

МАРИИНКА НА КАРТЕ МИРА

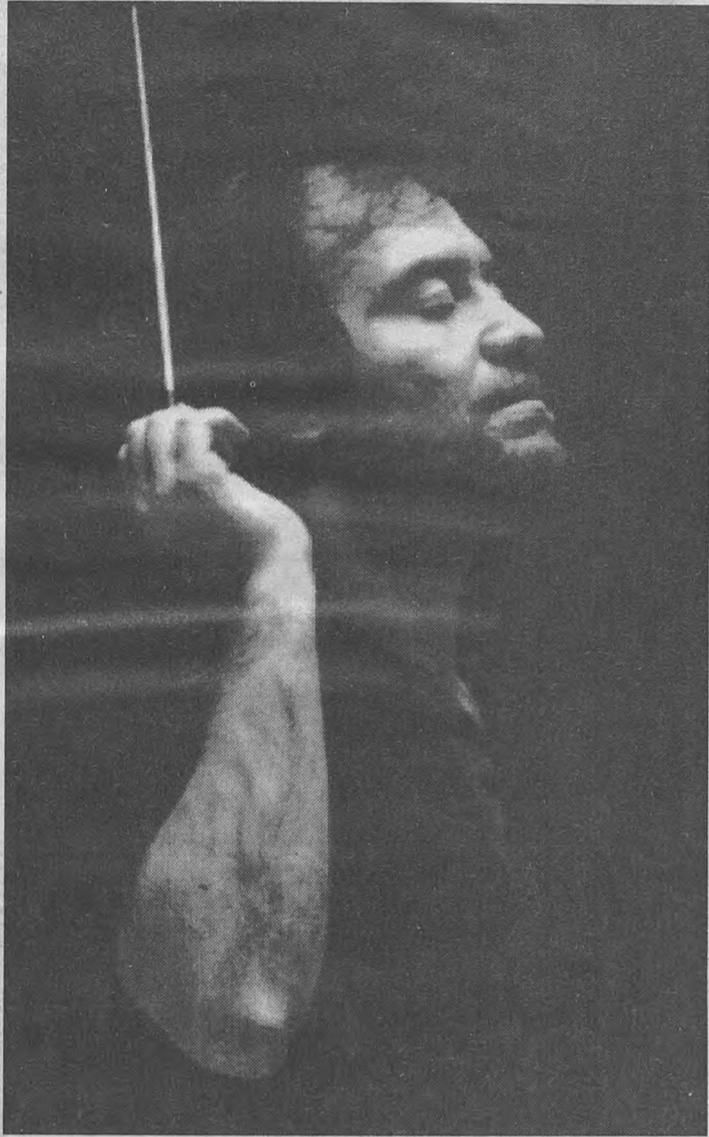
Независимая
газета. - 1999. -
- 6 июля. - с. 7

Андрей Хрипин

ЭТО СВЕТЛО-БИРЮЗО-ВОЕ здание на Театральной площади Петербурга с ласковым прозвищем Мариинка весь мир воспринимает сегодня не иначе как символическое вместилище нового русского оперного мифа. За последнее десятилетие нашего века **Валерию Гергиеву** удалось сделать реальностью то, что до него казалось по меньшей мере амбициозным утопизмом. Благодаря подвижнической работе с оперным наследием Прокофьева, Шостаковича, Мусоргского, Вагнера и гастролем в «Метрополитен», «Ла Скала» и на крупнейших международных фестивалях, включая Зальцбургский, в глазах культурного сообщества творческая репутация Мариинского театра теперь отнюдь не ниже, чем у лидирующих оперных сцен мира. Увековеченной на аудио- и видеоносителях продукцией театра завалены все уважающие себя магазины в любой точке планеты — «голубую серию» (для обложек CD и VHS выбран поистине эксклюзивный цвет здания Мариинки) выпускает и упорно раскручивает фирма Philips, ставшая, кстати, и генеральным спонсором нынешних «Белых ночей».

Фестиваль прошел уже в седьмой раз, и по-прежнему эпицентром фестивальной жизни, несмотря на изобилие симфонических и камерных программ в Филармонии и на других площадках, оказалась Мариинка, представившая за две недели концентрированную панораму итогов уходящего 216-го сезона. «НГ» в этом году, как, впрочем, и всегда, регулярно освещала мариинские новинки, поэтому читателю не стоит ждать от этих заметок фундаментального рецензирования. Логичнее придерживаться принципа, которому следует сам фестиваль: представить звезд исполнительского искусства разных поколений.

Звезда номер один в масштабах фестиваля — это, конечно, Гергиев. Вдохновляющая личностная харизма Лидера особенно ярко высветилась в сравнении, когда за пультом становились другие мастера. Опытный аккомпаниатор Борис Грузин провел концертное исполнение «Снегурочки» как необходимого повинности: изысканная игра тембров и театральность оркестровки Римского-Корсакова потонули в однообразно громком, крупнопольном месиве. А некоторые параметры в почерке Джанандреа Нозеды не вполне соответствовали занимаемому положению главного приглашенного дирижера Мариинки. Например, как показало, молодой итальянец не слишком чуткий ансамблист в своих контактах с певцами: «Свадьба Фигаро» была изрядно подпорчена постоянными расхождениями оркестра с солистами, которым Нозеда категорично навязывает не всегда логичные (или, скажем так, не всегда вокальные) темпы, а в «Сомнамбуле» равнодушный и механистичный оркестр гремел в манере садово-парковой музыки (хотя стоит оговориться, что акустика Эрмитажного театра на Зимней канавке, где шла беллиниевская идиллия, тоже не способствовала красоте звука). Лучшая участь ожидала «Силу судьбы» Верди (в первой петербургской редакции 1862 г.) — здесь чувствовалась музыкальность Нозеды, более скрупулезная работа с оркестром, но ощущение, что не хватает чего-то очень важного и главного, все равно не покидало. Мариинка добровольно выбрала судьбу открытого международного театра с мировым именем, поэтому и оценочные критерии в отношении ее продукции должны быть без поправок самыми высокими, то есть такими, какие мы используем, рассуждая об оперном производстве где-нибудь в Зальцбурге, Мюнхене или Нью-Йорке. Все это к тому, что итальянский репертуар в Мариинском театре не очень получается. Даже у Гергиева. Когда слушаешь в его интерпретации музыку Прокофьева, Вагнера, Малера или Рихарда Штрауса, то это полностью захватывает мощью энергетического воздействия. Но когда Гергиев ведет «Аиду», то это не более чем профессионально ровное озвучивание партитуры, а «Дон Карлос» на фестивале в руках maestro и вовсе получился вялым и холодноватым, лишенным какой-то внутренней пружины, без огня и гипертрофированных контрастов. Зато подлинным триумфом музыканта стала русская опера — «Семен Котко» и «Пиковая дама», где проявились многие фирменные ноу-хау Гергиева. Не меньше впечатляет он и как симфонический дирижер — в Большом зале Петербургской филармонии под управлением Гергиева состоялось



Хозяин «Белых ночей».

исполнение Второй и Третьей симфоний Малера.

Следующим в звездном списке «Белых ночей» по значимости проделанной работы должен быть назван абсолютно новый и неожиданный для оперы человек — некогда киноартист средней популярности, а затем ученик мастерской Анатолия Васильева и ныне драматический режиссер с ярко выраженным индивидуальным стилем **Александр Галибин**. Наверное, есть определенная закономерность в том, что опера открывает свои потаенные грани чужому человеку со стороны, свободному от цеховой тусовочности и узколобости. Взаимоотношения Галибина и «Пиковой дамы» Чайковского хочется сравнить с «далью свободного романа» — причем главный акцент на прилагательном «свободный». Композитор имел в виду куртуазную эпоху Екатерины II, хотя у Пушкина (и гораздо позже, в легендарной постановке Мейерхольда в МАЛЕГОТе) действие разворачивается в ледяном Петербурге Николая I. У Галибина исторический колорит на-

поминает о времени Чайковского и Достоевского. Новый взгляд избавил «Пиковую даму» от устоявшихся штампов оперной оперности и подарил уникальную возможность воспринимать, казалось бы, набившее оскомину произведение как будто в первый раз. После пышной помпы советских постановок достаточно смелым шагом воспринимается сценографический минимализм **Александра Орлова**; неким невротическим контрапунктом проходят через спектакль колышущиеся на ветру черные и белые занавески. Насколько важна роль художника в оперном театре новой формации, наглядно демонстрирует и пример «Семена Котко» — талантливую режиссуру **Юрия Александрова** невозможно представить без выразительной сценографии **Семена Пастуха** и костюмов **Галины Соловьевой**. Два этих спектакля по операм Чайковского и Прокофьева, пожалуй, и оказались самыми сильными фестивальными кульминациями. ■

Санкт-Петербург—Москва
(Окончание в № 121)