят многочисленные аудио- и видео записи, ее передают новым поколениям ученики Н.П. Охотникова.

И.Р.

ГЕОРГИЙ
ПОРТНОВ
(1928–2017)

ского оркестра («Даурия», «Северная рапсодия»), ораторию-балладу «Песнь о Первой Конной», камерные инструментальные пьесы.

Музыка Портнова звучит в десятках фильмов, в их числе «На войне, как на войне», «Семь невест ефрейтора Збруева», «Даурия», «Старые стены», «Трижды о любви»... Разнообразна его музыка к драматическим спектаклям – от Островского и Горького до современных драматургов. На радиосказках (в сущности, миниоперах) композитора «Бибишка – славный дружок» и «Ухти-Тухти» выростали поколения юных слушателей – это они сегодня та новая публика, что заполняет концертные залы и театры. А на только что завершившемся фестивале «Земля детей» юные певцы и инструменталисты сами исполнили оперу Портнова «Королевский бутерброд».

Сказать ли, наконец, о песенном даре композитора, самом ярком достоинстве его музыкантского облика? Песня – часть, органичная часть театральной, оркестровой музыки, песня пронизывает все разножанровое творчество Портнова. Песня, лирическая по преимуществу – такова природа дарования автора – его визитная карточка. «Подарю вам полнеба / Подельсю своим счастьем...» Помните? Нужна ли ли нотная строка? Ведь и слова песни «Неужели это мне одной...» тотчас пробудят в вас взволнованный речитатив и чудесный припев, сразу полюбившийся многим. Говорят, новые времена – новые песни, а вот эта и полвека (!) спустя звучит свежо и молодо!

Заслуженный деятель искусства Российской Федерации, лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга Георгий Анатольевич Портнов упокоится на Литераторских мостках Волковского кладбища неподалеку от своего старшего друга и наставника В.П. Соловьева-Седого. Это ли не знак любви и всеобщего признания – государственного, профессионального, человеческого!

Иосиф РАЙСКИЙ



ОКНО В ЕВРОПУ



В Самаре прошел юбилейный, X Музыкальный фестиваль «Мстиславу Ростроповичу». Инициатор фестиваля – художественный руководитель-директор Мариинского театра маэстро Валерий Гергиев. Фестиваль проводится при поддержке Правительства Самарской области.

С этим городом связана не одна страница творческой биографии великого музыканта. Отвечая на мой вопрос о сверхзадаче посвященного Ростроповичу фестиваля, маэстро Гергиев сказал:

«Я много думал о том, как создать акцию, которая стала бы данью памяти и привлекла внимание к личности Мстислава Ростроповича – великого гражданина и музыканта, сподвижника и друга великих композиторов. Он был также человеком, который беззаветно любил Россию. Она для него не начиналась и не заканчивалась Москвой и Санкт-Петербургом. Собственно, это и стало главным, что привело нас с таким посвящением Мстиславу Ростроповичу сюда, в Самару. Его решение представить мировую премьеру оперы Слонимского «Видения Иоанна Грозного» в Самаре для меня является ярчайшим примером того, как нужно любить свою страну и свою культуру.»

Я сделал все возможное, чтобы посвященный Мстиславу Ростроповичу фестиваль в Самаре обрел крылья. Мне кажется, что не каждый даже великий российский город может сегодня сказать с гордостью о своей истории то, что может сказать Самара.»

Маэстро Валерий Гергиев и руководимый им симфонический оркестр Мариинского театра – неизменные участники всех фестивалей «Мстиславу Ростроповичу». За годы существования фестиваля в нем приняли участие такие звезды мирового масштаба, как альтист Юрий Башмет, пианист и дирижер Игнат Солженицын, немецкая скрипачка Анне-Софи Муттер, пианисты Александр Торадзе (США) и Люка Дебарг (Франция), новозеландский тенор Саймон О'Нил, солистка Мариинского театра Ольга Бородина. Гостями фестиваля были Майя Плисецкая, Родион Щедрин, Наталья Солженицына, София Губайдулина.

Каждый из фестивалей «Мстиславу Ростроповичу», отличаясь от других составом исполнителей и жанровым наполнением, становится демонстрацией эталонного исполнительского мастерства. С первых музыкальных тактов неизменно поражает мощь ведомого Валерием Гергиевым огромного по составу оркестра, звучание которого то выплескивается неудержимым потоком, заполняя пространство зала, то затихает перед очередной кульминацией, неизменно сохраняя богатство тембровой палитры, кантиленность и мягкость. Не стал исключением и нынешний, юбилейный фестиваль.

В первый вечер звучала русская музыка. Открывшая программу вечера Шестая симфония Прокофьева и завершившая ее Девятая симфония Шостаковича – сочинения послевоенной поры, созданные в 1947 и 1945 годы соответственно. Каждая из них – это по существу исповедь, в которой глубокие переживания, связанные с утратами военных лет, соседствуют с трагическим предощущением грядущих испытаний. При этом эпический размах симфонии Прокофьева контрастирует с внешней беззаботностью камерной по масштабу симфонии Шостаковича, который, как заметил Валерий Гергиев, на этот раз «пришел к слушателям с улыбкой».

Вулканический темперамент маэстро, великодушная, поразительная по глубине эмоциональной выразительности и проникновенности игра музыкантов, мгновенно реагирующих на его малейший эмоциональный посыл, безупречное мастерство солистов, и в особенности соло фагота в симфонии Шостаковича – все это передалось слушателям, создав в зале приподнятую, волнующую атмосферу, от которой порой просто захватывало дух.

Второй фортепианный концерт Родиона Щедрина в Самаре слышать не довелось. Сочиненный в 1966 году этот концерт, отличается редкостной экспрессией и разнообразием стилей. Лауреат XV Международного конкурса имени Чайковского Сергей Редькин в целом достойно справился со стоящими перед ним задачами, но хочется думать, что в дальнейшем исполнение этого сочинения обретет у него еще большие внутреннюю энергетику и эмоциональную отдачу.

Дневной фестиваль концерт по традиции был благотворительным. Его программу открыли Вариации Иоганнеса Брамса на тему Гайдна для оркестра – череда изящных миниатюр-вариаций, преломляющих мелодию старинной песни паломников, использованной Гайдном в одном из своих сочинений. Центральное место в утренней программе заняли два масштабных программных сочинения: живописующая бурю

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ:

«ТЕПЕРЬ НАШИ ПРИЕЗДЫ В САМАРУ БУДУТ СВЯЗАНЫ С ИМЕНЕМ ШОСТАКОВИЧА И ЕГО СЕДЬМОЙ СИМФОНИЕЙ»



X международный фестиваль «Мстиславу Ростроповичу». Фото: Александр Шапунов

При своем рождении «Окно в Европу» было заявлено приложением к газете «Мариинский театр» и даже регистрировалось в Роскомнадзоре как отдельное издание. Со временем «Окно» сделалось просто разделом газеты. Читатели, наверное заметили, что на последних полосах «Окна» стали появляться материалы, посвященные событиям культурной жизни России.

Прорубленное Петром Великим «окно в Европу» не единожды пытались закрыть «железным занавесом», идеологическими заслонами, а в последние годы яростными речами профессиональных «патриотов». Их стараниями даже общероссийская газета «Культура» получила подзаголовок «Духовное пространство русской Евразии», а с ним и соответствующее направление.

Не вступая здесь в дискуссию с современными «евразийцами», осмелимся утверждать, что Россия, с ее тысячелетней культурой и великим этническим многоголосием, с ее бесконечными пространствами от Балтики до Тихого океана – конечно же, европейская страна. Культурная Россия – безусловно часть культурной Европы.

Самара – один из крупнейших промышленных и культурных центров России. В Самаре около сорока высших учебных заведений, более десяти театров, филармония с отличным симфоническим оркестром. На главной площади города (кстати, самой большой в Европе) располагается Самарский академический театр оперы и балета, чьи гастроли только что прошли в Петербурге.

Постоянное участие коллективов Мариинского театра в музыкальной жизни Самары – в такой же степени материал для «Окна в Европу», как и гастроли маринцев во всех частях света.

Редактор

человеческих страстей, душевных переживаний и катастроф симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Дон Жуан» и устремленная к заоблачным философским высотам Симфония № 3 – «Божественная поэма» Александра Скрябина.

На высоте был и состоявшийся вечером того же дня заключительный концерт фестиваля. Вначале была исполнена симфония для оркестра с солирующим альтом «Гарольд в Италии» Гектора Берлиоза, в которой концертмейстер группы альтов оркестра Мариинского театра Юрий Афонькин блеснул безупречным владением инструментом и виртуозным мастерством. В Концерте для фортепиано с оркестром Франсиса Пуленка, который в Самаре никогда не исполнялся, солировал семнадцатилетний Абисал Гергиев, являющийся в настоящее время учеником Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории. Лирическое по своему характеру сочинение Пуленка со спокойным, уравновешенным, не требующим исключительной виртуозности соло фортепиано позволило молодому пианисту продемонстрировать недюжинную исполнительскую культуру, умение рационально распределять свои силы и достойно, без излишней ажитации раскрываться в кульминациях.

Апофеозом программы стало знаменитое «Болеро» Мориса Равеля, заморозившее магнетическим ритмом, неудержимым крещендо и буквально «покрывшее» зал мощью эмоциональной разрядки в финале.

Маэстро Валерий Гергиев – о дальнейшей судьбе самарского фестиваля и об общих проблемах и перспективах творческих контактов Самарского оперного и Мариинского театров:

«Десять лет – идеальный формат для подобных акций, и пришло время расширить масштаб фестиваля. В нынешнем, 2017 году – 75-летие первого исполнения Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича, которое состоялось 5 марта 1942 года в Куйбышеве, на сцене оперного театра. В 2015 году оркестр Мариинского театра исполнил Седьмую симфонию в самарском концерте Пасхального фестиваля. Для нас было особенно важным, чтобы в год 70-я Великой Победы эта симфония прозвучала в городе, где композитор завершил ее сочинение и где состоялась ее мировая премьера.»

Теперь наши приезды в Самару будут связаны с этим эпохальным событием мирового масштаба и с именем Шостаковича – гигантской фигурой, редчайшим «человеческим измерением» – как Чайковский, Лев Толстой, Лермонтов, Достоевский. Шостакович родился в Ленинграде, но Себямая – «Ленинградская» симфония – это его «след» на самарской земле, и жители Самары должны этим гордиться.

Имя Шостаковича даст фестивалю новое дыхание. Я убежден, что Дмитрий Дмитриевич, который был человеком колоссальной эрудиции, впитавшим все достижения мировой культуры, тонко ощущавшим и мелодику Верди, и слово Шекспира, приветствовал бы идею исполнения на посвященном ему фестивале сочинений Брукнера, Малера, Вагнера. Могу даже представить себе исполнение на этом фестивале вагнеровского «Кольца нибелунга».

Мы стремимся к гармонии, но ее нет сегодня при огромном стремлении найти ответ, как всем нам жить дальше в мире, где царят жадность, агрессивность. Я не считаю нужным рас-

сказывать всем о Пальмире, о Цхинвале – абсолютно разгромленных городах. Выступление в таких местах – не то, чем я мог бы гордиться, потому что это трагедия нашего времени. Это же относится и к исполнению Седьмой симфонии Шостаковича – к счастью, в России, но артистами, вынужденными в годы войны покинуть свои дома и уехать из Москвы в Куйбышев и играющими в надежде, что в это время не прилетит вражеский бомбардировщик. Все это – искажение нормального хода истории, и я надеюсь, что у нас не будет поводов для таких концертов.

Наш новый театр Мариинский-2 площадью в 80 тысяч квадратных метров едва ли не самый большой оперный театр в мире. Он выделяется не только площадью, но и технической оснащенностью сцены, и численностью оркестра, и качеством постановок. Самарский оперный театр тоже замечательно отреставрирован и засверкал красотой, став одним из лучших российских театров. Теперь наше сотрудничество можно реализовать на самом высоком уровне.

Замечательно, что самарский театр показал на сцене Мариинского-2 один из лучших своих спектаклей – оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Очень надеюсь, что такие обмены станут более насыщенными и плодотворными.

Сейчас Мариинского театра появилась Приморская сцена во Владивостоке. Этот театр сопоставим с самарским. У них, как и у всех региональных театров, немало общих проблем. В их числе и проблема укрепления образовательной базы, которую нужно решать немедленно. Этим я занимаюсь буквально в эти дни. Мне кажется, специалистов для провинциальных театров нужно готовить здесь же, на местах. Самара не должна завидовать таким городам, как Саратов, Нижний Новгород, Казань, Астрахань, где имеются консерватории. В Самаре должен быть свой вуз, выпускающий специалистов всех профессий музыкального театра, в том числе художников по свету, режиссеров-постановщиков, хормейстеров, хореографов. Не думаю, что такую проблему сложно решить.

Я могу оказать поддержку, если это заинтересует регион. В оркестре Мариинского театра немало выдающихся музыкантов, которые могут преподавать, давать мастер-классы, в том числе и в Самаре.

Не считаю возможным переключать на кого-то задачу воспитания музыкантов. Не все должно решаться на уровне президента и председателя правительства. Региональным руководителям нужно «спускаться с вершин» и искать возможности воспитывать талантливых ребят на местах. Да, нужно будет покупать инструменты, приглашать опытных музыкантов, педагогов, которые могут повести за собой молодых ребят.

В мире сейчас многое делается усилиями российских музыкантов. Но ими управляют западные менеджеры, которые не направляют их в Самару или Омск, а только помогают как можно больше зарабатывать. Мы же все работаем не из под палки, а по моральному долгу и убеждению, по факту своего исторического происхождения.

Валерий ИВАНОВ

Будучи студенткой академии Ла Скала, она пришла на прослушивание к Даниэлю Баренбойму, чтобы спеть Фраскиту в готовящейся премьере «Кармен», но вместо Фраскиты получила главную партию, а прямая трансляция того спектакля из Ла Скала превратила Аниту Рачвелишвили в звезду мирового масштаба.

– Мы встречались с вами в Торонто в феврале 2010 года. Тогда вы прилетели из Нью-Йорка, где заключили контракты на Кармен с Метрополитен-оперой, то есть события с момента миланского дебюта в декабре 2009-го развивались стремительно. Как вам удалось удержаться, чтобы не впасть в эйфорию от таких быстрых перемен?

– У меня как-то даже мысли об этом не возникало. Все прошло спокойно, никакой эйфории, но конечно я была очень рада. Первые контракты у меня появились в тот самый вечер прямой трансляции, когда мы еще были на сцене. В антракте мои агенты пришли ко мне и сказали, что вели переговоры по телефону, и у меня уже есть четыре контракта. Среди них «Кармен» в Берлине, Мюнхене и «Самсон и Далила» в Концертгебау. На сегодня у меня полный календарь выступлений до 2020 года в самых лучших театрах, есть несколько контрактов на 2023-й. И самое главное – я не пою одну Кармен, как ожидалось вначале.

– Я как раз хотел об этом упомянуть: тогда вы с некоторым разочарованием сказали: «Сейчас, судя по всему, будет очень много «Кармен».

– Мне не хотелось замыкаться на одной партии, но первые два года именно так и было. Баренбойм все время мне говорил: «Не замыкайся на Кармен, тебе надо петь что-то новое, что-нибудь другое». Тогда он объявил «Царскую невесту», которую мы спели в Берлине в Штатс опер. Затем в моем репертуаре стали появляться другие названия: «Самсон и Далила», «Адриена Лекуврер», потом «Дон Кихот», а в какой-то момент я стала петь Амнерис и пошло-поехало – все увидели, что несмотря на мой возраст, а я очень молодая для такого репертуара, мой голос эту партию выдерживает. К счастью, я ни разу не отменяла спектакли за эти несколько лет. Даже когда я очень больна, я могу петь, причем такие сложные партии, как Амнерис. Год назад в Ла Скала у меня вообще не было разговорного голоса, но я спела целый спектакль «Аиды» и никто ничего не заметил. Мой голос развился до такого уровня, что в тридцать три года я могу петь репертуар который обычно мецо-сопрано поют позднее. Сейчас у меня появилась Азучена, в 2019-м в Чикаго будет «Дон Карлос» – очень трудная опера для меня. Мои агенты хотели, чтобы это случилось раньше, но я не согласилась. Партию Эболи нужно готовить очень долго. Мне необходимо для этого два-три года.

– Какая партия сейчас преобладает в репертуаре?

– На сегодня – Амнерис, предстоит много Азучена, а Кармен как раз очень мало.

– А когда Вагнер?

– Вагнер будет, но не сейчас. Хотя предложений уже сделано очень много.

– Баренбойм вам тогда сказал: «Через десять лет Вагнер, со мной».

– Да, но не думаю что я начну петь Вагнера в 2019-м. Мне кажется, что еще рано. Мой голос был довольно металлическим в начале, а сейчас он изменился, появилось много пиано, много различных оттенков. Я не хочу это терять. Если начать петь Вагнера сейчас или чрез три года, я точно знаю, что со всем этим мне придется расстаться, потому что речь в этом случае идет не о технике, а о типе репертуара. Будешь потом петь только Верди, Вагнера, Верди, Вагнера... А я этого не хочу. У меня еще очень много идей, которые мне бы хотелось реализовать. Я хочу спеть «Фаворитку», Шарлотту в «Вертере»... И пока мне нет сорока, я лучше буду петь то, что мне нравится, а Вагнера спеть я всегда успею. После сорока пой Вагнера сколько хочешь. Его петь легко, когда есть нужный голос и определенный опыт – ни того ни другого сейчас у меня нет.

– В Торонто вы дали концерт русских и грузинских романсов, в котором продемонстрировали редкую тонкость и чуткость интерпретации. Как вам удалось найти этот идеальный баланс? Кто вам в этом помогал?

– За это я очень благодарна Давиду Аладашвили. Мы давно работаем вместе. Он потрясающий музыкант и великолепный пианист, несмотря на то, что так молод. От пианиста в концерте зависит очень многое. Да, ты знаешь как петь, у тебя техника, тышла нужные краски, но в концерте ты выходишь перед публикой и словно чувствуешь себя раздетой. Романс это просто песня, и от него надо получать удовольствие, не надо его «орать». Там самое главное, о чем ты поешь. В опере это тоже важно, но в романсе слово имеет другую ценность. Мы с Давидом долго над этим работали, искали правильные тембры, интонации. Он каждый раз мне говорил: «Меньше голоса, меньше». Я же себя не слышу. Мне все говорят: у меня огромный голос а я его слышу нормальным, как у всех. Первое исполнение этой программы было в Тбилиси, а потом мы привезли ее в Санкт-Петербург на фестиваль «Звезды Белых Ночей».

АНИТА РАЧВЕЛИШВИЛИ: МОЯ КАРМЕН



– Давайте вернемся к «Кармен». Вы подсчитывали сколько разных постановок спели?

– Я думаю, около шестидесяти.

– Перед премьерой в Ла Скала вы занимались с Джанин Райс, которая в свое время готовила для этой партии Марио Каллас. Вы работали над музыкой, техникой, обсуждали характер героини?

– Мы вообще не работали над техникой, только над музыкой. Я до этого немного учила партию в академии, немного в консерватории, и у меня было достаточно традиционных ошибок, которые допускают все певцы, кто учит партии, слушая записи. Мы с Джанин выучили все как будто заново, и я вдруг поняла, что это вообще звучит по-другому. Нельзя одновременно слушать кого-то и самой учить партию. Я и не делала этого специально, но когда занимаешься в консерватории, слушаешь очень много чужих записей – тебе это всегда интересно. Джанин Райс мне советовала никогда не слушать записи других певиц до того, как споешь партию в полный голос, потому что, хочешь-не хочешь, это все остается в голове. До дебюта слушать нельзя, потом – можно. А над характером Кармен я работала с режиссером Эммой Данте.

Эмма Данте тогда поставила очень интересный спектакль, который должен быть близок современной публике. Ведь пылкий зритель сегодня смотрит на оперные истории под несколько иным углом, чем сто пятьдесят лет назад. Мы сейчас говорим не про джинсы и мотоциклы, а про Фрейда, Юнга, тех, кто рассказывает нам о подсознательных мотивациях, поведенческих реакциях, или о производных от социальной эволюции общества, таких, например, как феминизм. Причем никакого внешнего осовременивания в той постановке не было, но сам прием был очень необычным, красивым и современным по форме и содержанию.

С точки зрения психологии постановка Эммы Данте очень современная. Она сама убежденная феминистка, и в том спектакле ей удалось показать силу женщины, как женщина умеет бороться за то, что она считает правильным. У Мериме ведь Кармен тоже самая настоящая феминистка – она ценит свободу, знает как себя выразить, уверена в себе и обладает харизмой, замечать, не одной красотой, а харизмой, от которой мужчины сходят с ума. В то время таких женщин, наверно, было очень немного: все было устроено так, что жизнь контролировали мужчины, в том числе жизнь самих женщин. А Кармен даже умерла отстаивая право на свою свободу. Можно сказать что она открывала дорогу для женщин, которые сегодня сильны, самостоятельны, могут постоять за себя. Она очень современная героиня.

– Семь лет назад эта постановка вызвала бурное неодобрение публики. Недавно она вернулась в репертуар Ла Скала. Как ее воспринимают сегодня?

– Просто великолепно. Дело в том, что тогда, в 2009-м, в Ла Скала практически отсутствовали современные постановки, поэтому люди не были готовы к тому диалогу, который им предложила Эмма Данте. За прошедшие годы там появилось много самых разных, порой шокирующих спектаклей, и зрители сегодня намного легче воспринимают перемены. По прошествии времени публика поняла идею той «Кармен». Это очень хорошая, очень умная постановка, и я ее очень люблю. Одна из самых умных «Кармен», которые я пела в своей жизни. На этот раз ей выпал огромный успех, и когда Эмма Данте вышла на поклон, уже не раздавалось никакого «буканья» – только овации, и она была очень счастлива.

– Вам интересно играть Кармен по-разному или у вас есть четкий образ, которого вы стараетесь придерживаться?

– Все зависит от ситуации. Я люблю выслушать режиссера, его идею. Моя же идея состоит в том, что когда говорят: «Кармен в финале не любит Хозе, а счастлива с Эскамильо», это неправда. Потому что, если бы все было так, она бы сбежала, просто ушла, не поговорив с Хозе. Но она захотела остаться. Мне нравится исполнить тот вариант, который мне предлагает режиссер, но когда дело доходит до четвертого акта, у меня всегда такое чувство что Кармен по-прежнему влюблена в Хозе.

– Здесь в Торонто у вас получился очень необычный образ Кармен в четвертом действии. Ее гнетет чувство вины, она словно просит прощения за то, что случилось между ними.

– За то, что она сделала с ним. Ей на самом деле очень жаль. Она все таки женщина, которая умеет любить, умеет чувствовать. И она его любит. После второго действия она с Хозе очень холодна. Месяц она ни с кем не встречалась, ожидая мужчину, который в тюрьме из за нее. Для такой женщины, как Кармен, это довольно тяжело, а он вернулся, поцеловал ее в щеку и уходит. Это для нее настоящая травма. Она не может этого понять, потому что любой другой бросил бы ради нее все, но не он. Как раз потому она и влюблена в него. В то же время она видит, что между ними ненормальные, больные отношения. Бывает же такое, когда любишь человека и в то же время понимаешь, что отношения больные и так дальше продолжаться не может. Ее холодность это не что иное, как желание отпустить Хозе несмотря на свою любовь к нему.

– Мне долго казалось, что Кармен предельно холодная и расчетливая, какой ее создала Анна Софи фон Оттер в постановке Дэвида МакВикара, но как тогда быть с кольцом которое она носит на руке и бросает Хозе, только в самом конце, когда расстаться с помощью слов не удается – это весомый аргумент в пользу вашей теории.

– Я как раз об этом хотела сказать. Если ты не любишь человека, ты никогда не будешь носить его кольцо. Ты сразу его снимаешь, оставляешь ... дома на тумбочке, уходишь и тебе нет до него никакого дела. У тебя появляется новый любовник и с ним, в красивом платье, ты идешь в ресторан и чувствуешь себя счастливой. Но когда у тебя все время на пальце кольцо, несмотря на то, что ты кому-то другому говоришь: «Я тебя люблю», это значит, что ты все еще испытываешь чувства к тому, кто надел тебе на палец это кольцо.

– Стив столько разных Кармен, сыграв столько ее жизней, как вам кажется, есть ли у режиссеров понимание героев и той ситуации, которая сложилась между ними?

– Честно говоря, у меня может быть была пара режиссеров, с которыми мне довелось разговаривать на эту тему. В основном я входила в готовые спектакли, но даже если это были новые постановки, даже в этом случае большинство режиссеров просто придерживались либретто, не вникая ни в отношения героев, ни в их проблемы. Но мне везло с партнерами-тенорами – чаще всего они без всяких слов понимали мою Кармен.

– Расскажите о том какая «Кармен» стала для вас самой необычной в положительном смысле.

– Была очень интересная постановка испанского режиссера Каллисто Биейто. Первый раз я ее спела в Турине с Максимом Аксеновым, потрясающим российским тенором, потом в Париже. Это довольно странная «Кармен», авангардная, вульгарная – то, что я обычно не люблю, но она сделана не по либретто, а по новелле Мериме, поэтому совсем другая. Мне очень нравится эта жесткая постановка, хотя я думаю, ее можно сделать еще жестче. Но там были переборы другого рода. Ремендадо и Данкайро – наркобароны, девчонки конечно же проститутки, режиссер настаивал на том, чтобы я сняла трусы, когда Хозе уходит от Кармен во втором акте. Я у него спрашиваю: «Объясните мне, зачем?» Он отвечает: «Ну, это самое последнее, что она делает, чтобы его удержать», я ему говорю: «Во-первых, такая женщина, как Кармен, не носит трусы вообще, и во вторых, если бы она их даже носила, ей не нужно их снимать, чтобы удержать мужчину». Там был огромный скандал из-за этого, и я сделала на премьеру то, на чем настаивал режиссер – сняла эти трусы, потому что не люблю ругаться с людьми, конфликтовать и спорить из-за глупостей. Но потом, как только режиссер уехал, я сразу про них забыла. Было смешно доказывать ему, что снять трусы – это далеко не самое последнее, что может сделать женщина, удерживая мужчину.

Беседавал Алексей КОНКИН

В продолжение рассказа Аниты Рачвелишвили о ее выступлениях в роли Кармен публикуем фрагмент рецензии Алексея Конкина под заголовком «Премьеры в Тонто».

Ред.

«Кармен» американской команды, режиссера Марка Лавлоса и художника Майкла Йергана появилась на сцене Канадской оперы в 2005 году. В 2010-м был приглашен англичанин Джастин Уэй, чтобы в прежних декорациях заново поставить спектакль, но результат его работы оказался крайне неудачным («МТ» №1-2 2010), и вот еще одна попытка вдохнуть душу в омертвевшее тело, на этот раз с помощью местного дарования – канадца Джоела Айвони. Действие спектакля по-прежнему происходит в Латинской Америке 30-40-х годов XX века. Вместе с тем, по сравнению с предыдущим вариантом, новая постановка кажется более пригодной для просмотра – на сцене постоянно кипит жизнь: прохаживаются степенные горожане, суетятся дети, старые знакомые встречаются друг с другом, солдат стучит на пишущей машинке, дуэт Микаэлы и Хозе поется на фоне неспешных солдатских будней... Главные герои почти никогда не остаются наедине, только в сопровождении неустанной массовки. Детально срежиссирован детский хор, в котором каждый персонаж – богатый характер.

Главное же новшество Айвони припас напоследок. Отыграв знаменитое вступление к четвертому действию оркестр делает паузу, в это время в партере и на ярусах появляются торговки апельсинами и цветами, громко предлагая зрителям свой товар. Затем пикадоры и тореадоры проходят через зрительный зал на сцену приветствуя публику и целуя ручки женщинам в партере. Последними следуют Кармен и Эскамильо. Зрители пребывают в полном восторге, принимая эту живость картинки и непосредственную вовлеченность в действие за хорошую режиссуру – вот, мол, она реальная жизнь где все в движении и суете. То, что так удачно удалось Айвони на самом деле не име-



«Кармен». Анита Рачвелишвили – Кармен.
Фото из архива театра

ет никакого отношения к истории героев «Кармен». Все его режиссерское старание ушло на оживление второстепенных моментов оперы, а знаковые и важные для сюжета сцены как были, так и остались нераскрытыми. Солисты вынуждены играть то, что наработали в других постановках или придумали сами.

Первый состав исполнителей возглавила одна из самых известных Кармен – грузинское меццо Анита Рачвелишвили. Певица подарила публике безупречный вокал и интересный, яркий образ главной героини. Ее Кармен на этот раз была харизматичной, умудренной жизненным опытом, загадочной и возможно даже чересчур положительной. Никакого вульгарного эротизма, лишь улыбка и взгляд, за которым необъяснимое превосходство над окружающими, да уверенность в том, что стоит ей только пожелать..., только вот, на этот раз связывается с мужчиной-ребенком, которого успевает полюбить, жалеет и оттого пытается бросить. Надо сказать, что американский тенор Рассел Томас не силен в перевоплощении, такими же по-детски инфантильными получают у него и другие персонажи. Но в «Кармен» и в паре с образом главной героини, каким его рисует Рачвелишвили, характер Хозе-Томаса точно попадает в резонанс.

В последнем действии Рачвелишвили показывает еще более необычный образ, ее Кармен не знает, как поступить, она неуверенна, тербит шарф, смотрит с грустью на кольцо, но не собирается с ним расставаться и бросает его Хозе лишь в самом конце, когда все аргументы исчерпаны. В ее поведении нет никакого вызова, но есть любовь и чувство вины, вины за то, что она, сильная, втянула его, слабого, в этот ужас, за то что сломала жизнь, вырвав из привычного мира. Спектакль заканчивается трогательной мизансценой, придуманной самим Расселом Томасом, когда его Хозе ложится около тела убитой Кармен и прижимается к нему спиной, словно ребенок около матери в надежде, что та сейчас обнимет его и защитит от ночных кошмаров.

Алексей КОНКИН

С 31 мая по 4 июня в Театре Россини города Джойя дель Колле (Италия) проходил юбилейный XX Международный музыкальный конкурс, носящий имя выдающегося итальянского дирижера Пьетро Ардженто. Конкурс был организован Ассоциацией музыки и культуры им. Даниеле Лобефаро при художественном руководстве Паолы Соррентино и организационном руководстве Вито Лобефаро. Этот ставший традиционным музыкальный смотр широко известен не только в Италии, но и во всем мире.

В нынешнем 20-м конкурсе участвовали более 130 музыкантов из 29 стран. Для всех музыкантов участие в конкурсе им. Пьетро Ардженто является важным этапом профессионального роста. Этому в значительной степени способствует профессионализм и авторитетность жюри конкурса, возглавляемого известным пианистом (с 2010 года – ректором Пармской консерватории) Роберто Капелла. В составе жюри – Микеле Марвулли (почетный председатель), Джованна Валенте (художественный координатор, Италия), Кармель Андрия (Италия), Павел Ельяшевич (Россия), Роберто Джордано (Италия), Кончетта Лароса (Италия), Мария Пиашителли (Италия).

Конкурс проходит по трем основным номинациям (секциям) – фортепиано, камерная музыка (ансамбль) и вокальная музыка (последняя разделяется на два направления – опера и камерное пение). Чрезвычайно важным представляется также деление конкурса по возрастным категориям. По словам его художественного руководителя Паолы Соррентино, это делается для того, чтобы молодые музыканты могли оценить свой уровень, определить пути творческого роста. Таким образом, конкурс Пьетро Ардженто – это не просто смотр или соревнование исполнителей, он выполняет важнейшие образовательные и воспитательные функции. И это, наверное, одна из важнейших сторон его привлекательности для итальянской и международной общественности.

Надо сказать, что конкурс с гордостью и не случайно носит имя Пьетро Ардженто, уроженца Джойя дель Колле, – выдающегося дирижера, прошедшего путь от артиста оркестра (гобоиста) до дирижера, выступавшего в послевоенные десятилетия со всеми лучшими оркестрами Италии, гастролировавшего во многих странах мира, исполняя произведения итальянских, французских и русских композиторов. Он был главным дирижером Итальянского радио в Риме, одновременно вел дирижерский класс в прославленной Национальной Академии «Санта-Чечилия». Критика отмечала необычайную живость артистического темперамента Ардженто, его страстную, буквально заражающую слушателей влюбленность в музыку, умение раскрыть поэзию произведения, редкий дар непосредственности в общении с аудиторией, высокое техническое мастерство.

Завершающая часть конкурса, после определения жюри обладателей первых, вторых и третьих премий по всем номинациям, – заключительный концерт, который одновременно является и конкурсом на выявление обладателя Гран-

ИГОРЬ НАБОК

XX МЕЖДУНАРОДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНКУРС ИМ. ПЬЕТРО АРДЖЕНТО



Данор Кинтерос.
Фотомоз: Mimmo Castellana

при и лауреатов специальных премий. Гран-при XX Международного музыкального конкурса «Пьетро Ардженто» 2017 года завоевал талантливый чилийский пианист Данор Кинтерос, победитель конкурса пианистов, исполнивший на заключительном концерте Этюд № 10 Д. Лигети, Музыкальный момент № 4 С. Рахманинова, а также Фантазию и фугу на тему ВАСН Ф. Листа.

Великолепная техника, удивительная органичность исполнительской манеры и тонкое чувство стиля, свойственные этому музыканту, предопределили его несомненный успех. Хотелось бы пожелать Д. Кинтеросу стать достойным продолжателем дела его соотечественника – одного из самых знаменитых и прославленных виртуозов XX века, чилийского пианиста Клаудио Аррау (1903-1991). Клаудио Аррау вошел в историю как пианист, первым исполнивший все клавирные сочинения И.С. Баха, исполнивший все фортепианные сонаты и концерты Бетховена, создавший авторитетную редакцию сонат Бетховена.

Специальный приз – престижный Приз критики – получили победители конкурса камерных ансамблей российские музыканты Василий Михайлов (виолончель) и Ольга Волкова (фортепиано), исполнившие на заключительном концерте Сонату для виолончели и фортепиано соль-минор Ф. Шопена. Жюри и рукоплеккавшую музыкантам публику покорила профессионализм, удивительное чувство ансамбля и интонационная тонкость интерпретации произведения великого польского композитора. В. Михайлов и О. Волкова – студенты института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена в Санкт-Петербурге (камерный класс доцента П.А. Ельяшевича). Стоит отметить, что ленинградско-петербургская школа камерного исполнительства всегда была известна в музыкальном мире своим высоким уровнем. Специальную премию получил пианист Константин Ташко (Албания), поразивший публику виртуозным и необыкновенно «мощным» по

звучанию исполнением листовских «Воспоминаний о Дон Жуане». Наконец, приз лучшему педагогу был вручен профессору упомянутого выше Института музыки, театра и хореографии Герценовского университета в Санкт-Петербурге С.М. Карповой. Можно отметить безусловное лидерство по числу наград конкурса практически во всех номинациях итальянских и российских музыкантов-исполнителей, что стало уже традицией.

Хотелось бы указать еще на одну особенность конкурса им. Пьетро Ардженто – он становится в силу постоянно расширяющегося международного представительства своеобразным смотром национальных музыкально-исполнительских школ, демонстрируя при этом эффективность их широкого взаимодействия и профессионального взаимообогащения. Глобализация здесь приносит положительные плоды – молодые музыканты получают возможность учиться в разных странах у выдающихся мастеров, участвуют в многочисленных международных конкурсах, принимают участие в мастер-классах по всему миру. Так, обладатель Гран-при конкурса 2017 г. Данор Кинтерос учился в школе искусств в Цюрихе (у профессора Омэро Францеза) и в Высшей школе музыки Кельна (у профессора Якоба Лейшнера), принимал участие в многочисленных мастер-классах с Жаком Рувье, Джуном Канно, Андреа Луккезини и другими известными современными исполнителями. Обладатель Гран-при конкурса Пьетро Ардженто 2016 г. московский пианист Евгений Стародубцев (в этом году приглашенный на конкурс в качестве члена жюри) получил бесценный профессиональный опыт, участвуя во многих международных конкурсах в Испании, Португалии, Польше, Мексике, Франции, Италии, Канаде.

В рамках юбилейного XX музыкального конкурса им. Пьетро Ардженто был организован интереснейший культурно-просветительский тур для небольшой группы, состоящей из членов жюри и гостей конкурса под названием «Музыка и ароматы...» для того, чтобы рассказать о земле Пеучине». Он имел своей целью дать гостям как можно более полное представление о той замечательной части Италии, которая здесь именуется «земля Пеучине» (или по-гречески «Пеучетия»). Это имя уходит в глубокую древность – так называли часть Апулии – восточное побережье от Бари до Бриндизи, которая была примерно в VII веке до нашей эры заселена выходцами из греческого Эпира. В этом проекте предлагается знакомство с Археологическим парком «Монте Санначе – крупнейшим памятником древней Пеучетии, экскурсии по знаменитому Швабскому замку, связанному с трагической историей любви императора Фридриха II и Бьянки Ланчия, а также посещением Папской Базилики Святого Николая в г. Бари и других достопримечательных мест и памятников этой удивительной земли.

XX Международный музыкальный конкурс им. Пьетро Ардженто в г. Джойя дель Колли в единстве с культурно-просветительским проектом «Музыка и ароматы...» можно считать одним из самых удивительных и ярких событий современной культурной жизни Италии.

Рур Триеннале существует с 2002 года, и за это время превратился в один из самых престижных фестивалей искусств в Германии; в нем принимают участие многие известные театральные коллективы, режиссеры, музыканты и мастера изобразительного искусства. За шесть недель зрители получают возможность увидеть несколько десятков спектаклей музыкальных и драматических, современные балеты и художественные выставки, принять участие в дискуссиях и послушать лекции выдающихся деятелей искусств.

С 2015 года фестивалем руководит голландский режиссер Йохан Симонс, который избрал для своего трехлетнего правления девиз «В круг единый» – строку из «Оды к радости» Шиллера (по традиции каждый новый интendant предлагает общую тему, своего рода motto).

Фестиваль открылся 18 августа оперой «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси, которую Йохан Симонс считает первой современной оперой нового столетия (ее премьера состоялась в парижской «Опера Комик» в 1902 году). На фестивале опера исполнялась в главном фестивальном зале – Jahrhunderthalle в Бохуме. Постановку осуществил польский режиссер Кристоф Варликовский, за сценографию отвечала Малгожата Шечняк, оркестром филармонии Бохума руководил французский маэстро Сильван Камбрелинг.

Отличительной чертой постановки Кристофа Варликовского стало особое внимание к человеческим чувствам любви, ревности, ненависти, неконтролируемой страсти. Драма Метерлинка изобилует тонкими нюансами душевных переживаний, зыбкостью, неуловимостью образов. Диалоги героев загадочны, неопределенны, перемежаются длинными паузами. У режиссера же это полнокровная веристская драма, любовный треугольник с четко очерченными образами трех героев, которые не скрывают своих чувств.

Сценография спектакля скупая, можно даже сказать, что это опера в концертном варианте. Почти, но не совсем. Не менее важным было еще одно намерение режиссера – дать опере современное истолкование. И здесь совпали идеи интendанта Йохана Симонса и Кристофа Варликовского. Первый говорил о единении всех живущих, второй заметил, что после первого представления оперы прошло сто лет, и за это время в человеке ничто не изменилось – ни его психика, ни его душа. Изменились лишь внешние атрибуты нашего существования, которые вторичны. Если согласно либретто герои встречаются в лесу, то в этой постановке они встретились в баре. Но результат все тот же. Как утверждает главный герой Голо: «Мужчина встречает женщину, влюбляется, женится. И вот тут то все и начинается. Так было всегда».

Перед началом оперы во время встречи в

ЛАРИСА ДОКТОРОВА

«ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА» НА ФЕСТИВАЛЕ РУР ТРИЕННАЛЕ



«Пеллеас и Мелизанда». Сцена из спектакля.
Фото из архива фестиваля

баре Голо убеждает Мелизанду поверить ему. Она соглашается. Этот короткий диалог (причем на английском языке) – изобретение режиссера. Он считал нужным его включить для пояснения своих намерений.

Обычно Мелизанда предстает затерянной в лесу юной принцессой, чем-то очень испуганной. Тут перед нами женщина, хорошо знающая свою притягательность и пользующаяся ею для достижения своих целей. Но ее образ двойственен: это сломленная женщина-вамп, и она теряет энергию и проигрывает, когда влюбляется.

Режиссер смог добиться такой убедительной актерской игры от солистов в дополнение к замечательному вокальному исполнению, что его идеи были ясны и понятны. Партию Мелизанды

исполнила канадская певица Барбара Хенниган, обладательница эмоционального драматического сопрано, владеющая совершенной техникой. Помимо актерского таланта отмечу ее изумительную пластику и танцевальное дарование.

Партию Голо, мужа Мелизанды исполнил британский баритон Лей Мельроз. Выразительный объемный голос певца в сочетании с экспрессивной игрой создали запоминающийся образ мужчины, потерявшего от ревности голову и готового на все. Голо – центральная фигура любовного треугольника: его страдания доведены до крайности, а сам он – до иступления. Голо не оставляет в покое Мелизанду даже на смертном одре, стараясь добиться от нее признания

в измене. Его сводит с ума ее невинная реакция: «Да, полюбила. И что?». Если бы мог, он бы снова ее убил. В финале герои обсуждают маленькую ранку, которую он нанес жене: «От такой не умирают». Но он поразил своим мечом сердце. Сценическое действие производит сильное и гнетущее впечатление.

В роли Пеллеаса выступил канадский тенор Филипп Аддис. Прекрасные дуэты Пеллеаса с Мелизандой уравнивали ярость Голо, особенно красив был дуэт из третьего акта, когда герои встречаются «у башни»: ария Мелизанды и последующий дуэт – самые запоминающиеся моменты постановки.

Спорная ли постановка? Наверное, ведь нет ни замка, ни башни, вместо длинных волос Мелизанды – парик, который она снимает и одевает на Пеллеаса... Вместо фонтана – умывальники. Но убедительное актерское исполнение все искупает. Одно меня смущало – герои курят. Я не нахожу этому объяснения. Разве что, режиссер решил внести в постановку еще одну черту современной жизни?

Если сценография была скупа, то этого нельзя сказать о костюмах. Прекрасные наряды героини, классические и современные, отличались яркими красками и изысканными покроями. Обитатели замка одеты в смокинги, служанки – в профессиональную униформу.

Яhrlunderthalle, в который была превращена бывшая тепловая станция, имеет форму прямоугольника площадью в 9000 кв метров. В глубине вытянутого прямоугольника помещается оркестр. Сцена занимает большую часть этого прямоугольника и удалена от зрительного зала, что создает трудности для зрителей. Солистов не только трудно было видеть, но и слышать. Потому использовались микрофоны. Из-за этого трудно судить о голосах солистов, об их силе и объемности. Между зрителями и оркестром располагалась сцена.

В опере много оркестровых интерлюдий, которые «настраивают» зрителей и предвзвывают последующие события. Тонкость нюансировки, разнообразие психологического состояния героев замечательно переданы оркестром под управлением Сильвана Камбрелинга. Французский маэстро не случайно считается одним из ведущих специалистов по музыке Дебюсси.

На двух видеоэкранах демонстрировались разные фильмы. На одном – поток беженцев, а затем – гурт овец, гонимых на бойню. На втором – основное сценическое действие, но снятое под иным ракурсом, сверху. Оба – словно комментарии к происходящему на сцене.

Спектакль, который является главным событием фестиваля, оставил большое впечатление. Он подвел итоги трехлетию правления Йохана Симонса.

В Антверпене состоялась мировая премьера новой оперы композитора Хай Черновин* «Современная бесконечность». Фламандская опера продолжает традицию ежегодного фестиваля современной оперы, который в этом году прошел в пятый раз.

Опера создана на основе либретто, написанного фламандским режиссером Люком Персевалем и самой Хай Черновин. В основе либретто пьеса Люка Персевала, поставленная в 2014 году в Гамбурге под названием «Фронт». Спектакль был приурочен к столетней годовщине начала Первой Мировой войны. За основу пьесы автор взял знаменитый роман Эриха Марии Ремарка «На западном фронте без перемен», к нему добавил отрывки из романа «Огонь» Анри Барбюса, а также письма солдат разных национальностей на французском, немецком, английском и фламандском языках. Эти письма были найдены на полях сражений в ранцах и шинелях мертвых солдат.

Сценография оперы строгая, сдержанная, преобладают оттенки серого цвета, иногда мелькнет белая рубашка на том или ином исполнителе.

Сцену оформляют шесть темносерых панно, которые в начале плотно соединены, отделяя воюющих от остального мира. Когда они раздвигаются, между ними образуются щели, откуда струится свет. По мере развития действия панно расходятся все больше и больше. Появляется небо, вначале закатное, следом угадывается восход солнца. Когда панно раздвигаются полностью, открывается синее небо, и на его фоне выделяются силуэты нескольких солистов, темные, без лиц, без эмоций, холодные и недоступные. Перед ними на авансцене предстает иная картина – драма смерти. В свое либретто авторы добавили еще одну составляющую – тексты из новеллы современного китайского писателя Кана Ксю (Can Xue) «Возвращение домой». Спектакль в этот момент становится театром теней.

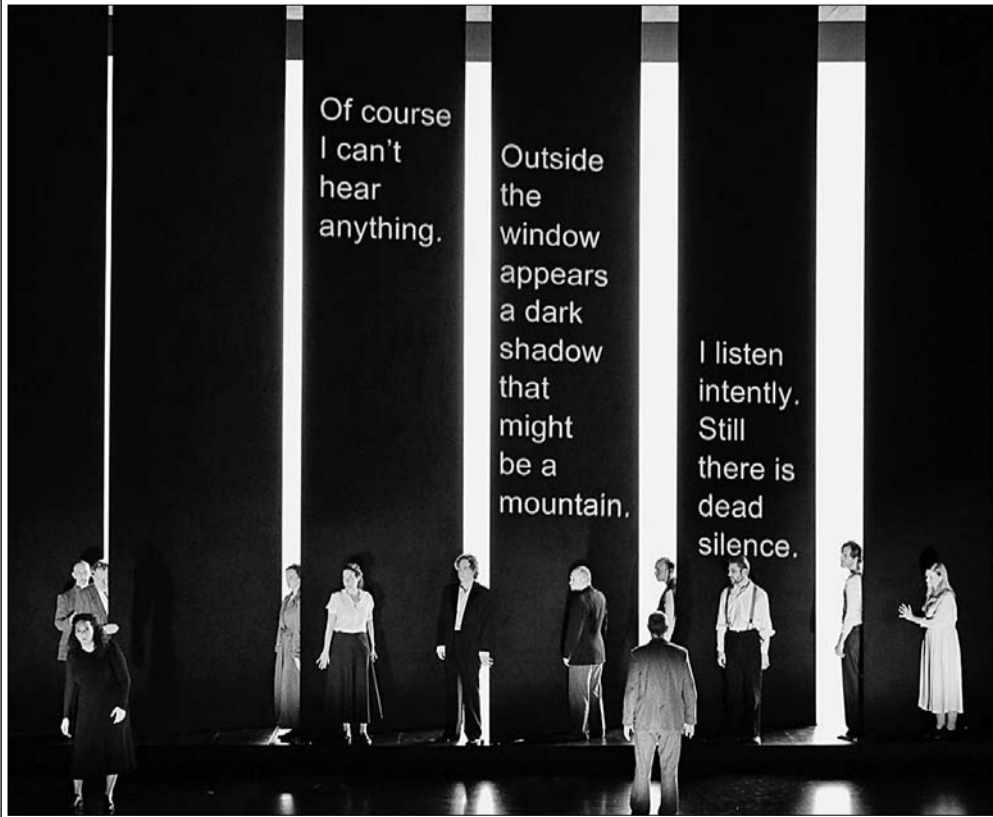
На сцене установлен экран, на котором непрерывной чередой идут тексты на английском, немецком, французском и фламандском языках. Тут и эпизоды из романа Ремарка, и выдержки из писем солдат. Связующим звеном являются отрывки из новеллы «Возвращение домой».

Все эти тексты поочередно и одновременно исполняются солистами и актерами.

Вначале всё кажется довольно несвязным, но постепенно две главные составляющие спектакля – произведения Ремарка и Кана Ксю начинают сближаться. В одном речь идет о буднях войны, во втором о судьбе дома. Женщина возвращается в дом своего детства. Но он изменился и

ЛАРИСА ДОКТОРОВА

«СОВРЕМЕННАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ» МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА ОПЕРЫ ХАИ ЧЕРНОВИН В АНТВЕРПЕНЕ



«Современная бесконечность». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

таит опасность. Когда она пытается бежать, ей препятствуют непреодолимые обстоятельства. Оба произведения рассказывают о страхе, волнении и беспомощности. Кто может избежать войны? Уж точно не солдаты. Все оказываются в западне.

Опера длится два с половиной часа без ан-

тракта и состоит из шести картин. На сцене постоянно присутствуют двенадцать исполнителей – шесть актеров и шесть солистов. Хотя опера идет без антракта, картины разделены длинными паузами. В эти моменты в спектакле царят тишина и темнота, солисты не покидают сцену, и оркестр остается в оркестровой яме.

При создании своей новой оперы Хай Черновин сотрудничала с Парижским центром ИРКАМ, который занимается исследованием и пропагандой электронной музыки и музыкальной технологии. ИРКАМ принял активное участие в постановке этой оперы в Антверпене.

Партитура оперы соединяет электронную музыку и акустическую. Солировали гитара и виолончель. В зале раздавались удары по накопальне, означавшие звук распахиваемых металлических дверей, колокольный звон, свист пуль и снарядов, скрежет танковых гусениц – и тут же падающие капли воды, смех друзей; однажды я услышала шелест крыльев. Это – первый звуковой ряд. Вторым стали tutti оркестра. Третьим – краткие сольные арии, за которыми следовали переходы к оркестровому соло. Самая сложная партитура была у группы ударных, которые соперничали с электронными инструментами. Четвертой звуковой составляющей стало чтение актерами отрывков из писем или из романов. Иногда один язык накладывался на другой, обычно английский превалировал. Бегущая строка помогала понять, о чем шла речь.

Где то по ходу спектакля вкраплялись взятые из Ремарка жуткие описания трупов, лиц без глаз, тел без голов. Кульминацией спектакля стал арест дезертира, выстрелившего себе в горло. Медсестра Элизабет рассказывает, что его постараются вылечить, чтобы потом повесить. Это единственная поставленная сцена.

Для исполнения вокальных партий были привлечены известные солисты, но в общей афишаде звуков зрителям было трудно оценить их исполнение и мастерство. Ария для контральто, исполненная певицей Ноа Френкель «Земля под ногами движется» прозвучала глубоко и трагично. Опера завершалась могучим соединенным аккордом, внезапно сменявшимся звуками жизни природы – бегущей воды, шуршанием листьев под порывами ветра...

Особо следует отметить усилия и мастерство дирижера Титуса Энгеля, мастерски воплотившего эту труднейшую партитуру, полную смертельного ужаса войны и моления о мире и до военном покое.

* Хай Черновин (род. 1957) – израильский композитор и педагог. Профессор композиции в Калифорнийском университете (1997 – 2006), с 2006 года – профессор композиции в Венском университете музыки и театрального искусства. С 2003 года руководит Международной летней академией для молодых композиторов в Штутгарте. По заказу Зальцбургского фестиваля Хай Черновин завершила неоконченную оперу Вольфганга Амадея Моцарта «Заида» (2006).

В культурном центре Логомо Турку в дни Калевалы состоялась мировая премьера оперы немецкого композитора XIX века Карла Мюллера-Бергхауса «Калевальцы в Похьёле».

Более 120 лет романтическая сага ждала своего исполнения, прежде чем её обнаружила в архиве городской библиотеки Турку музыковед Эльке Альбрехт. Это была действительно сенсационная находка! Опера на тему народного эпоса Калевалы написана в конце XIX столетия немецким композитором и скрипачом Карлом Мюллером-Бергхаусом, который служил тогда капельмейстером в Музыкальном обществе Турку. Это не только первая в мире опера по мотивам национального эпоса «Калевала», но и самое монументальное музыкальное сочинение, созданное в стране Суоми в XIX веке.

В 1886 году Карл Мюллер-Бергхаус посетил Турку, где и произошло его знакомство с финским национальным фольклором. По стилистике и музыкальному языку сочинение Мюллера-Бергхауса продолжает традиции Рихарда Вагнера и немецкой романтической оперы.

Основу либретто оперы составили загадочные руны из старинного финского эпоса «Калевала», повествующие о путешествии сказителя Вайнемейнена, охотника Ахти Лемминкайнена и кузнеца Ильмаринена в суровый край Похьёлу (подземное царство мёртвых), где отважным героям предстояла встреча с властительницей этой страны Лоухи и ее красавицей-дочерью Исмой. Девушка полюбила Ильмаринена, который отважился выковать ей чудную диковину – мельницу Сампо.

Концертное исполнение второго акта «Калевальцев» в 1890 году не принесло ожидаемого успеха произведению, и партитура оказалась в архиве Хельсинки, где и пролежала больше

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВ

ЗАГАДОЧНЫЕ РУНЫ КАЛЕВАЛЫ



«Калевальцы в Похьёле». Сцена из спектакля. Фото из архива театра

века, пока ею не заинтересовался крупнейший финский дирижер и композитор Лейф Сёгерстам. Желание маэстро представить оперу це-

ликом в полноценной сценической версии еще больше подогревало интерес и любопытство поклонников оперного искусства.

В год 100-летия независимости Финляндии постановка «Калевальцев в Похьёле» Карла Мюллера-Бергхауса наконец-то осуществилась, благодаря совместным усилиям Филармонического оркестра Турку и Музыкального фестиваля в Турку. Режиссер сценического оформления спектакля Тиина Пуумалайнен вместе со сценографом и художником по костюмам Теппо Ярвиненом избрали условную систему символов и определенных знаков. В одной из сцен оперы сомкнувшийся круг с хором внутри одновременно изображает и кузницу Ильмаринена, и его дорогу к возлюбленной Исме.

Главные партии в премьерных спектаклях исполнили солисты Финской национальной оперы: Томми Хакала (Ильмаринен), Сусанна Андерссон (Исма), Кристиан Джаслин (Лемминкайнен), Йоханна Русанен (Лоухи), Анна Даник (Луоннотар). Хором и Филармоническим оркестром Турку дирижировал Лейф Сёгерстам.

В старинном Турку нет музыкального театра, тем не менее, финский маэстро нашел подходящую площадку для столь масштабного сценического действия. Ею стал концертный зал «Логомо», расположенный в здании бывшего железнодорожного депо. Действие оперы происходило на большом сценическом пространстве, причем оркестр располагался в глубине сцены, за декорациями и солистами.

В музыкальном отношении опера прозвучала весьма достойно и выразительно, голоса солистов были один краше другого. Оркестр под управлением Лейфа Сёгерстама отличался особенной широтой и благородством. В финале оперы ликующий народ Калевалы празднует победу, Ильмаринен берет в жены Исме, сцену заливают солнечный свет, все славят Сампо – очаг тепла и любви.

Престижный Оперный фестиваль в Савонлинне отметил 100-летие независимости Финляндии, поставив в центр оперной программы две оперы национального классика Аулиса Саллинена: мировую премьеру «Замка на воде» и уже исполнявшуюся в 2014 году «Куллерво».

Фестиваль в средневековой крепости Олавилинна, неприступной глыбой стоящей на острове посреди озера Сайма, – старейший в Финляндии – был основан в начале XX певичей Айно Акте, а интернациональной славы достиг в 60-е годы во время директорства легендарного финского баса Марти Талвелы. С тех пор ежегодно в июле двор крепости перекрывают тентом, возводят ряды кресел, строят закулисы, по воде доставляют декорации. Крепость не только место проведения фестиваля, но его полноправный участник: идеальная декорация и место силы. В этом году, она с высоты своей пятивековой истории не только взирала на столетие независимости Финляндии, но и стала героем новой оперы Аулиса Саллинена «Замок на воде», мировая премьера которой прошла во время фестиваля. Сам композитор назвал ее «Хроникой в двенадцати частях для чтеца, четырех певцов, камерного оркестра и замка Олавилинна».

У восьмидесятилетнего классика финской оперы сложились свои особые отношения с этим местом. Впервые он увидел крепость на скале маленьким мальчиком, когда на мосту неожиданно остановился поезд, в котором ехала его семья, спасаясь из Карелии, занятой советскими войсками во время Зимней войны. Тогда средневековая громада, недвижно стоящая на острове посреди рушащегося мира поразила его воображение. Много позже в 1975-ом отмечали 500-летие Олавилинны, и Саллинен выиграл конкурс написание оперы для фестиваля, ей стал «Всадник» – его первое произведение в этом жанре. За ним последовало еще пять, в том числе и «Замок на воде», также инициированный фестивалем... и замком. Так как сам замок в опере как старик, сидящий на камне, наблюдающий проносившиеся мимо годы, десятилетия и столетия и вопрошающий современных финнов: кто они такие сегодня после ста лет независимости. Опера написана на слова поэмы Ласси Нумми, созданной тоже в 1975 году. «Замок на воде» был исполнен нынешним летом два раза с большим успехом, и руководство фестиваля обещает вернуть его в последующие сезоны.

В программу нынешнего фестиваля вошла и самая исполняемая опера Саллинена – «Куллерво». Она была написана по заказу Национальной финской оперы к инаугурации нового здания театра, но строительство затянулось, поэтому мировая премьера произведения состоялась в Лос-Анджелесе в 1992 году. В Савонлинне «Куллерво» поставили в 2014, в этом году оперу вернули в программу. «История Куллерво – одна из немногих законченных историй «Калевалы» – самый популярный, самый финский сюжет в нашем национальном искусстве», – говорит Ханну Линту – музыкальный руководитель постановки, дирижер-чемпион по исполнению современной финской музыки. – «Куллерво все делает не так, во всем ошибается, и в результате должен броситься в огонь, сгореть в очистительном пламени».

Спектакль Кари Хейсканена далек от всякой сказочности и романтизма. На сцене остовы четырех домов (сценография Антти Маттила), забор, за которым хор (хормейстер – Матти Хюокки), внезапно всей массой выступающий на авансцену, с мрачной экспрессией повествуя о вражде двух семей, заложником которой становится мальчик – яркое пятно среди мрачных одежд, а после белая фигурка над головами. Главный ге-

ВЕРА СТЕПАНОВСКАЯ

ФИНСКАЯ КЛАССИКА В САВОНЛИННЕ



Замок Олавилинна. «Куллерво». Сцена из спектакля. Фото из архива фестиваля

рой, потерявший свою семью, ставший рабом, преисполнен ненавистью и мстостью. Агрессия выливается в убийство, случайный секс становится кровосмешением, вновь обретенный отец не может смириться и принять его деяния, а мать, хоть и прощает, – не в силах удержать. Герой отвечает на причиненное ему зло – злом, на насилие – насилием, убивая тех, кто когда-то стал причиной его страданий. Но «KOSTO» – мечь – слово, которое он выписывает сначала мелом на черной доске, после красной краской на белой стене, не спасает, – это тупик, из которого один выход – саморазрушение. И Куллерво бросается в огонь.

Исполнена опера была превосходно, фестиваль собрал прекрасный ансамбль солистов во главе с баритоном Вилли Русаненом (Куллерво), драматическое сопрано его сестры Йоханны Русанен-Картано прекрасно легло на роль его матери, брата и друга Киммо, мечтающем о свободе, спел тенор Дан Карлстрём, а страстную жену кузнеца меццо-сопрано Ниина Кейтель. Запомнились Унто Никласа Спангберга, жена Унто, своеобразная «Леди Макбет» – Тиина Пенттинен. Героями исполнения стал и хор, и оркестр: Ханну Линту продирижировал оперой очень эмоционально, но с прекрасным, ясным видением целого. Вообще же Саллинен представляется сегодня фигурой чуть ли не консервативной, но благодаря этому его язык понятен современной публике, которая принимала оперу с огромным энтузиазмом.

Байройт попрощался с «Кольцом нибелунга» в постановке Франка Касторфа – самой скандальной тетралогией за всю историю фестиваля (подробно о постановке «МТ» писал в № 5-6, 2014). Помимо таких хулиганских штук, как оральный секс между Вотаном и Эрдой или ползающие по берлинской Александрплац крокодилы, главное, что сбивает с толку большинство зрителей – нелинейность действия. События «Валькирии» (Азербайджан времен Октябрьской революции) разворачиваются за 40-50 лет до событий «Золота Рейна» (Техас 60-х) а каждая последующая часть тетралогии не имеет непосредственного отношения к частям предыдущим. Отдельные сцены внутри каждой части к линейности повествования также не стремятся. Действие скачет по странам и континентам, вымышленным и реальным достопримечательностям. «Упакованный» Рейхстаг здесь превращается в Нью-Йоркскую фондовую биржу, а на знаменитой горе Рошмор вместо лиц американских президентов высечены изображения Маркса, Ленина, Сталина и Мао. Тем, кто предпочитает наблюдать за поступательным развитием событий, эта фантазмагория временных и территориальных передвижений, приправленная оральным сексом и автоматными очередями, воспринимается лишь массой несуразностей и «надругательством над классикой».

Три года назад «Кольцо» Касторфа воспринималась как нечто странное, непонятное и в то же время впечатляющее, гипнотическое, манящее, захватывающее своей мощью и подлинной театральностью. Необыкновенная энергетика постановки чувствовалась с самого начала, но тогда казалось, что основная заслуга в этом ощущении магической притягательности принадлежит сценографу Александру Деничу и художнику по свету Райнеру Касперу – они подарили идеям Касторфа незабываемый визуальный ряд.

На самом деле понять и принять «Кольцо» Касторфа очень легко при условии, что вам когда-либо... снились сны. Сны, где так часто не все в порядке с логикой, где через секунду можно оказаться в совершенно другом пространстве, городе, стране, где происходит нечто невероятное и впечатляющее. Эта параллельная реальность сна и есть «Кольцо» Касторфа, со всеми присущими сну атрибутами, и удивительно точно выстроенной стилистикой сновидений. В отличие от многих режиссеров-концептуалистов, у которых то голова, то нога первоисточника оказываются ампутированными, Касторф не пытается втиснуть сюжет «Кольца» в прокрустово ложе современности – у него нет никакого постороннего сюжета, кроме вагнеровского, только этот сюжет пропущен через подсознание нашего современника, знающего историю века минувшего и возбужденного вагнеровским *opus magnum*, а результат явлен зрителям в виде его сновидений. Касторф обращается не столько к сознанию, сколько к бессознательному аудитории, отчего так сложно четко сформулировать, чем конкретно гипнотизирует эта постановка.

Безусловно, задаешься вопросом, насколько это действие соотносится с композиторским замыслом? Если воспринимать сюжет буквально, то кажется, что не соотносится вовсе, но сам Вагнер тоже не заикался на сказочном сюжете, а проецировал на героев своего эпоса образы окружающих его типажей. Если же говорить в целом о силе воздействия, которое оказывает на зрителя работа Касторфа, то она во многом превосходит менее радикальные и более линейные постановки «Кольца», в которых и с логикой, и с поступательным развитием сюжета все в порядке. Спустя четыре года после премьеры критики и публика все же приняли скандальную тетралогию. Появились целые общества, занятые толкованием «Кольца» Касторфа, где участники детально разбирают значения его символов, правда в Фестшпильхаузе говорят, что приверженцы постановки часто находят смыслы, которых сам режиссер не предполагал. В свою очередь, Касторф так же сделал внушительные шаги навстречу зрителям. «Кольцо»-2017 сильно отличается от первоначальной версии. Один из примеров – сцена прощания Вотана и Брунгильды: в ней появились подлинные чувства, диалог героев глаза в глаза и щемящая горечь неминуемого расставания. Но Касторф не позволяет никаких предсказуемых сантиментов. Там, где все само собой идет к объятиям и примирению отца с дочерью, режиссер показывает, как Вотан грубо, преодолевая сопротивление Брунгильды, целует ее в губы, отнимая тем самым дар бессмертия. И лишь в самом конце сцены следует нежный отеческий поцелуй в лоб. Перед премьерой в 2013-м Касторф говорил, что у него не было задачи поставить «Кольцо» века», но, кажется, именно это ему удалось в прямом и переносном смысле.

Из исполнителей ведущих партий премьерного состава четырехлетней давности осталась лишь Кетлин Фостер, прекрасно спевшая Брунгильду. Но, видимо, вмешался злой рок, и в «Сумерках богов» певица порвала мышцу, неудачно повернувшись на поклонные после второго действия. Последнее действие она исполняла сидя в кресле около кулис, а ее роль на сцене играл... переодетый ассистент режиссера Андреас Розар. Брунгильда в его исполнении превратилась в резкую, мужеподобную и угловатую особу. Публике это перевоплощение совсем не понра-

вилось. Марек Яновский, два года назад сменивший за дирижерским пультом «Кольца» Кирилла Петренко, заслуженно получил дружное «бу-у» после «Золота Рейна». Остальные части тетралогии прозвучали более удачно, но к тому волшебству, которое творил с оркестром Петренко, Яновский даже не приблизился.

Руководитель берлинской Комише-опер Барри Коски поставил в Байройте новых «Майстерзингеров». Первое действие спектакля разворачивается на вагнеровской вилле «Ванфрид», о чем сообщает надпись на занавесе. Ожидается приезд дирижера Германа Леви из Мюнхена и Ференца Листа, который хочет навестить дочь Козиму и зятя Рихарда, Рихард же вышел прогуляться с любимыми собаками Молли и Марке. На торжественной музыке вступления разыгрывается замечательная сценка из кипучей жизни семейства Вагнеров. Хозяин возвращается с прогулки с дву-

папе-маше в кипе, затем из-за трибуны вырывается такая же надувная голова, во всю высоту сцены. Когда она сдувается, кипа со звездой Давида эффектно смотрит прямо в зрительный зал Фестшпильхауза. Необычно поставлен процесс сочинения песни в третьем действии. Долгие музыкальные паузы в тех местах, где Вальтер раздумывает над каждым следующим стихом, и яркая актерская игра исполнителей делают эту сцену необыкновенно правдоподобной. В финале Закс произносит свой знаменитый монолог в одиночестве. После этого задник зала судебных заседаний поднимается вверх и на сцену выезжает платформа с оркестром и хором. На ступенях платформы сидит Козима Вагнер, увлеченно дирижирующая. Затем все снова превращается в «Зал 600», где Вагнер остается один.

Первое действие в режиссуре Коски по сути является собой отдельное, законченное по смыслу

вал в Байройте в 1882-м году. В первом действии Коски смешно обыгрывает этот момент когда композитор во время общей молитвы жестами требует от Леви встать на колени, чему тот в конце концов подчиняется. Но в комедийном круговороте устроенном режиссером, эти просьбы выглядят всего-навсего прихотью декоратора интерьеров: для Вагнера молитва это часть зайна, такая же как присланные к его двору новые ароматы, модные туфли или парчовая ткань, не более того.

Коски пытается показать, что Бекмессер не такой, как все остальные – часто сидит отдельно ото всех, пьет молоко или жует принесенные с собой бутерброды. Однако быть «другим» – это его собственный выбор, за который его никто из окружающих не осуждает. Когда же в третьем действии ему в кошмаре являются пять маленьких еврейских фигур (апелляция к немецкой

АЛЕКСЕЙ КОНКИН

БАЙРОЙТСКИЙ ИМАДЖИНАРИУМ ПРОЩАЙ «КОЛЬЦО», ДА ЗДРАВСТВУЮТ «МАЙСТЕРЗИНГЕРЫ»



«Нюрнбергские майстерзингеры». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

мя черными ньюфаундлендами, прислуга суется вокруг собак, прибывают Леви и Лист, композитору присылают новые духи, парчовую ткань, модные туфли, Вагнер торжественно презентует портрет жены. Из рояля появляются... пять разновозрастных Вагнеров. Затем затевается домашнее представление «Майстерзингеров», в которое композитор вовлекает всех вокруг: хозяин дома (Михаэль Фолле) примеряет на себя роль мудрого и справедливого Ганса Закса, роль Евы достается Козиме (Анна Шваневильмс), а Вальтером фон Штоллингем, молодым франконским рыцарем и одаренным поэтом, становится один из «рояльных» Вагнеров (Клаус Флориан Фогт). Другой, более юный «рояльный» Вагнер играет роль Давида (Даниэль Беле), отец Козимы Лист (Гюнтер Гройсбёк) играет отца Евы Фейта Погнера, на роль Сикста Бекмессера Вагнер с трудом уговаривает Леви (Йоханнес-Мартин Кренцле). Суматохи и веселья прибавляется, когда из рояля один за другим появляются разодетые по моде XVI века мастера, поведением сильно напоминающие взбалмошных «Четырех мушкетеров» французского комедийного квартета «Шарло» (художник по костюмам Клаус Брунс). В конце действия весь этот веселый балаган вместе с гостиницей виллы «Ванфрид» уезжает вглубь сцены. На сцене остается лишь Вагнер, который оказывается в интерьере «Зала 600» нюрнбергского Дворца юстиции, где в 1945-46 гг. проходил процесс над руководителями гитлеровской Германии, только трибуна, с которой выступали обвиняемые и свидетели, перенесена ближе к авансцене. Вагнер поднимается на трибуну. Свет гаснет.

Дальнейшее происходит в той же декорации зала Нюрнбергского процесса, но не так плотно насыщено действием. Уличная драка превращена в еврейский погром, объектом которого становится Бекмессер. В финале второго акта на него надевают карикатурную голову из

произведения. Когда роскошная гостиная виллы «Ванфрид» вместе с ее актерствующими в бурном веселье обитателями и гостями скрывается за строгим залом судебных заседаний, Вагнер вступает на трибуну и в приглушенном свете, с подсвеченным лицом, превращается в копию памятника композитору работы Арно Брекера, скульптора, входившего в окружение фюрера и создавшего бюсты самого Гитлера, Геббельса и множество других работ, возвеличивающих дух Третьего Рейха. Сегодня бюст Вагнера (1982 г., прототип 1939 г.), расположенный в Фестивальном парке, смотрит на ставшую уже постоянной экспозицию «Умолкнувшие голоса: Байройтский фестиваль и евреи в период с 1876 по 1945 годы», открытую здесь за год до двухсотлетия композитора и посвященную еврейским музыкантам и режиссерам Фестшпильхауза, пострадавшим в годы нацизма. Этим молчаливым, контрастным и очень значимым финалом, вырастающим в смысловую кульминацию, Коски замыкает своеобразный круг неоднозначной истории вагнеровского творчества, тесно связанного с Байройтом.

Но в двух последующих действиях режиссеру не удается так же виртуозно связать выбранные им темы с содержанием оперы. Еврейский погром, о котором с воодушевлением написали все критики, происходит вне всякой связи с предшествующими событиями. Не появившись в финале карикатурных голов с горбатыми носами и кипами, невозможно было бы догадаться о националистической окраске происходящего. Никакой ненависти или неприязни к Леви – Бекмессеру до этого никто не высказывает, кроме Погнера, но и он кажется недоволен лишь намерениями немолодого уже писаря жениться на его юной дочери.

В реальной жизни Вагнер много раз просил сына гессенского раввина Леви принять христианство, особенно настойчив он был перед премьерой «Парсифаля», которой Леви дирижиро-

настойной игре 1930-х «Евреи вон!»), кажется, что вопрос национальности волнует его самого гораздо больше, чем окружающих.

Коски говорит о том что Бекмессер не еврей, а... Франкенштейн, который и француз, и итальянец, и еврей, и... критик в одном лице – собирательный образ того, что ненавидел Вагнер. Несмотря на это, основным, вокруг чего выстроены новые «Майстерзингеры», кажется именно «еврейский вопрос», а главным героем является Бекмессер в блестящем гротесковом и рельефном воплощении Йоханнеса-Мартина Кренцле. Только преследующие его неприятности никак не связаны с национальной принадлежностью, и картина не то антисемитского Нюрнберга, не то нетерпимого к проявлению инакости общества, не вырисовывается. Это, в свою очередь, порождает проблему финала. Когда Бекмессера изгоняют, говорить вроде бы больше не о чем. Длинный монолог Закса о величии подлинной немецкой культуры смотрится вставным номером, а оркестр, торжественно въезжающий в «Зал 600», который видел и слышал ужасающие свидетельства зверств нацистов, и вовсе кажется пошлостью.

Спектакль великолепно сыгран актерски, прекрасно спет (если не считать Анны Шваневильмс) а музыкальный руководитель Парижской оперы Филипп Йордан за дирижерским пультом снял свойственный этой музыке пафос и представил слушателям необычно легкую и прозрачную трактовку партитуры. Но размытость режиссерской концепции приводит к тому, что одни увидели в постановке попытку представить композитора подсудимым на Нюрнбергском процессе, другие, напротив, сделали вывод, что, несмотря ни на что, искусство остается искусством. Хотел Коски осудить Вагнера или оправдать его творчество перед судом истории, – любой из вариантов замысла не реализован им в полной мере.