



# Музыкальный ВЕСТНИК

УЧРЕДИТЕЛЬ — МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОБЩЕСТВЕННЫЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ

более  
**10**  
лет  
в сфере культуры



5 (1921) —  
Дьердь Циффра,  
венгерский пианист



18 (1786) —  
Карл Мария фон Вебер,  
немецкий композитор



25 (1856) —  
Сергей Иванович  
Танеев,  
русский композитор



27 (1801) —  
Александр Егорович  
Варламов,  
русский композитор

## Наш взгляд

### Направник — «говорящая» фамилия

В самом деле, фамилия выдающегося дирижера говорит о его профессии едва ли не исчерпывающе. Заглянем в чешско-русский словарь: *naprava* (с ударением на первом слоге) — навести порядок. Следовательно, отглагольное существительное с русским суффиксом: *направник* — наводящий порядок. Но если бы только этим ограничивалась роль музыканта, управляющего сотней других музыкантов, то перед нами вырисовывалась бы фигура из знакомой поговорки: «Кто палку взял, тот и капрал», то есть капельмейстер в том узком смысле, что подразумевает роль координатора в ансамблевом исполнении.

Но Эдуард Францевич Направник был «совершенным капельмейстером» — этот термин знаменитого немецкого музыкального писателя, певца, дирижера и композитора Иоганна Маттезона расширяет рамки профессии. Совершенный капельмейстер еще и *направитель* игры оркестра, *направицник* — оба слова из словаря В. И. Даля. Когда эти ипостаси профессии соединяются гармонично, рождается *дирижер* в современном понимании слова, следящий за чистотой и порядком в игре оркестра и одновременно направляющий музыкальный поток в ему одному ведомые берега — русло *концепции*, русло истолкования исполняемого опуса.

Эдуард Направник был еще и строгим оркестровым педагогом, содержавшим свой инструмент в чистоте и в состоянии высокой мобильности. Феликс Моттль, знаменитый вагнеровский дирижер, приехавший дирижировать спектаклем «Тристан и Изольда» в Мариинском театре, после четверти часа знакомства с оркестром на репетиции захопнул партитуру и сказал: «Вы знаете эту музыку, я тоже ее знаю. Встретимся вечером». Наутро после спектакля, имевшего оглушительный успех, Феликс Моттль поехал домой к больному Направнику, чтобы поблагодарить его за изумительные оркестр и всю оперную труппу Мариинки.

Памяти Эдуарда Направника будет посвящена музыкально-практическая конференция «Оперный спектакль как феномен современной культуры», которая пройдет 3 декабря в Мариинском театре в рамках Международного культурного форума в Санкт-Петербурге.

Иосиф РАЙСКИН

#### Дорогие друзья!

Заходите на сайт информационного агентства «Северная Звезда». Только здесь вы найдете самые свежие новости в сфере высшей школы, науки и культуры.  
[www.nstar-spb.ru](http://www.nstar-spb.ru)

## ЭДУАРД НАПРАВНИК (1839–1916) ПОРТРЕТ ДИРИЖЁРА



Выдающийся музыкант Эдуард Францевич Направник (1839–1916) — признанный дирижер, композитор и музыкально-общественный деятель — по праву занимает особое место в истории культуры России второй половины XIX — начала XX в. Родившийся в Богемии (г. Бейшт), чех по национальности, Направник в юном возрасте приехал в Россию, которую признал своей второй родиной. Здесь он, будучи дирижером Санкт-Петербургского Императорского Мариинского театра (труппы Русской оперы) с 1863 г. и до конца жизни, а также постоянным руководителем различных симфонических оркестров, более полувека своей жизни посвятил музыкальному искусству и внес неоценимый вклад в его развитие.

Именно как исполнитель он получил настоящее признание самого широкого круга слушателей, в том числе отосившихся к нему достаточно кри-

тично. Н. А. Римский-Корсаков, часто высказывавший претензии в адрес дирижера, в то же время говорил, например, В. В. Ястребцеву: «Бывало, идешь в концерт и знаешь, кто будет во главе оркестра: Балакирев, Берлиоз, Бюлов, Направник, Рубинштейн — всё это имена; <...> они громко заявили себя, они имели свою историю в летописях искусства». Уже само по себе то, что имя Направника ставилось в ряд крупнейших музыкантов-современников, определяет масштаб его творческой личности: он был одним из самых ярких дирижеров своего времени.

Выдающиеся природные данные отличали талант Направника, обладавшего феноменальным, чутким до болезненности слухом и исключительной музыкальной памятью. Как правило, все произведения уже к первой репетиции он знал наизусть и мог полностью сосредоточить свое внимание на самом процессе исполнения, наблюдая за работой солистов, хора, оркестра.

(Окончание на стр. 2)

Международный общественный  
Фонд культуры и образования  
и газета  
«Санкт-Петербургский  
музыкальный вестник»  
поздравляют с юбилеем

пианиста и  
педагога Дмитрия  
Александровича  
Башкирова,



режиссера Санкт-Петербургского  
театра мюзкомедии  
Аллу Владимировну  
Семак,

музыковеда,  
музыкального  
критика, лектора  
Наталию  
Леонидовну  
Энтелис,



композитора,  
Виктора Васильевича  
Плешака

#### В НОЯБРЕ РОДИЛИСЬ:

- 8 (1887) — Юрий Александрович Шапорин, русский композитор
- 9 (1943) — Геннадий Иванович Банщиков, русский композитор
- 12 (1833) — Александр Порфирьевич Бородин, русский композитор
- 15 (1942) — Даниэль Баренбойм, израильский пианист и дирижер
- 16 (1766) — Родольф Крейцер, французский скрипач и композитор
- 19 (1908) — Михаил Иванович Чулаки, русский композитор
- 20 (1925) — Майя Михайловна Плисецкая, русская балерина
- 23 (1876) — Мануэль де Фалья, испанский композитор
- 23 (1933) — Кшиштоф Пендерецкий, польский композитор
- 23 — Елизавета Ильинична Леонская, русская пианистка
- 24 (1934) — Альфред Гарриевич Шнитке, русский композитор
- 28 (1829) — Антон Григорьевич Рубинштейн, русский композитор и пианист
- 28 — Екатерина Алексеевна Мурина, русская пианистка, профессор СПб консерватории
- 28 (1943) — Александр Аронович Кнайфель, русский композитор

(Начало на стр. 1)

Труд, умение работать над собой, стремление развивать свои способности он, как истинный автодидакт, ставил превыше всего. В этом свете показательны его строки из письма к дочери, В. Э. Направник: «Изучай жизнь, пользуйся ею, то есть бери разумно от нее всё то, что доступно и необходимо для земного счастья. Будь скромна, честна, трудолюбива; старайся заслужить общее расположение, уважение и по возможности любовь всех тебя окружающих. Не забывай, что жизнь есть большая задача, которую на нас налагают Бог и природа».

Направник был чрезвычайно вынослив в труде. Одно время (с 1869 по 1879 г.) он являлся единственным дирижером в Русской опере, одновременно возглавляя Симфонические собрания Императорского русского музыкального общества, а также принимая участия в многочисленных концертах. Интенсивность его работы была поразительна. Репетиции (которые обязательно проводились каждый рабочий день) могли продолжаться произвольное время — в отдельных случаях 5–6 часов без перерыва; казалось, «что он не знает усталости» (В. П. Шкафер).

В то же время Направник методично добивался от музыкантов столь образцового исполнения, что самые репертуарные оперы проходили под его управлением вовсе без репетиций. По словам А. В. Гаука, исполнительское мастерство артистов Мариинского театра «стояло на очень высоком уровне. Такие оперы, как «Руслан и Людмила», «Жизнь за Царя», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» давались при Направнике без единой репетиции». Всем своим обликом Направник подавал пример сослуживцам, которые в его лице видели истинного лидера. При способности морально влиять на музыкальный коллектив, Направнику как истинному руководителю удавалось его вести за собой и подчинять своей воле. У него это получалось, разумеется, благодаря кровной заинтересованности в успехе дела, любви к дирижерской профессии: «...только при этом условии весь персонал связан морально с личностью капельмейстера и каждый из исполнителей твердо знает, что погрешность, хотя бы невольная, а в особенности по невниманию и неряшеству, вызовет очень для него неприятный гнев» (В. Г. Вальтер).

Благодаря воспоминаниям современников, отдельным высказываниям в письмах, рецензиям в прессе оказывается возможным узнать о воззрениях Направника на искусство, его методах работы над произведениями, репетиционном процессе и многом другом. Важное наблюдение оставил В. Г. Вальтер. Он пишет: «Направник принадлежит к типу объективных дирижеров, для которых самое важное в исполнении — это художественные намерения автора, насколько они выражены в партитуре. Свою индивидуальность Направник старается выдвинуть как можно менее».

Натуре Направника был чужд импровизационный подход в подготовке исполнения произведений, и поэтому именно репетиции для него являлись важнейшим этапом работы, а тщательная подготовка к исполнению, по его мнению, становилась залогом успешного проведения концерта или спектакля. Известно высказывание В. В. Стасова о Направнике: «великий мастеровой». Оно лишь отчасти характеризует его артистический облик. Действительно, музыкант не воспринимал



профессию дирижера как окруженную романтическим ореолом творца. Скорее дирижирование было для него в чем-то подобно ремесленному труду в самом высоком смысле слова, которому он отдавал всего себя. (Не случайно девизом дирижера, запечатленном на фамильном гербе, были слова «Трудом и Искусством».)

Благодаря своему мастерству Направник поднял на высочайший уровень исполнительскую культуру оркестра Императорской Русской оперы, который мог быть сравним с лучшими западными коллективами. Это признавали широкие круги слушателей и профессионалы. Например, еще в 1886 г. Е. К. Альбрехт в работе «Прошлое и настоящее оркестра (очерк социального положения музыкантов)» отмечал: «И если мы часто читаем отзывы в наших современных изданиях, что оркестр русской оперы у нас не только «прекрасный», но и «небывалый еще доселе», то эти последние эпитеты <...> следует главным образом отнести к <...> Э. Ф. Направнику, доведшему художественную часть оркестра оперы до той степени совершенства, дальше которой в настоящее время и при данных условиях, кажется, уже трудно идти!»

Многие приглашенные дирижеры-гастролеры также отмечали выдающийся уровень оркестра и хора Мариинского театра. Среди них Г. фон Бюлов, Г. Рихтер, А. Никиш, Ф. Моттль, Ф. Вейнгартнер... Показательна характеристика Г. Малера: «...здешний оркестр просто великолепен и напоминает мне венский — в том числе и своими проказами. Но я крепко взял их [оркестрантов] в свои руки, и они очень хотят пригласить меня для своих концертов... Кажется, у них я вызываю больше уважения, чем у нашего филармонического стада». Однако оркестр Мариинского театра, по свидетельству Л. С. Ауэра, «хотя и играл так же хорошо под дирижерством приглашаемых обществом гастролеров, в качестве своего руководителя признавал одного лишь Направника — своего оперного дирижера».



Отметим некоторые черты Направника-исполнителя. Его мануальная техника лаконична и даже аскетична. Д. И. Похитонов в этой связи указывает: «Взмах его правой руки в белой перчатке был красив, ясен и деловит, — ничего лишнего, что могло бы отвлекать внимание слушателя от исполняемой музыки». И как вспоминал В. И. Музалевский, «короткие, размеренные движения, почти незаметные публике, заключали в себе весь огонь музыкальной натуры выдающегося мастера оркестра».

По наблюдению А. Д. Александровича, в дирижировании Направник отводил весьма важную роль тактированию: «Как поразительна была <...>, например, четвертая четверть такта! Как заметна была певцам при любом их сценическом положении эта непременно высоко вздымающаяся рука Направника в белой перчатке, подготавливавшая так остро ими ожидаемый акцент на «раз» следующего такта».

Левую руку Направник использовал лишь в крайних случаях: он был чрезвычайно скуп на какие-либо внешне эффектные приемы, ограничиваясь весьма традиционными. Исполнительская манера дирижера была, по словам Э. А. Старка, «спокойная, сдержанная без всякой суеты, без лишних движений, твердая, четкая, полная напряженного внимания и властности».

Поразительным было у Направника чувство ритма: грамотное исполнение, верное тексту, было для него подобно закону. Он осознавал, что ритмическое воспитание оркестра наряду с чистотой строя — основа всей работы. Многими слушателями и музыкантами-профессионалами отмечалось присущее дирижеру особое чуткое ощущение времени (то есть темповой стороны сочинений). Эта «мерность» — одна из приметных особенностей исполнительского стиля Направника. Справедливости ради следует отметить, что не все музыканты признавали его темпы (например, Н. А. Римский-Корсаков считал их слишком скорыми, в связи с чем исполнение, по его мнению, становилось выхолощенным). Д. И. Похитонов пишет: «Направника порой упрекали в холодности и «метрономичности» исполнения. Этот упрек надо решительно отбросить, равно как и упреки в стремлении к ускоренным темпам. Нет, требуя от артистов и оркестра четкости исполнения, Направник в то же время обнаруживал изумительную эластичность и большое умение работать с певцами, не подавляя их индивидуальных особенностей в интерпретации ролей». В то же время многие из них имели столкновения с дирижером. Например, Ф. И. Шаляпин вспоминал: «...мне пришлось пережить много неприятностей с Направником. Но впоследствии я понял, что Направник с его педан-

тичным требованием строго ритмичного исполнения ролей был прав и что мое отношение к ритму внушено мне благодаря именно работе со мною этого маститого художника». Тем более дирижер считал недопустимым позволять певцам распоряжаться верхними нотами, в неуместных местах использовать ферматы с тем, чтобы их голос был особо замечен слушателями. А. Д. Александрович писал по этому поводу: «Если Направник и придирался, да еще будто к мелочам, то за этим не скрывалось ничего личного <...>. Он отстаивал музыку, а в музыке нет мелочей, в ней всё одинаково важно». Подобное принципиальное отношение отнюдь не являлось прихотью Э. Ф. Направника; напротив, он позволял проявлять творческую инициативу истинным профессионалам, таким как И. А. Мельников, Е. К. Мравина, М. А. Славина, Ф. И. Стравинский, Ф. И. Шаляпин (когда он стал сложившимся музыкантом), с целью раскрыть художественный смысл произведений, когда речь шла не о внешнем эффекте, а о глубоко продуманной интерпретации.

Между Э. Ф. Направником и исполнителями существовал особый психологический контакт, который подчас бывал настолько глубоким, что оказывалось достаточным одного присутствия музыканта за пультом, чтобы оркестр звучал должным образом. Бывали случаи, когда он полностью переставал дирижировать и музыканты играли сами. Например, об этом пишет Д. И. Похитонов: «Чуждый, вообще говоря, рисовки перед публикой, Направник изредка прибегал всё же к эффектным приемам: утвердив желаемый темп, он клал дирижерскую палочку, предоставляя оркестру отличиться исполнением без дирижера увертюры к «Руслану» и полонеза из «Евгения Онегина»».

Эти особенности исполнительского подхода Направника создавали совершенно особый стиль исполнения оркестра Русской оперы, который отличался «чрезвычайно отчетливостью и точностью» (А. В. Оссовский). Его звучание «даже в самые сильные моменты, всегда поражало удивительной мягкостью: Направник не выносил резкости духовых и ударных инструментов, умерял их силу, достигая полной гармонии в звучании оркестра и вокалистов» (Д. И. Похитонов)

\*\*\*

В летописи Мариинского театра «эпоха Направника» составляет одну из ее самых ярких страниц. В это время первый по статусу музыкальный театр Российской империи переживает период своего расцвета. Он становится крупнейшим центром музыкального Петербурга; собирает под своей эгидой талантливых музыкантов, среди которых, несомненно, одну из ключевых ролей играет дирижер Э. Ф. Направник. Он в полном смысле слова был *magister cappellae* — капельмейстером — «учителем капеллы», учителем оперной труппы и оркестра, воспитавшим благодаря неустанному полувековому труду исключительный по уровню мастерства коллектив музыкантов.

Долгие годы своей творческой жизни Э. Ф. Направник привлекал внимание музыкальной общественности. Интерес к нему, когда-то охватывавший самую широкую аудиторию, сохраняется и в наше время. Это не случайно: музыкант посвятил свою жизнь «служению искусству» и смог проявить себя в самых разных областях. Знаменательны слова В. Г. Вальтера: «...если <...> прибавить, что по внешнему своему положению, как главный капельмейстер оперы и как многолетний дирижер симфонических концертов Императорского Русского музыкального общества, Направник имел в своих руках огромную возможность влиять на музыкальную жизнь Петербурга, то станет понятно, что в истории Русской музыки Направник сыграл совершенно особенную роль. Оценка этой роли — дело будущего историка». Действительно, в наши дни, спустя почти век со дня смерти Э. Ф. Направника, резко обозначился его след в культурном историческом пространстве Петербурга, полнее и глубже мы можем осмыслить значение его личности.

Надим АЙДАРОВ

Главный редактор — Галина Георгиевна Осипова  
Ведущий редактор — Иосиф Генрихович Райскин  
Корректор — Марина Константиновна Одинокова  
Ведущий специалист по связям с общественностью — Ксения Павловна Иванова  
Дизайн и верстка — Вячеслав Валерьевич Алексеев  
Адрес редакции: 197110, Санкт-Петербург, ул. Пудожская, д. 8/9, оф. 37,  
тел.+7 (812) 230-1782,  
www.nstar-spb.ru, ofko-north.star@mail.ru

+6

ЕЖЕМЕСЯЧНАЯ  
ГОРОДСКАЯ ГАЗЕТА

Музыкальный Вестник

Учреждена  
Международным  
общественным Фондом  
культуры и образования

Газета зарегистрирована в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)  
ПИ № ФС 77-46395 от 31 августа 2011 г. Издается с декабря 2003 года.  
Газета распространяется по подписке, рассылке в музыкальные учреждения, театры и учебные заведения Санкт-Петербурга.  
При перепечатке материалов газеты ссылка на источник обязательна.  
Отпечатано в типографии ООО «Типографский комплекс «Девиз»,  
199178, Санкт-Петербург, В.О., 17 линия, д. 60, лит. А, помещение 4Н,  
тел. +7 (812) 335-1830  
Объем 16 пол. Тираж 2000 экз.  
Подписано к печати 27.10.2016 г. Зак. № ТД-6944  
Проект реализован на средства гранта Санкт-Петербурга

# К 120-летию ИСАИИ АЛЕКСАНДРОВИЧА БРАУДО

Знаменитый органист Исая Александрович Браудо (1896–1970) — артист, педагог, ученый, глава ленинградско-петербургской органной школы — обладал редким талантом постигать самую материю музыки, ее внутренние законы движения. Это явствует из записей его игры: даже их техническое несовершенство не может скрыть глубины и ясности самого исполнения. О том же говорят его музыкально-теоретические труды, ранние статьи 1920–1930-х годов и главный его труд, книга об артикуляции<sup>1</sup>.

Фундамент мастерства и знания закладывался в 1910–1920-е — годы учения, по прихоти судьбы, долгие и извилистые<sup>2</sup>. Через своего учителя Жака Самуэля (Якова Яковлевича) Гандшина (1886–1955), выдающегося органиста и впоследствии музыковеда-медиевиста, Браудо был тесно связан главным образом с французской органной школой. Это подтвердилось и в ходе двух командировок Браудо в крупнейшие центры органного искусства, в Париж и Берлин (1924–1926).

Трудно переоценить значение парижской органной школы для искусства Браудо. Его знакомство с этой школой (в том числе на уроках у знаменитого Луи Вьерна) открывало ему смысл простоты. Стремление к строгости и простоте и осуществление их мы слышим в игре Браудо. В том, как органист возводит ритмическую и артикуляционную конструкцию музыкального цитого, как тщательно выполняет он мелкую мотивную работу, есть нечто от готического собора: то же поражающее величием растворение нескончаемых деталей в едином сооружении, где нет ничего лишнего, что выступало бы само по себе и нарушало линию великого целого.

Браудо принадлежал к редкой музыкантской породе исполнителя-мыслителя. Практик и ученый в его лице были равновеликими, и постижение музыки в случае Браудо совершалось в двуединстве исполнительства и теоретического наблюдения. Одно невозможно без другого, в противном случае музыка — и как искусство, и как наука — утратила бы цельность и полноту. Сегодня, когда прошло без малого полвека со дня смерти Браудо, его искусство и его наука способны притягивать к себе изумленные взоры, вызывать восхищение. Значит, явление Браудо жизненно необходимо современности. Подтверждением тому служат недавние переиздания его записей и книг, а также новоучрежденный конкурс органистов его имени. Может быть, время понимания Браудо только начинается?

Для Браудо были немислимы «окончательное», клишированное знание и заученное умение. Знания и умения Браудо находили такие формы выражения, которые были бы адекватны непрерывно изменчивому и ускользающему протеканию самой музыки. Внешне это могло казаться неуверенностью вечно сомневающегося человека и доставляло неудобство в устном общении («что он хочет сказать?»). Однако так проявлял себя интенсивный ход мысли, которая подобна внутренней жизни музыкального тона.

Слово Браудо-ученого было неразрывно связано с его исполнительской практикой. Оно являлось не только теоретическим осмыслением исполнительства. Внимательный слух и цепкий взгляд Браудо были способными развязать музыкальную ткань и текст до мельчайших значимых элементов. В музыке, вникал Браудо, нет мелочей и малое может объяснить смысл великого. В сущности, в любом элементе музыки Браудо стремился разгадать процесс, который был лаконичной моделью целого.



Ключевые понятия теории Браудо — «звучащее» и «незвучащее», «вход в движение» и другие — позволяют исследовать сверхтонкие материи музыки. Можно сказать, что теория Браудо тяготеет к тому, что следовало бы назвать подлинной философией музыки, постижением ее живого существования, протекающего в силу природы этого искусства лишь в исполнении и восприятии живого звучания. Понятно, что воплощение музыкальной сути для Браудо было обусловлено характером органного искусства, той многослойной функциональностью, каковой в нем обладает ритм. В игре Браудо ритм действовал магнетизирующе. По свидетельству его ученика, известного органиста Самуила Дайча, в 20-е гг. в Ленинградской филармонии во время репетиции концерта Баха для 4 клавиров дирижер Фриц Штидри, остановив всех оркестрантов, попросил Браудо сыграть свою партию. После того, как тот исполнил просьбу, Штидри обратился к присутствовавшим со словами: «Das ist Rhythmus!»<sup>3</sup>. Подлинность ритма в игре Браудо слышна и в позднейших грамзаписях. В сущности, напомним о ритме было и его преподавание. «Im Anfang war Rhythmus»<sup>4</sup>, — эти известные слова Ганса фон Бюлова, как указывает Дайч, любил часто повторять Исая Александрович.

Научно-исполнительское наследие такого музыканта, как Браудо, воспринималось и воспринимается как нечто герметичное. Оно явилось совершенным выражением опыта и метода Мастера, которые единственны и неповторимы и с трудом выдерживают тиражирование школьно-академического толка. Будучи основателем ленинградской органной школы и в этом качестве продолжателем дела Гандшина, Браудо находился в сложных отношениях с самим феноменом школы — и в 20-е гг., когда он настойчиво искал школы в Париже, и в последние годы, когда «с удовольствием» подтверждал, что «ученики, с которыми у меня наибольший контакт, всё же не имеют понятия обо всех хитроумных [артикуляционных и ритмических] построениях».

Настойчивое приобщение к европейской органной культуре для Браудо было порождено еще и опасениями замкнутости, по его выражению, — «домашней и уютной доморощенности». Такое состояние отечественной органной школы объясняется периферийным статусом органа в русской музыке. К тому же по меньшей мере на треть века (в 1930–1960-е гг.) органное исполнительство в Советском Союзе оказалось изолированным от современной органной культуры Запада. Трудно сказать, насколько эти обстоятельства благоприятны для возникновения и поддержания школы. Как бы то ни было, органное исполнительство в нашей стране в конце концов представляли яркие школы Москвы (А. Ф. Гедике, позднее Л. И. Ройзман) и Ленинграда (И. А. Браудо). Однако ни одна исполнительская школа не имеет смысла, если над ней не возвышается и в конце концов не порывает с ней мастер и личность. Может быть, впоследствии Браудо опасался как раз чрезмерного ограничения рамками им же созданной школы, о чем косвенно свидетельствуют его труды, а также воспоминания учеников.

Вероятно, и сегодня Браудо, будь он среди нас, стоял бы в стороне от новых проявлений цеховой ограниченности. Например, от историко-критического, текстологического подхода к музыке, что также именуют исторически достоверным или, по недоразумению, аутентичным. Между деятельностью Браудо и музыканта-аутентиста можно на первый взгляд обнаружить сходство: и здесь и там тесный союз практики и теории, тяга возрождать старинную музыку. Однако сходство это внешнее. Оно разительнее подчеркивает противоположности: с одной стороны, исполнитель в роли музыковеда-текстолога или текстолога, «аутентично» исполняющий свой труд, с другой — исполнитель-мыслитель, добывающий из текста произведения музыку. С одной стороны, нескончаемая охота за старинными трактатами, похожая на затянувшееся перечитывание азбуки, а с другой — создание своей, живой, теории, написание современного «трактата». С одной стороны, реставраторство, воспроизведение «грамматики», а с другой — неустанная работа мысли, выразительно-риторическое раскрытие музыкального смысла. Утраты, сопряженные с историко-реставраторским опытом исполнителя, уже не поддаются учету: на наших глазах в прошлое уходит живая причастность исполнителя исполняемому, как и культура музыкального выражения.

Надежды на будущее музыкально-исполнительского искусства побуждают сегодня обратить и слух, и взор на искусство и науку Браудо. С уходом Мастера нам осталось как будто немного и в то же время на удивление много. Это его завет, символическое выражение которого угадываем в одном из устных афоризмов Исая Александровича: «Слушайте между голосами».

Михаил МИЩЕНКО

1. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). — Л., 1961; Браудо И. Об органной и клавирной музыке. — Л., 1976.

2. О творческом пути И. Браудо см.: Ковнацкая Л. Артист, педагог, ученый // Браудо И. Об органной и клавирной музыке. — С. 3–12; Ковнацкая Л. Г. Об И. А. Браудо // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: В 2 кн. — 2-е изд., доп. — Л., 1988. — Кн. 2. С. 97–101.

3. Это и есть ритм! (нем.).

4. В начале был ритм (нем.).

## НОВЫЙ КОНЦЕРТНЫЙ ОРГАН В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

4 октября в Санкт-Петербургском политехническом университете Петра Великого состоялось эпохальное событие — в Белом зале впервые зазвучал орган.



— Мы открываем новый концертный сезон и, быть может, новую страницу в истории университета. Сегодня сбылась наша мечта — в Политехническом теперь всегда будет звучать орган, — сказал, обращаясь к зрителям с приветственным словом, художественный руководитель Белого зала, директор Департамента молодежного творчества и культурных программ СПбПУ Борис Игоревич Кондин. — Еще в 20-е гг. прошлого века в Штутгарте был заказан орган, однако сложная экономическая ситуация в стране не позволила институту выкупить инструмент. И вот почти через сто лет в Белом зале, в самом сердце Политехнического университета появился король музыкальных инструментов.

Специально изготовленный в Голландии концертный орган *Johannus* был доставлен

и установлен как раз к новому концертному сезону. Презентовать инструмент и открыть серию органных концертов пригласили одного из выдающихся эстонских музыкантов Ааре-Пауля Латтика. После окончания Эстонской академии музыки он прошел обучение у органиста парижской церкви Сен-

Жермен и окончил факультет музыковедения в Сорбонне. Лауреат международного конкурса органистов им. М. Таривердиева и Государственной премии Эстонии за исполнительское искусство представил в Белом зале творчество великого Иоганна Себастьяна Баха и других композиторов-органистов.

— Я привез вам программу органных произведений разных эпох и стилей, которая могла бы ярко продемонстрировать звучание голландского органа, широту его диапазона, — сказал Ааре-Пауль Латтик. — А открыть публике все возможности этого инструмента несомненно помогает акустика Белого зала!

На первом в истории СПбПУ органном вечере был полный аншлаг. Студентов-политехников не смутило предупреждение об ажиотаже и отсутствии свободных мест. Они с большим удовольствием слушали орган на хорах Белого зала. Открыла концерт Токката и fuga ре минор — едва ли не самое популярное органное произведение И. С. Баха. Ааре-Пауль Латтик также познакомил публику с

творчеством французского органиста Александра Гильмана, с сочинением Ги Бове — крупнейшей фигуры современного органного мира, с музыкой представителя эстонской органной школы Пеэтера Сюда.

— Мы очень ждали открытия сезона, а когда узнали об органном концерте, то не раздумывая купили билеты в первый ряд. Потрясающий концерт, даже не находишь слов, чтобы описать свои эмоции! Освещение было необычным и помогало погрузиться в музыку. Особенно нас поразила «Гамбургская пляска смерти» Ги Бове, — поделились своими впечатлениями от концерта постоянные посетители Белого зала Татьяна и Борис Новиковы.

— Я глубоко убежден, что место, где царят наука и образование, с появлением искусства становится центром культуры и цивилизации, — считает Борис Игоревич Кондин. — Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого один из таких центров!

# «ЦЕФАЛ И ПРОКРИС» В ПЕТЕРБУРГЕ

4 октября на сцене Эрмитажного театра в рамках Международного фестиваля «Earlymusic» прошла премьера оперы «Цефал и Прокрис» — шедевра, созданного итальянским композитором Франческо Арайей и поэтом Александром Сумароковым по заказу императрицы Елизаветы Петровны.

Михаил Пиотровский, генеральный директор Эрмитажа, приветствуя зрителей перед началом спектакля, отметил, что нынешняя постановка — одно из выдающихся событий в истории русского музыкального театра: Арайя был «главным композитором того времени». Его сочинения в XVIII столетии звучали на сценах обеих российских столиц. Опера «Цефал и Прокрис» впервые была показана в 1755 г. и получила одобрительные отзывы, о чем сообщает и первый историк оперного театра, современник композитора Якоб Штелин: «Арайя сочинил музыку, и в декабре уже первые два акта репетировали при Дворе и получили большое одобрение... Опера была исполнена в первый раз в придворном театре на масленицу в понедельник 27 февраля 1755 года с большим успехом»<sup>1</sup>.

В XXI в. началось исполнительское возрождение музыки Арайи. «Цефал и Прокрис» была показана на сцене Мариинского театра в программе фестиваля «Звезды белых ночей» в 2001 г. в концертном исполнении (дирижер Джанандреа Нозеда).

Нынешнюю постановку в Эрмитаже, приуроченную к 280-летию русского оперного театра, следует отнести скорее к камерному типу. Из всего великолепия роскошных представлений XVIII в. сегодня возрождены только колоритные и выразительные костюмы участников драмы, созданные дизайнером Ларисой Погорецкой по эскизам того времени. Декорации отсутствовали по вполне прозаическим причинам, названным в журнале «Театрал»: «...воссоздать такой спектакль не было возможности в условиях, когда субсидия городского комитета по культуре была обещана, но не поступила, репетиции часто проходили на квартирах солистов, а спасала точечная спонсорская помощь»<sup>2</sup>.

Исполнительские темпы, вопреки ожиданиям, оказались затянутыми. Правда, это можно объяснить непривычностью для сегодняшнего слушателя русского языка XVIII в., особенно при пении «на итальянский манер»: не поэтому ли постановщик Даниил Ведерников призвал исполнителей петь медленно (особенно речитативы)? Не случайно на генеральной репетиции Андрей Решетин, художественный руководитель постановки, обратился к слушателям, заранее предупредив их, что, по его мнению, в XVIII в. музыка звучала медленнее, чем сегодня.

Впрочем, нынешняя оперная практика уже познакомила слушателей с музыкой Генделя, Скарлатти, Вивальди, современников Арайи, сочинявших в жанре оперы *seria*. Исполнение их произведений не вызывает ощущения статики: оно весьма подвижно и активно. Фестиваль «Earlymusic» ориентируется на аутентичное исполнение и восприятие старинной музыки. Отметим обращение к технике барочных жестов в опере, «говорящую» расстановку на сцене певцов, а также профессиональную игру оркестра. Подготовленный зритель уже знал, как следует изображать гнев или смятение, знак внимания или страха, где должны стоять главные персонажи, с какой стороны им выходить и скольким участникам позволяет присутствие на сцене — обо всем этом рассказывал Ведерников на конференции, прошедшей 28 сентября, посвященной опере «Цефал и Прокрис».

Наиболее удачно в нынешней постановке в Эрмитажном театре выглядел II акт, в котором действие происходило во



Франческо Арайя



«Цефал и Прокрис». Сцены из спектакля

владениях Авроры. Именно здесь наиболее полно раскрылись главные персонажи оперы — лирический герой Цефал (сопрано), блестяще сыгранный Елизаветой Свешниковой, его возлюбленная Прокрис (исполнительнице этой роли Юлии Хотай не хватило драматизма и запоминающейся яркости). Колдун, которого пела Жанна Афанасьева, не воспринимался как отрицательный персонаж, и его весьма показательная ария «В престрашной сей стране» призывающая темные силы по-

мочь ему разлучить возлюбленных, была скомкана и не производила предполагаемого аффекта страха. Варвара Турова в роли Авроры была скорее драматическим персонажем, чем оперным, что, впрочем, по-своему обогатило ее роль в постановке. В целом, игра и пение актеров более походило на театр марионеток, чем на свободное владение материалом и техникой сценического движения.

С уверенностью скажем, что атмосферу всей оперы создавала музыка, чудесно

исполненная камерным ансамблем «Солисты Екатерины Великой» во главе с Андреем Решетиним. Музыканты заражали слушателей своим энтузиазмом. Одного этого ради стоило просидеть четыре часа в маленьком оперном зале и с наслаждением представлять, как, более 200 лет назад императрица Елизавета Петровна и ее подданные радовались спектаклю.

В основе музыкального языка оперы — итальянский стиль письма *seria*, где последовательно сменяются речитативы *secco* и арии *da capo*, при этом Арайя превосходно адаптирует русский текст Сумарокова, где на слог «а» в ариях певцы демонстрируют колоратурные украшения, а речитативы-сороговорки остаются теми же, что и в итальянской опере. Сумароков, переводивший ранее итальянские оперные либретто на русский язык и, естественно, владеющий канонами европейской оперной драматургии, едва ли не идеально подходил для создания подобного типа оперного текста. Он обратился к известнейшему сюжету из «Метаморфоз» Овидия и интерпретировал древнегреческий миф о молодоженах Цефале и Прокрисе, нарушивших супружеские обеты и позже счастливо проотивших друг друга, пока трагический финал не разлучил их окончательно (Цефал на охоте случайно пронзил стрелой Прокрис). Сумароков представил по-иному сам сюжет, где главная тема — верная любовь и трагическая развязка: Цефал остался предан своей Прокрис, за что Аврора навела на него злые чары, под воздействием которых он смертельно ранил свою возлюбленную. Трагический финал, ранее не встречавшийся, открыл новые возможности театрального искусства, активно повлиявшего на русскую культуру.

«Барочный балет Анджелини» во главе с немецким балетмейстером Клаусом Абромайта, участвующий в сегодняшней постановке оперы и исполнивший шесть танцев (замедленная фолія, сарабанда, хорнпайп, медленная куранта и полонез) между актами, к сожалению, не оправдал ожиданий: и хореография оставляла желать лучшего, и сценическое действие осталось неясным. Спасала музыка — замечательное соло скрипки Андрея Пенюгина, исполнившего импровизацию на тему *h-moll*-ной сарабанды, вызывало душевный отклик: именно в этот момент на сцене появлялись нимфы и Прокрис.

Отметим, что в целом весь фестиваль старинной музыки в Петербурге был посвящен творчеству Франческо Арайи. Ансамбль «Солисты Екатерины Великой» представил аудитории не только «Цефала», но и отрывки из других опер композитора («Сила любви и ненависти», «Притворный Нин, или Узнанная Семирамида»). Была организована конференция, посвященная проблемам современной инсценировки барочной оперы XVIII столетия. Постановщик оперы Даниил Ведерников говорил об искусстве барочного жеста. Тамара Сквирская, долгие годы заведующая отделом рукописей Санкт-Петербургской консерватории, рассказала о нотных автографах Арайи, хранящихся в библиотеке консерватории, которые послужили материалом для исполнения; американский исследователь культуры Майкл Песенсон посвятил свой доклад мифу о Цефале и Прокрис в европейском искусстве от Ренессанса до Просвещения. Все эти события были приурочены к 280-летию русского оперного театра и знаменовали возрождение искусства Франческо Арайи.

Софья КАЙКОВА

1 Малиновский К. В. *Материалы Якоба Штелина*. СПб.: Книга, 2014.

2 Крылова М. *В Петербурге исполнили первую русскую оперу* // <http://www.teatral-online.ru/news/16725/>

# КУДА ИДТИ-ТО? СТАРАЯ СКАЗКА НА НОВЫЙ ЛАД

Премьера оперы Светланы Нестеровой «Пооди туда — не знаю куда» в Большом зале филармонии — безусловно, яркое событие петербургской концертной жизни. Сказочный сюжет позволяет разные прочтения от прямой иллюстративности до разговора о трансцендентальном: о природе и формах бытия, о цели жизни и о ее пределе. По поводу последнего ответ оказывается непростым: брэнное существование — не для счастья: оно — в выходе за рамки земного.

Новое сочинение с интересом будет воспринято разными категориями слушателей. Красочная иллюстративность оркестра создает легко опознаваемые образы знакомого с детских лет сказочного Лукоморья. Перед аудиторией встают картины пышной придворной церемонии и стрелецкой свадьбы, клокоющего и пышущего жаром Подземного царства, зябкого холода и скользких размытых очертаний Царства теней. Оркестровыми средствами переданы предрассветная дымка и рябь на озере, реяние крыльев и удары птичьих клювов, колдовской вихрь, подхватывающий и уносящий Андрея-стрельца в неведомые миры. Композитор не удаляется от текста сказки: она пропета, представлена в мельчайших деталях, лишь, кажется, не достает свободного, неиллюстративного авторского музыкального комментария.

Язык оперы во многом традиционен, причем нити преемственности идут в первую очередь к симфоническим миниатюрам А. К. Лядова, некоторым страницам творчества Н. А. Римского-Корсакова, а из близких нашему времени композиторов — Р. Щедрина. Во многом это разговор с коллегами и просвещенными слушателями: здесь встречается немало аллюзий и прямых цитат из произведений, казалось бы хрестоматийных, но не так уж часто звучащих сегодня. Например, тема «венчального кольца», принесенного из Царства теней, родственна кикиморовой «хрустальной колыбельке». При этом цитаты — на уровне тем или фактур — виланы в ткань сочинения таким образом, что опознаются как знакомые, но не создают ощущения чужеродности. Они не закавычены, не отделены от авторской речи, и менее сведущей аудитории будут восприняты просто как привычные интонации. Нестерова не прибегает к постмодернистским эффектам, для нее важна не столько игра с отдельными языковыми элементами-символами, сколько сами эти элементы как атрибуты музыкальной сказки.

Отдельно следует упомянуть о разнообразной, мастерски разработанной технике хорового письма. Это неудивительно, ведь инициатором создания сочинения, его заказчиком выступил дирижер, руководитель Концертного хора Санкт-Петербурга Владимир Беглецов; он и его коллектив блестяще представили новинку слушателям. Хор уча-

20 октября в Большом зале филармонии отметил 25-летие Концертный хор Санкт-Петербурга, возглавляемый Владимиром Беглецовым. Еще не все привыкли к новому имени прославленного коллектива, поэтому на афише в скобках указывается его прежнее название — Камерный хор Смольного собора.

Владимир Беглецов умеет удивлять. Он из тех художников, кто никогда не довольствуется общей колеей и вместе с тем не стремится к умозрительному экспериментированию. Каждая программа — образец драматургического мастерства и вклад в «приращение жизни», как было сказано однажды о Елене Образцовой...

На этот раз ожидание юбилейного вечера подогревалось интригой: дирижер остановил свой выбор на только что созданной (специально для его коллектива) опере Светланы Нестеровой на либретто Веры Куприяновой «Пооди туда — не знаю куда» (по мотивам русской сказки). В грандиозном успехе мировой премьеры оказались «повинны» все — и авторы, и исполнители, включая Симфонический оркестр Капеллы и солистов, среди которых не было приглашенных, все — артисты хора: Егор Николаев (Царь), Мария Филатова (Марья), Дмитрий Шишкин (Андрей), Александра Репина (Матушка) и Артём Камалитдинов (Батюшка).

Прежде чем зазвучала музыка, юбиляров приветствовали Н. В. Буров и К. Э. Сухенко. Директор Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» подчеркнул, что существование хора в штатном расписании музея — уникальный случай и безусловный повод для гордости, а также, не сдержав печальной ноты по поводу отсутствия у коллектива в настоящий момент постоянного концертного дома, поблагодарил филармонию за гостеприимство и утешил собравшихся убежденностью в светлой перспективе. Глава Комитета по культуре эту убежденность укрепил, пообещав талантливым музыкантам надежную дружескую поддержку. Что ж, остается верить, что так и будет.

Редакция



Фото: Владимир Постнов

ствует в восьми картинах из пятнадцати, обрамляя их, прославляя реплики персонажей, тем самым цементируя форму этих сцен, а кроме того в увертюре — он предваряет действие сказочным зачином, и замыкает его, отделяя последнюю сцену-эпilog «моралью». По сути, перед нами — хоровая опера. Восторженное славословие народа своему царю и разносящееся по лесу колдовское эхо, клекот неведомых птиц, вопли мучимых грешников, хохот чертей, завораживающее пение теней: автор использует разнообразную технику, дифференцируя хоровые партии вплоть до применения контролируемой алеаторики.

Основные приемы построения формы — контрастное сопоставление образов и жанровая инверсия. Увертюра живописует сказочное пространство: мягкие покачивающиеся фактуры струнных, мерцание духовых, полетный звук трубы, неизменные арфа, челеста, колокольчики. Ей противопоставлен помпезный хоровой апофеоз-славление Царя, чаще всего приберегаемый композиторами для заключительных сцен. Этот образ заставляет вспомнить вереницу гротескных персонажей от Черномора Глинки и Царя Додона Римского-Корсакова до Царя Горюха из «Конька-Горбунка» Щедрина. Грузно раскачивающийся маховик ритма невольно

захватывает слушателя, который словно оказывается в восторженной толпе славословящих, — хлесткие glissandi скрипок, партии барабанов прописаны как будто для эстрадной ударной установки. Из оперы-сказки мы попадаем в рок-оперу.

Вокальная партия Царя (Егор Николаев) требует незаурядных актерских навыков, кроме того она предполагает использование как характерной сатирической краски регистра тенора-альтино. Но этого мало, в созданном композитором образе во втором акте неожиданно проступают интонации Задрипанного мужичонки из шостаковичевской «Леди Макбет»: «Доля царская трудна, нет ни дня покоя, / Но дает она царю кое-что другое», — мы слышим даже галопирующие «ум-ца — ум-ца» в аккомпанементе.

В сцене свадьбы хор исполняет нечто ритуальное — сплав традиционной венчальной песни и церковного хора, причем ни один, ни другой жанр не цитируются: некий речитативный заговорный текст во второй половине строфы модулирует в обиходный лад. В арии Андрея «Поймал, казалось, птицу счастья» проступает стилистика мюзикла.

Свойственные сказочному сюжету повторы (фанфары, приказы Царя, ворожба Марьи-царевны, сомнения стрельца) влекут за собой повторность музыкального материала. Оркестровую ткань скрепляет система лейт-мотивов; повторяются и некоторые песенные фрагменты. Основная метаморфоза происходит с оркестром: от сцены к сцене его звуковая палитра постепенно как бы истончается, все меньше становится плотного, насыщенного звучания, все больше — разреженной эфемерной звукописи. Пышность, блеск, декоративность, энергия синкопированных ритмов сменяется зыбкими режущими в высоком регистре бесплотными образами. Пределом высветления становится прозрачный органный тембр, символизирующий Неведомое и Вечное.

Эпilog решен в камерном ключе: это вокализ главных героев, обретших свободу и неземную любовь. Канон парящих голосов Марии Филатовой (Марья-царевна) и Дмитрия Шишкина (Андрей-стрелец), тематически родственной сцене встречи («Вернулся мой ненаглядный!»), и — их слияние в дуэте.

В ответ на аплодисменты дирижер Владимир Беглецов вернул публику на землю, повторив на бис сцену царского славления.

Исполнение оперы стало юбилейной программой сразу двух коллективов. Двадцатипятилетие в этом году отмечают Концертный хор Санкт-Петербурга (прежде — Камерный хор Смольного собора) и Симфонический оркестр Санкт-Петербургской капеллы.

Евгения ХАЗДАН

АНОНС

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ  
КАПЕЛЛА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА  
11 ноября, пятница, 19.00

ГМП «Исаакиевский собор» представляет  
КОНЦЕРТНЫЙ ХОР САНКТ-ПЕТЕРБУРГА  
(Камерный хор Смольного собора)

Художественный руководитель и главный дирижер —  
заслуженный артист России  
Владимир БЕГЛЕЦОВ  
Первый концерт абонемента  
«...НО БЬЕТСЯ СЕРДЦЕ»  
Дмитрий ШОСТАКОВИЧ  
Десять поэм  
на стихи революционных поэтов, соч. 88

Вадим САЛМАНОВ  
«...Но бьется сердце»,  
шесть поэм  
на стихи Н. Хикмета

Пётр ЧАЙКОВСКИЙ  
Шесть светских хоров



государственный музей-памятник

ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР  
the state memorial museum "St. Isaac's Cathedral"

Строчка, подарившая имя хоровому циклу, наприслалась и в заглавие абонемента.

Четыре концерта — кардиограмма страны, чье сердце далеко не всегда бьется ровно.

Вам, кто помнит жуть и радость детских коллективных игр, кто рыдал от непонимания, мечтал о невозможном, прислушивался к шепоту и сам шептал сокровенное, кто знает цену подвигу и меру расплаты за него, кто стоял на молитве и безумствовал на пирушке, — вам всем посвящается этот хоровой роман.

В первой программе абонемента отражается парадоксальная смесь на-

строений, которыми пропитана сегодняшняя жизнь, — жажда перемен и ностальгия.

Десять поэм для хора а cappella на стихи революционных поэтов конца XIX — начала XX в. написаны Шостаковичем в 1951 г. и являются прямым предвестником появившейся шестью годами позже Одиннадцатой симфонии «1905 год». За нарочитым революционно-протестным пафосом в этой музыке можно расслышать более глубокий религиозный подтекст.

На создание цикла «...Но бьется сердце» Салманова вдохновила пла-

менная поэзия Назыма Хикмета. Музыка изобилует резкими контрастами и яркими образами. Эмоциональной доминантой является пафос борьбы, романтический протест злу и насилию, вера в будущее.

Светские хоры Чайковского привлекают главным образом своим выразительным мелодизмом, простотой и искренностью лирического чувства. К лучшим из них можно отнести такие, как «Соловушка», «Не кукушка во сыром бору», «Без поры да без времени» на тексты, выдержанные в народном духе.

# ХОР МИНИНА. МУЗЫКА И ОКОЛОМУЗЫКАЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Время ли такое, настроение ли — не знаю, невольно ищешь и находишь во всем подтексты, аллюзии. И не всегда понятно, задумывалось ли именно так композитором, исполнителями, или сам ты вложил эти «новые смыслы». Возьмем, к примеру, хоровой концерт.

8 октября в Концертном зале Мариинского театра выступал Московский государственный академический камерный хор под управлением Владимира Минина. В программе — сочинения, давно уже закрепившиеся в репертуаре коллектива: фрагменты из «Литургии святого Иоанна Златоуста» С. Рахманинова, Адажио С. Барбера в переложении для хора и «Амао оті» Г. Канчели. Одно произведение долгое время было под запретом, лишь изредка пробивалось к слушателям под безликим названием «соч. 31». (Как описать разочарование студентов, не имевших опыта слушания духовной музыки и пытавшихся расслышать в этих хорах что-нибудь из знакомого им «фортепианного» Рахманинова?) В опубликованный Министерством культуры каталог патриотической музыки «Литургия» пока еще не внесена: сейчас там есть лишь «Всенощная», соч. 37. Зато другое исполнявшееся произведение не имеет никаких шансов попасть в этот перечень и, возможно, скоро будет признано нежелательным к прослушиванию из-за несовременности тематики. Но — по порядку.

Замечания о том, что рахманиновская Литургия «слишком красивая» — при такой «молиться трудно», — звучали после первого ее исполнения в 1910 г. Давно ведущий спор о «нецерковности» этого произведения в наше время начался как будто заново. Выказываются мнения, что музыку Рахманинова «девальвировали» частым несоответственным исполнением и слушатели «нецерковность исполнения приписывают самому произведению». (Имеющие уши да слышат: скоро, возможно, будут доступны лишь правильные, признанные «соответствующими» интерпретации.) «Любое исполнение духовной музыки — исполнение в первую очередь для Бога, где бы ни находился сам исполнитель», — считает молодой регент А. Пузаков.



Фото: Наталья Разина

«Петь их надо, с моей точки зрения, починаясь в первую очередь законам эстрады, а не законам Церкви», — как будто возражает ему в одном из интервью В. Минин. Его хор звучит ярко, красочно, подчеркивая концертность, даже некоторую театрализованность Литургии. Безусловно, возгласения, особенно в исполнении низких мужских голосов, отсылают к церковной службе. В этой отсылке есть некий диссонанс: вознесение в Сугубой ектенные молитвы о святейшем патриархе Кирилле (Рахманинов о его существовании не мог и предполагать), о «братии святого храма сего», «трудящихся, поющих и предстоящих людех», — вроде бы правильно. Но по сути получается, что «братией» в нашем случае становятся многочисленные служащие Концертного зала, а также его руководители, а расположившиеся в мягких креслах слушатели автоматически записываются в «предстоящие».

Было исполнено десять номеров из двадцати. Музыка в самом деле красивая, богатая контрастами: скользкие, словно эфемерные гармонии в «Иже херувимы» сменяются гимническим «Яко до царя...», за возгласом профундиста — в высокой тесситуре у женских голосов звучит начало «Милости мира», за пышной «Осанной» — тихое приношение «Тебе поем». Звонкая колокольность в «Хвалите Господа» начинается неканонически: не с басов, а с высоких нот (ведь порядок вступления колоколов от малого к большому свойствен *перебору*, символизирующему

скорбь). Однако Рахманинов передает легкий, летящий, словно сверкающий звон. «Отче наш» и «Буди имя Господне» построены на переключках двух хоров.

Знакомая музыка подарила открытие: в «Верую», которое у исследователей описывается как номер «симфонический по развиту», в центральной части, описывающей вочеловечивание и крестный путь Христа, в исполнении мининского хора совершенно отчетливо вырисовываются очертания православного креста. Роль двух поперечных переключек выполняют длинные акцентированные органые пункты сначала у альтов (со слов «Нас ради человек»), затем у баритонов. Далее следует «косая поперечина» — нисходящий ход в партии басов.

Знаменитое «Адажио» из квартета Самюэля Барбера в переложении для хора послужило своеобразным мостиком, связавшим произведения, отстоящие далеко друг от друга не только по времени создания, но и по стилистике, по мировоззрению их авторов.

Кантата «Амао оті» для смешанного хора и квартета саксофонистов написана относительно недавно, в 2005 г. Почти сразу Московский камерный хор включил это произведение в свой репертуар. В исполнении принимал участие эстонский квартет саксофонистов «Quattro Quart». Название, взятое из стихотворения грузинского поэта XIX в. Важи Пшавела, переводится как «Война бессмысленна». Это столь

характерная для Канчели «надсобытийная» музыка, вслушивающаяся в собственно прошлое. Недаром композитор в одном из интервью сказал: «Порою мне кажется, будто я продолжаю писать начатое в молодости одно сочинение. И это сочинение длиною в целую жизнь соответствует душевному состоянию, которое, постоянно меняясь, по сути своей остается неизменным: печаль, сожаление, неприятие грубой силы. Надежда преобладает над радостью и ликованием». Краткие драматические, контрастные разделы с резкими жесткими аккордами саксофонов и откликами — беспокойными вопросами хора — вторгаются в общую ткань, однако не динамизируют ее и вновь сменяются покачивающимся неспешным течением. Слушатели не понимают текста: это сплетающиеся слоги, певучие длящиеся переливы гласных: «аи-аи-А... иа-и-А...». Вспоминаются «Бобэоби» Велемира Хлебникова и строки Дмитрия Сухарева: «В японском странном языке / Есть слово, хрупкое до боли: / Аиои. / В нем сухо спит рука в руке, / В нем смерть уже невдалеке / И нежность в нем — не оттого ли?» Течение, биение аллитераций. Что за ними? Какие имена?

Музыкальный язык построен на многочисленных звуковых клише: что-то из песенных, романсовых интонаций, что-то из танцевальных ритмов — как будто закадровый ряд: он также не дает вам зацепиться, ускользает от жанровой и интонационной конкретности. Канчели принципиально не вступает в диалог со своим слушателем. Он просто *звучит*, и вы можете погрузиться в это звучание, в его текучий изменчивый свет, лишь догадываясь о том, что за ним стоит.

Выходя из концертного зала, мы оказываемся в совершенно другом мире, полном тревожных сообщений о всяческих конфликтах, противостояниях, организации военных баз... Так, может, не случайно в программке не было не только аннотации к последнему сочинению, но даже и перевода его названия, так что смысл открывался лишь немногим посвященным? Исполненный на бис хоровой хит — «Эхо» Орlando Лассо, весь построенный на переключке хора и квартета, словно подчеркивал, что отклик — лишь слабое отражение части услышанного.

Евгения ЯРОСЛАВСКАЯ

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

# АКАДЕМИЧНАЯ ФЛЕЙТА И ВЕСЁЛЫЕ КОЛОКОЛЬЧИКИ

«Волшебная флейта» — совместный проект Михайловского театра и Лозанской оперы, где спектакль был поставлен в 2010 г. немецким режиссером и художником Петом Хальменом, — наконец осуществился в Петербурге в марте 2016 г. На премьере, когда всё было свежо и правильно, так как режиссер Эрик Вижье, перенесший на сцену Михайловского опус ушедшего из жизни постановщика, еще не уехал, а за пультом стоял дирижер с фамилией столпа немецкой культуры Гейне, спектакль выглядел благородно-академичным... и изрядно скучным.

А еще — не очень понятным. Хорошо образованным европейцам нетрудно, вероятно, считать смысл сценографии Хальмена, который поместил действие своего спектакля в библиотеку герцогини Анны Амалии в городе Веймаре, где хранилась ценнейшая коллекция редких книг и партитур. Художник сделал это очень стильно, созвучно стройности и прозрачности моцартовской партитуры. Но наша широкая публика должна серьезно углубиться в изучение буклета, чтобы понять, почему в первой картине на сцене конный памятник (как выясняется, Карлу Августу), в глубине планшета пылает макет белого строения (зна-

менитая библиотека погибла в пламени пожара), а вместо сказочного чудовища — банда под названием «Змей», напавшая на принца Тамино.

Со второго акта со сценографическими загадками примириться легче, потому что «картинка» очень красива. Остов обгоревших стеллажей библиотеки — кулисно-арочная декорация с ярко-голубой на черном фоне графикой — одновременно легко трансформируемый светом театральным образ и изящная стилизация немецкого барокко. В храме знаний Зарастро использован реальный интерьер книгохранилища с портретом ее основателя (очевидно, персонажа на коне). А темная зеркальная поверхность планшета сцены с небольшими прямоугольными просветами красиво отражает декор и эффектно демонстрирует персонажей. Чистота помыслов и ясность сознания — основа идей Зарастро, его окружения и вообще века Просвещения — выражены белым цветом единообразных длинных одежд, прозрачной снежной дымкой и спокойной статуйностью хоровых сцен. Это действительно удачно сочетается с величественно-светлой музыкой мистериальных масонских эпизодов оперы.

Но отличная организация зрелища, тщательно выверенные массовые построения и добротное звучание оркестра всё же не способны заменить реальную театральную действенность: «серьезная» часть спектакля поначалу была на удивление мертва. Оживление вносила Царица ночи Светланы Москаленко. Молодая, но уже мастеровитая певица метала звуковые стрелы и гневные пассажи со снайперской точностью и энергетическим напором. А приз зрительских симпатий легко завоевывал Папагено Александр Шахов. В облике пингвина (черный фрак поверх смешно переваливающегося белого баллона-тела, черная шапочка, длинный нос, большие очки) птицелов являл зрителю смешной гибрид симпатичной птицы с персонажем из commedia dell'arte. Всё забавное происходило на сцене именно с этим симпатягой: из черного пола вдруг выростала длинная рука, подающая бокал с вином или звенящая колокольчиками под чудный моцартовский мотив; при встрече птицелова с Папагеной — пингвинихой оба извлекали из мешка на животе большие яйца, а оттуда на глазах зрителей вылуплялись птенцы. Отменно заряженный лицедейской энергией, Шахов умеет осмысленно вести разговорные

диалоги, отлично контактирует с партнером и хорошо звучит в вокальных эпизодах. Его персонажу, Царице ночи, а также красивому оформлению премьерные спектакли были более всего обязаны своим относительным успехом (несмотря на участие итальянского тенора Паоло Фанале и презентабельного московского баса из Геликон-оперы Алексея Тихомирова).

Спектакль, что называется, «отстоялся» и, обретя за пультом дирижера Николая Виноградова, который, возможно, не так академичен, как Гавриэль Гейне из Мариинского театра, зато значительно одушевленнее, заиграл живыми красками и уже не кажется безнадежно назидательным. Казалось бы незначительные подвижки темпоритма сыграли существенную роль, да и новые солисты тоже внесли лепту. Эмоциональный Сергей Кузьмин — Тамино, с его отличным тенором и молодостью, оказался на месте, голосистая Мария Буйносова удачно дебютировала в партии милой Памины. Зарастро Алексея Безрукова не столь импозантен, как у Тихомирова, но зато куда живее, общительнее.

Так что нет худа без добра: проверив себя на прочность в академической строгости, творческий ансамбль позволил себе теперь чуть больше свободы. И то, что седьмой спектакль стал лучше премьерного, делает театру честь, какой достоин, к сожалению, далеко не всякий крупный российский оперный дом.

Нора ПОТАПОВА

# «МЫ СТРОИМ ТЕРЕМ НА КАЖДОМ КОНЦЕРТЕ»

26 ноября в БКЗ «Октябрьский» состоится юбилейный концерт ансамбля «Терем-квартет». Оказываясь, музыканты не прочь пофилософствовать. Мы побеседовали с двумя Андреем — Смирновым и Константиновым о музыке, о самобытности, о любви.

— Для вашего коллектива 30 лет — это солидный или юный возраст?

А. К.: На мой взгляд, это зрелый возраст, когда ты абсолютно четко взвешиваешь свои силы, не тратишь их понапрасну и в удовольствие занимаешься своим любимым делом.

А. С.: Новый путь ищется, когда ты молодой и еще ничего не знаешь. Я не могу сказать, хорошо это или плохо. Я смотрю на поколение моего сына, тоже музыканта, наблюдаю, как они барахтаются, радуются первым успехам. Нами всё это было уже пройдено. Хотя для творческого человека возраста не существует, потому что он всегда живет в самом начале своего творческого пути.

А. К.: Это так называемая энергия заблуждения. С возрастом она уменьшается, но именно она приводит к открытиям. Мы, несмотря на солидный возраст, стараемся быть открытыми новым идеям.

— Название коллектива символично...

А. К.: Это название было принято сразу и всеми. Слово «терем» отвечает всем критериям, которые мы предъявляли к имени коллектива. Оно русское, корневое; под одной крышей объединяются стили, музыка, люди. Нам нравится конец сказки, когда все вместе строят новый дом. Мы тоже строим терем, на каждом концерте, создаем единое духовное поле, в котором творят музыканты и публика.

А. С.: Если взять все понятия, относящиеся к слову «терем», то в совокупности они дают некое русское мировоззрение. Мы как музыканты представляем русский мир.

— В последнее время возрождается интерес к нашей национальной культуре. В этом и ваша заслуга тоже. В чем, по вашему мнению, причина?

А. К.: Последние лет 20 нам внушали, что нужно прожить жизнь с максимальным удовольствием. Сегодня большинство людей понимает, что это ведет в пустоту. Отсюда обращение к корням, традициям. Люди хотят обрести уверенность, хотят твердо стоять на ногах. А это чувство дает познание своей родной культуры. Собственно задача музыканта, как и любого деятеля культуры, в том, чтобы умножать лучшие черты национального характера. Мы именно эти черты будоражим друг в друге, а потом через музыку передаем публике. Прежде всего жизнелюбие, ощущение полноты жизни, желание жить, созидать и творить, способность иронично относиться к всевозможным катаклизмам. Этим проникнуто всё творчество «Терем-квартета». Русская культура всегда с готовностью принимала всё лучшее из других культур и преобразовала по-своему. Ты понимаешь музыку Баха и адаптируешь ее к своему времени, инструментам, духу, русскому мировоззрению.

А. С.: Русская культура может выстоять только в том случае, если мы сами будем любить ее, уважать и развивать. Это подарит нам силы, уверенность и надежду на завтра.

— «Терем-квартет» является родоначальником стиля русский кроссовер. Трудно было найти свой стиль?

А. К.: Мы его сразу нашли.

А. С.: Будучи молодыми людьми, мы отказались от обще-



Андрей Смирнов — баян, Алексей Барцев — домра-альт, Владимир Кудрявцев — контрабас, Андрей Константинов — домра малая

принятого стереотипного отношения к русским народным инструментам, отказались от сложившихся устоев и определенных правил, потому что нам казалось, что это пережиток. Мы шли своей дорогой. Crossover в нашем понимании — это твой собственный путь. В мире много коллективов, которые исполняют музыку по-своему. Мы играем на народных инструментах, представляя русский кроссовер.

А. К.: Когда родился «Терем-квартет», он сразу оказался на грани устного и письменного искусства. Мы тогда были студентами консерватории, носителями академической культуры, но хотели играть, отталкиваясь не от нот, а от внутренних импульсов. Поэтому все композиции выстраивали как картины. Это своего рода театрализация: роли, характеры, ситуации на сцене. Таким образом, музыка становится более ощутимой физически. Питер Гэбриэл назвал наш стиль «теремизм», слово «crossover» появилось лишь в 2000-х. Crossover — это попытка поместить известные интонации, мелодии в другой контекст. Crossover всегда существовал. Это нормальное развитие, когда какие-то жанры достигают своего апогея, академизируются и на их основе появляются новые. Crossover — это примета нашего времени: на стыке наук происходят открытия, на стыке жанров — все значимые события в культуре, мы одеваемся, живем в стиле crossover. Что же такое русский кроссовер? Это езда — быстрая, стремительная. Это любовь к музыке. Это открытость. Каждый концерт — это разрушение жанровых границ. Кураж. Ирония. Самоирония. Нужно обязательно смотреть на себя со стороны и подсмеиваться над тем, что ты делаешь. В итоге рождается живое исполнение.

— Как удается привлечь публику и не перейти грань между высоким искусством и массовой культурой?

А. С.: Зрителю должно быть интересно, твой рассказ должен быть увлекательным. Если музыкант постоянно находится в состоянии горения, зритель не шелестит шоколадной оберткой. Во время творческого процесса ты и сам не замечаешь, как течет время.

— У вас есть любимые концертные площадки в городе?

А. С.: Большой зал филармонии, Капелла, Смольный собор, который, к сожалению, прекратил свое существование

как концертный зал. Это намоленные места. Появляются и новые: залы Русского музея, Эрмитажа, городские парки. Мариинский-3 — поразительный современный зал европейского уровня с прекрасной акустикой. В Петербурге подобных залов не хватает. Нашему городу нужен зал на тысячу-полторы мест, с современными панелями, светом, звуком, разделенный на модули, где можно проводить шоу, связанные с разными видами искусства — видео, аудио и т. д.

— А любимые композиторы?

А. К., А. С.: Чайковский, Бах, Римский-Корсаков, Рахманинов, Шуберт...

— Расскажите о ваших проектах.

А. К.: В этом году исполняется 10 лет нашей «детской» программе «Теремок», на которую съезжаются дети из разных городов. В нее входят конкурс, который пройдет уже в 10-й раз, и школа. Школа — это наше относительно новое направление, в рамках которого мы стараемся передать то, что умеем сами. На протяжении всей программы мы находимся в тесном контакте с детьми, создаем разные ансамбли, готовим номера. Наш главный принцип — ансамблевать, мы всё делаем вместе. В итоге дети перестают бояться ошибок, улавливают атмосферу удовольствия, радости от творчества на сцене. Мы записываем детские альбомы, так как хорошей музыки для детей мало, особенно на народных инструментах, которые бы звучали современно. Мы уже организовывали школы в Калининграде, Владивостоке, Твери. Другой наш проект — конкурс «Терем-Кроссовер», который родился из «Терем-фестиваля». Мы хотели устроить турнир, на котором можно было бы представить музыкальные эксперименты со всех концов света. Интерес к этому направлению оказался большой, на первом конкурсе были участники из 20 стран. Мы постарались установить критерии для оценки такого своеобразного стиля. Самое главное — чтобы кроссовер был не целью, а средством. Помимо этого, конечно же важны харизма, профессионализм, образность, мастерство аранжировки, ансамблевать. Мы хотим, чтобы этот конкурс в городе остался, ведь Петербург должен быть центром новых веяний, Меккой музыкальной культуры. Идея нашего последнего проекта «Русские картины» в том, чтобы во время выступления «Терем-квартета» транслировались картины современных русских художников, написанные под впечатлением нашей музыки. Задача этих картин — показать красоту русского мира. Достоинство проекта в том, что мы сможем продемонстрировать его на концертных площадках всего мира, представить современных русских художников. «Русские картины» могут существовать в галереях и в записи с использованием современных технологий. С 1 ноября начнем принимать работы художников для участия в проекте. До середины 2017 г. мы отберем произведения, далее последуют подготовка визуального шоу, гала-концерт и презентация. Потом пройдут гастроли по миру. Как хорошая музыка рождает много ассоциаций, так и наш проект развивается, обретает новые вариации и сам удивляет нас.

— Несколько слов о юбилейном концерте.

А. С.: Программа еще формируется. Это будет концерт-благодарность всем тем, кто сыграл важную роль в нашем становлении: педагогам, друзьям, коллегам... Каждый номер станет посвящением. Будем рады видеть всех на нашем концерте.

Беседовала Ксения ИВАНОВА

## КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

# ОТКРЫТИЕ СЕЗОНА В ДОМЕ КОМПОЗИТОРОВ

Композиторская судьба начинается со школы — тренинга, узнавания стилей; затем приходит осознание Дороги и ответственность за выбор. Эта, хотя и прямо не заявленная, тема легла в основу концерта на открытии сезона в петербургском Доме композиторов 19 октября. Была представлена программа из премьер новых произведений. Замысел собрал вместе авторов — консерваторских преподавателей композиции разных поколений.

Маститый Григорий Корчмар вернул к жизни в обновленном виде своё крупное раннее сочинение — Концерт для двух фортепиано «ИЗ ВРЕМЁН ЮНОСТИ» (1964/2014). Написанный в 17 лет, Концерт даже не входил в опубликованные списки работ автора. Мускулистая, упругая, жиз-

неутверждающая музыка мощным «двух-рояльным» звучанием воплотила молодую энергию творчества, становление, жидущееся на впитывании русской композиторской школы. Некоторая перегруженность формы не помешала вываться охвату большого диапазона музыкальных техник, находкам в области фактуры и гармонии, увлеченности тайнами пианизма.

Блок произведений молодых авторов, поскольку был написан (по заданию) для одного состава — классический фортепианный трио — образовал некий «общий» четырехчастный мегацикл. Николай Мажара в СОНАТИНЕ легко и изящно «вспомнил школу» — время, звуки, далекие образы; сонорные и минималистические элементы изобретательно сплетены здесь с принципами инвентивного развития. Оригинально отобра-

жившая стихию движения пьеса «РАЛЛИ» Михаила Крутика послужила своеобразным скерцо. Кинематографично-сказочное, очень эмоциональное ТРИО Светланы Нестеровой оказалось как бы лирической частью, «МЕФИСТО-ТРИО» Антона Танонова — демоническим минорным финалом.

«Творить? То значит над собою нелицемерный суд держать...» Думается, эта строка из стихотворения Генрика Ибсена предопределила замысел Сергея Слонимского. В лаконичном, но предельно емком, вокальном цикле «ЧЕТЫРЕ РОМАНСА» (2014) на стихи норвежского классика композитор подытожил размышления о жизни и судьбе. Выразительные мелодии в сопровождении стильных «слонимских» гармоний повествовали о вечных ценностях и особой Дороге людей творчества. Автор более чем сорока сольных

камерных вокальных циклов впервые обратился к поэзии выдающегося драматурга. Возможно, композитора привлекла суровая непреклонность текстов, сочетающаяся со светлой лирикой и сквозной мыслью об ответственности творца. Две нежные жанровые песенки-акварели о чувствах и расставаниях обрамлены в цикле монологами героя — Поэта, принимающего свою необычную судьбу. Цикл заинтересованно с любовью интерпретировали Сергей Муравьев (тенор) и Ирина Шарапова (фортепиано).

Зал благодарно принял прозвучавшие произведения и всех исполнителей: «ПетРо Дуэт» (Анастасия Роголёва, Денис Петров), фортепианное трио АСО филармонии (Михаил Крутик, Елена Григорьева, Николай Мажара).

Наталья БОГАЧЕНКО

# ПРЕМЬЕРА. «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»

15 октября в зале Академической капеллы состоялась премьера нового симфонического сочинения Александра Изосимова — «Витязь в тигровой шкуре». Опус посвящен 850-летию со дня кончины великого грузинского поэта Шота Руставели.

Прислушаемся, еще до начала самой музыки, к любопытной рифме дат. Древнейшая рукопись поэмы Руставели, дошедшая до наших дней (как известно, подлинник «Витязя» утрачен), датируется 1646 г. Первый русский перевод ее начал публиковаться в 1916 г. 800-летняя годовщина смерти поэта широко отмечалась в 1966, а в 2016 г. «Витязь в тигровой шкуре» обрел музыкальный облик под пером петербургского автора. Четкий ритм «шестерок» впечатляет...

Не менее удивительным был редкий, по нынешним временам, аншлаг: зал ломился от публики; то тут, то там вспыхивала грузинская речь. Концерт, что называется, имел успех, а композитор с трудом смог удержать в руках подаренные цветы — их количества вполне хватило бы на небольшой цветочный магазин.

Конечно, это был рискованный шаг: поставить новый опус рядом со знаменитой «Шехеразадой» (прозвучавшей в первом отделении); роскошная партитура Н. Римского-Корсакова могла стереть без остатка любое сочинение, прозвучавшее рядом. Еще раз удивимся, но этого не случилось. Два опуса существовали в концертном пространстве отдельно, не пересекаясь, несмотря на явные тематические параллели, а общий гриф



Илья Дербиллов и Александр Изосимов

«Русского Востока» удачно объединял программу.

Композитор назвал своего «Витязя» «симфоническими моментами»; возможно, такое определение жанра привлекло новизной и оригинальностью, однако оно мало соответствует общему замыслу и характеру сочинения, напоминающего цикл симфонических картин или симфоническую сюиту. Для каждого грузина «Витязь в тигровой шкуре» — книга, вросшая в сознание с детства и юности (как, скажем, для нас «Евгений Онегин»), но конкретные моменты сюжета, давшие толчок каждой из четырех частей музыкального «Витязя», не читаются, тем более что композитор не спешит обнаружить их.

Один из самых плодovitых и активно пишущих композиторов сегодняшнего Пе-

тербурга, выпускник нашей консерватории (где он учился в классе Бориса Тищенко), Александр Изосимов еще недавно потрясал своих слушателей звуковыми новинками, авангардным запалом, своеобразными, изобретенными им ладовыми конструкциями и экспериментами в области хоровой микрохроматики. В «Витязе» он выступил именно «консерваторцем» — представителем петербургской корсаковской школы. Написанное умелым, состоявшимся профессионалом сочинение вполне традиционно. Мелодия — краса и гордость русской школы — подчеркивает опус изящными, рельефными линиями, контрапунктические узоры в меру ориентальны, без непременно точного грузинского колорита. Формы ясны, а порой и академичны. Изобразительные штрихи

(конский топот, лязг мечей), необходимые и уместные в программном жанре, разнообразят партитуру, сообщая ей конкретность и контрастность. Общие сдержанные тона, созвучные эпосу Руставели (а музыка «Витязя» — это именно эпический симфонизм), не противостоят нарядной оркестровке: партитура «объемна», стереофонична, богата колористическими тембровыми находками.

Сочинение состоялось. Оно пополнит не только «творческий портфель» Изосимова несомненной удачей, но, возможно, окажется репертуарным, причем не только в полнометражном варианте, но и в камерном: к самостоятельному концертному прокату способна каждая из четырех частей «Витязя», вполне законченных по смыслу и структуре, особенно вторая — *Allegro moderato*. Симфонический оркестр капеллы (под управлением талантливого дирижера Ильи Дербиллова) неплохо справился со сложной партитурой. «Шехеразадой» и «Витязем» Капелла открыла свой новый сезон, и первый концерт Первого абонемена совпал с первым исполнением нового сочинения. И это приятно; хорошее начало, как известно, половина дела...

Шота Руставели, «проведя своих любящих через всевозможные муки, дает им в жизни засиять таким блеском, что умереть они уже не могут никогда», — сказал о «Витязе в тигровой шкуре» первый российский переводчик поэмы Константин Бальмонт. И это так: герои Руставели вечны — в стихах и звуках, в словах и нотах.

Ольга ГЛАДКОВА

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД ГЕОРГИЯ ФИРТИЧА

Прошел почти год, как не стало композитора Георгия Ивановича Фиртича. 17 октября в Музее-квартире Пушкина, что на Мойке, 12, в память о нем и в его честь состоялся концерт. В программе камерная музыка Фиртича разных лет: Соната для скрипки и фортепиано (1976), Пятая (1988) и Восьмая (1993) фортепианные сонаты, «Пестрые знаки» — соната для скрипки и фортепиано (1997), «Контрасты» — соната для флейты и фортепиано (1996). Второе отделение целиком занял опус 2012 г. «Что такое хорошо и что такое плохо», жанрово определенный автором как «Детские сюрики на стихи Владимира Маяковского», — 9 композиций для сопрано и камерного ансамбля. «Детские сюрики» Фиртича изрядно повеселили взрослых людей. Улыбаясь, я с удовольствием наблюдал, как зал дружно без стеснения громко смеялся в ответ на музыкальные шутки Фиртича, причем не во всем по-детски простодушные. Это был конец концерта, зал стоя устроил овацию. Так печальная мысль о недавней кончине композитора уступила место светлой памяти о нем и его творчестве — оно обширно и разнообразно.

Имя Фиртича хорошо известно. Но музыка композитора популярнее его имени и это делает ей честь. Ее любят многие, кто не знает, или не заметил имени сочинителя. Он написал музыку к «Золотому теленку», «Деловым людям» и многим другим известным фильмам — всего на его счету их около 80. «Капитан Врунгель» и «Доктор Айболит» — безусловная классика, песни из них счастливо продолжают цвести в детских сердцах. Он автор большого числа сочинений крупной формы для театра и концертного зала. Назову лишь его последнюю значительную работу — мюзикл «Белый. Петербург», один самых заметных успехов минувшего театрального сезона.

Однако в тот вечер в пушкинском музее звучала камерная музыка, располагающая к



особой интимности. Многие из музыкантов, исполнявших музыку Фиртича, лично знали его — скрипач Александр Данилевский, композитор и пианист Сергей Осколков, пианисты Полина Фрадкина и Павел Ельяшевич, скрипач Валентин Афанасьев, композитор и певица Елена Иготи, дирижер Максим Валыков. Предваряя свое выступление, музыканты делились впечатлениями о личности композитора и мыслями о его музыке. Говорили разное, но общим был тон высказываний — без дежурных фраз и торжественных, пустых восклицаний. И я, сидя в зале, слушая музыку Фиртича, ощущал его личное физическое присутствие.

Я помню Георгия Ивановича с пятидесятих годов теперь уже — страшно сказать — прошлого столетия (то есть еще страшнее — с прошлого тысячелетия!). Оба мы из музыкального училища при консерватории. Я не был в тупоразумном с ним, но как сейчас вижу его заметную фигуру. Вижу его угловатую «корявую» походку. И почему-то всегда — в одиночестве: один ходит, один курит на лестничной площадке (тогда дозволялось), глядя куда-то поверх голов... Близко позна-

комились в семидесятые годы уже в стенах Дома композиторов. Достаточно близко, чтобы видеть его таким, какой он есть.

Попробую поразмышлять об этой сложной натуре, о том, как она сказалась в его камерной музыке. Георгий Иванович обладал феноменальным музыкальным даром. Его слух, его музыкальная память — это чудо природы. Даже искусственные музыканты дивились, почти как цирковым номерам, его необыкновенным способностям. С таким слухом он, казалось, мог «омузикалить» любой звук — и стук, и шепот, и свист, и крик. Я отчетливо слышу в музыке Фиртича интонации его речи, категоричные, резкие, как вызов на дуэль. Но в жизни, бывало, он расхождал свой императивный стиль на вещи несерьезные, по пустякам: людям, знающим его, они казались просто ребячеством.

Вообще Георгий Иванович до старости оставался во многом ребенком (по примеру хотя бы взрослого Моцарта, с его абсолютно дурашливыми шутками). Ребячество взрослого человека бывает испытанием и для близких, и для него самого. Житейская неустойчивость Георгия Ивановича, особенно в пору его болезни, была удручающей. Но удивительным образом в творчестве он был точен, дисциплинирован, расчетлив. Его идеи взвешены и остроумны. На памяти название одного из его сочинений: «Письма к недалекой возлюбленной» (аллюзия на бетховенский вокальный цикл «К далекой возлюбленной»)

Высшей доблестью искусства он считал творческую независимость: его собственный музыкальный стиль, по существу, уникален. Он сам себе и композиторское направление, и композиторская школа. Сказано было: «стиль — это человек». В таком гордом одиночестве Фиртич прямо-таки... был обречен на музыкальный авангард. Как несправедливо, что имя его почти не упоминается в числе отечественных авангардистов! А он и в музыке прошлого выше всего ценил имена тех, кто нарушал каноны и сочинял по правилам,

самим над собой поставленным, — Бетховена, Мусоргского, Прокофьева, Бартока... А за пределами музыки — поэзия Маяковского, Хлебникова, живопись Босха, Макса Эрнста, Сальвадора Дали.

В чем же суть музыкального авангарда композитора Фиртича? Кажущийся примитив его музыкального стиля вроде бы сродни модному минимализму. Но минимализм равнодушен к музыкальному сюжету, к композиции как музыкальному строительству. Он равнодушен также к смысловому и качественному многообразию простейших звуковысотных и ритмических ячеек. Для Фиртича же дело не в умозрительной норме музыкальных моделей. Строительный материал его композиций взят из звуковой атмосферы, окутывающей нашу повседневную жизнь. А она такая, какая есть. Мы ее не выбираем, мы ею дышим. В ней всё — и островки отдохновения, и грубый окрик, и минуты раздумья или печали, и бурные взлеты, и провалы тишины, и удар по нервам, и грубый нецензурный окрик тоже... и крик, и свист, и топот тоже. Из такого материала Фиртич строит звуковые сюжеты, называя их сонатами, итальянским словом, означающим не что иное, как звучащее. Такой авангард абсолютно демократичен. Он не требует предваряющих музыку программных заявлений, вроде необходимой инструкции для понимания музыки, или завораживающей загадки в названии. Пианистка Фрадкина, исполнившая Восьмую фортепианную сонату Фиртича, рассказала о неизменном успехе этой сонаты у нас и за рубежом, что она без опаски включает Фиртича в свои программы для самой широкой аудитории рядом с Бетховеном, Шопеном и Рахманиновым. Музыка должна полностью отвечать сама за себя. Как раз в этом композитор Фиртич приверженец фундаментальной классической традиции. А настоящий художественный (не конъюнктурный!) авангард всегда кровно связан с традицией, вырастает из традиции.

Эмиль ФИНКЕЛЬШТЕЙН



# ГОЛОС АДАМА. КНИГА АДАМА

1 октября в Музыкальном колледже имени Н. А. Римского-Корсакова состоялся вечер памяти музыковеда и педагога Адама Соломоновича Стратиевского. Важной частью вечера стала презентация книги, составленной из трудов самого Стратиевского и воспоминаний его коллег, друзей, учеников.



Если бы меня спросили, как я представляю себе идеального педагога, я — преодолев первоначальный протест против самого вопроса — ответил бы, вероятно, так: это человек, который умеет шутить, который знает свой предмет так, будто с этим знанием родился, и который при этом в ответ на заданный вопрос действительно думает. Могут объяснить. Шутка снимает страх на практических занятиях и удаляет избыток пафоса при разговоре о великих. О знании предмета говорить вроде бы излишне — но знание особое, безусловное и как бы безграничное, дает безусловное же доверие. А в те секунды, когда наделенный таким доверием в ответ на твой ученический вопрос учитель задумывается, — именно в эти секунды — ты действительно учишься.

Адам Стратиевский выглядит будто сошедшим с этого словесного «парадного портрета» Идеального Педагога. В самом деле: одесит с уместным и лаконичным юмором, музыкант с огромной памятью и с умением играть всё запомненное по слуху, читать любые партитуры, человек с быстрым и непредсказуемым умом. Совершенно свободный, казалось нам, студентам, от мыслительных шаблонов.

Наслышанный еще в музыкальной школе о том необыкновенном знатоке, с каким меня ждет встреча в училище, я вообразил себе почему-то степенного седовласого господина, этакого «всезнающего академика», — и вошедший в класс подвижный человек с рыжей бородкой, в сером пиджаке решительно не совпавший с этим кинематографическим образом. Пока не начались музыка и разговор о ней.

Так что название «Вечер памяти» звучало как-то «не о том». Интонационно — не об Адаме (за глаза его так звали все ученики, так что уж простите мне эту вольность). Похоже, и участники вечера в уютном Малом зале колледжа ощущали несоответствие: говорить патетично и возвышенно — а ну как сам Адам услышал бы, как отнесся бы к такому пафосу?.. Однако ведь и рассказывать байки, передавать остроты — не в русле заявленного жанра. Зато можно поговорить по-домашнему, без подготовки. Можно по-

слушать музыку, то немного, что сохранилось: Флейтовую сонату, написанную на первом курсе консерватории (Георгий Долгов и Николай Мажара ее отлично сыграли, точно и свежо, такова же и сама музыка), несколько фортепианных детских пьесок (их сыграла Людмила Коновалова), четырехручное переложение первой части ля-минорного концерта Вивальди — Баха (исполнители Елизавета Константинова и Татьяна Даламан), выполненное Стратиевским для сына.

Присутствующие понимали: многие участники вечера, и произносящие слово, и скромно молчащие, сполна высказались в книге, которую представила ее составитель и ведущая вечера Елена Разумовская, друг, коллега и родственница Стратиевского. Книга весьма внушительна: 408 страниц «нотного» формата плюс звуковое приложение на CD. Среди авторов: актриса Ольга Волкова, режиссер Александр Железцов, баянист Виктор Игонин, композиторы Юрий Фалик, Николай Мартынов, Андрей Тихомиров, Андрей Фролов, Эли Тамар, Борис Иоффе, музыковеды Аркадий Климовицкий, Эмиль Финкельштейн, Иосиф Райскин, Лариса Столярова, Нина Афонина, Ольга Дигонская, Надежда Маркарян.

Елена Разумовская посвятила собиранию и подготовке этой книги несколько лет жизни. Требовалось собрать тексты воспоминаний (в отдельных случаях расшифровать аудиозаписи), найти журнальные публикации Стратиевского и его методические разработки, в библиотеке Петербургской филармонии отыскать все его аннотации к концертам, а главное — подготовить к публикации два больших текста: консерваторскую дипломную работу Стратиевского «О типах оркестровой музыки Моцарта» и созданную в последние годы жизни монографию «О

квартетах Юрия Фалика». Отыскать и поместить в приложения нотные материалы (оригинальную музыку и переложения), тексты литературных шуток, отобрать статьи учеников, а вдобавок найти исполнителей и записать инструментальные и вокальные пьесы Стратиевского, раскопать тюзовские записи 1960-х гг. с его музыкой — для аудио-приложения на CD.

В книге всего много и всё разное — это очень «по-Адамовски». Но все же самым-самым оказываются тексты самого Стратиевского: собранные под одной обложкой, они могут внимательно читателю дать редкое ощущение — удовольствие купания в мысли о музыке. Два слова здесь мне видятся ключевыми: наблюдение и определен-



ность. Стратиевский с его уникальной памятью не просто помнил огромный массив музыки — он пронюхивал ее. И если в наброске доклада он пишет в скобках «трудно припомнить» (конкретно: случай применения вторгающегося каданса такого-то типа в начале заключительной части сонатной экспозиции), — имеющему опыт общения с автором заранее станет весело: уж сколько разными поколениями студентов было предпринято подобных «поисков из вредности» — но описанного случая точно никто не найдет! Память автора учла не «ряд шедевров», а вот просто — все экспозиции, да и дело с концом.

И конечно, определенность формулировок. Подчас «мушкетерская» — краткая и с вызовом. Филармоническую аннотацию к

симфонии Брукнера начать словами: «Трудной, безотрадной, временами мучительно тусклой была жизнь великого австрийского композитора Антона Брукнера», — ну-ну, отважьтесь на такой почти хармсовский жест. В интервью Константину Учителю о музыкальном образовании и конкурсах (2001): «Наивернейший способ нанести вред собственной национальной культуре — во что бы то ни стало „пропикивать“ своих», — да-да, и непременно скажите это другим членам жюри. В аннотации о Стравинском: «Не он торопился ответить на вопросы, рожденные временем, но сам же эти вопросы и формулировал», — вот-вот, коллеги, не желаете ли подойти к зеркалу?

Или такое: «Проблема школы в XX веке вообще приобрела абсолютно новое значение. Брамс, искренне следя за Бетховеном, стал все-таки Брамсом. А всякий, кто увидел в Стравинском, Шостаковиче, Хиндемите пророков и пошел по их пути, стал маленьким Стравинским, вторым Шостаковичем или двадцать четвертым Хиндемитом. Открывающий традицию — закрывает ее». Вам не кажется, читатель, что к этому брете ру на дуэль соберется очередь?

Под занавес не удержусь, перескажу, как на с. 344 книги Стратиевский описывает фрагмент из квартета Юрия Фалика: рисует сценку, где некое лицо зачитывает речь по шпаргалке, но «то ли по недостатку навыка чтения, то ли из-за слабости зрения» путается в буквах и вдруг выпаливает несурезицу, затем снова штурмует» фразу раз за разом — получает чью-то нетерпеливую подсказку — и тогда уже «с достоинством, с непререкаемой убедительностью» повторяет готовое. Понятно, здесь не наивная расшифровка того, что надо слышать, — здесь артистичная подначка, демонстрация, как можно слушать. Подначка до боли знакома, и перчатку эту поднимет любой, кому повезло беседовать с Адамом о музыке, — а тем более о музыке, ему интересной и близкой. Хочется, черт подери, суметь так же. Вот вам и педагогический метод. Он не в логике, не в «коллекции наработок» — он в артистическом примере.

В качестве наследия это не передается. Это подхватывается — как зараза.

Означенная «бацилла» — голос Адама Стратиевского, голос умного, афористичного собеседника, склонного к парадоксу и чуть насмешливой наблюдательности, голос, поддевающий тебя и вызывающий на соревнование — на страницах книги, пусть в ослабленном виде, но живет. «Или вам мало?»

Александр ХАРЬКОВСКИЙ

## ФЕСТИВАЛЬ

# «ЗВУКОВЫЕ ПУТИ», 18–27 ноября

28-й Международный фестиваль новой музыки

Художественный руководитель фестиваля — Александр Радвилович

22 мировые и 36 российских премьер

28-й фестиваль новой музыки «Звуковые пути», подтверждающий свой титул «фестиваля премьер», представит за 8 дней впервые в мире двадцать два и впервые в России тридцать шесть сочинений композиторов разных стран и континентов.

Но центральное событие «Звуковых путей» с премьерой не связано: 23 и 24 ноября в Доме композиторов артисты музыкального театра ARBOS из Австрии и режиссер Герберт Ганчахер представят два опуса погибшего в Освенциме Виктора Ульмана, созданные композитором в концлагере «Терезиенштадт». Это мелодрама «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» (24.11) и опера «Император Атлантиды, или Смерть отрывается» (23.11). Впервые в России опера была исполнена на «Звуковых путях» в прошлом году. В этот раз режиссер Ганчахер предлагает не только неожиданное сценическое прочтение оперы — спектакль пройдет

в версии для кукольного театра, что лишь на первый взгляд кажется парадоксальным, но и заставляет по-новому взглянуть на истоки и смыслы сюжета оперы, в которой сплелись события двух мировых войн. Ее автор Виктор Ульман — солдат Первой мировой войны, свидетель первой в истории войн газовой атаки во Вторую мировую войну — жертва газовой камеры в Освенциме.

В течение многих лет Герберт Ганчахер изучал в архивах документы, связанные с биографией Ульмана и его участием в войне 1914–1918 гг., он встречался с выжившими узниками Терезиенштадта, которые участвовали в 1944 в репетициях «Императора Атлантиды». Результатом этой работы стала выставка «Виктор Ульман. Свидетель и жертва Апокалипсиса», на ней будут представлены уникальные экспонаты. Открытие состоится перед спектаклем. Выставку уже видели в городах Австрии, Германии, Чехии, в России она экспонируется впервые. Специ-

ально для фестиваля сделан и русский перевод каталога с пространственными комментариями Ганчахера.

В других концертах фестиваля предпочтения отданы нашим соседям по Балтийскому региону: «Звуковые пути» откроются в Малом зале филармонии программой, посвященной Скандинавии, в Белом зале «Лендока» будет представлен мультимедийный проект «Россия — Польша», в Доме композиторов прозвучит музыка композиторов Эстонии. Именно здесь сосредоточены основные фестивальные премьеры. Специально для «Звуковых путей» написаны и почти все пьесы другого важного проекта — «Мимолетности», вдохновленного Сергеем Прокофьевым, 125-летие со дня рождения которого отмечается в этом году. В фортепианном концерте прозвучат и «Мимолетности» Прокофьева, и опусы Сергея Слонимского, Анатолия Королёва, Светланы

Лавровой, Сергея Осолкова, Николая Мажары, Франца-Йохена Херффера и других.

В этом году на фестиваль кроме австрийской театральной группы ARBOS приедут норвежский ансамбль ArktiskSinfonietta и ансамбль Resonabilis из Эстонии. Будут играть и петербургские ансамбли «Звуковые пути», «МолОт» — они представят программу «Новое поколение», а также MariinskyNewMusicEnsemble из Мариинского театра и Оркестр Камерной филармонии под управлением американского дирижера Джеффри Мейера. Эти два коллектива выступят на закрытии «Звуковых путей» в Малом зале филармонии 27 ноября: отдельный блок программы посвящен памяти Пьера Булеза — композитора, ушедшего из жизни 5 января 2016 г., прозвучат также мировая премьера Фортепианного концерта молодого американского композитора Джесса Джонса и сочинения классиков авангарда Стива Райха и Дьёрдя Лигети.

# НАДЕЖДЫ МАЛЕНЬКИЙ ОРКЕСТРИК

В большом городе Санкт-Петербурге пять оперных домов. А есть еще шестой маленький театр, который работает в двух шагах от колосса Мариинского, в здании под названием Лендок (Ленинградская студия документальных фильмов). Здесь театр комической оперы арендует помещения для репетиций и спектаклей. Впрочем, представления идут и в других залах: в Юсуповском дворце и в Доме ученых, в Театральном музее, в Доме архитекторов, в Таврическом дворце. У Dell'Arte — так зовется этот коллектив — есть небольшая труппа, своя публика, свой особый репертуар. Как правило, комедийный, ибо девиз театра — «Шутка и смех примиряют всех!»

Звучит известное: Моцарт, Чайковский, Мусоргский, Россини и редко исполняемое: Монтеверди, Фьораванти. Верстовский, Шебалин. Создание доступного культурного пространства для подростковой и молодежной аудитории, приобщение ее к классической музыке в меру сил поддерживает Союз концертных деятелей СПб.

Руководят театром режиссер Анна Дронникова и директор Елена Монахова. Здесь дебютирует талантливая молодежь — певцы, режиссеры, композиторы, только начинающие свой путь. Плодом такого содружества стал спектакль «Укрощение строптивой», сценическая композиция по комедии Шекспира. Музыка написал Рустам Сагдиев, солист Академии молодых певцов Мариинского театра, одаренный



«Укрощение строптивой». Константин Щербенко — Петруччо, Ольга Корнилова — Катарина

певец-актер, он же дирижер. А действенный ряд сочинил недавний выпускник Санкт-Петербургской консерватории, певец-актер и начинающий режиссер Филипп Евич. Собственно, всё и придумали эти двое, развив идею Анны Дронниковой.

Это пока еще не опера в строгом смысле слова. Скорее веселый спектакль с музыкой по мотивам пьесы Шекспира. Много разговорного текста, но и настоящих арий и ансамблей достаточно, чтобы понять, что такое оперное искусство. Сагдиев, с фантазией и вкусом стилизуя великих мастеров

XVIII–XIX вв., откровенно приглашает: поиграем в старину! Но спектакль сыграем-споем о том, что совсем не потеряло актуальности и сегодня: о непростоном поиске достойного спутника жизни. Исполнителей всего трое: Ольга Корнилова — Катарина, Константин Щербенко — Петруччо и Филипп Евич в трех ролях — папаша Баптисты, Гортензио и Грумио.

Прелесть спектакля в том, с каким азартом и уже умением молодые актеры творят свое не совсем обычное представление. В рамках камерной сцены с настоящим классическим пением и с элементами старинного площадного театра шекспировские персонажи проживают поиск пути друг к другу. Их герои полны энергии и решимости, бунтуют, ошибаются, иногда зло разыгрывают один другого. И в этой мешанине событий и эмоций не сразу замечают... как влюбляются. Обаятельные актеры-герои вполне корректно поют и держат зрительское внимание, а вспомогательные персонажи «вылеплены» в масочной технике commedia dell'arte просто виртуозно. В четырех ширмах, на двух стульях с минимумом реквизита придумано динамичное, забавное, в меру романтическое представление, которое идет в сопровождении слаженного инструментального ансамбля музыкантов-энтузиастов под управлением автора партитуры.

Спектакль обещают усовершенствовать: композитор полон энтузиазма и пишет к нему развернутые музыкальные речитативы.

Нора ПОТАПОВА

## ОТКРЫТЫЙ ЛЕКТОРИЙ

### МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС КАК ДРАМАТУРГ



«Нет более русского человека, чем Мигель де Сервантес Сааведра», — этой неожиданной фразой начала разговор о драматургии писателя кандидат филологических наук, специалист по его творчеству Ольга Светлакова на лекции в рамках программы «Эпоха просвещения» в БДТ. Все русские писатели-классики читали и любили «Дон Кихота», но не воспринимали Сервантеса как драматурга, тогда как драматургия занимала важное место в его творчестве.

В XVI–XVII вв. театр был точкой пересечения всех сословий испанского народа, своего рода клубом. Он служил отражением испанской повседневности, и потому это было место, куда охотно сходились и простой народ, и знать. Театр устраивался прямо на улице, между домами, и место сбора публики презрительно называли словом, обозначающим загон для скота, — корраль. Женщинам место в таких театрах отводилось в особых загородках («кастриюлах»), через решетку которых можно было наблюдать за представлением, оставаясь незамеченными.

Золотой век Испании характеризуется обновлением театрального искусства. Столкновение старого и нового театра сложно переживалось Сервантесом.

У писателя сложился свой неоклассицистский сценический канон, ориентированный скорее на античные образцы, тогда как нового театра (teatro nuevo) он не одобрял. Наиболее мощно повлиял на развитие испанской драматургии Лопе де Вега, комедии которого — «комедии плаща и шпаги» — в корне преобразовали театральное действо и пришлось по вкусу испанскому народу.

Вплоть до настоящего времени театры ставят из наследия Сервантеса в основном «Нумансию», наиболее известную его пьесу, повествующую о многолетней осаде города, не желавшего сдаваться врагу; инсценируют части из «Дон Кихота» и некоторые интермедии. Вышедший за год до его смерти сборник, содержащий восемь комедий и восемь интермедий, которые были позже переведены для русской публики А. Н. Островским, не был замечен современниками автора. Между тем комедии и интермедии Сервантеса — это искреннее признание в любви к испанскому народу.

Созданный Сервантесом драматический цикл собирает разные типы комедий в единое целое. Одним из основных инструментов драматурга является пародия. Так, например, в «Обители ревности», построенной на длинном ряде аллюзий на классические тексты от эпоса до Ариосто, он играет на контрасте лирико-идиллического и эпического, а в «Путанице» дает острую пародию на «новую комедию» Лопе де Вега. Герой одной из лучших комедий Сервантеса «Педро де Урдемалас» родственник русскому Петрушке. Автор, поместив фольклорного персонажа в центр событий, освобождает жанр от цинизма площадной комедии, преодолевая ее: темой для разговора становится игровое начало жизни, выходящее за рамки театра.

Станислава БУТОВСКАЯ

### ВОЗВРАЩЕНИЕ ПЕРВОЙ «ЛЕДИ»

Новый сезон программы «Эпоха просвещения» в БДТ открылся лекцией-чествованием Шостаковича. Музыковед и музыкальный критик Иосиф Райскин рассказал об опальной опере, либретто которой было создано по криминальному очерку Н. С. Лескова.

Премьера оперы 28-летнего Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» прошла практически одновременно в Ленинграде и Москве — 22 января 1934 г. в Малом оперном театре, а два дня спустя — на сцене Музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко. За два первых сезона состоялось более двухсот спектаклей: таким успехом не могли похвалиться ни «Кармен», ни «Травиата». Вскоре после столичных премьер «Леди Макбет» начала победное шествие по миру: Копенгаген, Лондон, Братислава, Прага, Стокгольм, Цюрих, Нью-Йорк, Кливленд, Филадельфия, Буэнос-Айрес...

В январе 1936 г., после посещения Сталиным спектакля в филиале Большого театра, в «Правде» появилась печально известная статья «Сумбур вместо музыки». На четверть века опера ушла со сцены, ее вторая «разрешенная» редакция — Катерина Измайлова — появилась на исходе 1962 г. И. Райскин рассказал о своих впечатлениях: приехав в Москву специально на премьеру, он увидел на афише... «Севильского цирюльника»: до последней минуты премьеры висела на волоске в оркестровой яме царица суета: Мстислав Ростропович пожелал принять участие в спектакле в качестве одного из виолончелистов. В фойе Шостакович нервно курил неизменный «Беломор», не замечая, как пепел падает на ковер...

Большинство слушателей знают это сочинение Шостаковича по фильму-опере с Галиной Вишневской в главной роли. Спустя десятилетие, уже находясь в эмиграции, Ростропович и Вишневская организовали запись первой редакции оперы, а также инициировали издание ее партитуры. И лишь в 1996 г. — через 60 лет после запрета — «Леди Макбет» вернулась к российским слушателям. В июне в Мариинском театре под управлением Валерия Гергиева прошли подряд — как диттих — обе редакции оперы. А осенью концертным исполнением «Леди Макбет» в Большом зале филармонии дирижировал Ростропович.

Сегодня общепризнано, что «Леди Макбет» и «Катерина Измайлова» больше, чем две различные редакции оперы. В сущности, это самостоятельные, во многом разные по своей художественной идее произведения. «Леди Макбет — экспрессионистская музыкальная драма сильной, обуреваемой страстями, но задавленной косным бытом женщины. Ее анархически свободный протест подчас выплескивается в чудовищных формах. «Катерина Измайлова» гораздо ближе к традиционной и подчеркнута культивируемой в советскую эпоху социальной трагедии (в духе «Грозы» Островского). Что же до детальных — в вокальных ли партиях, в оркестровых ли антрактах, в лексике ли либретто — отличий, то они подчинены названной трансформации жанра. Понемногу затихают споры о преимуществах той или иной редакции оперы — обе «оправданы» гениальной музыкой Дмитрия Шостаковича.

Евгения ЯРОСЛАВСКАЯ

### ОДЕЖДА КАК ВЫСКАЗЫВАНИЕ

«Одежда — это даже не элегантность или статус, а некие нюансы внутри статуса. Одежда может быть состоянием духа, характером, властью. Человек одевается соответственно тому, кем он является, или тому, кем хочет быть», — говорит испанский писатель Артуро Перес-Реверте.

Мы одеваемся, подбираем те или иные вещи, их сочетания, и наша одежда становится высказыванием, рассказом о себе, обращением к себе подобным. Встреча со Светланой Адоньевой в рамках программы «Эпоха просвещения» в БДТ была посвящена тому, что у всех на виду, но не всегда осознается нами как выражение себя, своего реального или желаемого статуса.

Разглядывая старые фотографии, мы легко различаем разные сословия. Крестьяне одеты иначе, чем семьи священнослужителей или городская интеллигенция. Иначе — не значит беднее: яркие краски сарафанов и шалей, нарядная вышивка — это красивая, добротная, совсем не бедняцкая одежда. Нам не определить, кто из этих людей наряднее, богаче, кто обладает большим статусом. Одно несомненно: те или иные детали костюма говорили нечто важное людям своего круга о его обладателе.

В 1970-е гг. социолог Пьер Бурдьё проанализировал современное ему французское общество и показал, что делится оно не на богатых и бедных, не на классы и слои. Основное деление происходит в сфере обыденных практик — по тому, где и как люди предпочитают есть, проводить свободное время, куда отправляются на отдых. В этих действиях реа-

лизуются их вкусовые предпочтения и желания, которые, в свою очередь, определяет их стиль жизни.

Оглянемся вокруг: что определяет, что конструирует наши желания? Рекламный слоган («Вы этого достойны!»)? Безапелляционное заявление ведущей в телевизионной программе («Каждая успешная женщина ДОЛЖНА иметь это!»)? Мнение родителей? Пример более успешных подруг? И вот уже девушка чувствует себя несчастной без каких-нибудь лабутенов.

В 1920-е гг. парни, одетые «по-городскому» — в пиджаки, стали игнорировать на гуляньях девушек, чьи сарафаны демонстрировали окружающим высокий статус их зажиточных семей. И тогда сарафаны отправились в сундуки, их надевали лишь участницы самодельных хором и танцевальных коллективов. Некоторые вещи пережили коллективизацию и голод, войну и разруху, и сегодняшние участники фольклорных экспедиций восхищенно разглядывают яркие наряды и с удовольствием примеряют их. Хозяйки неторопливо и обстоятельно подбирают шали и пояса, демонстрируя удивительную свободу цветочных сочетаний. Эта одежда по-прежнему говорит нам что-то.

Никто не проводил социологических исследований нашего, российского общества. Но ведь наши желания формируют не только высказывания других: мы сами определяем, что мы есть, и так или иначе реализуем себя — в нашем поведении и нашей одежде.

Евгения ХАЗДАН

# «ДНЕВНОЕ ШОУ» МАРИНЫ КАПУРО

Именно так дословно звучит перевод названия нового англоязычного альбома Matinee заслуженной артистки России и просто всенародно любимой певицы, презентация которого состоялась 11 октября во Дворце культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

В нашей стране Марину Капуру знают и любят миллионы поклонников. Ее неповторимой красоты голосу подвластна практически вся безграничная амплитуда современного вокала — от эстрады до рока, от блюза до кантри, а имя и творчество певицы давно уже стали одним из ярких и узнаваемых музыкальных брендов Санкт-Петербурга и России.

В 2016 г. Марина Капуру записала англоязычный альбом Matinee, релиз которого состоялся в Великобритании 16 сентября. Успешные продажи альбома уже идут в Европе, США, Японии. Его выпуск стал без всякого преувеличения уникальным событием в отечественной музыкальной индустрии, поскольку означает выход российской певицы на мировой музыкальный рынок.

В качестве продюсера проекта и автора песен выступил номинант «Грэмми», известный английский рок-музыкант Дэвид Кортни, работавший с такими звездами мировой музыки, как Пол Маккартни, Дэвид Гилмор, Джимми Хейндрикс, Эрик Клэптон, Тина Тёрнер, Лео Сейер и другими. В диск вошли 15 авторских композиций Кортни, часть которых написана им в соавторстве с известными рок-музыкантами Роджером Долтри (The Who), Рассом Баллардом и Лео Сейером. В сольном исполнении Марины Капуру звучат одиннадцать композиций, три трека — ее дуэты с автором — и одна сольная авторская запись Дэвида Кортни, где российская дива поет бэк-вокальные партии.

«Уникальное сотрудничество с Мариной Капуру на этом альбоме стало для меня замечательным и очень полезным опытом, — заявил Дэвид Кортни. — За свою долгую и успешную карьеру в музыке я имел возможность работать со многими великими артистами, и Марина, безусловно, в числе самых лучших. Ее талант безграничен, и я уверен, что она занимает важную нишу в российской музыке, явля-



ется достойной представительницей своей страны, которая может гордиться такой артисткой».

Сопродюсером альбома стал постоянный соратник Капуры по фолк-группе «Яблоко» Юрий Берендюков. Кроме того, в записи приняли участие российские музыканты Павел Борисов (бас-гитара), Владимир Густов (электрогитара), Александр Конанчук (ситар), Ярослав Погодин (табла, перкуссия), Иван Васильев (труба), Юрий Долгов (флейты, свирели), Владимир Васильев (бэк-вокал) и многие другие, а также бельгийский барабанщик Бенджамин Баерт (Benjamin Baert). Сама Марина Капуру не только стала «голосом альбома», но и записала ряд партий на акустической и 12-струнной гитарах, а также на укулеле (гавайской гитаре).

В ходе презентации заинтересованные и неравнодушные слушатели и поклонники певицы услышали «живое»

исполнение нескольких композиций из альбома Matinee, которые Марина Капура и Юрий Берендюков воспроизвели под собственный гитарный аккомпанемент, а также услышали рассказы виновников этого события об идее создания диска, процессе его подготовки и о тех многочисленных историях и легендарных именах, с которыми связан этот глубокий, волнующий, эмоциональный альбом. Содержательное и при этом непринужденное общение публики с артистами создавало особую атмосферу взаимопонимания и единомыслия при обсуждении как композиций с представленного диска, творческих планов певицы и ее сподвижников, так и современного состояния отечественной и мировой рок-культуры.

Проведение презентации нового альбома Марины Капуры на одной из концертных площадок Герценовского университета связано со знаковым для вуза событием: с сентября этого года певица тесно сотрудничает с РГПУ им. А. И. Герцена, являясь художественным руководителем Музыкального театра университета.

Марина Капура в нынешнем году стала лауреатом Царскосельской художественной премии, которая присуждается «за творческий вклад в развитие российской культуры и искусства и укрепление международных культурных связей». Премию получил и продюсер альбома Дэвид Кортни — первый английский музыкант, отмеченный в России столь высокой наградой. Надо сказать, что в разные годы лауреатами премии были Эльдар Рязанов, Давид Голощёкин, Эрнст Неизвестный, Мстислав Ростропович, Алиса Фрейндлих, Юрий Темирканов, Инна Чурикова, Бэлла Ахмадулина, Марк Захаров, Вячеслав Полунин.

Альбом Matinee и сингл My Idea Of Heaven доступны для скачивания на iTunes, Amazon, Google Play, Spotify и других интернет-сервисах.

Хотелось бы от души поздравить Марину Капуру и ее высокопрофессиональную команду с выпуском нового альбома и пожелать в дальнейшем реализации столь же ярких, красивых, востребованных и успешных проектов!

Татьяна ХАЙНОВСКАЯ

## ФЕСТИВАЛЬ

# КАЖДОМУ ИСКУССТВУ — ЕГО СВОБОДУ

## В столице Финляндии прошел Городской фестиваль Хельсинки

Городской фестиваль Хельсинки является самым крупным в Финляндии, несмотря на то что продолжается всего две недели (с 19 августа по 2 сентября в этом году), благодаря обилию событий и притоку публики. Он возник в качестве скромных Музыкальных недель Сибелиуса, но в последнее десятилетие разросся вширь и вглубь, охватив помимо классической музыки все остальные ее проявления, а также изобразительное искусство, танец, цирк, театр... «Каждому возрасту — его искусство, каждому искусству — его свободу», — цитируют в буклете фестиваля слоган Венского сецессиона 1897 г.



Из-за разнообразия концертов, спектаклей, выставок и нарушения традиционных границ видов и жанров фестиваль очень трудно охватить целиком, но быть в городе во время фестиваля и не оказаться вовлеченным в него совершенно невозможно. Это происходит во многом благодаря общегородским акциям. Например, «Ночь искусств» раскрывает двери музеев для свободного (!) их посещения и дает вам возможность предложить на рассмотрение комиссии собственный творческий проект для включения в программу. Другой пример нынешнего года: жители города увлеченно собирали и резали использованные пластиковые бутылки и контейнеры для создания произведения корейского художника Гхой Йонг Ква — огромного морского спрута на Сенатской площади. Или «Ночь философии», когда 48 университетских профессоров читали лекции на трех языках (в том числе и на русском) в Музее современного искусства Кисама и, чтобы попасть туда, стояла большая очередь, а в самом музее было не протолкнуться.

Креативный менеджмент этого форума не только стремится донести искусство до всех, но и разрушить рамки привычного, выйти из границ повседневности. С октября 2015 г.

Хельсинкский фестиваль возглавляет известный в мире певец Топи Лехтипуу. Он постоянный участник Зальцбургского фестиваля, желанный гость лучших концертных залов и театров и уже успел побывать у руля трех музыкальных форумов Финляндии.

«Фестиваль Хельсинки — это типичный городской фестиваль на котором мы хотим показать все формы искусства и адресовать нашу программу всем категориям публики, — говорит Лехтипуу. — Мы хотим перейти границы, найти интересные комбинации разных форм искусства и показать комплексность жизни, отраженную в искусстве. И поскольку у нас есть разные виды публики и разные формы искусства, мы не хотим быть связаны с определенной интеллектуальной темой. У нас ведь такое огромное количество посетителей. В прошлом году наши события посетили 250 000 человек.

И мы никогда не адресуем события фестиваля только какой-то одной категории публики. Что касается нарушения границ, то это также нарушение границ жанра. Что

такое, например, концерт классической музыки? Есть ли у него границы, которые можно нарушить? Сегодня у нас не один, а два инструментальных концерта за один вечер, и это уже небольшое отступление от традиции».

И действительно, хитом классической программы стало выступление Ланг Ланга с Оркестром Финского радио под управлением Ханну Линту. Необычайно популярный в мире китайский пианист, представленный в буклете как настоящая «рок-звезда классической музыки», действительно сыграл два фортепианных концерта — Четвертый Бетховена и Третий Прокофьева.

При этом программа концерта включала Увертюру Бетховена «Кориолан», продемонстрировавшую романтические «бурю и натиск» в оркестре, чтобы потом слушатели могли погрузиться в медитативное прочтение Ланг Лангом Бетховенского концерта. В этот раз пианист избежал всякого маньеризма, интерпретация отличалась замедленным темпом в Andante con moto, отсутствием

всякого сентиментализма и возвышенной простотой. В Rondovivace пассажи ложились жемчужной россыпью, а в целом исполнение отличалось возвышенной простотой.

Начало второго отделения стало своеобразным Innoetium буквально за несколько недель ушедшему финскому композитору Эйноухани Раутавара. «Линтукото», произведение очень красивое и прозрачное по оркестровой ткани, довольно консервативное по музыкальному языку, было превосходно исполнено оркестром. Линтукото буквально обозначает «домик для птиц», но имеется в виду философский аспект ухода человека в иной мир.

Ну а потом был Третий концерт Прокофьева, который прозвучал увлекательно и непривычно. Обозначилось его явное родство с Рахманиновым и Стравинским. Местами он обнаруживал непривычные распевность и патетику. Реакцией переполненного зала были аплодисменты и единодушная стоячая овация. Ланг Ланг не поспешил на бисы, исполнив «Интермеццо» Мануэля Понсе и «Огненный танец» Мануэля де Фальи.

Концерт прошел в прекрасном недавно выстроенном комплексе Музыка Тало, большой зал которого на 1700 мест уходит на несколько этажей в землю, что не мешает превосходной акустике. Для тех, кто не попал на концерт, на площади был установлен большой экран, на котором транслировались самые популярные события фестиваля. К ним принадлежал и традиционный визит единственного гостевого оркестра, в этом году это был Симфонический оркестр Симона Боливара под управлением Густаво Дудамеля.

Фестиваль, который в общей сложности посетили 250 000 человек, завершен. На следующий юбилейный для Финляндии год в нем прозвучат темы восточного и западного соседей Суоми — России и Швеции.

Вера СТЕПАНОВСКАЯ

# К 150-летию ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

В состав новой выставки в Русском музее, приуроченной к 150-летию со дня рождения Василия Кандинского, наряду с произведениями этого мастера вошли работы его знаменитых современников: Елены Поленовой, Михаила Ларионова, Давида Бурлюка, Алексея Явленского, Марианны Верёвкиной, Франца Марка и других. Важной частью экспозиции стали иконы северного письма, лубки и образцы русского народного искусства. На выставке представлены произведения из собрания Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственного Эрмитажа и других музеев, а также из частных собраний.

Василий Васильевич Кандинский — всемирно известный живописец и теоретик беспредметного искусства, оказавший значительное влияние на мировое искусство XX в. Его художественное и теоретическое наследие принадлежит как к русской, так и к немецкой национальной школе искусства. Но формирование духовного мира Василия Кандинского связано прежде всего с Россией. В студенческие годы художник отправился в экспедицию в Вологодскую губернию, где его потрясла яркость одежд и интерьеров домов коренного населения. Увиденное на Севере послужило мастеру камертоном в понимании цельности живописной композиции и единства ансамбля.

В канун своего тридцатилетия Кандинский решает полностью изменить жизнь и от-



правляется на обучение в Германию. Пейзажам этого времени свойственна новая для живописи тех дней экспрессия цвета и формы. Как и многих других молодых художников, его часто критиковали — за яркий колорит и мозаичную кладку мазков, обвиняли в подражательстве. В ответ на непонимание в 1905 г. было организовано объединение «Фаланга», и Кандинский стал его президентом.

Мастер много пишет маслом, акварелью, гуашью и темперой, овладевает ксилографией. Интерес к пейзажу в его творчестве вытесняется увлечением темами ушедших эпох. Важной вехой в развитии творчества Кандинского стала жизнь в Париже в 1906–1907 гг. Василий Васильевич начал развивать

свое творчество в сторону беспредметности. Главной задачей художника он считал выявление внутренней жизни — подлинной, скрытой от глаз. В этом смысле особую роль сыграло его православное мировоззрение. Ради отражения своей веры в духовность бытия Кандинский смело деформирует пространство. Влияние на стилистику его творчества в это время оказывают собираемые им русские лубки и игрушки.

Из соотечественников художник особенно ценил таланты Аристарха Лентулова, Давида Бурлюка, Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова. Сам он экспонирует в России пейзажи и полубеспредметные работы. В это время Кандинский усиленно работает над трудом «О духовном в искусстве и прежде всего в живописи», формируя основные положения своей теории. В последующие годы Кандинский создает работы, благодаря которым он известен широкому зрителю — «композиции» и «импровизации». Автор легко оперирует линией, цветом, пятном; его работы эмоциональны и рациональны одновременно.

Василий Васильевич сыграл важную роль в развитии культурных связей России и Германии, организовав вместе с единомышленниками-экспрессионистами ряд выставок под названием «Синий Всадник» и одноименный альманах. Издание содержало более 140 иллюстраций, отразивших широту взглядов Кандинского и его коллег на мир искусства и проблему традиций, — экспонаты этнографических коллекций, лубки, ритуальные маски, баварская живопись

на стекле, японские гравюры, детские рисунки, работы Эль-Греко, самоучки Анри Руссо, современная живопись.

В годы Первой мировой войны Кандинский был вынужден вернуться в Россию. Художник стал соучредителем первых в мире музея и исследовательских центров современного искусства, участвовал в реформировании художественного образования, преподавал. Его полотна и графику того времени отличали своеобразный космизм мироощущения, религиозность чувства. В 1916 г. Кандинский написал синтетический пейзаж любимого города — «Москва. Красная площадь», фантастически сочетающий реальные мотивы и беспредметные формы.

После революции 1917 г. Кандинский проявил себя как талантливый администратор, преподавал, являлся членом коллегии Отдела изобразительных искусств в сложной атмосфере острой борьбы различных эстетических течений. В середине декабря 1921 г. художник выехал в Берлин налаживать международные связи по линии РАХН. В Россию Кандинский больше не вернулся...

Исполнилось 105 лет со времени создания первых беспредметных работ мастера. При их появлении немногие поняли это как важнейшее событие в истории мирового изобразительного искусства. Кандинский не выступал с манифестами, не порывал громкогласно с традициями, а, наоборот, никогда не забывал об особом значении русской культуры.

Ярослава МАКСИМЕНКО

## «ОБЛИЧЬЯ. БОЛЬШЕ, ЧЕМ РЕАЛЬНОСТЬ»

Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства  
Международный фестиваль искусств  
«Дягилев. P.S.» представляют:

26 ноября 2016 — 14 февраля 2017

Шереметевский дворец — Музей музыки  
(наб. Фонтанки, 34)



24 ноября в 17.00 в Шереметевском дворце — Музее музыки состоится торжественное открытие выставки «Обличья. Больше, чем реальность». Этот крупный проект исследует границы человеческого образа: от ритуальных масок до петроградского авангарда, от раскрашенных лиц футуристов до современных художников, которые работают со своим обликом как с произведением искусства. Исторические костюмы и маски из коллекции Российского этнографического

музея будут соседствовать с образами, созданными Казимиром Малевичем, Владимиром Маяковским, Давидом Бурлюком, Натальей Гончаровой, Михаилом Ларионовым, Владимиром Татлиным, Гариком Ассой, Сергеем Курёхиным, Александром Петлюрой, Владиславом Мамышевым-Монро, Андреем Бартевым, Жанной Агузаровой и многими другими. Для широкой публики выставка открыта с 26 ноября.

## «СКАЗКИ ВСЛУХ»

Культурный центр Елены Образцовой  
Санкт-Петербург, Невский проспект,  
д. 65, 3-й этаж

27 ноября, воскресенье, 12.00

Сказка 2-я:  
В. ЖУКОВСКИЙ. «КОТ в САПОГАХ»

Сказку для детей и взрослых читают актрисы, радиоведущие Женя ГЛЮКК и Ирина ОБРАЗЦОВА в сопровождении юных музыкантов — лауреатов международных конкурсов, стипендиатов Благотворительного фонда Владимира Спивакова и юных артистов Детского музыкального театра «Золотой ключик».

Культурный центр Елены Образцовой и Благотворительный фонд Владимира Спивакова представляют второй сезон проекта «Сказки вслух»: в нем собраны лучшие литературные сказки русских писателей XIX — начала XX в. Каждый концерт-чтение имеет литературную и музыкальную составляющие. Великий текст соединяется с исполнением прекрасных музыкальных произведений, относящихся к определенной эпохе. Абонемент естественно дополняет внеклассную

школьную образовательную программу и может быть интересен как детям, так и их родителям, ведь старшие тоже когда-то были детьми и с удовольствием слушали сказки.

Сказки читают: Женя Глюкк — радиоведущая (Радио РОКС, Fontanka FM, Radio IMAGINE), художественный руководитель театра-концорта «ВАМПУКА», актриса театра и кино, литератор;

Ирина Образцова — ведущая художественного вещания Телерадиокомпании «Петербург», искусствовед и театральная критик.

**Программа абонемента  
(по воскресеньям, в 12.00):**

27 ноября — В. Жуковский, «Кот в сапогах»

25 декабря — В. Даль, «Девочка-Снегурочка», «Гуси-лебеди», «Старик-годовик»

5 февраля — Д. Мамин-Сибиряк, «Сказка про Комара Комаровича-длинный нос и про мохнатого Мишу-короткий хвост»

5 марта — С. Аксаков, «Аленький цветочек»

9 апреля — А. Чехов, «Каштанка»

21 мая — В. Гаршин, «Лягушка-путешественница»

## АНОНС

### ЮБИЛЕЙНЫЙ КОНЦЕРТ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

1 ноября 2016 г. отметит свой 25-летний юбилей Симфонический оркестр Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга. Коллектив является наследником традиций первого русского государственного симфонического оркестра и был воссоздан в стенах капеллы ровно 25 лет назад Александром Чернушенко, который руководит им со дня основания.

За четверть века оркестр капеллы вошел в число ведущих коллективов России. С ним сотрудничают выдающиеся дирижеры и исполнители нашего времени. Коллектив пользуется признанием и симпатией слушательских кругов разных стран мира: Германии, Швейцарии, Франции, Греции, Голландии, Бельгии, Испании, Финляндии и других. Коллектив выступал на таких престижных площадках, как «Концертгебау» в Амстердаме, «Концертхаус» в Берлине, принимал участие в международной акции «День России в мире» (Пекин, 2015), дважды участвовал в выступлениях Большого сводного хора Санкт-Петербурга на ступенях Исаакиевского собора.

Важным этапом в жизни оркестра стал совместный проект с Немецким благотворительным фондом Гартов, в рамках которого петербургские музыканты получили возможность совместных репетиций и концертов, а также мастер-классов с ведущими немецкими музыкантами и педагогами.

В марте 2011 г. главный дирижер оркестра Александр Чернушенко был удостоен звания народного артиста России. Более 50 компакт-дисков, в создании которых принимал участие коллектив, изданы в разных странах мира. Наиболее примечательными



проектами стали запись оркестром и хором капеллы сочинений Микиса Теодоракиса, а также работа с крупнейшими звукозаписывающими концернами Chandos и Naxos.

Сегодня оркестр Петербургской капеллы и его дирижер способны ставить перед собой всё более серьезные задачи. Это не только исполнение сложных, нередко незаслуженно забытых произведений, но и эксперименты за рамками классической музыки. Наиболее успешные и интересные из них — совместные выступления с Борисом Гребенниковым, солистом Deep Purple Яном Гилланом, гитаристом и композитором Майком Олдфилдом, юбилейный вечер Геннадия Гладкова. Большим успехом пользуются концерты оркестра, в которых звучат джазовые и ретрокомпозиции. Но своей основной задачей Симфонический оркестр капеллы считает исполнение русской музыки.

В юбилейном концерте, который состоится в капелле 1 ноября, прозвучат Итальянское каприччио П. И. Чайковского, попури из популярных произведений Дж. Гершвина, «Половецкие пляски» А. П. Бородина, а также поздравления от артистов, коллективов, гостей и друзей оркестра.

## КВАРТЕТ САКСОФОНИСТОВ «PRISM» В ЭРМИТАЖЕ

В рамках Международного музыкального фестиваля «Петербургские набережные» 19 ноября в 19.00 в Гербовом зале Государственного Эрмитажа выступит Квартет саксофонов «PRISM» (США) в составе:

Тимоти Мак-Аллистер, сопрано-саксофон,  
Закари Шемон, альт-саксофон,  
Мэтью Леви, тенор-саксофон,  
Таймур Салливан, баритон-саксофон.

Квартет саксофонистов «PRISM» по праву считается одним из выдающихся американских камерных ансамблей благодаря своим ярким программам, красоте звука и широте репертуара.

«PRISM» был основан студентами прославленного американского саксофониста Дональда Синта в Университете Мичигана в 1984 г. После победы на Национальном конкурсе камерной музыки им. Фишхофа квартет получил широкое признание в США, выступал в лучших залах, включая Карнеги-холл и Линкольн-центр, гастролировал в Латинской Америке и Китае. По заказу квартета создано более 250 сочинений современных композиторов. С 1997 г. «PRISM» проводит собственные концертные серии, среди творческих партнеров квартета — ведущие современные исполнители, джазовые ансамбли и рок-группы, хоры и балетные группы. Дважды лауреат Американской премии в области камерной музыки, в 2016 г. «PRISM» стал первым обладателем премии Кристофера Кендалла за достижения в области искусства.



Квартет выступит в сопровождении Международного симфонического оркестра «Таврический», дирижер — Михаил Голиков. В программе — российская премьера Концерта для квартета саксофонов американского композитора и пианиста Уильяма Болкома и сюита Джорджа Гершвина «Американец в Париже».

В первом отделении концерта музыканты квартета «PRISM» выступят сольно, представив на суд слушателей лучшие образцы музыки XX в., написанной для классического саксофона — Концерт А. К. Глазунова, «Скарамуш» Д. Мийо и др.

## ЮБИЛЕЙНЫЙ ВЕЧЕР ВИКТОРА ЕПАНЕШНИКОВА

9 ноября в Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки состоится юбилейный вечер, посвященный 75-летию Виктора Епанешникова.

Виктор Епанешников — известный российский музыкант, один из лучших исполнителей на ударных инструментах во все времена нашей страны. Творческая судьба этого легендарного барабанщика начиная с 60-х гг. была связана со знаменитыми коллективами: «Аллегро» Николая Левиновского, оркестр Олега Лундстрема, биг-бэнд Анатолия Кролла. Музыкант работал в ансамблях и оркестре Гостелерадио, в Государственном симфоническом оркестре Азербайджана, выступал на крупнейших отечественных и зарубежных фестивалях. В течение многих лет он по-

стоянный партнер Давида Голощёкина в нескольких творческих проектах. Один из самых ярких среди них — ансамбль «Четверо», в котором объединились настоящие виртуозы джаза из Москвы и Санкт-Петербурга, легендарные звезды: Давид Голощёкин, Виктор Епанешников и два талантливых московских джазмена — пианист Алексей Подымкин и контрабасист Сергей Васильев.

В программе юбилейного вечера в филармонии джазовой музыки выступит ансамбль «Четверо». Специальный гость — нью-йоркский саксофонист Годвин Льюис, известный в джазовом мире благодаря его сотрудничеству с такими звездами мирового джаза, как Херби Хэнкок, Кларк Терри, Рон Картер, Джон Скофилд, Барри Харрис, Джимми Хит, Джо Ловано и др.

## ПРИНОШЕНИЕ БОСХУ

17 ноября в концертном зале Яани Кирик (ул. Декабристов, д. 54 А) впервые выступит екатеринбургский ансамбль средневековой музыки «Flos Florum». Коллектив дебютирует перед взыскательной петербургской публикой программой «Приношение Босху», посвященной 500-летию со дня рождения самого загадочного художника Северного Возрождения.

Иероним Босх — выдающийся нидерландский живописец, причудливо соединивший в своих картинах черты средневековой фантастики, фольклора, философской притчи и сатиры. Творчество художника остается волнующим, загадочным и удивительно современным. Сюрреалистические и гротескные образы с полотен Босха послужили вдохновением для музыкантов «Flos Florum» в работе над музыкой программы.

«Flos Florum» в переводе с латыни означает «Цветок цветов». Ансамбль создан в 2008 г. екатеринбургским мультиинструменталистом Александром Старковым. За плечами «Flos Florum» десятки концертов в лучших филармонических залах России;

участие в многочисленных фестивалях. Особая гордость «Flos Florum» — уникальная и постоянно пополняющаяся коллекция средневековых инструментов, многие из которых либо реконструированы лично Александром Старковым по историческим источникам, либо полностью изобретены им.

В рамках концерта будут представлены композиции из средневековых мелодий и собственные звуковые фантазии, вдохновленные такими знаменитыми картинами Босха, как «Сад земных наслаждений», «Поклонение волхвов», «Семь смертных грехов», «Искушение св. Антония», «Корабль дураков», «Страшный Суд». Программа сопровождается световой партитурой и видеорядом.

Состав ансамбля: Александр Старков (вокал, механическая виола, карильон, дудельзак, бомбарда, шалюмо, двойная флейта, фрестел), Дарья Бакина (вокал, виела, скандинавская лира, шалмей, кимвалы), Илья Ильиных (шалмей, шалюмо, средневековая флейта, бомбарда), Юрий Валеев (трумшайт, уличный бас-орган), Андрей Игушев (ударная осадная установка).

## В «ЗАЗЕРКАЛЬЕ» — ЗА РАРИТЕТАМИ

В начале октября завершились гастроли Санкт-Петербургского государственного детского музыкального театра «Зазеркалье» в Москве, на Новой сцене Большого театра.

Сейчас, как и три года назад — в 2013 г., гастроли «Зазеркалья» в Большом прошли с огромным успехом и вызвали горячий отклик не только у публики и театральной общественности, но и у московских критиков. В прессе отмечалось, что художественных аналогов театру не найти: «Удивительно, но сравнить "Зазеркалье" на театральной карте России не с чем. Серьезный музыкальный театр, гарантирующий высочайшее качество вокала и оркестра, открывающий новые, плохо известные или никогда не исполнявшиеся в России партитуры, "Зазеркалье" при этом дает радость семейного просмотра, изысканную и глубокую режиссуру, легкость и естественность драматической игры, виртуозность пластики» (Карась А. Ария Робинзона // Российская газета. 2013. 9 сентября).

Уникальный репертуар «Зазеркалья» включает редко исполняемую классику, произведения современных авторов, сочиненные именно для этого театра, а также авторские спектакли, в которых и музыкальная основа, и пьеса создавались специально для театра в неразрывном единстве с постановочным замыслом.

Таков «Детский альбом», который зрители смогут увидеть 27 ноября.

Замечательная литературная основа спектакля создана режиссером Александром Петровым: он искусно соединил прозу Владимира Набокова («Другие берега»), Льва Толстого («Детство») и Николая Гарина-Михайловского («Детство Тёмы»). Главной в спектакле стала история становления и взросления человеческой души: на глазах зрителя мальчик обретает себя, познает и боль утрат, и радость открытий, и первую любовь. Пьесы знаменитого фортепианного цикла П. И. Чайковского «Детский альбом» были оркестрованы специально для этой постановки тогда еще молодым композитором Леонидом Десятниковым. Музыка Чайковского в спектакле становится театральной, оживает в пении и танце, уводя в мир детских воспоминаний. Эти воспоминания — радостные, смешные, иногда горькие. В них неизменно предстает Дом — свидетель больших и маленьких событий в жизни семьи,



Дом, возрожденный и сохраненный памятью ребенка, ставшего взрослым. Рожденный в 1989 г. «Детский альбом» — один из первых спектаклей «Зазеркалья», манифест театра, его визитная карточка, спектакль, на котором выросло несколько поколений петербургских детей.

А 28 ноября «Зазеркалье» приглашает взрослых зрителей на спектакль «Порги и Бесс» в постановке народных артистов России режиссера Александра Петрова и дирижера Павла Бубельникова. В Петербурге легендарная опера знаменитого американца Джорджа Гершвина уже много лет идет только на сцене «Зазеркалья». Эта романтическая и в то же время остро-детективная история впитала в себя и сентиментальное, и трагическое, и смешное, она полна не только криминала, предательства, измен, но и самой чистой, глубокой любви двух, в сущности, маргиналов — безногого калеки Порги и заблудшей красотки Бесс. Основанная на джазовых и блюзовых мотивах, отголосках спиричуэлс, эта опера демонстрирует гениальное проникновение Гершвина в саму душу негритянской музыки. Даже те, кто не слышал оперу, несомненно, знают знаменитый шлягер «Summertime» — ведь музыка «Порги и Бесс» исключительно популярна. Артисты «Зазеркалья» настолько вжились в эту бурлящую страстями стихию, что нет сомнений: зрители будут сопереживать происходящему на сцене столь же пылко и азартно.

Сегодня в «Зазеркалье» приходят со своими детьми те, кто когда-то начал посещать этот театр в самом юном возрасте. Приходят, чтобы заглянуть по ту сторону зеркала — в Зазеркалье, хранящее в себе наши мечты и фантазии, и находят в нем еще неизведанное и непознанное.

## «НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ» РОДИОНА ЩЕДРИНА

В «САНКТЪ-ПЕТЕРБУРГЪ ОПЕРЕ»  
7 ноября

Опера «Не только любовь» написана Родионом Щедриным по мотивам рассказов Сергея Антонова с включением в либретто текстов частушек. «Пишу колхозного "Евгения Онегина"», — говорил сам автор.

После премьеры в 1961 году в Большом театре важной вехой стало появление оперы на новой театральной сцене — в Московском камерном музыкальном театре под руководством режиссера Бориса Покровского в качестве первого спектакля этого театра (1972). Несколько лет опера неоднократно исполнялась в Москве и провинции, но в дальнейшем была незаслуженно забыта.

Юрий Александров, режиссер спектакля: «Родион Константинович, когда узнал о планах нашего театра, сказал, что будет с волнением и радостью ждать премьеры постановки, ведь у этого произведения очень сложная сценическая судьба».

Очевидно, по одному из законов искусства, некоторые сочинения должны быть страданы не только автором и временем, но и публикой, живущей в нем. Так случилось и с советской оперой Щедрина.



«Не только любовь» в «Санктъ-Петербургъ Опере», как и во время первого показа в Большом, вызвала у публики огромный резонанс. Родион Щедрин и Майя Плисецкая, присутствовавшие на премьере, были приятно удивлены увиденным на сцене и отсутствием равнодушных в зале, сказав, что именно постановку Юрия Александрова могут назвать лучшей за все полвека существования оперы.



### ФИЛАРМОНИЯ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

(Загородный просп., 27. Тел. 764-8565)

1 (МЗ), 8, 15, 22, 29 (МЗ) — Джаз-клуб «Квадрат»  
2 — Э. Трафова, Ю. Касьян, Т. Бубельникова, Ф. Дурандин, вокал. Анс. Д. Голощекина и П. Корнева  
3 — Jazz Philharmonic Orchestra К. Бубякина  
4 — Sweet Baby 'Ja! и трио С. Васильева  
5, 12, 19, 26, 27 (утро) — Лен. диксилэнд п/у О. Кувайцева  
5 (МЗ) — Вечер саксофона. Квартет Д. Баевского, спец. гость Т. Херберт  
6 — Гр. «Ritmo Caliente»  
9 — Юбилейный вечер В. Епанешникова. Анс. «Четверо». Спец. гость Г. Луис, саксофон  
10 — «Atomic jam band»  
11 — Mandy Gaines, вокал, и анс.



13 (утро) — «Инструменты в джазе». К. Бубякин, саксофоны, и его анс.  
13, 18, 25 — Э. Трафова, вокал, и анс. П. Корнева, фп.  
16 — Ю. Касьян, вокал, и анс. Д. Голощекина, Гершвин  
17 — М. Костюшкин и его анс.  
20 — «Alexander Latin Band»  
23 — «Easy Winners Ragtime Band»  
24 — Д. Голощекин, Н. Сизов, фп.  
Ю. Касьян, вокал  
26 (МЗ) — М. Марышев, фп., и анс. Н. Сизова. К. Бубякин, саксофон  
27 — Анс. «Арс-нова» П. Корнева  
30 — «Улицы грез»

### БЕЛЫЙ (АКТОВЫЙ) ЗАЛ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

(ул. Политехническая, 29. Главный корпус, от станции метро «Политехническая» 150 м. Тел.: 064, 552-7645)

2 — Брамс  
3 (13.00) — Шоу песочной анимации  
4 — Духовой оркестр Морского корпуса Петра Великого  
5 — «Real Jazz Quintet»  
6 — Н. Легюк, орган. Букстехуде, Бах, Франк, Россини  
8 — СО. Дир. Л. Дунаев. Бетховен  
9 — Хор СПбПУ, хор «CANTUS», хор «Фортис»  
10 — Анс. «Кронверк-Брамм»  
11 — Ф. Пио Галассо  
12 — Русский орк. им. В. В. Андреева  
13 (12.00) — «Мастерская детских талантов»



13 — Ю. Михайловская  
15 — СО «Классика». Рахманинов, Глазунов. Дир. А. Канторов  
16 — Г. Варшавский, орган. Бах, Риттер, Брамс, Регер  
17 — Джаз-трио «Добрый вечер»  
20 — А. Баранов, гитара  
22 — Волшебная маримба  
25 — Е. Шиманович, сопрано  
26 — ГАСО. Верди, Паганини  
27 — В. Мишук, фп. Шопен, Шуберт  
29 — М. Радокевич, гитара  
30 — В. Дяденистов

### ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ПАМЯТНИК

«ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР»  
(Исаакиевская пл., д. 4. Тел.: 314-2168, 271-7632)

Базилика Св. Екатерины  
5 (16.00) — Н. Легюк, орган. Клерамбо, Франк, Сен-Санс, Видор, Ален  
12 (16.00) — М. Мищенко, орган. Б. Баринов, альт. А. Петров, скр. Бах, Боуэн, Глазунов, Вьерн, Лепнурм, Шёлд  
19 (16.00) — М. Еськина, орган. В. Парунцев, блокфлейта. Бах, Вивальди  
26 (16.00) — М. Вязя, орган. О. Кирсанова, сопрано. Н. Бирюкова, меццо-сопрано. Бах, Массне, Делиб, Дюрюфле



Санкт-Петербурга (Камерный хор Смольного собора). Худ. рук. и гл. дир. В. Беглецов

Музей-памятник «Спас на Крови»  
23 — К 25-летию Концертного хора Санкт-Петербурга. Концертный хор Санкт-Петербурга (Камерный хор Смольного собора). Худ. рук. и гл. дир. В. Беглецов. Рахманинов. «Литургия Св. Иоанна Златоуста»

### Храм Феодоровской иконы Божией Матери

13 — Концертный хор Санкт-Петербурга (Камерный хор Смольного собора). Худ. рук. и гл. дир. В. Беглецов

«Исаакиевский собор»  
6 (20.00) — «Невские хоровые ассамблеи». Концертный хор

### КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

(ул. Глинки, 2, ауд. № 342, 3-й эт. Тел. 571-0506)

2 — С. А. Ялышева и студенты ее класса. В. Варзина, фп. Варламов, Глинка, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Россини, Беллини, Брамс, Бизе, Григ, Вольф, Дебюсси, Д. Мур  
9 — П. Красовская, скр. Д. Земская, влнч. А. Решетник, фп. Гайдн, Брамс, Равель  
10 — К 45-летию педагогической деятельности доцента Н. М. Эйсмонт. Студ. кл. и выпускники разных лет  
13 (15.00) — Л-ты междунар.



конкурсов. Моцарт, Шопен, Григ, Чайковский  
16 — Л-ты междунар. конкурсов. Анс. студентов СПбГК. Дир. А. Васильев. Мнацаканян  
17 (16.00) — В. С. Вишневский и студенты его кл.  
18 — С. В. Горенкова и студенты ее кл.  
20 (15.00) — Шк.-ст. СПбГК, ДМШ № 1 Выборга, ДМШ им. Рахманинова Новгорода  
21 — Ин. студенты исполнительских ф-тов СПбГК

### МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТР

(Площадь Искусств, 1. Тел. 595-4305)

1-3 — «Многогранность. Формы тишины и пустоты» (Бах), балет  
4 (12.00, 14.00) — В гостях у балета  
4 — «Тоска» (Пуччини), опера  
5, 6 (13.00, 19.00), 8 — «Щелкунчик» (Чайковский)  
5 — Эрмитажные вечера Михайловского театра. Музыка XVII-XIX вв. для фл., гитары и скр.  
9 — «Бал-маскарад» (Верди), опера  
12, 13 (13.00, 19.00) — «Сильфида» (Левенскольд), балет



13 (16.00) — Посв. Д. Д. Шостаковичу  
15 — Одноактные балеты И. Васильева  
20, 23 — «Гроза» (Яначек), опера  
24, 25 — «Жизель, или Виллисы» (Адам), балет  
26 (16.00) — Рус. нар. песня  
26 — «Сельская честь» (Масканьи), опера  
27 (13.00, 19.00) — «Чиполлино» (Хачатурян), балет  
30 — «Евгений Онегин» (Чайковский), лир. сц.

### СПБ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

(Итальянская ул., 13. Тел. 571-7651)

1 (14.00, МЗ), 3 (12.00, 15.00) — «Таинственный сад» (Баневич)  
1 — Рижский русский драматический театр им. А. Чехова. «Фро». Платонов  
2 (19.30, МЗ) — Л. Рулла  
2, 3 — Рижский РДТ им. А. Чехова. «Смешанные чувства». Бауэр  
4, 19 — «Мистер Икс» (Кальман)  
5 — «Граф Люксембург» (Легар)  
6 (15.00, МЗ) — «Баронесса Лили» (Хуска)  
6 — «Бабий бунт» (Птичкин)  
8-13 — «Джекилл&Хайд»



(Уайлдхорн)  
15 — «Веселая вдова» (Легар)  
16, 27 — «Страна улыбок» (Легар)  
17, 26 — «Сильва» (Кальман)  
18 — «Графиня Марица» (Кальман)  
19, 26 (15.00, МЗ) — «Лето любви» (Лайтай)  
20, 22 — «Орфей в аду» (Оффенбах)  
23, 24 — «Белый.Петербург» (Фиртич)  
25 — «Фиалка Монмартра» (Кальман)  
29 — «Мадам Помпадур» (Фалль)  
30 — «Баядера» (Кальман)

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР «ЗАЗЕРКАЛЬЕ»

(ул. Рубинштейна, 13. Тел. +7 (921) 570-3346)

#### Для детей:

1 (12.00) — «Сказание о Рикки-такки-тави» (Жученко)  
1 (15.00) — «Страсти по Каштанке» (Пономаренко)  
2, 3 (12.00) — «Спящая красавица» (Чайковский)  
2 (15.00) — «Сказка о соловье, императоре и смерти»  
3, 20 (15.00) — «Приключения Незнайки» (Баскин)  
4 (12.00), 11 (11.00) — «Кошка, которая гуляла сама по себе» (Жученко)  
4 (15.00) — «Сказка пещерных времен» (Карпов)  
5 (12.00, 15.00) — «Крокодил»  
6 (12.00) — «Петя и волк» (Прокофьев)  
6 (15.00) — «Алиса. Квест»  
12 (12.00) — «Людвиг и Тутта, или Лессайдская история» (Рывкин)



13 (12.00) — Путешествие в оперу  
13 (15.00), 27 (12.00) — «Детский альбом» (Чайковский)  
17, 18 (11.00) — «Робинзон Крузо» (Вагов)  
19 (12.00) — «Любимая игрушка» (Конвенан)  
20 (12.00) — Три апельсина  
24, 25 (11.00), 26 (12.00) — «Дюймовочка» (Жученко)

#### Для взрослых:

4 — «Иоланта» (Чайковский)  
5 — «Снегурочка» (Римский-Корсаков)  
11 — «Золушка» (Россини)  
12 — «Волшебная флейта» (Моцарт)  
19 — «Итальянка в Алжире» (Россини)  
26 — «Порги и Бесс» (Гершвин)  
27 — «Летучая мышь» (Штраус)

### КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВОЙ

(Невский пр., д. 65. Тел. 575-5038)

31 октября-6 ноября — Международная творческая школа вокального мастерства Елены Образцовой  
6 — Л. Гергиева представляет л-тов Междунар. конкурса вокалистов им. П. Лисициана  
12 — Е. Никитина  
13 — Дуэт «LA CORDE»  
17 — «Елена Образцова. Исторические концерты». А. Ерохин, фп. Бах, Моцарт, Гендель, Чайковский, Римский-Корсаков, А. Рубинштейн  
18 — С. Чулкинова, сопрано. А. Чувашов, баритон. С. Нестерова, фп. Оперетта, мюзиклы, песни из к/ф.



19 — Е. Камеко, фп. Бетховен, Брамс, Шуман, Мендельсон  
20 — Н. Часовитина. А. Кореева, фп. Оперная классика, романсы  
24 — М. Чернышева, фп. Я. Георгиев, влнч. Шуман, Брамс, Кассато, Рахманинов  
26 — А. Миронова, сопрано. А. Ларионов, фп. Арии и  
27 (12.00) — Жуковский. «Кот в сапогах»  
27 (15.00) — Д. Воронин и Д. Павлов, гитара  
27 (15.00) — М. Марескина, меццо-сопрано. А. Брацлавская, фп. Струнный квартет Мариинского театра. Шуберт, Брамс

### ШЕРЕМЕТЕВСКИЙ ДВОРЕЦ

(наб. р. Фонтанки, 34. Тел. 272-4441)

4 (17.00) — Хор «Радость». Дир. Т. Жданова. Хор «Urbi et Orbi», дир. О. Слугин. Каччини, Дегтярёв, Чесноков, Прокофьев, Свиридов  
5 (16.00) — А. Ковалёва, фп. Березовский, Бортнянский, Алябьев, Салтыков, Чайковский  
6 (13.00) — Уч-ся муз. шк. СПб. М. Шалгина, скр.  
9 — А. Ковалёва, фп. Хор «Петербургские серенады». Худ. рук. и дир. Е. Лосев. Палестрина, Монтеверди, Бах, Бортнянский, Дегтярёв, Россини, Глинка, Шопен, Ломакин  
11 (18.30) — Анс. «Квадрофоник»  
13 (16.00) — А. Куреев, фп. Шуберт, Шуман  
16 — «Доандреевская балалайка». «Старинная крестьянская музыка». В. Иванов, рук.  
18 (18.30) — Анс. «Новая Голландия»



20 (14.00) — Камерный хор вокально-хоровой ст. «На Фонтанке». Худ. рук. и дир. А. Мейя  
20 (16.00) — «Невский струнный квартет». Моцарт, Бетховен, Дворжак  
23 (19.30) — Струн. квартет им. Н. А. Римского-Корсакова. Дворжак, Барбер  
23 — «Традиц. инструментарий Северо-Запада России. Традиция и современность». А. Леонов, музыкант «Yarga sound system»  
26 (13.00) — «ForceMajor Orchestra». Дир. Д. Харинова. Вивальди, Моцарт, Штраус, Сен-Санс, Чайковский  
26 (17.00) — «Singolo orchestra». Дир. Ю. Уцаповский. Е. Белая, скр. Мендельсон, Дворжак  
27 (16.00) — В. Рябчиков, фп. Глинка, Лист, Шуман, Делер

### САНКТ-ПЕТЕРБУРГСЬ ОПЕРА

(Галерная ул., 33. Тел. 315-6769)

2 — «Тоска» (Пуччини)  
4 — «Севильский цирюльник» (Россини)  
5 — «Евгений Онегин» (Чайковский)  
6 — «Прекрасная Елена» (Оффенбах)  
9 — «Мадам Баттерфляй» (Пуччини)  
11 — «Парижские тайны»  
11 — «Риголетто» (Верди). На сц. Эрмитажного театра  
12 — «Летучая мышь» (Штраус)  
13 — «Искатели жемчуга» (Бизе)  
16 — «Дон Жуан» (Моцарт)  
18 — «Сельская честь» (Масканьи)



19 (13.00), 24 (14.00) — «Волшебной арфы звук хрустальный»  
19 — «Любовный напиток» (Доницетти)  
20 — «Травиата» (Верди)  
24 — Вечер русского романса  
24 — «Петр I, или Невероятные приключения русского царя» (Доницетти). На сц. Эрмитажного театра  
25 — «Обручение в монастыре» (Прокофьев)  
26 — «Богема» (Пуччини)  
27 — «Не только любовь» (Щедрин)  
30 — «Лючия ди Ламмермур» (Доницетти)

### ЦЕРКОВЬ СЯТОЙ МАРИИ

(ул. Б. Конюшенная, 8. Тел. 315-1026, 314-7161)

5(18.00) — О. Бакаева-Петренко, Ю. Семёнов, Б. Казачков, Д. Ихина, орган. Любек, Векманн, Бах и др.  
12 (18.00) — Елена Цыбко, орган. Резон, Вивальди, Бах и др.  
19 (18.00) — А. Логинова, орган. Е. и С. Петрова, скр. Д. Сатушев, влнч. И. Беззенко, лит. сл. Бём, Зеленк, Бах, Гендель.



Ст. Л. Болеславского, В. Янке, Ю. Гриняевой  
20 (18.00) — Т. Булыго, фл. Н. Яковлев, струн. плектронный бас. Д. Меркова, орган. Люлли, Куперен, Телеманн, Бах и др.  
26 (18.00) — А. Калинин, орган. Свелинк, Маршан, Бах и др.

# РУССКИЙ МИР ВНУТРИ НАС

... Не делаем ее в душе своей  
Предметом купли и продажи,  
Хворая, бедствуя, немощствуя на ней,  
О ней не вспоминаем даже...  
.....  
Но ложимся в нее и становимся ею,  
Оттого и зовем так свободно — своею.

Анна Ахматова. «Родная земля»

Когда лауреат Нобелевской премии по литературе Томас Манн покидал с семьей Германию, министр пропаганды Третьего рейха Йозеф Геббельс вдогонку ему сказал по радио: «Немецкая культура обойдется без этих еврейских подпевал». Томас Манн ответил ему тоже в радиопередаче: «Немецкая культура там, где я».

Когда будущий лауреат Нобелевской премии Иосиф Бродский уезжал в вынужденную, навязанную ему эмиграцию, он обратился с письмом к Леониду Ильичу Брежневу: «Я принадлежу к русской культуре, я сознаю себя ее частью, слагаемым, и никакая перемена места на конечный результат повлиять не сможет... Я верю, что я вернусь; поэты всегда возвращаются: в плоти или на бумаге».

Счастливы те из нас, кто может вторить Томасу Манну: «Мою русскую (у Манна, разумеется, немецкую) культуру я ношу в себе». Счастливы и правы (конечно, по-своему правы) те, кто сознает и благодарно оценивает высокую роль русской эмиграции — от первой до третьей волны (теперь уже и до четвертой!) — в сохранении и приумножении духовных богатств России. И, что всего дороже — в распространении русского языка и русской культуры по всему миру.

Эти мысли — думаю, разделяемые многими моими соотечественниками, — невольно приходили на ум недавним вечером в Большом зале филармонии на концерте американского хора «Кларин». В программе гостей фрагменты из Литургии св. Иоанна Златоуста С. В. Рахманинова и российской премьера «Страстной седмицы» М. О. Штейнберга. Перед вторым отделением концерта слово произнес Владимир Морозан, президент русско-американской нотоиздательской фирмы «Musica Rossica» в Сан-Диего, которая переиздала партитуру произведения Максимилиана Осеевича Штейнберга. «Этот истинный шедевр для хора a cappella, — сказал он, — свыше 90 лет пролежал в безвестности, как зарытый клад, и еще ни разу не исполнялся в России со времени написания в 1923 г. Сегодняшняя премьера — историческое событие, в чем-то отдаленно напоминающее "открытие" Мендельсоном "Страстей по Матфею" Баха, музыки, тоже основательно забытой в течение 80 лет после кончины Баха». От себя замечу: речь конечно же не о том, что «Страстная Седмица» Штейнберга равновелика пассионам Баха, а о близком совпадении историй обеих партитур.

Впрочем, это именно *совпадение*, не более. Подоплека забвения баховских «Страстей» в извечной костности среды — будь то немецкие бюргеры или великосветская «чернь» в Париже ли, Вене ли... С «Седмницей» Штейнберга совсем иное дело. «Когда композитор начал работу над этой партитурой, — продолжал Владимир Морозан, — по-видимому, в 1920–21 гг., в стране еще бушевала кровавая гражданская война. Начались жестокие репрессии против целых слоев населения — дворянства, духовенства; уезжали за границу (или добровольно, или насильственно выселялись) видные деятели культуры и искусства: среди музыкантов Сергей Рахманинов, Николай Черепнин, Александр Чесноков и многие другие. Наркомпрос уже в начале 1920-х стал запрещать концерты православной духовной музыки. Безвременно скончался Александр Блок, расстрелян Николай Гумилев. В семейном кругу, близком Штейнбергу (Максимилиан Осеевич был женат на дочери Н. А. Римского-Корсакова. — И. Р.), был арестован сын великого русского композитора Владимир Николаевич... И вот в текстах «Страстной седмицы» композитор находит отголоски свершающихся событий — предательство Иуды, бегство учеников Христовых, взятие под стражу и саможертвоприношение Христа Спасителя, Его погребение и оплакивание. В то же самое время в этих текстах — надежда на победу добра над злом, веры и любви над малодушием и ненавистью, света над тьмой».



Максимилиан Осеевич Штейнберг

Три года с перерывами работал композитор над созданием «Страстной седмицы» — музыкального «противоядия» всему тому, что он наблюдал в окружающей жизни. Но спустя месяц по завершении партитуры в дневнике композитора появляется запись, датированная 12 декабря 1923 г.: «Днем узнал от Михаила (Климова), что вся духовная музыка запрещена... Значит, нет надежды услышать «Страстную седмицу»».

Судьба партитуры Штейнберга под стать истории ее создания. В 1925 г. Штейнберг смог поехать за границу по линии академического обмена между консерваториями. В Париже он передал партитуру «Страстной седмицы» издательству Бесселя, с которым сотрудничал в России. Фирма «Бессель и К» издала произведение в 1927 г. с текстом на трех языках — церковно-славянском, латинском и английском. Но за исключением отдельных номеров, исполненных во Франции и Югославии, партитура целиком так и не была представлена в публичном концерте. Отпечатанный тираж «Страстной седмицы», хранившийся на складе фирмы «Бессель и К» в Лейпциге, полностью сгорел во время бомбардировки города авиацией союзников. Сохранились считанные экземпляры.

Владимир Морозан продолжил свой рассказ: «Один из экземпляров партитуры оказался в руках американского хорового дирижера Игоря Букетова, русского по происхождению. Есть предположение, что партитуру ему передал Дмитрий Шостакович, ученик Штейнберга, во время одного из своих визитов в Америку, в надежде, что в Америке найдется хор, который достойно исполнит произведение его учителя. Игорь Букетов скончался в 2001 году, так и не реализовав этот замысел. И только в 2014 году усилиями дочери Игоря Букетова, г-жи Барбары Маук и его племянницы Тамары Сквир партитура попала в руки американских дирижеров, интересующихся русской духовной музыкой. Мировая премьера «Страстной седмицы» состоялась в апреле 2014 года, а в октябре того же года прошла нью-йоркская премьера в исполнении хора «Кларин» под управлением Стивена Фокса. Чрезвычайный успех премьеры побудил руководство хора привезти это произведение в Россию».

Хочется пожелать, чтобы и сейчас, в пору сложных политических отношений между Америкой и Россией, эта российско-американская премьера послужила своеобразным «противоядием» от земных страстей и напомнила нам о тех возвышенных духовных ценностях и надеждах, которые объединяют людей доброй воли во всем человечестве и готовят нас к вечности».

Сегодняшним читателям нелишне будет напомнить несколько эпизодов из биографии М. О. Штейнберга (1883–1946). Он родился в Вильно в семье известного гебраиста, автора словарей древнееврейского языка,



казенного раввина О. Н. Штейнберга. В 1907 г. Максимилиан Штейнберг окончил Петербургский университет, а в 1908 — Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова. В том же году начал преподавать, а с 1915 г. стал профессором Петроградской консерватории. По указаниям Римского-Корсакова составил симфонические сюиты из опер «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Золотой петушок», завершил труд Римского-Корсакова «Основы оркестровки» (1913), выступил редактором его же «Практического учебника гармонии». Преподавал в Петроградской — Ленинградской консерватории композицию и оркестровку, в 1917–1931 гг. — декан композиторского факультета, в 1931–1934 гг. — заведующий дирижерским отделением, с 1939 г. — заведующий кафедрой композиции. Как педагог продолжал традицию Римского-Корсакова. Среди многих учеников Штейнберга назову самых выдающихся — Дмитрия Шостаковича, Владимира Щербачева, каждый из которых стал главой собственной композиторской школы. Штейнберг — автор пяти симфоний, балетов «Метаморфозы» (по Овидию), «Тиль Уленшпигель» (по Ш. де Костеру), кантаты «Русалка», драматической поэмы для солистов и оркестра «Небо и земля», драматической фантазии для оркестра (по «Бранду» Г. Ибсена) и других сочинений. Немало сил Штейнберг отдал работе с фольклором национальных республик СССР, в частности с узбекским во время войны, когда консерватория была эвакуирована в Ташкент (5-я симфония-рапсодия на узбекские темы). Предыдущая 4-я симфония «Турксиб» основана на казахских и киргизских народных темах. Штейнберг завершил неоконченную оперу «Алмаст» классика армянской музыки А. Спендиарова.

Творческую манеру Штейнберга отличают красочность звуковой палитры, мастерское владение колористическими средствами оркестра. Не вдаваясь в подробное рассмотрение только что услышанной «Страстной седмицы» — к ней мы обязательно вернемся в ближайшем выпуске газеты, — не могу не отметить сходные черты и в хоровом письме композитора. При том, что Штейнберг опирается на старинные уставные церковные распевы с их мерной речитацией, в музыке всё время ощущается какой-то неуловимый восточный колорит. Но это не Восток Глинки или «Шехеразады» Римского-Корсакова, а скорее византийский, некий обобщенный «средиземноморский» стиль, наследующий ветхозаветным псалмам.

Надо было слышать, с какой любовью (и любованием!) американские музыканты пели русскую музыку. В ответ на овацию зала дирижер Стивен Фокс обратился к слушателям с благодарственным словом, сказав, что то, что хор спел на бис, посвящается собравшимся в зале и всему русскому народу. И зазвучало традиционное «Многая лета, многая лета!» В эти минуты Большой зал филармонии — от сцены до последнего ряда — и был тем *русским миром*, который дорог нам своей причастностью к великому языку, к великой культуре. Не геополитическое пространство, подверженное войнам и переделам, а культурно-историческое сообщество, человеческое братство. Уместно привести слова президента В. В. Путина, произнесенные в конце 2006 г. на встрече с творческой интеллигенцией в Доме Державина на Фонтанке: «Русский мир может и должен объединять всех, кому дороги русское слово и русская культура, где бы они ни жили, в России или за ее пределами».

Иосиф РАЙСКИН

## УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Сообщаем вам, что подписаться на газеты

«Санкт-Петербургский музыкальный вестник» и «Санкт-Петербургский вестник высшей школы» можно с любого месяца через:

• «Северо-Западное агентство «ПРЕССИНФОРМ» (для юридических и физических лиц).  
Подписные индексы: ВВШ — 15381 (для юридических лиц), 03541 (для физических лиц).  
МВ — 15379 (для юридических лиц). Тел.: 8 (812) 335-9751  
или через сайт: [www.pinform.spb.ru](http://www.pinform.spb.ru)

• Агентство подписки и доставки периодических изданий «Урал-Пресс СПб» (для юридических лиц).  
Подписные индексы: ВВШ — ВН010272, МВ — ВН010299. Тел./факс: 8 (812) 677-3207.  
Подписка принимается до 25 числа месяца, предшествующего подписному.

Напоминаем, что газеты «Санкт-Петербургский вестник высшей школы» и «Санкт-Петербургский музыкальный вестник» выходят 1 раз в месяц в течение года (за исключением июля и августа).

Ответственный исполнитель от редакции — Полина Мищенко. Тел./факс: 8 (812) 230-1782, эл. адрес: [ofko-north.star@mail.ru](mailto:ofko-north.star@mail.ru)